





Il 756.320



TEATR NARODOWY

1765-1794



Aktorowie J. K. Mści

KOMEDYOW POLSKICH

będą Reprezentowali 26 Listopada

N A T R Ę T O W KOMEDIA W TRZECH AKTACH Z DWIEIMA BALLETAMI

Początek będzie o 6. godzinie
y będzie się płacić.

1. Billet do Cirkulu	- . - . .	tynf. 9.
1. Billet do pierwszego piętra	- . - . .	9.
1. Billet do łoży w Parterze		
w Cirkulu Nro. II.	- . - . .	9.
1. Billet do drugiego piętra	- . - . .	4
1. Billet do Łoży w Parterze	- . - . .	6.
1. Billet do Parteru	- . - . .	fzołakow 7.
1. Billet do trzeciego piętra	- . - . .	fzołakow 5.

Billety od południa będą sprzedawane w operalnyi

Teatr Narodowy *1765-1794*

pod redakcją
JANA KOTTA

opracowali
JERZY JACKI
BARBARA KRÓL-KACZOROWSKA
JANINA PAWŁOWICZOWA
KARYNA WIERZBICKA-MICHALSKA
ZOFIA WOŁOSZYŃSKA
WACŁAW ZAWADZKI

Państwowy Instytut Wydawniczy

Redaktor
ANNA KULIKOWSKA

Indeks zestawiała
ANNA KULIKOWSKA

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001009983951



11 756.320



1967 207123/17
5

JAN KOTT

GŁÓWNE PROBLEMY TEATRU W DOBIE
OŚWIECENIA

I. Wydany w roku 1925 przez Ludwika Bernackiego monumentalny tom studiów i dokumentacji *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* stanowi datę w historii badań nad polskim Oświeceniem, nad teatrem polskiego Oświecenia i w całych dziejach polskiej teatrologii.¹ Zbieranie dokumentacji zjawisk teatralnych prowadzone było od Wejnerta² do Bernackiego przez trzy pokolenia bardziej polihistorów niż uczonych *sensu stricto*, bardziej archiwistów i kolekcjonerów niż wyspecjalizowanych historyków. Do Bernackiego i jego najbliższych współpracowników historią teatru staropolskiego zajmowali się przede wszystkim zbieracze — i nie mogło być inaczej, bo przecież historię teatru trzeba było rekonstruować z dokumentów i różnego rodzaju przedmiotów, które badacz literatury uważał za pozbawione jakiegokolwiek znaczenia. Historia teatru rodziła się z kolekcjonowania rycin i afiszów, z gromadzenia archiwaliów, do których zawodowy historyk także nie przywiązywał większej wagi. Bernacki właściwie pierwszy natchnione amatorstwo zamienił w długoletnią i precyzyjną kwerendę.

Kwerendzie tej towarzyszyły bardzo jeszcze wtedy prekursorskie na gruncie polskim stanowisko metodologiczne. Uwidocznione jest ono w samym tytule: teatr, dramat i muzyka; historia teatru jest zarazem historią kultury. Systematyczna kwerenda objęła wszystkie wiadomości i zapiski dotyczące zarówno tekstów, a więc rękopisów i druków, jak i spektaklów, a więc repertuaru i obsady. Bernacki rozumiał bardzo dobrze, że na pełny obraz życia teatralnego składa się historia teatru jako instytucji, jego wewnętrzny ustrój i materialne istnienie, od regulamentów aktorskich po znajomość sznurowni i plany teatralnych budynków, od cen biletów po ustawy i przywileje. Że historia teatru objąć musi również teatry szkolne i amatorskie, czyli jak to nazywano ówczesnie „*de société*”, trupy polskie i obce, Warszawę i prowincję, zjawiska teatralne w dosłownym rozumieniu i wszelkie fety, które często mówią więcej o gustach i stylach od przedstawień teatru publicznego. Bernacki wreszcie zgromadził w swojej książce bardzo różnorodne i nowocześnie pojęte typy źródeł; archiwalia łącznie z korespondencją i rachunkami teatralnymi, afisze i anonse,

druki teatralne i argumenty sztuk, przedmowy i dedykacje, wyimki z czasopism, częściowo nawet z gazet ulotnych, fragmenty teorii dramatycznych i recenzji. Pierwszy pokazał ilościowy ogrom zjawisk teatralnych i parateatralnych, miejsce, jakie w kulturze każdego okresu, nie tylko przecież Oświecenia, zajmuje teatr. I dlatego dzieło Bernackiego jest jednocześnie monumentalnym zakończeniem epoki zbieractwa i warsztatem dla nowej teatrologii.

Od wydania książki Bernackiego minęło lat czterdzieści. Należałoby postawić pytanie, co nowego przyniosło to czterdziestolecie w badaniach nad teatrem Oświecenia. W jakiej mierze dokumentacja Bernackiego może nam dzisiaj wystarczyć, w jakim stopniu musi zostać uzupełniona i skorygowana? Niewątpliwie badania materiałowe i eksploracja źródeł posunięte zostały dużo dalej, sięgnęły do wielu źródeł nie znanych Bernackiemu. Wydaje się nawet, że zbliżamy się już do chwili wyczerpania kwerend archiwalnych i bibliotecznych. Zawsze możliwe są niespodzianki i nowe znaleziska, ale podstawowa dokumentacja nie ulegnie chyba gwałtowniejszym przemianom. Wiemy dziś nieporównanie więcej o teatrze staropolskim, a zwłaszcza o teatrze i kulturze teatralnej za Sasów.³ Odkrycie korespondencji rezydenta saskiego z pierwszych lat panowania Stanisława Augusta pozwoliło na uzupełnienie repertuaru trup obcych i na o wiele jaśniejszy obraz kształtowania się polskiej sceny publicznej.⁴ Nowym, nie wykorzystanym dotąd źródłem okazały się gazetki pisane; uzupełniają one raporty Heinego, czasem je potwierdzają, czasem korygują. Pozwalają one po raz pierwszy osadzić teatr stanisławowski w samej materii życia, wśród intryg, plotek i politycznych wydarzeń, w przemianach obyczajów, mód i poglądów. Są niemal żywym głosem współczesnych świadków.

Opublikowane w ciągu ostatniego dziesięciolecia archiwalia, przede wszystkim z tzw. zbiorów jabłońskich, umożliwiają już właściwie napisanie historii teatru od strony jego wewnętrznej organizacji.⁵ Zarysy monograficzne objęły poza Zabłockim i Bogusławskim wszystkich niemal komediopisarzy stanisławowskich.⁶ Pustych plam jest już stosunkowo niewiele, chociaż repertuar z okresu około roku 1780 wskutek luki w afiszach nie został do końca ustalony.

Wiemy od Bernackiego więcej, ale wydaje się, że zasadnicza zmiana w spojrzeniu na teatr Oświecenia związana jest nie tyle z przyrostem materiałów i weryfikacją szczegółowych stwierdzeń, ile z inaczej niż przedtem stawianymi pytaniami. Bernacki w sposób wspólny zamyka epokę, w której każde potwierdzenie istnienia teatru było odkryciem nowego ładu. Pierwszym etapem teatrologii było przejście od kolekcjonerstwa do naukowej kwerendy, drugim od systematyki do interpretacji. Nowe rozumienie epoki Oświecenia, jej wewnętrznych sprzeczności, jej dynamiki, musi wpłynąć także na interpretowanie zjawisk teatralnych.

Podstawową sprawą staje się współczesność teatru, jego współczesność polska i jego współczesność europejska, jego miejsce w Warszawie i w jej wszystkich gwałtownych przemianach, miejsce teatru w literaturze i w polityce. Wyzna-

czenie tego miejsca jest jednocześnie próbą odpowiedzi, w jakiej mierze teatr ten był zacofany i w jakiej mierze był prekursorski, w jakim stopniu wyrastał z kultury teatralnej czasów saskich i kiedy osiągnął próg teatru narodowego, bez którego nie byłby możliwy ani Fredro, ani komedia romantyczna.

II. W roku 1753 w salonie pani Geoffrin Stanisław August Poniatowski poznał Monteskiusza. Autor *Ducha praw* miał wtedy sześćdziesiąt cztery lata, przyszły król polski — dwadzieścia. Zaczyna pani Geoffrin musiała zapewne przedstawić Stanisława Augusta jako młodzieńca z najpierwszej polskiej rodziny, czytanego i przejętego duchem filozoficznym, bo Monteskiusz się rozkrochmalił i podobno nawet zaśpiewał ułożoną przez siebie piosenkę do księżnej de la Vallière. Stanisław August w tym salonie na pewno w niczym się nie różnił od swoich zachodnich rówieśników, może nawet, jak świadczą jego pamiętniki, lepiej się orientował w sporze między bufonistami i antybufonistami i w urokach nie tylko baletu, ale i starej francuskiej opery. W rok potem przecież będzie podziwiał w Londynie tragedie Szekspira i zapisze, jak na króla, sądy świadczące o rzadkiej przenikliwości. We Francji w tym właśnie roku 1753 wychodził trzeci tom *Encyklopedii*. W Polsce Bohomolec pisze i wystawia swoje przeróbki Molierowskie. Pijarskie Collegium Nobilium Stanisława Konarskiego, gdzie gra się na corocznych popisach po raz pierwszy w Polsce Woltera, ma już za sobą dwanaście lat. Biblioteka Załuskich tylko sześć. Sam Załuski właśnie w tym roku pisze ciężką polszczyzną przedmowę do przełożonej przez siebie tragedii Wolterowskiej *Rzym wybawiony*.

Przykłady te wskazują bardzo wyraźnie, niemal dotykalnie, współistnienie w kulturze polskiego Oświecenia dwóch czasów albo lepiej jeszcze dwóch zegarów. Ta metafora zaczerpnięta z badań nad czasem teatralnym Szekspira trafia w jedną z najbardziej istotnych cech całego polskiego Oświecenia. Pierwszy z tych zegarów pokazuje polską współczesność, drugi współczesność zachodnią. Dla każdego zespołu wydarzeń, dla każdej sytuacji literackiej i politycznej podać możemy jednocześnie dwa czasy: czas polski i czas zachodnio-europejski. Odstęp między tymi dwoma czasami jest miarą zacofania. Odstęp ten w ciągu trzydziestolecia stanisławowskiego zmniejsza się coraz gwałtowniej. Wystarczy uprzytomnić sobie, że Konarski i Załuski byli przecież młodsi o blisko dziesięć lat od Woltera, Monteskiusza i Marivaux, że Rousseau i Diderot są niemal dokładnie rówieśnikami Mitzlera de Kolof. Że wreszcie pierwsza generacja właściwego Oświecenia, urodzona, jak Krasicki, Czartoryski, Naruszewicz i król, około roku 1735, odpowiada we Francji pokoleniu Beaumarchais'go (1732), a w Niemczech Lessinga (1729). W latach dziewięćdziesiątych oba zegary biją już niemal jednocześnie. Jakub Jasiński (1759) jest rzeczywistym, a nie tylko z metryki rówieśnikiem Schillera, Dantona i Robespierre'a. Wojciech Bogusławski jest od tej czwórki tylko o dwa lata starszy. Czas biegnie inaczej na początku i u końca polskiego Oświecenia. Coraz szybciej.

Ale współczynniki opóźnienia są bardzo różne dla Warszawy i prowincji, dla dworu i miasta, dla literatury i dla teatru, dla scen obcych i sceny polskiej. Inaczej wyglądają przy próbach teoretyzowania, inaczej w praktyce pisarskiej, jeszcze inaczej w zamierzeniach dydaktycznych. I dlatego szczególnie ważne staje się podanie dla każdego zjawiska właściwej godziny na obu zegarach: polskim i europejskim.

Młodziutki Mikołaj Doświadczyński, jak wynika z łatwej do przeprowadzenia wewnętrznej chronologii powieści, przybyć musiał do Warszawy około roku 1762. Jeszcze do niedawna jego jedyną, przynajmniej w teorii, edukacją miłosną była *Historia Hipolita* pani d'Aulnoy z roku 1690, wydana w przekładzie polskim Raczyńskiego w roku 1743. Dla jego francuskiego guwernera najnowszym wzorem galantomii były romanse panny de Scudéry. Teraz w Warszawie Mikołaj przechodzi w skrócie inny zupełnie kurs literacki miłosnej edukacji. „U najmodniejszych dam — poucza go jego nowy przyjaciel — zastaniesz waszmość pan na gotowalni tuż przy węzłkach i bielidle księgi pana Rousseau, filozoficzne dzieła Woltera i inne podobnego rodzaju pisma.”⁷

W tym samym właśnie czasie w „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomościach”, wydawanych przez Grölla, znajdujemy doniesienie o odegraniu w pijarskim Collegium Nobilium *Alziry* Wolterowskiej po polsku i *Syna marnotrawnego* po francusku oraz pierwszą prawdopodobnie w piśmiennictwie polskim wzmiankę o Rousseau i o *Emilu*.⁸ Francuskie nowości sprowadzali księgarze warszawscy z opóźnieniem paromiesięcznym, co po dwustu latach budzi podziw i zazdrość. Francuski *Emil* sprowadzony do Warszawy tylko o dwa lata poprzedza ostatni tom pierwszej edycji *Komedii* przez księdza Franciszka Bohomolca Societatis Jesu napisanych. Grane są one jeszcze najpewniej w warszawskim konwiktie w dni przedzapustne i na początku wakacji, w tym samym czasie, kiedy bawi w Warszawie francuska antrepriza Albaniego. W jej repertuarze znalazł się *Świętoszek* Moliera, *Igraszki trafu i miłości* Marivaux i *Ojciec rodziny* Diderota.

Odczytanie czasu na obu zegarach jest pouczające. Bohomolec przerabia Molierowskiego Scapina na polskiego Figlackiego z opóźnieniem prawie stuletnim; Albani wystawia Diderota w rok po jego francuskiej premierze.

Farsy Molierowskie, jeśli pominąć parę oderwanych prób, wchodzą w polskich przeróbkach w dworski i szkolny repertuar z opóźnieniem stuletnim, wielkie jego komedie z opóźnieniem jeszcze większym. Racine i Corneille po swoich dwóch premierach siedemnastowiecznych znajdują się dopiero w repertuarze pijarskim. *Atalia* Racine'a z opóźnieniem sześćdziesięcioletnim, *Cynna* Corneille'a nawet z dziewięćdziesięcioletnim. *Alzyra* i *Meropa* Woltera wejdą na tę samą scenę pijarską z opóźnieniem już tylko piętnastoletnim. Regnard w przestosowaniu Czartoryskiego ukaże się w teatrze Szkoły Rycerskiej z opóźnieniem siedemdziesięcioletnim, Marivaux, jeśli wziąć za przykład jego *Faus-ses confidences* albo *Double inconstance*, przyjdzie z opóźnieniem pół wieku.

Również o pół wieku opóźni się polska premiera *Modnego przesądu* La Chaussée. Komedia łzawa, w porównaniu z okresem swojego największego powodzenia we Francji, wchodzi na scenę warszawską z opóźnieniem trzydziestoletnim. Ale drama mieszczańska zmusza warszawskich spektatorów do wylewania łez już tylko o piętnaście lat później niż w Paryżu. Sztuki Merciera opóźnione są od lat pięciu do piętnastu, *Emilia Galotti* ma swoją polską premierę w roku 1790, a więc o osiemnaście lat później niż w Hamburgu. *Minna von Barnhelm* przyjdzie szybciej, bo już w jedenaście lat po jej pierwszym wystawieniu w Niemczech. *Eugenia*, drama łzawa Beaumarchais, ukazuje się z opóźnieniem piętnastoletnim, *Cyrulik sewilski* z opóźnieniem tylko czteroletnim, *Wesele Figara* zagrane jest w Teatrze Narodowym w roku 1786, a więc już tylko w dwa lata po publicznej premierze paryskiej.

W rzeczywistości jednak opóźnienie i nowatorstwo życia teatralnego w Polsce przebiega jeszcze w sposób o wiele bardziej złożony. Pierwszego Arlekina odnalazł Julian Lewański w intermediach z roku 1647, dopisanych do łacińskiego dramatu i odegranych na scenie sławnego gimnazjum w Lesznie.⁹ W roku 1699 warszawscy widzowie podziwiać mogli trupę Gennaro Sacco, która należała do najznakomitszych zespołów włoskich, a w roku 1754 jednego z najwspanialszych Pantalonów współczesnych, Cezara d'Arbes. Nie jest wykluczone, że w teatrze Augusta II słynny Legrand zagrał w roku 1701 pierwszego *Świętoszka* w Warszawie. Wielki repertuar Molierowski po Albanim pokazał już na pewno Rousselois w latach 1765—1767. Zagrał m. in. *Amfitriona*, *Mizantropa*, *Szkolę żon* i *Szkolę mężów*. Na wielkie święta pokazywał tragedie Wolterowskie, na co dzień repertuar komediowy grany w tym samym czasie w Wiedniu i Paryżu. Najświeższymi nowościami były w nim francuskie opery komiczne, które zaczynały rywalizować z zaszczepionym przez Augusta III gustem włoskiego buffo.

Trupa Albaniego w 1762 r. grała Regnarda, Destouches'a i Dancourta, pierwsi francuscy komedianci Stanisława Augusta w jeszcze szerszym zakresie i konsekwentniej kontynuowali ten sam dobór repertuaru, oparty przede wszystkim o pomolierowską komedię moralizującą.

Pierwszą dramę mieszczańską pokazała zapewne jeszcze trupa Ackermanna w roku 1754. *Minna von Barnhelm* Lessinga i *Miss Sarah Sampson*, jak również wielokrotnie grany na scenie polskiej *Zbieg z miłości ku rodzicom* Stephaniego wystawieni zostali także naprzód przez Niemców w latach 1774—1775. Na scenie niemieckiej wreszcie pod koniec polskiego Oświecenia pojawi się Schiller. W Krakowie i Poznaniu *Zbójcy*, *Don Carlos*, w Warszawie w roku 1793, w parę miesięcy po burzliwej premierze *Henryka VI na łowach*. Na polską scenę Schiller nie zdążył już wejść w XVIII wieku. Pierwsze polskie przedstawienie *Zbójców* przyniesie dopiero rok 1803.

To jest druga współczesność życia teatralnego w Polsce stanisławowskiej i jej czas odmierzany na drugim zegarze. Ale i ta miara jest zawodna, a przy-

najmniej niewystarczająca. Trzecią jak gdyby godzinę teatralną wyznaczają doniesienia ogłaszane w gazetach, relacje cudzoziemców, którzy odwiedzają Warszawę, i co może najważniejsze, doświadczenia teatralne Polaków odbywających wojaże na Zachód.

Bewerlej, czyli *Gracz angielski* był jednym z największych sukcesów warszawskiego teatru w roku 1778, ale już dziesięć lat wcześniej, bo w 1768, doniosły „Wiadomości Warszawskie”, że Izabela Czartoryska, oczekując w Brukseli księcia Adama, była na spektaklu *Bewerleja*.¹⁰ Jego paryska premiera odbyła się tylko o rok wcześniej. Książę Adam będzie jednym z patronów polskiego wzoru dydaktycznej komedii pomolierowskiej, księżna Izabela faworyzować będzie polską odmianę sentymentalizmu, a potem pierwsze nowinki preromantyczne. Ludzie polskiego Oświecenia, zwłaszcza z dwóch pierwszych generacji, należą jak gdyby do paru epok jednocześnie, żyją, zwłaszcza najwybitniejsi z nich, ideolodzy i działacze, według czasu zachodniego na swój prywatny użytek, według czasu polskiego w swojej działalności publicznej i reformatorskiej.

Najjaśniej widać to na korespondencji Krasickiego. Jego polskie listy należą jeszcze niemal do sarmackiego baroku, pełnego zawieszistych dowcipów i gospodarczych trosk; po francusku pisze niemal kto inny, reprezentant dojrzalej fazy Oświecenia, czytelnik powiastek filozoficznych Woltera, admirał *Bajek z 1001 nocy* i najnowszych przekładów Sterne’a na francuski. Nieobce mu są wszystkie niepokoje i wszystkie rozczarowania wieku rozumu.

Stanisław August w korespondencji z panią de Geoffrin omawia tematy proponowane dla polskiej współczesnej komedii jak nauczyciel, który ze swoim dyrektorem przedyskutowuje szkolne zadania. Teatr miał wychowywać, literatura miała wychowywać, „Monitor” miał wychowywać. Osobiste gusta Stanisława Poniatowskiego widać raczej w programach fet urządzanych na jego cześć. Były one frywolne i w swoim stylu rokokowe, zupełnie inne niż *Malżeństwo z kalendarza*, a nawet *Panna na wydaniu*.

Dlatego ani lektury, ani doświadczenia osobiste, ani gusta, których możemy się domyślać, nie pozwalają na jednoznaczne określenie spornych artykułów teatralnych ogłaszanych w „Monitorze”. Teatralskim może być i król, i Czartoryski, i Krasicki. Pierwsze i ostatnie artykuły z cyklu „Apologii teatru”, wykład i pochwała reguł klasycznych i obrona szekspirowskich wolności wynikają po prostu z współistnienia owych dwóch zegarów.

III. Pełne największych niespodzianek pomieszanie czasów i epok odnajdujemy na przedprożu polskiego Oświecenia. Drużbacka prawdopodobnie pierwsza w Polsce przetłumaczyła Woltera, Załuski, nie wiadomo dobrze, z jakiego źródła, ale pierwszy parafrazuje monolog Hamleta, który dokłada do adaptacji tragedii Addisona o Katonie.¹¹ Pisz wiersze dewocyjne, prozę własną przetyka saskim makaronem, ale niespodziewanie tłumaczy, i to niemal wiernie, pierwszą w Pol-

sce dramę mieszczańską. Sięga do tragedii elżbietańskiej, popularyzuje recepty Boileau, jest jednym z propagatorów francuskiego klasycyzmu. I to jest właśnie typowe — ten bardzo niedojrzały klasycyzm mieszać się będzie stale z kulturą baroku i z nieśmiałościami zapowiedziami Oświecenia.

Widać to dobrze na najwcześniejszych adaptacjach Moliera, które naprzód będą klasycyzujące, potem jak w Nieświeżu na teatrum Radziwiłłowej barokowe, aż wreszcie u Bohomolca oświeceniowe.¹² Jeszcze bardziej zastanawiające przemieszanie stylów i epok, epigonizmu i nowatorstwa odnaleźć można w Podhorcach Wacława Rzewuskiego. W oktawy jego *Nauki wierszopiskiej* wpleciona jest nagle między reguły Horacjusza pochwała „tragicznych igrzysk w ludnym Londynie”. Być może puste miejsca klasycystycznej tragedii pomiędzy pierwszym wystawieniem *Cyda* w Jazdowie w roku 1662 i klasycystycznym repertuarem Collegium Nobilium zostaną wypełnione nie znanymi dotąd ogniwami. Wydaje się jednak, że poetyckie mistrzostwo, czystość języka i klasyczną dykcję zawdzięcza Rzewuski przede wszystkim tradycjom jeszcze wcześniejszym, idącym od końca polskiego Renesansu. Na polskiego Racine’a czy nawet na polskiego Corneille’a było i za późno, i za wcześnie; tragedie patriotyczne Rzewuskiego uderzają raczej pięknnością fragmentów i dojrzałością materii językowej. Aż do Trembeckiego i Zabłockiego nikt tak jak Rzewuski nie potrafił pisać wierszem po polsku. Ale nawet hetman nie rozporządzał warsztatem wersyfikacyjnym, który by pozwolił na dojrzały przekład już nawet nie Racine’a, ale wielkich komedii Molierowskich i Wolterowskiej tragedii.

Wielokrotnie pisało się o klasycyzmie polskiego Oświecenia. Wydaje się, że o wiele bardziej pasjonujące byłoby prześledzenie zmieszania elementów barokowych i klasycystycznych w prekursorskich zjawiskach literackich i teatralnych epoki saskiej. W teatrze, który traktowany był zarówno w okresie saskim, jak i w czasach stanisławowskich jako niezmiernie ważny element polityki i wychowania, wybory wzorca są szczególnie uchwytne i wyraziste. Dla kolegów teatryńskich takim wzorcem teatru był Metastazy przekładany na łacinę. Ten zakon miał ambicje wychowawcze zdecydowanie elitarne, ograniczone do wąskiego kręgu arystokracji. Najbardziej świadomego wyboru dokonali pijarzy po reformie Konarskiego. Molier po francusku i tragedia klasycystyczna miała być szkołą cnót obywatelskich i rygoru intelektualnego. Konarski był pierwszym z reformatorów, którzy jasno zdali sobie sprawę, że retoryka może być także ideologią. Walkę z anarchią i z *liberum veto* związał Konarski z obroną czystości i dyscypliny języka. Stąd prawdopodobnie znaczenie przypisywane tragedii w kolegiach pijarskich. Pozwalała ona jak w *Epaminondzie* na bezpośrednią lekcję historii. Tym zasadom poddany był i wybór repertuaru: *Otto* i *Cynna* Corneille’a, *Alzyra*, *Zaira* i *Śmierć Cezara* Woltera.

Dlaczego w takim razie ten wybór tak bardzo świadomy okazał się w rezultacie dla polskiego Oświecenia najmniej przydatny? Na scenie narodowej tragedia pojawi się raz jeden, i to dopiero w roku 1792; będzie nią Wolterowska



Meropa. Po ostatnim przedstawieniu *Atalii* w roku 1766 na warszawskiej scenie pijarskiej przez ponad ćwierćwiecze tragedia jest praktycznie nieobecna w teatrze polskiego Oświecenia. Z jej politycznego znaczenia zdawali sobie przecież sprawę nie tylko pijarzy. Czartoryski w przedmowie do *Panny na wydaniu* w roku 1771 pokazuje w tragicznym spektaklu „wielkie sprężyny nienawiści, miłości, zadziwienia” i pięknie za wzorcem francuskim tłumaczy, jak targa on „duszą spektatora”.

Potrzebę tragedii odczuwano szczególnie w momentach politycznego napięcia. Wyczytać to można wyraźnie w przedmowach Wybickiego do jego *Zygmunta Augusta*, Turskiego do jego przekładu *Fedry*, w słynnym ustępie ze *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego i w wywodach *O wymowie i poezji* Gołańskiego. Dlaczego w takim razie nie powstała polska tragedia albo przynajmniej nie wprowadzono do repertuaru warszawskiego Racine’a, Corneille’a i Woltera?

Wprawdzie, jak wspomniałem, najbardziej świadomy wybór modelu kulturalnego dokonany został przez Konarskiego i pijarów, ale wybór, który zdecydował naprawdę o teatrze polskiego Oświecenia, dokonany został przez jezuitów i zapoczątkowany przez Bohomolca. Jezuita byli zawsze zakonem najbardziej teatralnym i najlepiej rozumieli pedagogiczną funkcję spektaklów. Wychowywali i chcieli wychowywać nie jak teatyni wąski krąg arystokracji dworskiej — ani nawet jak pijarzy przyszłych przywódców życia politycznego, lecz masy średniej i drobnej szlachty. Mieli teatralny instynkt, rozumieli, że tragedia jest gatunkiem arystokratycznym, że dla spektatorów zawsze najbliższą będzie komedia. Do reformy szkolnictwa uprawiali misteryjne widowiska w barokowej oprawie, dramatyzowane historie świętych, chociaż, jak widać z nowszych badań, i tutaj przewijały się często nasycone świecką obyczajowością realistyczne intermedia.

Niezbędnym jednak warunkiem odnowienia jezuickiej sceny i, co może ważniejsze, skutecznej rywalizacji z pijarami było stworzenie albo przynajmniej znalezienie odpowiedniego repertuaru. Rozumiał to doskonale Bohomolec, kiedy w roku 1750 po czteroletnich studiach w Rzymie wracał do kraju. Wzorów dla komedijek pisanych na coroczne popisy szukał i u Włochów, może poprzez francuskie adaptacje dell’arte, u Plauta i u Tomasza Corneille’a, w nowej francuskiej dramaturgii jezuickiej, a nawet u Duńczyka Holberga. Szukał wzorów, które by pozwoliły połączyć pedagogikę jezuicką z zabawą, które by przede wszystkim dawały się dostosować do polskich obyczajów.

Tragedia nie daje się adaptować, nie można przestosować do polskich warunków ani *Cynny*, ani *Polieukta*, ani *Zairy*. Tragedia polska mogła być tylko tragedią oryginalną. Bohomolec jasno zdawał sobie z tego sprawę, że warsztat językowy ledwo na uprawę i przystosowanie obcych komedii mógł wystarczyć. Na przystosowanie — wiedział dobrze, że to jest najważniejsze. Staropolska praktyka przekładów wykształciła ten swoisty rodzaj adaptacji, w którym wy-

mienia się obce realia na krajowe i charakterom nadaje wyraźne piętno szlacheckie.

Bohomolec szukał wzoru, który najlepiej i najłatwiej da się polonizować. Znalazł go w Molierze. I to było jego największe odkrycie. *Pocieszne wykwintnisie* przemienione na *Modnych kawalerów* są początkiem stanisławowskiej komedii. Bohomolec był pierwszym, który Molierowskie farsy i komedie skutecznie przeniósł z Paryża do Warszawy, i, co może jeszcze trudniejsze, pokazał, jak Molierowskich mieszczan można przerobić na polskich szlachciców. Przysłużył się Bohomolcowi zapewne również twardy jezuicki zakaz ukazywania na scenie konwiktowej postaci kobiecych granych przez chłopców. Zmuszał do coraz większej samodzielności, niemal do układania komedylek własnym konceptem.

W ubogim stosunkowo teoretyzowaniu na tematy dramatyczne, zwłaszcza we wczesnym polskim Oświeceniu, teoria przekładu należy do najbardziej oryginalnych i rozwiniętych. Znowu chyba pierwszy Załuski bronił tłumacza, który nie „literalnie”, ale „*paraphrastique*” do kraju i obyczajów ziomków stosuje obce wzory. Najsłynniejsze jednak pozostały sformułowania Czartoryskiego, który w przedmowie do *Panny na wydaniu* uogólnił i własną, i Bohomolcową praktykę.

Czartoryski i Bohomolec byli głównymi realizatorami królewskiej polityki teatralnej. Rola Krasickiego wydaje się znacznie mniej istotna. Klimowicz ją niewątpliwie przecenił. Wystarczy porównać późniejsze komedie XBW z wartkim dialogiem postaci bohomolcowych, żeby odrzucić hipotezę o współautorstwie Krasickiego. Jest ona zupełnie nieprawdopodobna, nawet jeśli się przyjmie, że był doradcą przy kreśleniu sylwetek kobiecych. Raportów Heinego nie można traktować bezkrytycznie, choć dzięki nim poznaliśmy o wiele lepiej niż przedtem nie tylko repertuar pierwszego dwulecia warszawskiej sceny, ale również okoliczności i plotki, jakie towarzyszyły jej powstaniu. Była ona traktowana od początku jako impreza Stanisława Augusta, stosunek do teatru był stosunkiem do polityki królewskiej i reformy, partia antykrólewska była od razu antyteatralna i odwrotnie.

Od pierwszych miesięcy warszawskiej sceny publicznej aż do ostatnich tygodni przed upadkiem Warszawy toczy się z niewielkimi przerwami ta sama zażarta walka o wpływy i rządy nad teatrem między królem, opozycją antykrólewską i ambasadorami rosyjskimi.¹³ Monopol teatralny był wielkim zwycięstwem Stackelberga, jego zniesienie w latach Sejmu Czteroletniego było nie tylko osobistym triumfem Bogusławskiego, ale świadectwem zmiany samej funkcji teatru. Teatr coraz bardziej stawał się zależny od „*publicum*”; wtedy właściwie po raz pierwszy przestał być dworski, stał się naprawdę publiczny.

Król chciał mieć na polskiej scenie komedię dydaktyczną, dostosowaną do narodowych obyczajów. Pierwsze polskie komedie na teatrum powstały „na zamówienie”. Dostarczył ich znowu Bohomolec, miał wtedy ze wszystkich największe doświadczenie w adaptacjach. Adaptacja jest zawsze uwspółcześnia-

niem. Bohomolec przestoso-
wywał Moliera według wzorów pomolierowskich. Takim wzorem był przede wszystkim Destouches, najłatwiejszym i w dodatku jeszcze spopularyzowanym przez francuskie trupy. Słusznie zwrócił na to uwagę Stender-Petersen, a za nim Klimowicz.¹⁴ Ale oparcie intrygi w większości tych komedijek na przeciwstawieniu złego i dobrego zalotnika do tej samej panny nie było odkryciem Destouches'a i należy do jednego z najstarszych wzorców komediowych. Naiwnie również przypisuje Klimowicz wpływom Destouches'a przejęcie zasady Horacjańskiej: „*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*.” Powtarzali ją niemal wszyscy obrońcy komedii, czasem z dobrą wiarą, czasem po prostu, żeby osłonić pozorami dydaktyzmu zbyt śmiałą lub za daleko posuniętą satyrę. Najciekawsze zresztą komedie Bohomolca są zupełnie wolne od schematów Destouches'a: skecze satyryczne „*Monitors*”, *Pijacy* — jeszcze dzisiaj zastanawiający specyficznym i dość przerażającym humorem — i wreszcie u samego końca gorzki *Autor komedii*.

Polityka teatralna Stanisława Augusta była niesłychanie nowoczesna, teatr i pismo tygodniowe miały być głównym instrumentem społecznego oddziaływania. Bezpośrednio funkcje dydaktyczne wypełniać miała oczywiście przede wszystkim scena polska, ale gusta kształtować miała także scena francuska. Na przedprożu polskiego Oświecenia niemal na wszystkich polach wpływy klasycyzmu zmagają się z tradycją barokową, jest ona ciągle najsilniejsza, może dlatego, że najmocniej zrosnięta z gustami i obyczajem szlacheckim. Barok jest najbardziej narodowym stylem polskim — Słowacki to pierwszy zrozumiał, potem Leon Schiller. Słynny dystych Zabłockiego: „Nie było komu uczyć, wszędzie były schizmy, / Ambona grała sceny, teatr katechizmy” — jest w gruncie rzeczy uznaniem wścieklej teatralności baroku. Z tą tradycją barokowo-sarmacką w języku, w obyczaju, w myśleniu politycznym podejmuje upartą walkę pokolenie roku 1735: pokolenie króla, Czartoryskiego, Trembeckiego i Krasickiego. Czasem nawet wbrew własnym upodobaniom i skłonnościom.

Bohomolec w komediach konwiktowych sięgał jeszcze do arlekinady i grubyh środków farsy włoskiej i francuskiej. W komediach na teatrum już jest oglądzony. Jeszcze bardziej Czartoryski, jeszcze bardziej Krasicki. Klimowicz słusznie pokazuje, jak w repertuarze francuskim pierwszego dwulecia eliminowany zostaje konsekwentnie teatr jarmarczny i nawet ułożone przez Francuzów włoskie *dell'arte*. August III faworyzował najbardziej operę włoską. Stanisław August i tutaj dokonuje odmiennego wyboru. Usiłuje przekonać warszawskich widzów do francuskiej opery komicznej, która była nie tylko bardziej nowoczesna muzycznie, ale dialog sceniczny wprowadzała między arie i muzykę łączyła jak najchętniej i jak najczęściej z wstawkami baletowymi. Jak wynika z współcześnie zanotowanych relacji, widzowie warszawscy, oczywiście z partii antykrólewskiej, gorszyli się fikającymi baletniczkami. Ale opera komiczna wprowadzała sceny rodzajowe, które stwarzały możliwość przestoso-

wania do obyczajów, a potem i do folkloru krajowego. Bez zaszczepienia Polakom gustu do francuskiej opery komicznej nie powstałyby nigdy potem polskie śpiewogry. I w tym wypadku wybór królewski okazał się trafny.

Arlekinada wyrzucona z teatru przeniosła się do sal redutowych. Musiała bardzo głęboko wrosnąć w obyczaj, skoro w zabawach, w fetach, w maskaradach odnajdujemy tak często gusta do włoszczyzny i tyle jej świadectw przynosi satyra współczesna. Bohomolec w komediach konwiktowych z Arlekina i Skapena ukształtował swojego Figlackiego, teraz z kolei fircyków albo paryżan polskich porówna Naruszewicz do Arlekinów.

W tym pierwszym okresie stanisławowskiego teatru wielkie serio zamysłów królewskich miesza się nieustannie z wielkim buffo praktyki. Jak w dwóch stylach włoskiej opery. To buffo możemy odczytać z gazetek pisanych i raportów Heinego. Pierwszym autorem był Józef Bielawski, „hipochondryczny błazen”, jak go nazywa Heine, typowy grafoman saskich czasów, którego tabakierą i setką dukatów znechęcono do napisania komedii na otwarcie sceny. Trudniej było namówić chociaż trochę szanujące się szlachcianki, żeby zgodziły się zostać komediantkami. Teatr miał stać się szkołą świata, szkołą obyczajów, szkołą oświecenia. Był jednak wtedy — i musiał być — zarazem czymś w rodzaju haremu króla i dworu. Obie perspektywy, serio i buffo, są prawdziwe.

Bohaterski okres „Monitora” i pierwociny teatru publicznego trwają niecałe trzy lata, konfederacja barska i potem pierwszy rozbiór przekreśliły na długo zryw polskiego Oświecenia. Każde z trzech pokoleń tej epoki po kolei zostaje złamane: przez pierwszy rozbiór, przez klęskę drugiej reformy po odrzuceniu kodeksu Zamojskiego, przez Targowicę i ostateczny upadek Rzeczypospolitej. Program polityki teatralnej króla kontynuowany będzie i po roku 1774, kiedy znowu otworzona zostanie scena polska. Ale będzie już opóźniony w stosunku do swojego czasu, w stosunku nawet do nowej funkcji, jaką wkrótce już zacznie spełniać teatr warszawski. „Koniec albowiem komedii i cel właściwy jest na śmiech podając poprawiać złe obyczaje” — ten Bohomolcowy program co innego jednak oznaczał w roku 1755, kiedy Bohomolec opatrywał przedmową pierwszy tom swoich *Komedii*, w dziesięć lat później i jeszcze w dwadzieścia lat później. Proporcje między ucieszeniem i oświeceniem spektatorów uległy bardzo znacznej zmianie. Nawet naiwne komedyjki Bohomolca nasycone były aktualną i dosyć gwałtowną materią polityczną, przeróbki Czartoryskiego są o wiele bardziej ogólnie dydaktyczne, i to właśnie w sensie tego typu moralizatorstwa, jakie uprawiał Destouches. Widać to nawet w pewnych akcentach przedmowy do *Panny na wydaniu*, gdzie (oczywiście z drugiej ręki, za Addisonem w tym wypadku) wydobywa Czartoryski rolę komedii jako szkoły oglady, szczególnie, co jest zresztą charakterystyczne, wobec kobiet.

Szkoła oglady, więc również i szkoła rozmowy. Czartoryski gwałtownie występuje przeciwko „wydrzyźnianiu”, wysuszając w ten sposób jeszcze bardziej materię komediową. Żartobliwość fałszywa i prawdziwa — pisze — różnią się

od siebie „jak małpa od człowieka”. Ta fałszywa żartobliwość to były tradycje jaśkowie i arlekińskie.

Ostatnim teoretykiem tego programu będzie sześćdziesięciopięcioletni Mitzler de Kolof. W artykułach w „Monitorze” i w swoich *Listach niemieckich o teatrze* wystąpi z całą recepturą sztuk pożytecznych, wzruszających i cnotliwych, które byłyby godziwą rozrywką dla pospólstwa, rzemieślników i wszystkich obywateli pracujących. Tej dydaktyce odpowiada szczegółowa poetyka oparta na symetrycznych przeciwstawieniach cnoty i występku. Mitzler jest purytański i surowy, wygnać chce ze sceny już nie tylko wszelką arlekinadę i grubą farsę, ale również intrygę miłosną. „Czas już — pisze — aby [...] komedie układać bez małżeństwa; mogą się one tak samo, a może jeszcze lepiej podobać.” Mitzler był jednocześnie anachroniczny i prekursorski. Anachroniczny, bo na teatrum wchodził coraz bardziej repertuar rozrywkowy, prekursorski — bo nadchodził przecież czas nowego dydaktyzmu i wzruszeń nad „cnotą uciemżoną”. Tylko ani Mitzler, ani Bohomolec nie rozumieli, że te nowe potrzeby zaspokajać będzie komedia łzawa i jeszcze skuteczniej drama mieszczańska. Gorzki i tak bardzo osobisty *Autor komedii* Bohomolca jest świadectwem tego rozminięcia się z nowymi gustami i jednocześnie zamknięciem dwóch pierwszych rozdziałów w dziejach sceny stanisławowskiej.

IV. Powieść i komedia stanowią dwa prowadzące gatunki literackie dojrzałego Oświecenia we Francji i Anglii. Pytanie o miejsce powieści, a właściwie o puste miejsce nowoczesnej powieści w literaturze polskiego Oświecenia należy do najtrudniejszych. *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* były skokiem od fabuł i dyskursów monitorowych do konstrukcji losu i kreacji bohatera, który jak Kandyd przechodzi przez podwójną edukację, filozoficzną i życiową, aby tak samo skończyć na uprawie własnego ogródka. „W przeciagu lat dziesięciu dworak w Warszawie, w Paryżu galant, oracz w Nipu, niewolnik w Potozy, szalony w Sewilli, zostałem w Szuminie filozofem.”¹⁵ Polski ogródek, z którego wyszedł i do którego powrócił Doświadczyński, był jednak nieporównanie większy od Wolterowskiego. Konstrukcja losu tego polskiego Kandyda jest przemianą albo raczej wychowaniem sarmackiego mędrka i niedosłego fircyka na oświecone go szlachcica. Doświadczyński zostaje filozofem, to znaczy fizjokratą, w jego oczywiście polskim wydaniu. Wraca do swojego folwarku i czynszuje chłopów.

Krasicki zaprowadził swojego Doświadczyńskiego do Warszawy, aby popadł tam w złe towarzystwo i nadwerżył fortunę. Była to, jak łatwo obliczyć, jeszcze Warszawa saska. Mikołaj u końca swoich przypadków po edukacji na obu hemisferach przejeżdża znowu przez Warszawę, ale najszybciej, jak może, ma wstręt do polityki, wraca na wieś. Powieść kończy się tam, gdzie właściwie mogłaby się rozpocząć; zamiast filozofa, który z antypodów i Rousseowskiej pracowitej Arkadii powrócił do rozpustnej Warszawy, mamy Pana Podstolego.

Oczywiście trudno sobie wyobrazić polską wersję powieści sentymentalnej albo powieści przygód na szerokim gościńcu, między jednym zajazdem i drugim. Ale na pewno była możliwa powieść warszawska. Jej pierwszy rozdział napisał nawet w latach dziewięćdziesiątych Jezierski w swoim *Kutasieńskim*. Taka powieść mogłaby być historią jednej z owych panienek „od gwałtownej potrzeby”, które, porwane z dworku szlacheckiego czy z kamieniczki w miasteczku, wylądowały w ustronnym dworku na Grzybowie albo na Nalewkach. Mogła to być powieść o redutach i warszawskim Foksalu, o wszystkich sprzecznościach i bujności warszawskiego życia, gdzie mieszał się i ścierał ze sobą dawny obyczaj szlachecki i wczesnokapitalistyczna spekulacja, wielkopańskie zabawy i nowy gatunek nędzy wielkomiejskiej, intryga dworska, magnacka i rosyjska, stary porządek feudalny z nową potęgą pieniądza.

Taka warszawska powieść była możliwa; prawie powstała — można ją ułożyć ze scen komedii. Nie było powieści, mamy za to warszawską komedię obyczajową. Oczywiście nie była oryginalna i nie wydała arcydzieł. W ogromnej większości, jak to pokazała Zofia Wołoszyńska, była „przestosowaniem” drugorzędnych komedii francuskich, w których — jak uczył Czartoryski — realia, obyczaje, charaktery i aluzje zostały wymienione na warszawskie.¹⁶

Pierwsze pokolenie oświeconych zwalczało dziedzictwo romansu barokowego. Ten spór o romans trwać będzie aż do końca wieku. Tyle tylko, że po roku 1780 przeciwnikiem już nie będzie osławiona *Banialuka*, ale rozpalająca nadto imaginację francuska powieść sentymentalna. Powieść stanisławowska nie potrafiła zerwać z ciasno pojętym dydaktyzmem. Zerwał z nim wyraźnie warszawski teatr około roku 1780. Potomstwo *Doświadczyńskiego* było nieudane. Powieść stanisławowska potrafiła tylko coraz gorzej powtarzać wzór przyswojony przez Krasickiego; nie sięgnęła, jak na Zachodzie, do wcześniejszych rezerw, do powieści lotrzykowskiej, z której wyrósł nowy romans obyczajów i nowa powieść przygód. Teatr wychodzi nie tylko z ograniczeń dydaktyzmu, sięga do różnych stylów i rodzajów, jest otwarty na wszystkie nowinki, coraz bardziej liczący się z *publicum* i zarazem stawiający przed sobą ambitniejsze zadania.

Baudouin swoim *Świętoszkiem zmyślonym* otwiera nowy etap adaptacji Moliera. Zasady przestosowania są te same, jak dawniej mieszczenie Molierowscy przemieniają się na średnią szlachtę. Ale nie jest to już Molier przerabiany z perspektywy Destouches'a albo Regnarda; Baudouin wprowadza aktualizację o wiele świeższą i aluzje polityczne o wiele konkretniejsze, niż pozwalała na to podwójna cenzura — poetycka i polityczna — siedemnastowiecznego kłasycyzmu.

Syn marnotrawny Trembeckiego według Woltera jest z kolei skokiem w oparowaniu warsztatu komedii pisanej wierszem. Adaptowane do warunków polskich są już nie tylko nazwiska i obyczaje, spolszczona została, i to genialnie, sama materia języka i dialogu. Adaptacja *Syna marnotrawnego* prowadzi nas już bardzo blisko do zrozumienia zadziwiającego fenomenu, jakim jest w dziejach

komedii polskiej Zabłocki. Bernacki pracowicie odszukiwał źródła komedii Zabłockiego. Ale w tym wypadku, w tym jedynym wypadku, adaptacja, a nawet tłumaczenie znaczy coś zupełnie innego. Bo Zabłocki nie tylko genialnie przestawia, często tłumaczył — i to nawet bardzo wiernie. Jego *Amfitrion* nie jest adaptacją, jest przekładem jednym z najświetniejszych w całej naszej literaturze. A przecież jest to jednocześnie Molier spolonizowany podskórnie, jak Wolter u Trembeckiego, w samej materii języka, i jeszcze inaczej, w przystosowaniu dyskretnym, ale zupełnie uchwytym wersalskich Teb na stanisławowskie. Noc podróżuje po chmurach w szlacheckiej taradajce, Neukratis awansuje na polskiego hetmana, Sozja bierze Merkurego za warszawskiego „złodzieja brukowego”, w grecko-francuskich Tebach odbywa się potyczka z Tatarami.

Amfitrion Zabłockiego jest arcyprzekładem, *Fircyk w zalotach* w gruncie rzeczy zrobiony na podobnej zasadzie jest arcydziełem polskiej komedii. *Oniegiń* nazywano „encyklopedią życia rosyjskiego”, *Fircyk* jest jednym z najlepszych, i zarazem najwdzięczniejszych świadectw laickiej kultury epoki stanisławowskiej, nie tylko towarzyskiej, ale w pewnym sensie intelektualnej, a już na pewno artystycznej. Uśmiech polskiego fircyka ma w sobie odrobinę goryczy, parę kropel współczesnego libertynizmu, jest w nim pomieszanie radości życia i zadumy. *Fircyk* nie da się sprowadzić do jednej formuły, materia tej komedii i charakterystyka prowadzących postaci jest dwuznaczna. *Fircyk* jest jednym z niewielu utworów polskiego Oświecenia napisanych z pełną bezinteresownością artyzmu; ma w sobie powietrze i lotność: w atmosferze, w dowcipie, w dialogu.

Zdumiewa u Zabłockiego bogactwo i różnorodność inwencji i środków teatralnych, wszechstronność zainteresowań, rozległość teatralnej kultury. Jego polskie komedie obyczajowe są jak gdyby na wyższym etapie kontynuacją programu Bohomolcowego, *Zabobonnik* to właściwie dojrzalsze *Czary*, w *Sarmatyzmie* odnajdziemy rodzajowość, realistyczną obserwację, a nawet czasem podobny rodzaj zaciekłości co w *Pijakach* Bohomolca.

Zabłocki świadomie i bardzo udatnie przyswaja teatrowi najlepsze osiągnięcia komedii łzawej i dramy mieszczańskiej: *Malżonków pojedypanych* La Chaussée (*Préjugé à la mode*), *Człowieka dobrze myślącego* Sedaine’a (*Philosophe sans le savoir*) i wreszcie Diderota *Père de famille*, który przeniesiony zostanie w krąg zacnej średniej szlachty i jako *Ociec dobry* wystawiony na scenie w 1782. Do najwyższych osiągnięć mieszczańskiej dramy sięgnął Zabłocki z opóźnieniem dwudziestoletnim, nadrabiał je w przyspieszonym tempie, miał obok Bogusławskiego najtrafniejszy wśród wszystkich współczesnych instynkt teatralny i wyczucie aktualności. Tłumaczy komedię prerewolucyjną, Merciera i Beaumarchais’go. Obok *Złotolowu*, zagubionej anonimowej trawestacji *Turcaret* Lesage’a, zaginięcie przekładu Zabłockiego *Wesela Figara* jest jedną z największych strat teatralnych całego okresu.

Możliwość zadziwiającej paraleli między Zabłockim i Słowackim była jedną z największych niespodzianek, którą przyniosły najnowsze badania nad teatrem Oświecenia. Jest mało prawdopodobne, aby Słowacki mógł znać *Króla w kraju rozkoszy*, nie jest również wcale pewne, czy pisząc *Balladynę* miał w pamięci komedię Legrand'a. Zbieżności i konkordancje są jednak zastanawiające. I jeszcze ważniejsze może jest pewne podobieństwo poetyki i gatunku antyfeudalnej ironii. Zabłocki ukazany w zwierciadle *Balladyny* staje się bardziej niepokojący i niespodziewanie nowoczesny, ale i *Balladyna* z tego porównania wychodzi bogatsza. Zaczynamy dziś lepiej rozumieć ich wspólną genealogię ariostyzmu odczytanego poprzez rokoko.¹⁷

W „operowym” duecie Świstaka i Pustaka na dwa głosy, wysoki i niski, i na dwa tematy, gastronomiczny i muzyczny, widać wyraźnie, jak potrafił Zabłocki wykorzystywać efekty włoskiego buffo. Po ostatnich pracach nad teatrem staropolskim i saskim zaczynamy zdawać sobie sprawę, że rezerwy teatralne Oświecenia były o wiele bogatsze, niż je dostrzegał Bernacki i jego pokolenie. Zabłocki pierwszy chyba, przynajmniej pierwszy tak umiejętnie i świadomie, wykorzystywał środki i tradycje teatralne odrzucone i potępiane jako grube i nieokrzesane przez pierwsze pokolenie zapalczywych reformatorów. Obok *Króla w kraju rozkoszy* *Pasterz szalony* z Tomasa Corneille'a, *Arlekin Mahomet* i nawet *Amant wilkołak* są przywróceniem scenie efektów teatru jarmarcznego, parodii i bufonady.

Wydaje się, że podobne rezerwy istniały nie tylko dla teatru i komedii, że mogłyby się odwołać do nich i proza fabularna. Potępione również przez zapalczywych oświeconych facecje i przypowieści, które pisywał jeszcze zacny Bohomolec, sarmackie historie i anegdoty zachowane skrzątnie w silwach szlacheckich, jak choćby *Malpa człowiek*, dzisiaj jeszcze zdumiewająca soczystością obyczajowych obserwacji, mogłyby wydobyć prozę dojrzałego polskiego Oświecenia z jej wysuszenia i ciasnego dydaktyzmu. Wysztychany przez oświeconych *Koloander* uderza kunsztownością intrygi i przewrotną analizą uczuć. Był to warsztat literacki niewątpliwie manieryczny i całkowicie nieprzydatny do przekazywania oświeconej pedagogiki, ale w swoich środkach literackich i sposobach prowadzenia fabuły o wiele bardziej wyrafinowany od fabulek monitorowych, a nawet od *Doświadczyńskiego*. Powieść na Zachodzie, jak świadczy choćby o tym przykład Marivaux, potrafiła wykorzystać i połączyć ze sobą te dwie różne tradycje: siedemnastowiecznego romansu dworskiej uprawy uczuć i barwnej powieści pikarejskiej.

Zabłocki uprawiał również nowy, świeżo przyswojony scenie polskiej rodzaj teatralny. Były nim śpiewogry. Pierwszeństwo w stworzeniu polskiej opery przypisują sobie Baudouin i Bogusławski. Baudouin swoim *Bednarzem*, Bogusławski wystawieniem *Nędzy uszczęśliwionej* Bohomolca. Muzyka do *Nędzy* była „oryginalna”, zamówiona u Kamińskiego; *Bednarz* do przestosowanego libretta zachował francuską muzykę. Ale różnica między tymi dwiema „ope-

rami” tkwiła nie tyle w ich muzyce, ile w gatunku rodzajowości. Baudouin sięgnął do folkloru miejskiego i swojego *Bednarza* osadził na warszawskim Grzybowie, Bogusławski odnalazł formułę szczęśliwszą, a w każdym razie mogącą liczyć na największą popularność. Było nią połączenie dworku szlacheckiego i wsi, dobrych panów i zacnych wieśniaków.¹⁸

Balety pokazywane przez francuską trupę na scenie Augusta II często przedstawiały wiejskie sceny. „Chłopki” obnosiły na scenie zdobne w riuszki i wstążki krynoliny. „Chłopi” mieli na sobie jedwabie i koronki, kwieciste kamizelki modnych elegantów, kapelusze przepasane czerwonymi wstążkami.¹⁹ Chłopi w śpiewograch wystawianych przez Bogusławskiego nie są już rokokowymi tancerzami. Mają jeszcze kostiumy stylizowane, ale podpatrujące rzeczywiste chłopskie stroje. Zmienia się również styl i charakter dworskich fet, alegorie i postaci mitologiczne już nie odpowiadają nowym gustom. Nie tylko Trembecki w swojej *Pieśni dla chłopów krakowskich przez Wisłę przy płynących*, ułożonej na fetę wydaną przez Mniszchów dla Stanisława Augusta w roku 1788, naśladuje, i to wcale udatnie, gwarę krakowską. Wchodzą w modę dożynki i sielskie zabawy połączone z tańcami prawdziwych lub przebranych chłopów.

W czasach saskich, a zwłaszcza w ostatnim ćwierćwieczu przed cezurą roku 1764, niemal wszystkie zjawiska prekursorskie związane były z teatrem. Generacja literacka roku 1735 zaczyna występować z dojrzałymi utworami na początku lat siedemdziesiątych; do tych lat najważniejszym wydarzeniem były ciągle jeszcze komedie Bohomolca. Obok nich jest wtedy tylko „Monitor”. W latach osiemdziesiątych komedia zajmuje puste miejsce pozostawione przez powieść. Obszary zagarniane przez teatr stają się coraz większe. Na początku lat dziewięćdziesiątych upolityczniają się gwałtownie wszystkie rodzaje literackie. Wszystkie, to znaczy publicystyka, satyra i wiersz ulotny. Ale przede wszystkim teatr. Miejsce teatru w literaturze, w polityce, w życiu i obyczajach warszawskich staje się znowu coraz większe. Większe niż kiedykolwiek dotąd.

O polityczności teatru decyduje nie tylko sam dobór repertuaru. Wiemy dobrze z własnego doświadczenia, jak zależnie od historycznego momentu i nastroju sali nie tylko gwałtownie potrafią zaktualizować się *Dziady*, ale sztukami politycznymi stać się mogą nagle tragedie Szekspirowskie albo *Czekając na Godota* Becketta. Polityczność repertuaru Bogusławskiego od jesieni 1790 jest do odczytania nie tylko z tekstów; pełny obraz dają dopiero relacje pamiętnikarskie, gazetki pisane i listy z epoki. To także nowa i niezmiernie cenna dokumentacja teatralna. Najwybitniejszą sztuką polityczną okresu i największym sukcesem teatralnym był niewątpliwie Niemcewicz *Powrót posła*. W pewnym sensie jest to wzorcowy polski dramat polityczny, który bardziej niż w jakiegokolwiek innej literaturze czerpał swoją materię i retorykę z obrad sejmowych. *Powrót posła* oglądany w tej perspektywie wiąże się z szesnasto-

wieczną *Odprawą posłów greckich* i zmagającą się z *liberum veto* *Tragedią Epaminondy*. I w tym sensie kontynuacją tego typu problematyki i retoryki będzie *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego, *Samuel Zborowski* Słowackiego, *Lelewel* i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, a nawet *Geniusz sierocy* Marii Dąbrowskiej.

Drugą wielką sztuką polityczną okresu był *Henryk VI na łowach*, chociaż tym razem do gwałtownej aktualizacji przyczynił się sam moment i szykany ze strony targowiczán. *Henryk VI* może być także uznany za inny, ale również bardzo polski model politycznej komedii. Odegranej w historycznym kostiumie, o dwóch wykładniach — dosłownej i przenośnej, niewinnej i jadowitej.²⁰

Napisano o Bogusławskim wiele, ale dopóki nie nastąpi krytyczne wydanie *Dziejów teatru narodowego* z komentarzem, który by weryfikował świadome i nieświadome przeinaczenia, opuszczenia i zacierania śladów, sporo zagadek pozostanie nie rozwiązanych. Bogusławski był nowoczesnym człowiekiem teatru; zdawał sobie sprawę, że awans teatru wiąże się z jego demokratyzacją i uznaniem kondycji aktorów, że narodowa scena skutecznie rywalizować może z cudzoziemskimi tylko wtedy, jeśli obok komedii wystawiać będzie opery i tragedie. Stąd jego uparte wysiłki, aby stworzyć polską operę komiczną i polską operę serio, aby aktorów nauczyć śpiewać, ruszać się na scenie i mówić wierszem tragedii. Stąd jego wielkie ambicje, aby heroiczna opera *Axur* przewyższyła przepychem i świetnością włoskie spektakle.

Najmniej pisano o Bogusławskim jako tłumaczu, adaptatorze i twórcy repertuaru. Był chyba ostatnim z molierystów polskiego Oświecenia: Arnolfa zamienił w pana Bogackiego, który dla swojej Anusi wynajmuje ustronny dworek na Starym Mieście, blisko Podwała. Raziły go w *Szkole żon* połajanki i grubiaństwa służby i skwapliwie usunął je ze swojej przeróbki. Był to ostatni z polskich Molierów wpisany w warszawską komedię obyczajową.

Z dramatu mieszczańskiego tłumaczy Bogusławski i wprowadza na scenę *Uczciwego winowajcę*, pierwszy pokazuje warszawskim widzom Kotzebuego, którego *Pustelnik na wyspie Formentera* zapowiada już wchodzący w modę na Zachodzie nowy typ melodramatu. Nie gardzi marivaudażem. *Mieszczkom modnym* zaadaptowanym z Dancourta przydaje wyraźny antybankierski posmak; podobnie jak Zabłocki sięga i do Merciera. *Taczka occiarza* była jednym z największych sukcesów i zdobyła Bogusławskiemu publiczność mieszczańską.

Bogusławski, jak każdy dyrektor, dostosowywał repertuar do okoliczności i gustu spektatorów, ale miał jednak rzadkie poczucie miary i hierarchii. Wprowadził na scenę dwie sztuki należące do najwyższych osiągnięć teatru niemieckiego i angielskiego: *Emilię Galotti* Lessinga i *Szkolę obmowy* Sheridana. Nie zdążył już pokazać polskiemu Oświeceniu Szekspira. Spóźnił się tylko o trzy lata. Zagrał *Hamleta* w roku 1797 we Lwowie. Był to *Hamlet* przełożo-

ny z niemieckiej przeróbki Schrödera. *Hamlet* bardzo polityczny i zarazem odczytany jeszcze bardzo oświeceniowo. Hamlet, który ani przez chwilę nie szaleje, udaje jedynie obłąd, aby zwieść wszystkich i dokonać zemsty. Ten *Hamlet* wystawiony w trzy lata po rzezi Pragi był jednocześnie pierwszym z polskich *Hamletów*.

Emilia Galotti była pierwszym narodowym dramatem niemieckim, paryska premiera *Wesela Figara* jest datą historyczną i zapowiedzią rewolucji, *Krakowiacy i górale* są nie tylko najbardziej narodową komedią, jaką wydało polskie Oświecenie. Niewątpliwie uskrzydliła ich historia; kuplety i piosenki przemieniła w pobudkę Insurekcji. *Krakowiacy i górale* okazali się wzorem polskiej sztuki patriotycznej, najbardziej przemawiającym do narodowej wyobraźni; wszystko jest tutaj w swojej prostocie niemal genialne: student ze swoją maszyną elektryczną, roztańczeni chłopcy i dziewczęta, wstążki Krakowiaków i ciupagi góralskie, wiejskie amory i patriotyczna piosenka. *Krakowiacy i górale* od początku mieli być sztuką okolicznościową. Ale jej znaczenie przerosło wszystkie zamierzenia autora. Była to sztuka okolicznościowa na powstanie narodu. Nic więc dziwnego, że ją polska historia jeszcze parokrotnie powtórzyła w tej samej roli.

V. W roku 1765 redaktorowie „Monitora” uważali, że wszystko zaczyna się od początku: nauka, filozofia, historia i teatr. Świat dopiero teraz wyszedł z niemowlęstwa i wszedł w wiek rozumu.

„Są jeszcze i tacy, którzy to wszystko ganią i gardzą, co by też najdoskońszszym terażniejszego wieku jest dziełem. Złe u nich o obrocie ziemi za Kopernikiem idących rozumienie, bo się błędnemu Ptolomeusza o krzysztalowych niebach sprzeciwia zdaniu. Zła Newtona filozofia, bo się z chimerycznymi mniemanych Arystotelesa naśladowców nie zgadza opiniami. Zła terażniejsza historia, bo od płonnych dawnych dziejopisów oczyszczona bajek, złe mowy, bo niezrozumiałym pisane stylem, złe kazania, bo wspaniałymi Seneki lub Owidiusza nie ozdobione ucinkami, złe tragedie, bo bez Arlekina i diabła, najistotniejszych niegdyś aktorów, grane.”

Teatr, z którego wygnano Arlekina i diabła, miał stać się podobnym do polerowanego świata. Świat porównywano także do teatru; był to jeden z konceptów wielokrotnie podejmowanych w „Monitorze”. Na obu teatrach aktorami byli ludzie, komedia była zawsze ta sama, rozum i cnota zmagaly się z szaleństwem i przywarami. Teatr był zwierciadłem obyczajów, spektatorowie na teatrum bawili się i uczyli.

„Cały świat jest godnym widokiem dla siebie samego, społeczeństwa narodów zawsze wyprawują widoki w swoich dziełach, cnoty i niecnoty zajmują żądania serc ludzkich, pokój, wojny, sprzymierzenia, handle, miłości, nienawiści, wesela, pogrzeby, ustawiczne widoki, których jedni są aktorami dla drugih.”

Cytata jest tylko o ćwierć wieku późniejsza od felietonu Bohomolca. Pochodzi z *Niektórych wyrazów* Franciszka Salezego Jezierskiego. Dotąd na obu scenach grana była komedia obyczajów. Teraz aktorami przestali być w niej już ludzie; komedia i tragedia stały się polityczne, grają je narody:

„...Francja czyniąc nowy rząd i Polska poprawując rząd stary zastanawia oczy całego świata. Francja i Polska są dziś najpierwszymi aktorkami, pierwsza odprawiła tragedią, druga do komedii przystępuje.”

U końca polskiego Oświecenia Jezierski z pozycji nowego jakobińskiego purytanizmu atakuje teatr i komedię za kłamstwo i przedrzeźnianie cnoty. Teatr stał się zabawą i udaniem, najgorszą zabawą i udaniem, bo zabawą w patriotyzm. Zabawą, która nikogo nie wychowała i nic nie potrafiła uratować. Pańską zabawą i pańską komedią, która się okazała naprawdę narodową tragedią. Ostatni akapit artykułu *Komedia z Niektórych wyrazów* ma w sobie wstrząsający dramatyzm i gorzką, niemal zapowiadającą Norwida ironię:

„Trafiło mi się raz być w domu na wsi u jednego pana z tych, którzy są jeszcze w Polsce doprawdy panami. Żona jego dla zabawy przyjaciół i przytomnych grała komedią, w której przychodziło mówienie o wolności; gdy wyrzekła te słowa: «Ach! ja kocham bardzo wolność» — głos tych wyrazów przeniknął duszę moją, pomyśliłem: kobieta takiej zacności, dostojęństw i dostatków, matka synów i córek, mówi dla zabawy mojej, ale nie bez wiadomości swojego serca; owóż to widoki teatrów powinny być dziełem takich ludzi, ponieważ panowie dają jeść i pić, dlatego że są panami, czemu nie mają także bawić widokami, dlatego że są panami?”²¹

VI. Pierwszym założeniem inicjatorów obecnego tomu było wydanie nowego „Bernackiego”. Nowego, to znaczy zweryfikowanego i doprowadzonego do obecnego stanu badań. Zamierzenie to okazało się jednak jednocześnie za ambitne i zanadto skromne. Za ambitne, ponieważ ostateczne ustalenie repertuaru rocznego i dziennego, polskiego i cudzoziemskiego wymaga jeszcze dodatkowych badań. Również, jak się okazało, nie udało się ukończyć prac nad bibliografią tekstów teatralnych, która by obejmowała wszystkie możliwe do ustalenia źródła autorstwa, wydania osiemnastowieczne, rękopisy i współczesne kopie. Odłożyć musieliśmy również do ostatecznej redakcji słownik ludzi teatru, który jest koniecznym uzupełnieniem pełnej dokumentacji okresu.

Zamierzenie wydania nowego „Bernackiego” okazało się również zbyt skromne. Materiały dotyczące kultury teatralnej epoki rosły coraz bardziej i zaczęły składać się na osobny tom. Obejmują one publikacje wszystkich ważniejszych wypowiedzi teoretycznych o teatrze i dramacie, przedmów i artykułów w czasopismach oraz pierwocin krytyki teatralnej, z których tylko drobną część przedrukował Bernacki. Również do osobnego i bardzo pokaźnego działu rozrosły się wyimki z czasopism i gazetek pisanych. Nowym działem, który wy-

dał nam się niezbędny dla zrozumienia roli i miejsca teatru, są Litteraria. Nie są dokumentem, lecz jednym ze zwierciadeł. Historyk teatru nie może tego zwierciadła zlekceważyć. Drugim, jeszcze ważniejszym zwierciadłem są pamiętniki i relacje współczesnych.

Zasadniczym tematem książki są dzieje polskiej sceny w Warszawie w latach 1765—1794. Ale nie wydało nam się słuszne, żeby w każdym z działów potraktować równie rygorystycznie przedziały czasowe, językowe i geograficzne. Litteraria i relacje pamiętnikarskie obejmują teatr w Warszawie i na prowincji, teatr polski i obcy, teatr zawodowy i przedstawienia *en société*.

Nie wydało nam się słuszne pominąć wstępów Bogusławskiego do jego komedii i przekładów granych w Teatrze Narodowym oraz charakterystyk aktorów warszawskiej sceny narodowej, ogłoszonych około r. 1820. Zamieszczamy również w tym tomie relacje i wspomnienia Polaków i cudzoziemców o Bogusławskim do ostatnich lat jego życia.

Podstawowe dokumenty i archiwalia do historii teatru warszawskiego, z których znowu drobną garść opublikował Bernacki, ogłaszane były wielokrotnie w osobnych tomach i w czasopismach. Przedrukowywanie ich, nawet w wyborze, nie wydało nam się sensowne, zwłaszcza że przyjęliśmy jako zasadę ogłaszanie materiałów obcojęzycznych w przekładzie. Wobec tego ograniczyliśmy się do doboru archiwaliów oświetlających wewnętrzną organizację teatru, sytuację społeczną aktorów, stosunki i konflikty między aktorami a dyrekcją i publicznością.

Tom nasz jest w zasadzie publikacją samych materiałów i tekstów opatrzonych szczegółowym komentarzem historycznym. Wyjątkiem od tej zasady jest rozprawa końcowa Barbary Król-Kaczorowskiej o architekturze teatralnej, dekoracjach i kostiumach. W tym bowiem dziale źródłami są ilustracje, plany i ryciny, które reprodukować można tylko w ograniczonym wyborze.

Redaktor tego tomu chciałby podziękować docentowi drowi Zbigniewowi Raszewskiemu za szczegółowe recenzje i wiele uwag, które pomogły do nadania wydawnictwu ostatecznego układu. Na liście autorów nie figuruje Anna Kulikowska. Włożyła ona jednak w ten tom wiele pracy i jej zawdzięczamy ostateczną redakcję przypisów, komentarzy i układu całości.

Przy edycji tekstów przyjęliśmy zasady powszechnie stosowane w tego typu opracowaniach, opierając się o szczegółowo sformułowaną notę edytorską do wydania *Korespondencji Ignacego Krasickiego*, Wrocław 1958. Tytuły tekstów pochodzą od autorów opracowania.

Jan Kott

Warszawa 19 listopada 1965

¹ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. I: *Źródła i materiały*, t. II: *Notatki i studia*, Lwów 1925. Zob. rec.: W. Borowy, „Warszawianka” 1926, nr 55; A. Brückner, „Ruch Literacki” 1928, nr 4; S. Furmanik, „Scena Polska” 1926, nr 1—2; J. Reiss, *Do dziejów teatru za Stanisława Augusta w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1929, s. 606; M. Rulikowski, *O dziele Ludwika Bernackiego „Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta”*, „Pamiętnik Literacki” 1925/26, s. 707 i odb.; L. Simon, *Repertuar teatrów w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Literacki” 1926, s. 242 i odb. — Z cytowanych recenzji i przyczynków najcenniejsza jest praca M. Rulikowskiego. Zob. także J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1 i nadb.

² A. Wejnert, *O najdawniejszych zabawach i widowiskach teatralnych w Warszawie do r. 1778*. W: *Starożytności warszawskie*, t. II, Warszawa 1848, s. 329—411.

³ K. Wierzbička-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964. Studia z Dziejów Teatru w Polsce, pod red. T. Siverta, t. IV. Zob. rec.: M. Klimowicz, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1. Por. także: K. Konarski, *Teatr warszawski w dobie saskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2—3; B. Korzeniewski, *Scenariusze komedii dell’arte granych w Warszawie w latach 1748—1749 i 1754*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3—4, i *Teatr francuski w Warszawie za Augusta III*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1; Z. Raszewski, *Porcelanowa arlekinada*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 1; J. Jacki, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, i nadb.; nowe art. J. Lewańskiego, Klimowicza i Raszewskiego w „Pamiętniku Teatralnym” 1965, z. 1.

⁴ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*, Warszawa 1965. Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1767, zestawiony przez M. Klimowicza, ukazał się w „Pamiętniku Teatralnym” 1962, z. 2, s. 237—261. Wybór teatraliów z raportów J. Heinego z lat 1765—1766 opublikowano w okolicznościowym ozdobnym druczku na dziesięciolecie „Pamiętnika Teatralnego” (1962).

⁵ K. Wierzbička, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. I: *Czasz stanisławowskie*, Wrocław 1951; cz. II: *1795—1833*, Wrocław 1955. Zob. rec.: J. Lipiński, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2—3. Wydanie źródeł poprzedziła oparta na nich praca: K. Wierzbička, *Życie teatralne w Warszawie za Stanisława Augusta*, Warszawa 1949, Biblioteka Historyczna im. T. Korzona, nr 28. Dokumenty z okresu antrepryzy Sułkowskich zebrane przez M. Rulikowskiego wydała B. Król, *Warszawski teatr Sułkowskich*, Wrocław 1957. Materiały do Dziejów Teatru w Polsce pod red. Z. Raszewskiego i E. Szwankowskiego, t. V; zob. rec.: Z. Wołoszyńska, *Wokół antrepryzy teatralnej Sułkowskich*, Wrocław 1960, Archiwum Literackie, t. V.

⁶ W serii Teatr Polskiego Oświecenia pod red. J. Kotta ukazały się w ciągu lat 1955—1966 nowe wydania komedii F. Bohomolca, F. Radziwiłłowej, W. Rzewuskiego, A. K. Czartoryskiego I. Krasickiego. J. Baudouina, J. Wybickiego, F. D. Kniaźnina, dwa tomy warszawskiej komedii obyczajowej i tom dramy mieszczańskiej.

⁷ I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki*. W: *Pisma wybrane*, t. III, Warszawa 1954, s. 118.

⁸ „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1763, 9 II, nr 4.

⁹ J. Lewański, *Faust i Arlekin. Niezwykłe przedstawienie na scenie leszczyńskiej w roku 1647*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 1, s. 76—120 i odb.

¹⁰ „Wiadomości Warszawskie” 1768, nr 77, Supl.

¹¹ Zob. G. Sinko, *Próby dramatyczne Józefa Andrzeja Żaluskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3—4, s. 808—809.

¹² Zob. wstęp do: F. Bohomolec, *Komedie kontwiktowe*, oprac. J. Kott, Warszawa 1959, s. 7—60.

¹³ Zob. Z. Raszewski, *Dziwna rocznica*. W: *Staroświeccyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 7—24.

¹⁴ A. Stender-Petersen w recenzji z wyd. F. Bohomolec, *Komedie*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 3, s. 444—448. Jego stwierdzenie, że nie Molière, ale Destouches był wzorem dla „komedii na teatrum” Bohomolca, rozwinął Klimowicz w *Początkach teatru stanisławowskiego (1765—1773)*.

¹⁵ I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, s. 224.

¹⁶ Z. Wołoszyńska, wstęp do: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. I, Warszawa 1960.

¹⁷ Zob. K. Puzyna, *Zablocki i Słowacki*, „Dialog” 1960, nr 7, s. 102—111; W. Kubacki, *Słowacki-Zablocki. W wyobraźni*, Warszawa 1965, s. 148—180. Zob. także J. Jackl, „*Król w kraju rozkoszy*”, „Współczesność” 1960, I VII, nr 13.

¹⁸ Z. Raszewski, wstęp do: J. Baudouin, *Utwory dramatyczne*. Zob. także J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 103—200, i rec.: J. Jackl, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2—3, s. 445—453.

¹⁹ Zob. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964, s. 60 i nast.

²⁰ Zob. Z. Wołoszyńska, wstęp do: W. Bogusławski, *Henryk VI na łowach*, Wrocław 1965, BN I 153.

²¹ F. S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadla zebrane*, Warszawa 1952, s. 134—135, 135, 198—199.

Zofia Wołoszyńska

KRONIKA

Przedstawiona tu *Kronika* najważniejszych dat i wydarzeń teatralnych i dramaturgicznych w Polsce i Europie XVIII w. ma spełnić rolę pomocniczą: umożliwić orientację w chronologii zdarzeń i ułatwić korzystanie z materiałów zamieszczonych w tomie *Teatr Narodowy*.

Kronika wydarzeń polskich oparta została na opublikowanych pracach o teatrze stanisławowskim oraz nowych materiałach zawartych w niniejszym tomie; dlatego nie odsyła się do źródeł ani nie opatruje informacji przypisami i referencjami.

Unikano umieszczania w *Kronice* informacji niepewnych lub hipotetycznych; za punkt wyjścia przyjęte zostały fakty dające się przyporządkować ścisłym datom; wyjątkowo tylko posługiwano się znakiem zapytania lub komentarzem. Celem *Kroniki* nie było wyczerpanie pełnej historii teatru publicznego w Warszawie omawianego trzydziestolecia, lecz przedstawienie — w odpowiednim wyborze — przeglądu ważniejszych wydarzeń.

Z.W.

TEATR W EUROPIE

- 1680 Ludwik XIV powołuje do życia Comédie Française.
- 1696 August II poleca zbudować w Dreźnie „das französische Schauspielhaus”.
- 1698 *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* J. Colliera. Atak na komedię Restauracji.
- 1706 Fryderyk I zakłada stały teatr dworski w Berlinie.
- 1709 *Turcaret* Lesage’a.
- 1713 *Cato* Addisona.
- 1716 Ponowne otwarcie w Paryżu Théâtre Italien (zamkniętego w r. 1697). Zespołem kieruje L. Riccoboni.
- 1717 Debiut Adrienne Lecouvreur.
- 1718 Początek kariery Voltaire’a-dramaturga; premiera i sukces *Edypa*.
- 1719 *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* J. B. Dubos.
- 1720 Początek współpracy P. Marivaux z Théâtre Italien.
- 1724 Powstanie teatru Opéra Comique w Paryżu. Pracują tu Boucher, Rameau, Favart. Założkiem Opéra Comique była działalność Théâtre de la Foire (od końca XVII w.).
Premiera „tragedii lirycznej” P. Metastasio, *Didone abbandonata*. Początek opery lirycznej.
- 1726 F. C. Neuber tworzy zespół aktorski szerzący — w myśl postulatów J. Ch. Gottscheda — klasycystyczny styl francuski w teatrze niemieckim.
- 1727– Współpraca Gottscheda z trupą Neuber.
- 1740
- 1727 *Catone in Utica* (*Katon w Utyce*) P. Metastasio.
- 1728 Premiera *The Beggar’s Opera* J. Gaya w teatrzyku Lincoln’s Inn Fields.
- 1730 Śmierć A. Lecouvreur. Kościół odmawia jej pogrzebu powodując kampanię oświeconych (Voltaire).
Le jeu de l’amour et du hasard Marivaux.
J. Ch. Gottsched ogłasza *Versuch einer kritischen Dichtkunst* — przepisy sztuki dramatycznej według poetyki Boileau.

- 1731 Premiera *Brutusa* Voltaire'a.
- 1732 Premiera *Zairy* Voltaire'a.
Le Glorieux (Dumny) Ph. N. Destouches'a.
Der sterbende Cato J. Ch. Gottscheda.
- 1733 Debiut Nivelle de La Chaussée: *La Fausse antipathie (Falszywa niechęć)*.
La Serva padrona (G. Federico—G. B. Pergolesi) w Neapolu. Początek kariery włoskiej opera buffa.
- 1734 Voltaire wydaje *Listy o Anglikach*. Jego opinia o twórczości Shakespear'a rozpowszechnia się w czasach Oświecenia.
La Clemenza di Tito (Łaskawość Tytusa) P. Metastasio.
 Debiut dramatopisarski C. Goldoniego. Tragedia *Belizariusz*.
- 1735 *La Mort de César (Śmierć Cezara)* Voltaire'a.
Le Préjugé à la mode (Przesąd modny) Nivelle de la Chaussée. Początki comédie larmoyante.
- 1736 *La Réformation du théâtre* L. Riccoboniego.
 Debiut H. Clairon w sztuce Marivaux *L'Ile des esclaves*.
L'Enfant prodigue (Syn marnotrawny) Voltaire'a.
- 1737 Debiut M. Dumesnil w Comédie Française.
 Manifestacyjne wypędzenie Hanswursta ze sceny niemieckiej w Lipsku przez Gottscheda i Neuber.
- 1741 Premiera *Mahometa* Voltaire'a w Lille. W Paryżu wystawiony w rok później.
 Pierwszy występ Davida Garricka (w roli Ryszarda III) w teatrzyku Goodman's Fields. Następnie zaangażował się do teatru Drury Lane.
- 1743 Premiera *Meropy* Voltaire'a.
- 1743 *La Donna di garbo (Układna niewiasta)* — pierwsza komedia Goldoniego o pełnym dialogu.
- 1745 *Sługa dwóch panów* Goldoniego — scenariusz dell'arte; w r. 1749 przerobiony na komedię.
- 1745– Pierwsze francuskie przekłady Shakespeare'a w Théâtre Anglais.
 –1749
- 1747 Garrick zostaje dyrektorem teatru Drury Lane (do r. 1776).
 Tragedia *Choriew* A. P. Sumarokowa (premiera w r. 1749).
- 1748– G. H. Koch i jego zespół wprowadzają na scenę niemiecką dramę i tragedię mieszczańską.
 –1749
- 1749 Debiut P. Chiariego (w Wenecji) i początek jego rywalizacji z Goldonim.
 Urodził się J. W. Goethe.
- 1750 *Il Teatro comico* Goldoniego. Wykład podstawowych założeń „reformy Goldoniego”.
- 1750 *L'Art du théâtre* F. Riccoboniego.
- 1751 H. L. Lecain debiutuje w Comédie Française w *Brutusie* Voltaire'a.

- Ch. Gellert daje teoretyczne uzasadnienie „komedii płaczliwej”. Początek odwrótu od klasycyzmu w Niemczech.
- 1752 Przybywa do Paryża neapolitańska opera komiczna. Zaostrzenie walki „buffonistów” i „antybuffonistów”.
- 1753 Tragedia mieszczańska *The Gamester* E. Moore’a (1767 adaptacja B. J. Saurina pt. *Beverley*).
- 1755 *Miss Sara Sampson* G. E. Lessinga — pierwsza niemiecka tragedia mieszczańska.
- 1756 Ukaz carycy Elżbiety o założeniu publicznego teatru rosyjskiego; prowadzą go Sumarokow i F. Wołkow.
- 1757 *Le Fils naturel* (*Syn naturalny*) D. Diderota. W załączonych trzech studiach *Entretiens sur „Le Fils naturel”* zawarta teoria dramy mieszczańskiej. Sztuka wystawiona została w 1770 bez powodzenia. C. Gozzi występuje przeciw Goldoniemu i Chiariemu.
- 1758 Traktat *De la poésie dramatique* Diderota. Powstanie drugiej jego dramy *Le Père de famille* (*Ojciec rodziny*). Premiera w 1760 w Lyonie, 1761 w Paryżu. Wznowienie paryskie z 1769 odniosło duży sukces. J. J. Rousseau *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*. Zawiera krytykę teatru.
- 1759 Urodził się F. Schiller.
Briefe die neueste Literatur betreffend G. E. Lessinga. Polemika z J. Ch. Gottschedem.
- 1761 *L’Amore delle tre melarance* (*Miłość do trzech pomarańczy*) C. Gozziego.
- 1762 *Turandot* C. Gozziego. Zwycięstwo Gozziego nad Goldonim i Chiarim. Goldoni przenosi się do Paryża. Współpracuje z Théâtre Italien. Połączenie teatrów Opéra Comique i Théâtre Italien.
- 1762–1766 Ch. M. Wieland wydaje przekład 22 sztuk Shakespeare’a. F. L. Schröder wystawia je we własnych adaptacjach.
- 1765 Sukces dramy M. J. Sedaine’a *Le Philosophe sans le savoir* (*Filozof mimo woli*).
Wydanie dzieł Shakespeare’a w opracowaniu S. Johnsona.
- 1767 2 czerwca wychodzi w Hamburgu pierwszy z 52 artykułów G. E. Lessinga, które złożyły się na *Hamburgische Dramaturgie*.
Minna von Barnhelm G. E. Lessinga.
Eugénie Beaumarchais’go.
- 1768 *Brygadier* D. Fonwizina — narodziny narodowego dramatu rosyjskiego.
- 1769 D. Garrick organizuje uroczystości szekspirowskie w Stratfordzie nad Avonem.
Adaptacja *Hamleta* J. F. Ducisa.

- 1771 *Dymitr Samozwaniec* A. P. Sumarokowa.
Entuzjastyczna mowa Goethego o twórczości Shakespeare'a — „Zum Shakespearetag”.
Le Bourru bienfaisant (*Dziwak dobroczynny*) C. Goldoniego.
- 1771–1780 F. L. Schröder prowadzi teatr w Hamburgu. Wystawia sztuki dramatów „burzy i naporu”: Goethego, J. R. Lenza, F. M. Klingera.
- 1772 *Emilia Galotti* G. E. Lessinga.
The Nabob, mieszczańska tragedia S. Foote'a.
- 1773 *Götz von Berlichingen* Goethego. Początek „Sturm und Drang Periode”.
J. G. Herder — studia na temat Shakespeare'a.
- 1774 *Clavigo i Cierpienia młodego Wertera* Goethego.
W Comédie Française premiera *La Partie de chasse de Henri IV* Ch. Col-légo (przedejm wstrzymana przez cenzurę).
- 1775 Debiut V. Alfieriego — tragedia *Cleopatra*.
Le Barbier de Séville (*Cyrulik sewilski*) Beaumarchais'go.
La Brouette du vinaigrier (*Taczka occiarza*) L. S. Merciera.
- 1776 Józef II ustanawia w Wiedniu Hof- und Nationaltheater (od 1817 Burgtheater).
- 1776–1782 Wychodzi francuski przekład dzieł Shakespeare'a pióra P. Le Tour-neura.
- 1777 *The School for Scandal* (*Szkola obmowy*) R. B. Sheridan.
- 1778 Diderot kończy *Paradoxe sur le comédien*, pisany od 1770 (wyd. 1830).
Powstaje teatr w Mannheimie. Działają w nim A. W. Iffland. Początek „szkoły mannheimskiej”.
W Comédie Française owacja na cześć Voltaire'a podczas premiery tragedii *Irène*.
Śmierć Voltaire'a.
Umiera H. L. Lekain.
- 1779 Umiera D. Garrick.
- 1781 Umiera G. E. Lessing.
- 1782 *Le Déserteur* (*Zbieg*) L. S. Merciera.
Umiera P. Metastasio.
Nedorosl' (*Synalek szlachecki*) D. Fonwizina.
Tragedia *Saul* V. Alfieriego.
Die Räuber (*Zbójcy*) F. Schillera w teatrze w Mannheimie.
- 1783 Otwarcie Teatru Wielkiego w Petersburgu.
Kabale und Liebe (*Intryga i miłość*) F. Schillera w teatrze w Mannheimie.
- 1784 *Le Mariage de Figaro* (*Wesele Figara*) Beaumarchais'go.
- 1786 Fryderyk Wilhelm II przejmuje zespół K. Th. Döbbelina na etat dworski tworząc „królewski teatr narodowy”.
- 1787 *Don Carlos* F. Schillera i *Egmont* J. W. Goethego.

- 1789 Debiut F. J. Talmy w sztuce M. J. Chéniera *Charles IX*. Początki sławy dramatopisarskiej A. F. Kotzebuego. Dramy *Menschenhass und Reue* (*Nienawiść ludzi i żal*) oraz *Die Indianer in England* (*Indianie w Anglii*).
- 1791– J. W. Goethe kieruje teatrem w Weimarze.
–1817
- 1791 17 stycznia Dekret francuskiego Zgromadzenia Narodowego znoszący monopole teatralne. W ciągu r. 1792 powstało w Paryżu 18 nowych teatrów (przedtem istniało 14).
- 1793 *Sąd ostateczny nad królami* S. Maréchala w jakobińskim Paryżu.
- 1796– A. W. Iffland kieruje teatrem w Berlinie. Teatr ten wysuwa się na czoło
–1814 wszystkich scen w Niemczech i Austrii.
- 1797 Sukces *Małych Owerijczyków* G. Pixérécourta. Początek kariery melodramatów na scenach europejskich.

PRZED OTWARCIEM SCENY NARODOWEJ

1744

Na scenie pijarskiego Collegium Nobilium pierwsza w języku polskim tragedia klasycystyczna: *Othon* P. Corneille'a (tłumaczył Stanisław Konarski). Inicjatywa Konarskiego dała początek serii utrzymanych w tym duchu przedstawień na scenie pijarskiej, a później i jezuickiej w Warszawie. W latach następnych odegrano na scenie pijarskiej z tragedii Voltaire'a: *Zairę* (1747), *Alzyrę* (1750), *Meropę* (1755), *Śmierć Cezara* (1756) oraz *Brutusa* (po 1756); z tragedii J. Racine'a *Atalię* (1751), *Ifigenię*, *Ester* (po 1756); z tragedii P. Corneille'a *Cynnę* (1753) i *Polyeukta* (1755).

1746

Stanisław Poniatowski występuje na scenie teatynów w roli Cherynta w *Il Demofonte* Metastasia (w łacińskim przekładzie A. M. Portaluppiego). W następnym roku przyszły król polski wystąpi w roli Aleksandra Wielkiego w *Alessandro nell'Indie* tegoż autora.

1747

Jan Bielski w przedmowie do tragedii *Zeyfadyń, król Ormuzu* polemizuje z Konarskim; przeciwstawia się wprowadzaniu ról kobiecych na scenę szkolną.

1749

Na scenie teatru dworskiego w Nieświeżu *Les Amants magnifiques* Molière'a w adaptacji Urszuli Franciszki Radziwiłłowej pt. *Przejrzane nie mija*.

Pierwszym śladem twórczości Molière'a w Polsce było przedstawienie *Le Bourgeois gentilhomme* (zapewne w wersji oryginalnej), odegrane prawdopodobnie na zamku Rafała Leszczyńskiego w Rydzynie w 1687; wyszedł drukiem program z obszernym streszczeniem sztuki po polsku. W 1751 komedia ta w wersji oryginalnej grana była także w Nieświeżu.

1752

Na scenie w Nieświeżu *Les Précieuses ridicules* Molière'a w adaptacji U. F. Radziwiłłowej pt. *Komedia wytwornych i śmiesznych dziwaczek* (przedtem wystawiona tu w oryginale). Najwcześniejszy, z przełomu lub początku wieku, anonimowy przekład tej sztuki pt. *Komedia paryska* powstał przypuszczalnie dla teatru w Ujazdowie. Przed Radziwiłłową komedię tę tłumaczyli ponadto: Jan Ludwik Plater (przed 1736) oraz Maria z Kątskich Potocka (1749).

1753

Komedie konwiktowe Franciszka Bohomolca wchodzą do repertuaru sceny szkolnej jezuickiego Collegium Nobilium. Na scenie w Nieświeżu *Le Médecin malgré lui* Molière'a w adaptacji U. F. Radziwiłłowej pt. *Gwałtem medyk* (ta sama sztuka wystawiona tu w oryginale dwa lata wcześniej).

Antoni Bagiński tworzy dla sceny jezuickiej w Grudziądzu komedię pt. *Rombalder* opartą na *Le Bourgeois gentilhomme* Molière'a.

1754

W *Zbiorze rytmów* J. A. Załuskiego przekład tragedii Voltaire'a *Rzym wybawiony*. W *Zebraniu rytmów* przy tragedii *Józef uznany* przekład rozprawy N. de Malézieu o regułach teatralnych.

1755

Wychodzi pierwszy tomik komedii konwiktowych F. Bohomolca (do 1760 ukaże się 5 tomów).

Na scenie jezuickiej w Warszawie *Śmierć Cezara* Voltaire'a w tłumaczeniu Wojciecha Mokronowskiego.

1756

Na scenie pijarskiej w Warszawie *Epaminondas* S. Konarskiego.

1757

We wsi Glinno pod Poznaniem urodził się (9 kwietnia) Wojciech Bogusławski.

1759

W teatrze dworskim w Podhorcach przedstawienia komedii *Natret* i *Dziwak* oraz tragedii *Żółkiewski* Wacława Rzewuskiego. W latach 1754—1767 wystę-

powoł w teatrze podhoreckim pokojowy hetmański Jakub Słowacki (dziadek Juliusza) mając w kontrakcie służbowym zastrzeżoną „pilność i aplikację osobliwie w recytowaniu tragedii i komedii”.

1760

Na scenie pijarskiego Collegium Nobilium *Skąpiec* Molière'a w wersji niemieckiej, a po francusku *L'Ingrat* Ph. N. Destouches'a oraz *L'Ile des esclaves* P. Marivaux.

Wychodzi publikacja C. F. Pyrrhisa de Varille: *Compendium politicum seu brevis dissertatio de variis Poloni imperii vicibus*. Autor zgłasza tu postulat otwarcia publicznego teatru w Warszawie. (Przekład polski pt. *Zebranie polityczne*...—1763.)

1761

Na scenie w Nieświeżu tragedia W. Rzewuskiego *Władysław pod Warną*.

1762

W gmachu saskiej operalni działa (od 18 stycznia do wiosny 1763) publiczny teatr francuski pod dyrekcją warszawskiego kupca Jana Franciszka Albaniego. W repertuarze tego zespołu poza klasykami francuskimi XVII w. są także sztuki D. Diderota, J. F. Regnarda, Ph. N. Destouches'a, P. Marivaux, N. de La Chausséego.

W czasie trwania dyrekcji Albani występuje z projektem budowy nowego (obok istniejącej operalni saskiej) gmachu teatralnego. W 1769 Albani notowany jest w zespole dworskiego teatru (występującego w budynku Malarni w Ogródzie Saskim) prymasa Gabriela Podoskiego.

Druk poematu W. Rzewuskiego *O nauce wierszopiskiej* w zbiorze: *Zabawki wierszopiskie i krasomówskie*.

1763

Na scenie pijarskiej *Alzjra* Voltaire'a (w polskim przekładzie Augustyna Orłowskiego?) oraz *L'Enfant prodigue* w wersji oryginalnej.

1763—1764

Tancerz Ferrère występuje z projektem utworzenia nowej antrepryzy teatru publicznego z repertuarem francuskim.

TEATR NARODOWY W LATACH 1764—1794

1764

- sierpień Pierwsza wiadomość o teatralnych planach przyszłego króla, Stanisława Augusta Poniatowskiego.
10. Kazimierz Czenpiński donosi mu z Paryża o próbach zaangażowania aktorów.
- wrzesień 7. Elekcja Stanisława Augusta.
16. Dla uczczenia elekcji poseł rosyjski N. W. Repnin urządza w pałacu ujazdowskim przyjęcie uświetnione odegraniem opery. (Prawdopodobnie w wykonaniu śpiewaczki Farinelli, jej córki oraz pani Tenerin.)
- październik Stanisław August rozpoczyna starania o dzierżawę teatru saskiego, tzw. operalnię przy ul. Królewskiej (wzniesioną przez Augusta II w 1724 r).
- Na dworze królewskim zbiórka pieniężna na zorganizowanie teatru publicznego (zebrano ok. 4500 dukatów; m. in. Ignacy Krasicki ofiarował 25).
- listopad 25. Koronacja Stanisława Augusta. Z okazji tej uroczystości śpiewaczki Farinelli oraz Tenerin wykonują kantatę Gherardiego pt. *Cantata a tre voci...*, a uczniowie kolegium jezuickiego kantatę Dominika Jeziomskiego (vel Jaziomskiego) pt. *Cnota i mądrość ukoronowana*.
- grudzień 3. Stanisław August zawiera umowę z Karolem Tomatisem (oraz współdziałowcem kupcem warszawskim Kazimierzem Czenpińskim) na zorganizowanie w Warszawie publicznych przedstawień sceny francuskiej, opery włoskiej, baletu oraz komedii polskiej; dwór zobowiązuje się dać budynek oraz subwencję roczną w wysokości 10 tysięcy dukatów.
- K. Czenpiński udaje się ponownie do Paryża w celu zaangażowania aktorów francuskich; protekcji i pomocy udziela mu pani M. T. Geoffrin.

1765

- marzec 13. Tomatis wyjeżdża do Wiednia i Włoch po zespół opery włoskiej i baletu.
- kwiecień 12. Czenpiński przybywa do Warszawy z 16-osobową trupą aktorów francuskich kierowaną przez L.F.A. de Villiersa. W zespole przeważają debutanci, poza tym w skład jego wchodzi m. in.: protegowana Diderota, aktorka Jodin, oraz późniejszy (w 1778) antreprener teatru w Warszawie Louis Montbrun.

16. Zawarcie kontraktu o dzierżawę operalni i dekoracji teatru saskiego.
- maj 4. W „Monitorze” (nr 10) artykuł I. Krasickiego w obronie języka polskiego; tu pierwsza oficjalna zapowiedź otwarcia publicznych widowisk polskich.
Przypuszczalnie w tym czasie Stanisław August ogłasza „konkurs” na napisanie komedii polskiej z nagrodą 200 dukatów, w którym wzięli udział Tadeusz Lipski i Józef Bielawski.
8. Z okazji uroczystości imienin króla inauguracja publicznego teatru w Warszawie. Francuski zespół de Villiersa wystawia opery komiczne: *Les Deux chasseurs et la laitière* oraz *Le Peintre amoureux de son modèle* (L. Anseaume — E. R. Duni). Odtąd zespół ten występuje przeciętnie dwa razy w tygodniu nie zyskując zbytniego uznania.
- czerwiec 23. Pożar w operalni podczas przedstawienia w obecności króla.
- przed 30. August Moszyński mianowany zostaje zwierzchnikiem teatru z ramienia Stanisława Augusta.
- lipiec 4. W „Monitorze” (nr 27) pierwszy artykuł I. Krasickiego z cyklu *Apologie du théâtre* zawierający wzmiankę o przygotowaniach do otwarcia widowisk polskich.
W akcji zebrania i wyszkolenia pierwszych polskich aktorów zawodowych pomagają królowi: jego brat Kazimierz, Adam Kazimierz Czartoryski, Józef Bielawski.
- 5—11. Przyjeżdża z Tomatisem 30-osobowy zespół włoskiej opera buffa (z pierwszą śpiewaczką Catteriną Ristorini), orkiestry i baletu.
- sierpień 7. Pierwszy występ opery włoskiej. Odegrano przyjętą z ogromnym aplauzem operę *La Buona figliuola puta* (C. Goldoni — N. Piccini).
27. A. Moszyński urządza uroczystą fetę dla dworu w Młocinach i Tarchominie. W programie biorą udział aktorzy i tancerze teatru publicznego.
- wrzesień 7. W pierwszą rocznicę elekcji zespół włoski wystawia operę *Il Mercato di Malmantile* (C. Goldoni — D. Fischietti). Część opinii publicznej domagała się podobno inauguracji polskiego teatru na tę uroczystość (wg relacji J. Heinego).
13. Odnowienie umowy z Tomatisem, „generalnym dyrektorem widowisk”, na lat 10. Umowa zawiera zobowiązanie Tomatisa w sprawie zorganizowania i wyposażenia zespołu polskiego, w którym przewiduje się 10 do 12 aktorów.
18. W „Monitorze” (nr 49) list niedoszłej kandydatki na ak-

torkę, Marii Gaudzickiej. W liście od redakcji obrona zawodu aktorskiego.

Prawdopodobnie ok. połowy miesiąca rozpoczęły się próby komedii J. Bielawskiego *Natręci* (na pewno przed 5 października).

22. W „Monitorze (nr 50) artykuł pt. *Definicja widowisk i ich historia*.
- październik 21. Ostatni występ zespołu de Villiersa. Część aktorów wchodzi do przybyłej w następnych dniach z dworu wiedeńskiego nowej trupy francuskiej pod dyrekcją Jossego Rousselois.
- listopad 19. Otwarcie publicznej sceny polskiej przedstawieniem *Natrętów* J. Bielawskiego (pełni on zarazem funkcje reżysera). Uroczystość połączona z obchodem imienin trzech Elżbiet — Branickiej z Poniatowskich, Czartoryskiej z Flemmingów, Lubomirskiej z Czartoryskich.
- grudzień przed 18. Przybywa para doskonałych tancerzy: primabalerina Anna Binetti i tancmistrz Charles Pique.
27. *École des femmes* Molière'a w wykonaniu zespołu Rousselois.

1766

- styczeń 17. Na galę urodzin Stanisława Augusta zespół francuski wystawia operę komiczną *Soliman II, ou les Trois sultanes* (Ch. S. Favart — P. C. Gibert). Odnowiony zespół francuski skutecznie współzawodniczy z operą włoską.
- przed 29. J. Bielawski pozbawiony zostaje funkcji kierowniczej w zespole polskim.
- luty 1. Józef Szubalski mianowany administratorem zespołu polskiego. Dyrektorem i reżyserem został po Bielawskim Tadeusz Lipski, autor trzech granych w tym roku komedii.
3. Stanisław August odkupuje od dworu saskiego dekoracje teatralne za 800 dukatów.
23. Tadeusz Lipski przedstawia królowi projekt nowej organizacji sceny polskiej.
- marzec 4. Druga polska premiera, *Malżeństwo z kalendarza* F. Bohomolca, spotyka się z protestami „sarmackiej” części widowni. W czasie spektaklu (na który złożył się także balet) dochodzi do zwady między F. K. Branickim a Casanową na tle rywalizacji tancerek Binetti i Gattai; epilogiem awantury był głośny pojedynek w dniu 8 marca.
7. Zespół francuski wystawia sztukę *Le Misanthrope* Molière'a.
- maj 16. Feta dworska połączona z festynem ludowym na Bielanach. Biorą udział aktorzy zespołów obcych i baletnicy.

- czerwiec 22. Przyjeżdża do Warszawy pani Geoffrin.
- lipiec 8. Premiera *Staruszkiewicza* F. Bohomolca. W komedii zawarta polemika z zarzutami wysuniętymi w związku z *Małżeństwem z kalendarza*.
- sierpień 5. W czasie przedstawienia komedii T. Lipskiego *Mąż pocziwy* rozrzucono na widowni paszkwil na aktorów warszawskich (głównie z zespołu Rousselois), przypuszczalnie autorstwa pani Geoffrin. W tymże miesiącu ukaże się polemiczna odpowiedź, której autorem był prawdopodobnie Du Frocy.
- 6, 9. W „Monitorze” (nr 63 i 64) wykład klasycystycznych norm sztuki dramatycznej.
13. Tamże (nr 65) artykuł Theatralskiego poruszający sprawę konwencji w sztuce teatralnej.
- wrzesień 7. Na galę rocznicy elekcji zespół francuski wystawia *La Partie de chasse de Henri IV* Ch. Collégo.
- październik 6. Początek sejmku Czaplica. Niepowodzenia polityki króla, które przyczynią się do zamknięcia teatru w 1767 r.
30. Na sesji sejmowej wystąpienie posła Jędrzeja Tarły kwestionujące wysokość wydatków króla na teatr. Zapowiedź zerwania umowy z Tomatisem. Na jego następcę Andrzej Poniatowski poleca królowi pułkownika G. Affligio vel Afflisio.
- listopad 10. J. G. Noverre przesyła Stanisławowi Augustowi rękopis swego dzieła *Théorie et pratique de la danse*; 11-tomowe, bogato zdobione dzieło zawiera poza rozprawą teoretyczną także libretta baletowe, partytury oraz kilkaset projektów kostiumów. W liście dedykacyjnym sławny baletmistrz zgłasza chęć zaangażowania się do służby w teatrze królewskim. (W liście z 12 września 1767 Noverre dziękuje Stanisławowi Augustowi za otrzymane 100 duk. honorarium.)
- grudzień 24. Dwór podpisuje umowę z pełnomocnikiem Affligia, J. Varesem, na prowadzenie teatru od Wielkanocy 1767.
- 1767
- styczeń 20. Zerwanie kontraktu z Tomatisem. Jego przedsiębiorstwo teatralne ma zawiesić działalność pod koniec marca t. r.
- luty 2. Zespół polski wystawia *Nadgrode cnoty* — „komedię płaczliwą” Voltaire’a (*Le Café, ou L’Écossaise*) spolszczoną przez F. Bohomolca (?).
24. Ostatnia premiera polska przed zamknięciem teatru — *Pijacy* F. Bohomolca.
- Pod koniec miesiąca (?) rozwiązanie umowy z Affligio;

- przyczyną względy oszczędnościowe z powodu komplikującej się sytuacji politycznej.
- marzec 25. Zakończenie antrepryzy Tomatisa. Prymas G. Podoski oraz A. K. Czartoryski uroczyscie żegnają aktorów.
W systematycznej i programowej działalności teatru publicznego jako — w założeniu — instytucji państwowej, następuje przerwa do roku 1774. W okresie od zamknięcia teatru kierowanego przez króla do czasu reaktywowania teatru (30 IV 1774) działającego następnie na podstawie uchwały sejmowej (z 11 VI 1774) organizowane były w Warszawie imprezy teatralne, o charakterze towarzyskim lub szkolnym (jak np. teatr kadecki).
Powstała spółka teatralna Rousselois—Carlo Caccio opracowuje projekt kontynuowania występów zespołu francuskiego oraz baletu na nowej podstawie organizacyjnej i bez subwencji dworu. Protektorat nad tym zespołem przejmuje poseł rosyjski Repnin, wykorzystując go do akcji antykrólewskich.
- po 25. Przyjeżdża do Warszawy baletmistrz G. Vestris; występuje tu od kwietnia do września 1767 (może nawet marca 1768).
- kwiecień 17. Repnin zawiera kontrakt na dzierżawę operalni saskiej; kontrakt wygasnie w marcu 1769.
21. Początek występów w gmachu operalni zespołu spółki Rousselois—Caccio. Przedstawienia trwać będą do lutego — marca 1769.
- maj 8. Z okazji imienin króla zespół francuski daje przedstawienie komedii (niezidentyfikowanej) oraz baletu (*Medea i Jazon* J. G. Noverre'a ?); w spektaklu ukazano scenę detronizacji, co miało określony rezonans w ówczesnej sytuacji politycznej.
- grudzień przed 19. Stanisław August obecny na przedstawieniu teatru marionetkowego w pałacu Pocięja.
W następnym roku nosił się z projektem urządzenia w tym pałacu sali teatralnej.
- 1768
- styczeń 1. J. Szubalski kwituje odbiór 100 dukatów na konto opłaty komornego za mieszkania aktorów polskich do czerwca tego roku. Świadectwem opieki dworu i próby przetrzymania zespołu przez okres przymusowej bezczynności było wypłacanie aktorom miesięcznego zasiłku. Przypuszczalnie w czerwcu t.r. zespół polski został ostatecznie rozwiązany. Być może zaopiekował się nim następnie prymas Podoski (oraz A. Moszyński?), angażując go do własnego teatru dworskiego.

1769

- styczeń 22. Wojciech Bogusławski jest uczniem szkoły pijarskiej w Warszawie. W 1771 uczęszcza do klasy „poetyki” w szkołach Nowodworskich w Krakowie.
- kwiecień 5. Inauguracja teatru w Korpusie Kadetów powstałego z inicjatywy A. K. Czartoryskiego. Odegrano komedię Stanisława Mycielskiego pt. *Junak*. Poza uczniami Korpusu występują na tej scenie amatorzy z kręgu arystokracji.
- marzec 18. Francuski zespół Rousselois opuszcza Warszawę. Kilku z pozostałych w stolicy aktorów, wśród nich Du Frocy, występuje w ciągu lata w teatrze dworskim Podoskiego (do 25 października).
- przed 22. Na zlecenie Stanisława Augusta Franciszek Ryx przenosi ruchomości teatralne z operalni na Solec, do siedziby Kazimierza Poniatowskiego.
- lipiec Rezydujący w Pałacu Saskim prymas Podoski organizuje tu własny teatr dworski, którym kieruje córka jego faworyty, pani Weyrauch. Występy tego teatru, w którym uczestniczą obok dworskich amatorów także francuscy i polscy aktorzy zawodowi, odbywają się w budynku tzw. Malarni w Ogrodzie Saskim. Teatr ten kontynuuje działalność jeszcze po wyjeździe Podoskiego do Gdańska (14 lipiec 1771).
- październik 27. W dzień urodzin A. Moszyńskiego teatr dworski Podoskiego wystawia w budynku saskiej Malarni sztukę polską, przypuszczalnie w wykonaniu aktorów z dawnego zespołu sceny publicznej. Można wnosić, że występowali tutaj także przy innych okazjach.
- grudzień W Pałacu Saskim występy teatru „Małego Aktora” (Théâtre des petits comédiens) kierowanego przez Józefa Bratkowskiego. Wzmianki o spektaklach tego zespołu urywają się w lutym 1770.

1770

- październik 4. Na scenie Korpusu Kadetów premiera pierwszej komedii A. K. Czartoryskiego: *Panna na wydaniu*.

1771

- lutym przed 20. Druk *Panny na wydaniu* wraz z Przedmową [zawierającą wykład norm i postulatów dla sceny narodowej, nawiązującą do Monitorowego cyklu *Apologie du théâtre* (drugie wydanie komedii — 1774)].

- przed kwietniem Pogłoski o mającym przybyć zespole aktorów francuskich z nowym posłem rosyjskim K. Saldernem.
- listopad 3. Porwanie Stanisława Augusta.
- koniec roku Przypuszczalny pobyt w Warszawie (przejazdem?) Józefa Feliksa Kurza „Bernardona” wraz z zespołem niemieckim.

1772

- marzec 13. Wzmianka o projekcie przyjazdu zespołu J. F. Kurza do Gdańska.
- kwiecień przed 4. Przyjazd do Warszawy K. Tomatisa i C. Gattai z zamiarem otwarcia teatru. Bezskuteczne zabiegi o kupno operalni.
- kwiecień Grożący zawaleniem budynek operalni saskiej zostaje rozebrany.

1773

- czerwiec 9. Na scenie dworskiej biskupa Kajetana Sołtyka (otwartej 16 maja t. r.) odegrano *Merope* Voltaire'a. Być może tutaj właśnie rozpoczynał swoją edukację teatralną Wojciech Bogusławski.
- lipiec 6. Na scenie Korpusu Kadetów premiera drugiej sztuki A. K. Czartoryskiego pt. *Dumny* (wg Ph. N. Destouche'a).
- 26, 30. Na sejmie delegacyjnym dwie „sesje teatralne” (z udziałem zaproszonego K. Tomatisa) obradujące „nad wyborem komedii, które mają być grane w nadchodzącym karnawale”. Wg informacji samego F. Ryxa Stanisław August tuż po otwarciu sejmu delegacyjnego (kwiecień 1773) rozpatrywał przedkładane mu projekty otwarcia nowej antreprzyzy teatralnej.
- koniec roku Przybywa do Warszawy J. F. Kurz z zamiarem zorganizowania tu teatru. Zaciąga pożyczkę od F. Ryxa w celu urządzenia odpowiedniej sali widowiskowej.

1774

- luty 1. F. Ryx wydierżawia salę teatralną w pałacu Radziwiłłowskim na Krakowskim Przedmieściu. Odstępuje swoje prawa Kurzowi, który przeprowadza tu prace adaptacyjne przy urządzeniu sceny, widowni oraz pomieszczeń dla Klubu teatralnego.
- marzec przed 28. Przybywa sprowadzony przez Kurza zespół teatralny.
- kwiecień 26. Marszałek konfederacji Adam Poniński wydaje Kurzowi pozwolenie na otwarcie teatru. Na mocy kontraktu Kurz zobowiązuje się do otwarcia teatru.

wiązał się do opłaty w wys. 2 tysięcy zł pol. rocznie na rzecz urzędu marszałka wielkiego koronnego.

30. Otwarcie antrepyzy J. Kurza wystawieniem opery *L'Amore artigiano* (C. Goldoni—F. L. Gassmann). W przedsiębiorstwie Kurza obok opery włoskiej, zespołu niemieckiego oraz baletu (pod dyrekcją G. A. Sacco) występuje także zespół polski.
- czerwiec 4. August Sułkowski wnosi na sejmie projekt przyznania mu ekskluzywnego przywileju na prowadzenie teatru i wszelkiego rodzaju widowisk i zabaw publicznych w Warszawie.
11. Podczas kolejnej debaty sejmowej zdecydowanie przeciwstawia się projektowi marszałek w. kor., Stanisław Lubomirski (swoje uwagi krytyczne wydrukował pt. *Refleksje nad projektem tytuło: Teatrum publiczne i pałac redutowy*). Mimo silnej opozycji projekt zostaje przegłosowany przy wydatnej pomocy marszałka sejmku Adama Ponińskiego, a zwłaszcza ambasadora rosyjskiego Stackelberga. Uchwalenie przywileju Sułkowskiego automatycznie anuluje aktualną umowę teatralną Kurza.
- lipiec 4. A. Poniński wydaje *Rozporządzenie dla aktorów*.
31. Sułkowski, zrezygnowawszy z otwarcia teatru we własnym pałacu Nowy Sułków (co zastrzegał przywilej), zawiązuje spółkę z F. Ryxem, wierzycielem Kurza i dzierżawcą sali w pałacu Radziwiłłowskim, oraz A. Ponińskim. Spółka przejmuje urządzenie i zespół J. Kurza.
- sierpień 1. Początek rządów spółki teatralnej: Sułkowski — Ryx — Poniński.
- Do ponownie utworzonego zespołu sceny polskiej z pierwszej grupy aktorów (z lat 1765/1767) przeszedł Karol Świerczawski; z dworskiego teatru Sułkowskich w Rydzyńcu przybyli: Jakub Hempiński, Karolina Gronowiczowa, Barbara Sierakowska. Ponadto dołączyli: Kazimierz Owsiniński oraz Agnieszka i Tomasz Truskolascy.
- Wśród nowości repertuarowych tego roku: *Czary* F. Bohomolca oraz *Gracz* A. K. Czartoryskiego. Zespół niemiecki wystawił m. in.: *Minnę von Barnhelm*, *Emilię Galotti* oraz *Miss Sarę Sampson* G. E. Lessinga.

1775

- styczeń 17. Na galę urodzin Stanisława Augusta zespół polski wystawia *Demokryta* (wg J. F. Regnarda) — jest to przypuszczalnie pierwsza sztuka Jana Baudouina.

- | | |
|-------------|--|
| luty | 13. Premiera <i>Pieniacza</i> , pierwszej komedii Feliksa Oraczewskiego. Zyska ona rekordową ilość przedstawień (16 do końca roku). |
| marzec | 24. Pierwszy <i>List uczonego</i> Mitzlera de Kolof (<i>Brief eines Gelehrten aus Wilna</i>); ostatni (piąty) ukaże się z datą 2 kwietnia 1776. Całość wyjdzie w druku przed 10 lipca 1776. |
| kwiecień | 1. Zamknięcie sezonu przedstawieniem opery <i>La Sposa fedele</i> (P. Chiari—P. Guglielmi).
Wynikły na tle rozliczeń konflikt między Sułkowskim a Ryxem likwiduje interwencja Stackelberga.
17. Początek nowego sezonu (przypadający zazwyczaj w poniedziałek po Wielkanocy).
18. Podpisanie nowej umowy współników teatru (z datą 1 kwietnia). Na miejsce A. Ponińskiego wchodzi do spółki Antoni Sułkowski, brat Augusta. |
| czerwiec | 10. Stanisław August w oficjalnym liście do Ryxa wyraża życzenie, by odkupił przywilej od Sułkowskich. |
| lipiec | 1. Ryx występuje ze spółki teatralnej, rozpoczyna postępowanie sądowe przeciw Sułkowskim o wniesione wkłady. Na sprawy instytucji działa poprzez swoich stronników, m. in. K. Świerzawskiego i Michała Bizestiego.
14. Wypowiadają pracę czterej aktorzy niemieccy na skutek za targu z Sułkowskimi. |
| sierpień | 2. Debiutuje Antoni Michniewski sztuką <i>Teresa, albo Tryumf cnoty</i> (wg Voltaire'a).
9. Wypowiada pracę w teatrze K. Świerzawski. Następuje „bunt” aktorów polskich pod wodzą T. Truskolaskiego. Do końca miesiąca zwalnia się większość (w tym wszyscy wybitniejsi) z zespołu aktorów polskich. |
| wrzesień | 1. Przerwa w działalności sceny polskiej — do 14 października. Bogusławski wstępuje do pułku gwardii pieszej litewskiej. |
| październik | 1. Sułkowscy wydzierżawiają przywilej teatralny Kurzowi (który po zlikwidowaniu poprzedniej antreprzyzy był aktorem w zespole niemieckim). Warunkiem umowy jest uzyskanie gwarancji jednego z dygnitarzy rosyjskich. Kurz zobowiązany jest uregulować roszczenia Ryxa.
14. Umowę Sułkowskich z Kurzem uprawomocnia podpis jej żyranta, gen. Abrahama de Romaniusa. Antreprzyż Kurza otwiera sztuka <i>Teresa, albo Tryumf cnoty</i> . |
| listopad | 7. Pierwszy występ nowo zaangażowanego zespołu niemieckiego, którym kieruje Ch. Schulz (Baaden Baadische Hofschauspieler Gesellschaft). Odegrano komedię <i>Der poetische Dorfjunger</i> (wg Destouches'a). |

1776

- styczeń-luty Kurz dostaje się do aresztu z powodu niewypłacalności. Ryx wykupuje uprawnienia gen. de Romaniusa, uzyskuje korzystny wyrok jurysdykcji marszałkowskiej i mimo dalszych protestów ze strony Sułkowskich — stopniowo przejmuje rządy nad teatrem.
- luty 29. Pierwsze przedstawienie nie znanego dotąd w Warszawie gatunku opera seria: *Didone abbandonata* (P. Metastasio—P. Anfossi). Dotychczasowy zespół operowy Kurza (mający w repertuarze wyłącznie opery buffa) zasilili nowo zaangażowani przez Ryxa śpiewacy: C. Bonafini i G. Campagnucci.
- marzec 21. Pożegnalny występ zespołu niemieckiego. (Do 1781 publiczny teatr w Warszawie nie będzie dawał przedstawień niemieckich.)
24. Zamknięcie sezonu przedstawieniem opery *Didone abbandonata*. Marszałek w. kor. Lubomirski zarządza przerwę (do 14 kwietnia) z powodu świąt Wielkanocy i obchodów Jubileuszu.
- kwiecień 15. Ryx przejmuje oficjalnie rządy nad teatrem.
- maj 8. Gałę imienin Stanisława Augusta uświetnia premiera drugiej opera seria: *Il Demofoonte* (P. Metastasio).
- wrzesień 8. Rozpoczyna działalność zaangażowany przez Ryxa francuski zespół Hamona.
- październik 26. Uchwała sejmowa o przekazaniu przywileju Sułkowskich Ryxowi; zawiera warunek zbudowania przez właściciela przywileju nowego budynku teatralnego.
- listopad 25. Na uroczystość rocznicy koronacji premiera trzeciej opera seria: *Orfeo ed Euridice* (R. Calzabigi—Ch. W. Gluck). Wirtuozi opera seria wyjeżdżają do Petersburga. Cały dotychczasowy zespół operowy rozpada się przypuszczalnie wiosną 1777.
- W drugiej połowie roku początki dramy mieszczańskiej w repertuarze polskim: *Zbieg z miłości ku rodzicom* (wg G. Stephanie), *Nędznik* (wg L. S. Merciera).

1777

- kwiecień-maj Premiera *Świętoszka zmyślonego* J. Baudouina.
- maj 11. *Mniejszy koncept jak przysługa* A. K. Czartoryskiego. Ukazuje się pierwszy zeszyt czasopisma „Journal Littéraire de Varsovie” (wychodzi do kwietnia 1778).
- maj-czerwiec Ryx zamierza zlikwidować teatr polski jako deficytowy. Przerwa w przedstawieniach (od ? do 21 czerwca).

- Stanisław August udziela finansowej pomocy dla dalszego utrzymania teatru.
- lipiec 9. Premiera *Bewerleja* B. J. Saurina w tłumaczeniu Franciszka Barssa, z kreacjami Truskolaskiej i Owsińskiego. (W grudniu t. r. sztuka odegrana zostanie w nowym tłumaczeniu K. N. Sapiehy.)
- wrzesień Pierwsza sztuka P. Marivaux na scenie polskiej: *Miłość sympatyczna* (*Jeu de l'amour et du hasard*).
Młoda Indianka (N. S. R. Chamfort — Leon Pierożyński).
- październik 22. Pierwszy występ francuskiego zespołu przybyłego z dworu Fryderyka II.
- listopad 2. *Père de famille* Diderota w wykonaniu zespołu francuskiego.
10. Tenże zespół wystawia *Eugénie* Beaumarchais'go.

1778

- luty 24. Bogusławski bierze abszyt z wojska.
- kwiecień 9. Ryx zawiera z L. Montbrunem umowę na prowadzenie teatru przez następne trzy lata. Na nowe przedsięwzięcie składa się zespół polski, zespół francuski oraz balet pod kierownictwem Daniela Curza. W dyrekcji teatru współpracują z Montbrunem Piotr Gaillard i Michał Bizesti; specjalną opiekę nad zespołem polskim sprawują A. Moszyński i F. Woyna.
20. Otwarcie antreprzy Montbruna.
Benefis zespołu polskiego. Król ofiaruje aktorom 50 dukatów.
- kwiecień-
-czerwiec W skład zespołu polskiego wchodzi Wojciech Bogusławski. Debiutuje jako aktor w sztuce *Zmyślona niewierność* (N. Th. Barthé—F. Woyna), jako autor — przeróbką komedii P. Cérou *Amant, autor i sługa*.
- czerwiec Premiera *Minny von Barnhelm* na scenie polskiej.
- lipiec 11. Premiera pierwszej polskiej opery, *Nędzy uszczęśliwionej* z muzyką Macieja Kamińskiego. Libretto opracował Bogusławski na podstawie „komedyjki do śpiewania” F. Bohomolca.
- sierpień 17. Zespół francuski wystawia *Romea i Julię* Shakespeare'a (wg adaptacji Ducisa?).
- wrzesień 1. Upływa termin kolejnego kontraktu na dzierżawę pałacu Radziwiłłowskiego. Powracający do kraju Karol Radziwiłł nakazuje natychmiastową eksmisję teatru. Załamuje się antreprzyza Montbruna. Ryx staje wobec konieczności zbudowania własnego budynku teatralnego.
W działalności teatru publicznego następuje roczna przerwa.

(Rozpatrywany jesienią 1778 projekt przedstawień zespołu polskiego i francuskiego na scenie pijarskiej nie doszedł do skutku.)

1779

- marzec 11. Położenie kamienia węgielnego pod budowę nowego gmachu teatru przy pl. Krasińskich, według projektu Bonawentury Solariego.
- latem Ryx ogłasza nowym przedsiębiorcą teatru M. Bizestiego; funkcje dyrektora obejmuje ponownie P. Gaillard. Przygotowania zespołu polskiego do otwarcia teatru.
- wrzesień 7. Na inaugurację nowego budynku teatralnego zespół polski wystawia komedię *Amant, autor i sługa* oraz operę komiczną *Bednarz* (w przeróbce J. Baudouina).
- przed 11. Ukazuje się w sprzedaży pierwszych 10 tomów serii teatralnej Piotra Dufoura. (Dalsze tomy zob. r. 1794.)
- listopad 25. Po raz pierwszy na scenie polskiej włoska opera buffa: *Dla miłości zmyślane szaleństwo* z muzyką A. M. G. Sacchiniego (tekst T. Marianiego, tłum. Bogusławski).
- przed 27. Druk sztuki Bohomolca *Autor komedii*.
Do końca roku teatr wystawia opery: *Osada nowa, Prostota cnotliwa, Zośka, czyli Wiejskie zaloty*; komedie: *Cyrylik sewilski, Mąż zawstydzony, Ślub modny, Syn marnotrawny, Zabawy, czyli Życie bez celu*.
- koniec roku Wychodzi drukiem „Kalendarz Teatrowy, dla Powszechnej Narodu Polskiego Przysługi, Dany na Rok Przestępny 1780”.
- 1779 W sezonie 1779/1780 działa jedynie teatr polski.
Premiera *Syna marnotrawnego* (Voltaire—Trembecki).

1780

- maj 8. Początek występów włoskiego zespołu opera buffa zorganizowanego przez Mattei (nadworny zespół Katarzyny II). Pierwszy śpiewak (primo buffo) Giambattista Brocchi. W repertuarze m. in. opery: *La Frascatana* (F. Livigni—G. Paisiello), *L'Italiana in Londra* (D. Cimarosa), *La Scuola de gelosi* (C. Mazzola—A. Salieri), które w 1782 Bogusławski przeniesie na scenę polską.
- lipiec przed 24. Wyjeżdżają do Lwowa Truskolascy i K. Owsiński. Ułani królewscy bezskutecznie usiłują ich zawrócić przyrzekając darowanie im zaciągniętych w Warszawie długów. Odejście czołowych aktorów (ostatecznie w listopadzie t. r. ?) poważ-

nie osłabi zespół polski w nadchodzącym sezonie. (Do Warszawy powrócą dzięki staraniom Bogusławskiego w listopadzie 1783.)

Wśród nowych premier polskich tego roku są: *Don Juan*, *Frantostwa Panfila*, *Szkola kobiet*, *Miłość żołnierska*, *Mieszczki modne*, *Ot, tak po warszawsku*.

Franciszek Zabłocki otrzymuje od Stanisława Augusta medal Merentibus za *Zabobonnika*.

1781

- styczeń 14. Ostatni spektakl antreprzyzy M. Bizestiego. Bizesti ogłasza bankructwo motywując je odejściem z teatru Truskolaskich i Owsieńskiego.
- Aktorzy polscy za rezygnację z odszkodowania otrzymują pozwolenie kontynuowania przedstawień pod własnym zarządem. Powstaje Zrzeszenie Aktorów Narodowych pod kierownictwem P. Gaillarda i kasjera Bernarda. Od każdego przedstawienia Zrzeszenie płaci 15 dukatów właścicielowi przywileju, Ryxowi.
- luty 17. Pierwszy spektakl Zrzeszenia. Odegrano komedię *Ot, tak po warszawsku* i operę komiczną *Bednarz*.
- G. Constantini, zawarłszy spółkę z Marchinim i Morellim, udaje się z tym ostatnim do Wiednia, by — na polecenie Ryxa — zaangażować zespół niemiecki dla teatru warszawskiego.
- kwiecień 4. Premiera *Zabobonnika* F. Zabłockiego.
7. Zamknięcie sezonu przed przerwą wielkanocną drugim przedstawieniem *Zabobonnika*. Zespół polski, z powodu niesnasek w Zrzeszeniu, wznowi występy dopiero 24 maja. Bogusławski przenosi się do Lwowa w ślad za Truskolaskimi.
16. Otwarcie sezonu pierwszym przedstawieniem nowo przybyłego z Wiednia zespołu niemieckiego pod dyrekcją Constantiniego. Odegrano komedię *Der Spleen* (G. Stephanie) oraz melodramę *Medea* (F. W. Gotter — G. Benda). Zespół Constantiniego występować będzie z przerwami i w zmienianym składzie do roku 1785.
- maj 8. Na galę imienin Stanisława Augusta zespół niemiecki wystawia komedię A. F. Brühla *Das Findelkind*, poprzedzoną prologiem pt. *Le Temple de la Joie et Reconnaissance* (od 22 września komedia grana będzie w wersji polskiej pt. *Podrzutek, czyli Dziecię znalezione*).

24. Zrzeszenie Aktorów Narodowych, po przejęciu jego kierownictwa przez A. Moszyńskiego, wznowia działalność przedstawieniem *Szkoły kobiet* (Molière—Bogusławski).
28. Premiera europejska opery *La Serva padrona* (P. Mililotti—G. Paisiello) w wykonaniu zespołu Mattei.
- czerwiec 5. Zespół operowy kierowany przez Mattei kończy występy i wyjeżdża do Petersburga.
16. Premiera *Fircyka w zalotach* F. Zabłockiego.
- lipiec 14. Premiera *Doktora lubelskiego* (N. Hauteroche—F. Zabłocki).
- sierpień 4. Zespół niemiecki wystawia *Hamleta* w adaptacji F. L. Schrödera. Rolę tytułową grali G. F. Lorenz i J. Bodenburg. Zaczyna wychodzić redagowane przez P. Dufoura czasopismo „Annonces et Avis Divers de Varsovie” (w języku francuskim, ale także niemieckim i polskim) zawierające recenzje i informacje o teatrze. Wychodzi do końca 1784 r.
- wrzesień 7. Na uroczystość rocznicy elekcji zespół polski wystawia komedię *Dziewczyzna kapitan* (wg A. J. Montfleury).
- grudzień 2. Premiera komedii Dyzmy Bończy Tomaszewskiego *Małżeństwo w rozwodzie*.

1782

- styczeń 17. Na galę urodzin króla zespół polski wystawia *Ojca dobrego* (D. Diderot—F. Zabłocki).
- marzec 12. Bogusławski po powrocie ze Lwowa występuje w roli Almawiwy w *Cyruliku sewilskim*.
- kwiecień 21. Premiera spolszczonej przez J. Baudouina opery *Wieszczka Urzella* (Ch. S. Favart—E. R. Duni). „Była to pierwsza sztuka wystawiona z okazałością na scenie narodowej, sprawiono bowiem do niej nowych sukien 80 par” (*Krótką kroniką*).
26. Pierwsze (?) przedstawienie dziecięcego zespołu francuskiego (Les Petits Comédiens Français) pod dyrekcją Pochet (vel Pochat). Odegrano komedię A. R. Le Sage’a *Arlequin Hulla, ou la Femme repudiée* oraz operę komiczną *Rose et Colas* (M. J. Sedaine—P. Alexandre). Zespół występuje raz w tygodniu na specjalnie adaptowanej dla dziecięcych aktorów scenie teatru publicznego. Występy kończą się przed 20 maja, po czym zespół wyjeżdża do Petersburga.
- maj-czerwiec Ukazuje się pierwszy zeszyt wydawanego przez niemieckiego aktora G. F. Lorenza czasopisma „Theatralisches Quodlibet für Schauspieler und Schauspielliebhaber”. Miesięcz-

nik wychodzi do kwietnia 1783 i zawiera różnego rodzaju informacje dotyczące teatru niemieckiego w Warszawie.

- lipiec 13. Premiera opery *Fraskatanka* w adaptacji Bogusławskiego, który podjął się roli buffo caricato po Brocchim. Pierwsza polska inscenizacja włoskiej opera buffa „z wielkimi ariami i finałami”.
- sierpień 4. Zespół niemiecki wystawia *Clavigo* J. W. Goethego.
- listopad 14. Benefis dla Bogusławskiego „jako założyciela opery polskiej”. Grano *Fraskatanę* i *Pigmaliiona* (J. J. Rousseau—K. Węgiński).
25. Na uroczystość rocznicy koronacji zespół polski wystawia *Burmistrza poznańskiego*, adaptację J. Baudouina sztuki J. M. Collot d’Herbois opartej na *Alkadzie z Zalamei* Calderona.
- grudzień 30. Bogusławski pod tekstem przywileju na teatr w Poznaniu (którego dyrekcję powierzył J. Srokowskiemu) podpisuje się: „exhibitionum theatralium polonicarum varsaviensium director”. Nie wiadomo, od kiedy pełni funkcję dyrektora sceny polskiej.

Wśród ważniejszych premier tego roku były: *Amfitrion*, *Doktor z musu* (Molière—Zabłocki) oraz następne opery włoskie spolszczone przez Bogusławskiego: *Szkola zazdrośnych*, *Włoszka w Londynie* i *Czekina, albo Cnotliwa panienka*. Odegrano także pierwszą w repertuarze polskim przeróbkę Shakespeare’a: *Samochwał, albo Amant wilkołak*, będącą adaptacją francuskiej wersji *Wesołych kumoszek z Windsoru* (Collot d’Herbois—Zabłocki).

1783

- styczeń 25. Premiera komedii Józefa Wybickiego *Kulig*.
- luty 10. Jerzy Marcin Lubomirski zawiera z Ryxem umowę na prowadzenie teatru od maja t. r. Lubomirski publikuje „Doniesienie” w sprawie zaciągu dzieci od 11 do 15 lat na „edukację teatralną”. Zapisy przyjmuje Giżycki w pałacu Radziwiłłowskim.
23. Premiera opery z muz. G. Albertiniego *Don Juan, albo Libertyn ukarany* w adaptacji Bogusławskiego.
- marzec po 3. Otwarcie sali teatralnej na zamku królewskim. Występuje tu théâtre de société, ale także aktorzy teatru publicznego. Np. 4 stycznia 1784 „Aktorowie Narodowi, Nadwornicy Jego Królewskiej Mości” wystawiają tu komedię *Kotek zgubiony* wraz z operą *Zoska, czyli Zaloty wiejskie*.

31. Benefis Bogusławskiego. Odegrano utwory jego pióra: komedię *Kotek zgubiony* (wg N. Carmontelle'a) oraz operę *Czekina, albo Cnotliwa panienka* (C. Goldoni—N. Piccinni). Od króla otrzymał 20 dukatów.
- kwiecień 5. Benefis „na pożytek” J. Baudouina „w nagrodę dzieł niektórych jego, którymi się przysłużył teatrowi”. Odegrano operę *Wieszczka Urzella* „z okazałą pompą, odmianami, oświeceniem całego teatru”.
10. Na zamknięcie sezonu i zakończenie kontraktu Zrzeszenia Aktorów Narodowych premiera dramy *Uczciwy winowajca* (Ch. G. Fenouillot de Falbaire—Bogusławski).
- maj 1. Początek antrepryzy J. M. Lubomirskiego, który zawiązuje spółkę z A. Ponińskim. Bogusławski zostaje dyrektorem wszystkich zespołów w nowym przedsiębiorstwie teatralnym.
8. Z okazji imienin króla uroczyste otwarcie teatru z nową dyрекcją. Zespół niemiecki wystawia operę W. A. Mozarta *Die Entführung aus dem Serail* (libr. Ch. F. Bretzner, G. Stephanie). Zespołem niemieckim kieruje G. F. Lorenz.
- przed 26. Lubomirski wyjeżdża na Śląsk przekazując sprawy przedsiębiorstwa swemu pełnomocnikowi Suffczyńskiemu oraz wspólnikowi Ponińskiemu.
13. W spektaklu, na który złożyły się komedia *Bliźnięta* (J. F. Regnard—A. K. Czartoryski) oraz komedia *Die indianische Witwe* (J. Pauersbach), pierwszy występ 18 dzieci z szkoły teatralnej Lubomirskiego.
- czerwiec 1. Zespół niemiecki zawiesza działalność.
- sierpień przed 11. Lubomirski powrócił do Warszawy. Występuje sądownie przeciw Ryxowi i Ponińskiemu w sprawach rozliczeń finansowych dotyczących przedsiębiorstwa teatralnego.
- wrzesień 4. Ryx podpisuje zgodę na utworzenie nowej spółki zarządzającej teatrem w składzie: Bogusławski—Daniel Curz—G. Constantini.
7. Uroczysta inauguracja nowej antrepryzy przedstawieniem opery *Czekina* oraz baletu Curza *Apollo i Dafne*. Zespół baletowy został przez nową spółkę zreformowany i ulepszony.
28. Premiera komedii *Chory z przywidzenia* (Molière—K. Wichliński).
- październik 12. Premiera *Dziewczyny sędzią* (J. A. Romagnesi—F. Zabłocki).
19. Premiera opery A. M. G. Sacchiniego spolszczonej przez Bogusławskiego: *Wieśniaczka u dworu*.
- listopad 23. W *Eugonii* Beaumarchais'go występują sprowadzeni przez

Bogusławskiego z Lublina (gdzie przenieśli się z teatru lwowskiego) Truskolascy i Owsieński.

25. Na uroczystość rocznicy koronacji zespół polski wystawia operę Mozarta *Porwanie z seraju* (zob. 8 maj) oraz balet heroiczny Curza *Powrót Ulissesa do Itaki*.

1784

- styczeń Gościnne występy aktorów warszawskich podczas kontraktów w Dubnie; Bogusławski wyjechał z grupą śpiewaków pozostawiając resztę zespołu w Warszawie.
- marzec przed 20. Do Warszawy przyjeżdża sławna śpiewaczka Todi.
- kwiecień Przybywa zaangażowany przez Ryxa nowy zespół opery włoskiej, którym kieruje Francesco Zappo. W repertuarze opera buffa i seria. Zespół występuje w Warszawie trzykrotnie; pierwszy cykl występów do maja 1785.
12. Pierwszy występ zespołu operowego F. Zappo. Przyłącza się doń zespół baletu D. Curza.
- maj przed 8. Wychodzi drukiem *Fabrykant londyński* J. Baudouina (wg Fenouillot de Falbaire) wraz z listem dedykacyjnym do K. Owsieńskiego o sytuacji w teatrze polskim.
13. W operze *Fraskatanka* występuje sprowadzona przez Bogusławskiego z Lublina Karolina Werterówna, późniejsza Rutkowska.
- czerwiec 7. Ostatni spektakl zespołu polskiego, przerwanie antrepryzy Bogusławskiego. Aktorzy polscy rozjeżdżają się; część udaje się do Lublina, Owsieński do teatru w Nieświeżu, gdzie czynione są przygotowania do wizyty Stanisława Augusta.
- sierpień przed 4. Zrujnowany finansowo Bogusławski zwraca się do króla o 38 dukatów potrzebnych do uregulowania długu. Grozi mu zajęcie osobistego majątku przez wierzyciela.
12. Pozostali w Warszawie aktorzy (są wśród nich Truskolascy, K. Świerżawski, J. Hempiński i Salomea Deszner) odwołują się do króla o umożliwienie im występowania podczas sejmu w Grodnie, bez opłaty na rzecz Ryxa, oraz „wspomożenie na drogę do Nieświeża”. Wyjazd organizuje Bogusławski. Do tej grupy dołączają aktorzy nieświejscy.
- wrzesień 17. Część zespołu warszawskiego złożona z kilkunastu „komediantów” oraz „kapeli” udała się w podróż do Grodna.
- październik- W występy grupy aktorów z Bogusławskim podczas sejmu w Grodnie obok sprowadzonego tu przez Ryxa zespołu opery włoskiej F. Zappo.
- listopad

- grudzień 5. Zespół Bogusławskiego po powrocie z Grodna daje premierę komedii Jana Drozdowskiego *Literat z biedy*.
Do końca miesiąca dają 13 przedstawień, po czym wyjeżdżają na kontrakty do Dubna.

1785

- styczeń Po powrocie z gościnnych występów w Dubnie zespół Bogusławskiego nie znajduje w Warszawie warunków do dalszej pracy. (Ryx jest zamknięty w klasztorze paulinów w związku z procesem Dogrumowej.)
- luty Zespół polski z Bogusławskim udaje się do Grodna na zaproszenie Stanisława Poniatowskiego (nie dochodzi do występów z powodu przebudowy teatru na ujeżdżalnię), stamtąd do Wilna, gdzie inauguruje przedstawienia *Fircykiem w załotach*.
W Warszawie występuje gościnnie basista G. Brocchi z zespołem opery F. Zappo. Obok niego grywa tu, ponownie przez Constantinię zebrany, zespół niemiecki.
- marzec 19. Zamknięcie sezonu przed Wielkanocą spektaklem opery *Giannina e Bernardone* (F. Livigni—D. Cimarosa).
28. Otwarcie sezonu operą *Il Re Teodoro in Venezia* (G. Casti—G. Paisiello).
- kwiecień 21. Z tej daty projekt umowy między Ryxem a J. M. Lubomirskim na dzierżawę widowisk; drugi (późniejszy?) na prowadzenie redut. Umowy zostały zrealizowane.
- maj Ponowne występy gościnne G. Brocchiego. Zespół operowy Francesca Zappo kończy pierwszy cykl występów w Warszawie (trwających od kwietnia 1784).
- czerwiec przed 15. Informacja o ponownym udziale Marcina Lubomirskiego w przedsiębiorstwie teatru publicznego. Ma objąć jego dyрекcję i już „komediantów włoskich i polskich sprowadza”.
19. Po trwającej od grudnia 1784 przerwie ponowne otwarcie widowisk polskich w Warszawie premierą *Sarmatyzmu* F. Zabłockiego. Słaby zespół warszawski zasilają aktorzy z rozpuszczonego w tym czasie teatru krakowskiego.
25. Stanisław August — na wniosek J. M. Lubomirskiego, któremu powierzył w tym roku dyрекcję teatru nadwornego — przejmuje po Tyzenhauzie 33-osobowy zespół tancerzy i uwalnia ich z poddaństwa.
Wciela do swego teatru także resztę zespołu baletowego występującego w Warszawie od 1778.

- lipiec 4. Na scenie bazylianów w Humanu sztuka pt. *Nieszczęśliwy Werter*. Przypuszczalnie przekład dramy Rivière'a *Werther, ou le Délire de l'amour* (1778) opartej na powieści Goethego.
- latem Bogusławski przebudowuje salę w pałacu Oskierczyńskim w Wilnie, gdzie postanowił osiąść na dłużej. Angażuje aktorów z teatru nieświeskiego: F. Pierożyńską, M. Jasińską, T. Marunowską.
- Do r. 1790 teatr narodowy jest rozdwojony. W Warszawie kieruje nim Ryx wspólnie z P. Gaillardem (do kwietnia 1789). Zespół Bogusławskiego występuje w Wilnie i Grodnie (załeczenie od sesji trybunałskich), corocznie w styczniu odwiedzając Dubno, a jednorazowo (w lutym—marcu 1787) Lwów. Do Warszawy powróci w lutym 1790.
- sierpień (po 19?) J. M. Lubomirski jest dzierżawcą „spektaków, to jest: foksali letniego i zimowego, klubu Cassino, redut, balów, fajerków, oper włoskich”.
- wrzesień 7. Na galę rocznicy elekcji otwarcie dyrekcji J. M. Lubomirskiego przedstawieniem opery *La Vendemia — Winobranicy* (G. Bertati—G. Gazzaniga). Rozpoczyna się drugi cykl występów zespołu operowego F. Zappo, który trwać będzie do grudnia t. r.
15. Przejeżdżający przez Warszawę sławny śpiewak Luigi Marchesi (Marchesini) występuje gościnnie w opera seria *Giulio Sabino* G. Giovannini—G. Sarti (w czterech spektaklach do 25 t. m.).
- październik 2. Zespół opery włoskiej daje premierę *Il Barbiere di Siviglia* z muzyką G. Paisiello.
16. Pierwszy występ „baletników narodowych Jego Królewskiej Mości”, przejętych po Tyzenhauzie i wyszkolonych przez baletmistrza F. G. Le Doux. Odegrano komedię *Trafal frant na franta* oraz balet *Hylas i Sylvia* kompozycji Le Doux.
- listopad 4. Premiera komedii F. Zabłockiego *Pojednani małżonkowie* (wg *Le Préjugé à la mode* La Chaussée). 26. „Nazajutrz gali” rocznicy koronacji premiera komedii J. K. Kossakowskiego *Warszawianin w domu*, pierwszej z czteroczęściowego cyklu.
- Dochodzi do konfliktu między Ryxem a J. M. Lubomirskim, co doprowadza do zerwania (trzyletniej?) umowy.
- grudzień Załamuje się przedsiębiorstwo operowe Lubomirskiego. Zespół F. Zappo kończy drugi cykl występów.
22. W sali teatralnej na Zamku pierwsze w Polsce przedstawie-

nie komedii P. A. Beaumarchais *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro* w wykonaniu dworskiego zespołu théâtre de société pod kierunkiem A. F. Brühla. Stanisław August uczestniczył w próbach i „żywo interesował się poziomem gry”.

1786

- Na przełomie roku Bogusławski podpisuje z Ryxem umowę na występy swego zespołu w Warszawie od maja t. r.
- styczeń 2. W operze *Dla miłości zmyślane szaleństwo* debiutuje nowa śpiewaczka Sitańska. Z początkiem roku dołącza do zespołu tenorysta Dominik Kaczkowski.
- marzec 12. Występujący w Krakowie niemiecki zespół Schrottensteina wystawia *Intrygę i miłość*; 16 marca *Zbójców* F. Schillera.
- kwiecień 8. Na zamknięcie sezonu przed Wielkanocą komedia *Amant, autor i sługa* oraz operetka *Różia i Jasio* (M. J. Sedaine—P. A. Monsigny).
17. Otwarcie sezonu premierą sztuki *Człowiek dobrze myślący* (M. J. Sedaine—F. Zabłocki).
23. Premiera mocno reklamowanej komedii *Oszust*, wymierzonej w praktyki szarlatańskie Cagliostro (Katarzyna II—I. Bykowski?).
- maj 7. Uroczysta premiera sztuki *Soliman II, czyli Trzy sultanki* (Ch. S. Favart—F. Zabłocki). Występują: w roli Roksolany A. Truskołaska (po dwuletniej nieobecności), „powrócony scenie” L. Pierożyński oraz w roli Solimana K. Owsiński.
8. Teatr Bogusławskiego w Wilnie wystawia *Wesele Figara* Beaumarchais’go w tłumaczeniu Mikołaja Wolskiego. Była to prapremiera tej sztuki w jęz. polskim.
- ok. 15. Zerwanie umowy między Ryxem a Bogusławskim. Pełnomocnik Ryxa zabiera Bogusławskiemu zakontraktowanych aktorów. Są wśród nich M. Nowicka, J. Nowicki, F. Pierożyńska, M. Jasińska, T. Marunowska. Z Bogusławskim pozostali J. Hempiński, S. Desznerówna, P. Drozdowska.
- lipiec 7. Koncert wokalny i instrumentalny z pierwszym występem śpiewaczki Georgi Banti „w służbie Jego Król. Mości zostającej”.
- wrzesień Ryx ponownie angażuje zespół opery włoskiej F. Zappo, wzmocniony przyjęciem Banti i małżeństwa (?) Sartorini. Trzeci cykl występów tego zespołu trwać będzie do lutego 1787.
10. Awantura w teatrze spowodowana przerwaniem występu

- przez śpiewaczkę Banti. Jurysdykcja marszałkowska zmusza ją do przeproszenia widzów; nazajutrz wydaje zaostrome przepisy o obowiązkach aktorów wobec publiczności.
- grudzień 17. Na scenie warszawskiej premiera *Wesela Figara* w przekładzie F. Zabłockiego.

1787

- styczeń 14. Zespół polski wystawia *Arlekina Mahometa* F. Zabłockiego (wg J. F. Cailhava) — sztuka grana już w roku poprzednim.
17. Na galę urodzin króla premiera opery *Donnerwetter, czyli Kapral na werbunku* z muzyką A. Wejnerta oraz nowy „wielki balet serio” D. Curza *Kora i Alonzo, czyli Dziewice słońca*.
- luty 3. Premiera *Króla w kraju rozkoszy* (M. A. Le Grand—F. Zabłocki).
18. Premiera pierwszej komedii Grzegorza Broniszewskiego *Kochanek bez serca, czyli Guwernantka zalotna*. Broniszewski jest aktorem i autorem kilku sztuk granych w l. 1786—1788. Podczas trzeciego przedstawienia tej komedii (24 II) „udarowany został na teatrze od łaskawego publicum 50 czer. zł”. W tym miesiącu kończą się występy zespołu operowego Francesca Zappo.
- marzec 31. Na zamknięcie sezonu przed Wielkanocą premiera komedii G. Broniszewskiego *Dobra żona*.
- kwiecień 9. Otwarcie nowego sezonu premierą komedii G. Broniszewskiego *Wet za wet, czyli Darmo nic*. Sztuki tego autora cieszą się w tym roku największym powodzeniem.
- maj 6. Zespół polski wystawia *Matkę konfidentkę* (P. Marivaux—F. Zabłocki). Spektakl powtórzony następnego dnia „w wigilią gali imienin” Stanisława Augusta.
- czerwiec 17. *Dziwak dobroczynny* C. Goldoniego na scenie polskiej.
29. *Wielkie rzeczy, i cóż mi to wadzi* F. Zabłockiego.
- sierpień 28. *Panna Raynord, czyli Ojciec w własnej zakochany córce* J. Srokowskiego. Sztukę tę chwali Wojciech Turski w przedmowie do wydanego w tym roku tłumaczenia *Fedry* Racine’a; przedmowa zawiera uwagi krytyczne o repertuarze sceny narodowej.
- wrzesień 7. Na uroczystość rocznicy elekcji galowe przedstawienie nowej opery *Falszywe pozory, czyli Kochanek zazdrosny* (T. d’Héle—A. E. Grétry, tłum. L. Pierożyński).
- listopad 26. Na rocznicę koronacji uroczysta premiera komedii *Pygmalion i Galatea, czyli Obraz kobiet* (J. A. Romagnesi—F. Zabłocki.)

1788

Z początkiem roku do zespołu baletowego dołączają tancerze z teatru dworskiego w Słoniemiu.

- | | |
|-----------------|--|
| styczeń | 17. „Na galę anniwersarza urodzin Najjaśniejszego Pana” teatr wystawia operę <i>Zbieg</i> (M. J. Sedaine—P. A. Monsigny, tłum. L. Pierożyński). |
| marzec | 14. Przedstawienie komedii <i>Demokryt</i> na benefis K. Owsieńskiego kończy sezon przed przerwą wielkanocną.
24. Na otwarcie nowego sezonu premiera <i>Umizgów dla przysługi</i> J. Drozdowskiego. |
| kwiecień 10, | 17. Pierwsze występy przybyłych z teatru nieświeskiego aktorów Zakrzewskich w komedii <i>Amant, autor i sługa</i> oraz operze M. Radziwiłła <i>Agatka</i> . |
| czerwiec | 21. Premiera komedii <i>Złotolów, czyli Facjendarz warszawski</i> (<i>Turcaret</i> Lesage’a). |
| lipiec-sierpień | Zespół teatru publicznego występuje w Łazienkach. |
| wrzesień | 6. Inauguracja teatru w Pomarańczarni przedstawieniem sztuk: <i>La Partie de chasse de Henri IV</i> Ch. Collégo oraz <i>Georges Dandin</i> Molière’a, w wykonaniu dworskiego zespołu amatorskiego.
7. Na galę rocznicy elekcji zespół polski wystawia <i>Melanidę</i> (<i>La Chaussée</i> —L. Pierożyński).
14. Uroczystość odświeżenia posagu króla Jana III w Łazienkach; na program złożył się karuzel, kantata okolicznościowa A. Naruszewicza z muz. Kamińskiego w wykonaniu śpiewaków sceny narodowej: Sitańskiej, Rudnickiej, M. Jasińskiej i D. Kaczkowskiego, oraz specjalnie skomponowany heroiczny balet rycerski.
18. W teatrze publicznym powtórzenie <i>Kantaty na dzień inauguracji statui Jana III</i> . |
| listopad | 25. Na uroczystość rocznicy koronacji premiera komedii <i>Wychowanka</i> (Ch. B. Fagan — F. Zabłocki) oraz baletu heroicznego kompozycji Le Doux <i>Wanda, królowa polska</i> . |
| grudzień | 9. Poseł Stanisław Kublicki (autor kilku sztuk teatralnych) występuje na forum sejmowym z wnioskiem o zniesienie przywileju teatralnego.
Ryx podejmuje akcję obronną. |

1789

- | | |
|--------|---|
| marzec | 7. Przedstawienie komedii <i>Żona zazdrosna</i> (P. J. B. Desforges — F. Zabłocki) „na benefis pierwszego aktora polskiego”, K. Owsieńskiego. |
|--------|---|

- kwiecień 4. Koniec sezonu. Ostatnie przedstawienie teatru polskiego pod zarządem Ryxa. Zespół polski zostaje rozwiązany, aktorzy rozjeżdżają się, głównie do Wilna i Krakowa. Wśród nowych premier był *Czynsz* F. Karpińskiego.
- kwiecień-maj Śpiewacy zespołu warszawskiego: Sitańska, Antonina Mikielawiczówna (późniejsza Campi, śpiewaczka opery wiedeńskiej) oraz D. Kaczkowski, dają koncerty wokalne przy spektaklach baletu.
- maj 21. Rozpoczyna występy przybyły z Pragi znakomity zespół włoskiej opera buffa i seria kierowany przez Domenico Guardasoniego (dawny primo mezzo z zespołu operowego J. Kurza, występował w Warszawie w l. 1774—1776). Zespół pozostaje w Warszawie do wiosny 1791.
- październik 14. *Don Juan* Mozarta w wykonaniu zespołu opery włoskiej: *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* — libr. L. Da Ponte (nie wiadomo, czy pierwszy warszawski spektakl tej opery; światowa premiera dzieła Mozarta odbyła się w 1787 w Pradze, w wykonaniu tegoż zespołu).
W drugiej połowie roku „kompania aktorów narodowych z dzieci złożona”, pod dyрекcją Mateusza Witkowskiego, odegrała trzy spektakle w języku polskim: *Pigmalion*, *Dwa bilety* oraz *Ubóstwo i cnota*.
Publiczność stolicy i zgromadzeni na Sejmie Wielkim posłowie domagają się reaktywowania sceny narodowej.

1790

- styczeń Bogusławski przybywa na wezwanie Stanisława Augusta i otrzymuje polecenie sprowadzenia do Warszawy swego wileńskiego zespołu. Podziwia spektakl włoskiej opery heroicznej *Axur, re d'Ormus* (P. A. Beaumarchais—A. Salieri), którą w 1793 wystawi po polsku.
- luty 14. Zespół Bogusławskiego inauguruje występy w Warszawie operą *Ogrodniczka zmyślona* (muz. P. Anfossi, tekst spolszczony przez Bogusławskiego).
- marzec 26. Na benefis P. Persecchiniego zespół włoski wystawia operę jego kompozycji *Andromeda*. Odtąd do 1 września tylko sporadyczne występy tego zespołu.
27. Zamknięcie sezonu przed przerwą wielkanocną. Zespół Bogusławskiego kończy pierwszy cykl 17 występów przedstawieniem *Mieszczanina szlachcicem* (Molière—K. Wicliński?). Upływa termin pierwszego wstępnego kontraktu Bogusławskiego z Ryxem.

28. W „Journal Hebdomadaire de la Diète” (nr 13) artykuł w obronie przywileju teatralnego, inspirowany niewątpliwie przez Ryxa. Wyjaśnienia samego właściciela przywileju ukazały się w tymże piśmie z 4 IV 1790 (nr 14).
- kwiecień 5. Otwarcie nowego sezonu przedstawieniem *Syna marnotrawnego* (Voltaire—S. Trembecki). Bogusławski informuje publiczność za pośrednictwem afisza o przedłużeniu występów gościnnych do końca miesiąca „na żądanie dystyngowanych osób”. Po upływie miesiąca pozostaje jednak nadal i zdecyduje się — niewątpliwie głównie za sprawą Stanisława Augusta — ustalić swoją antrepryzę w Warszawie.
- maj 13. Przedstawienie opery *Szkola zazdrosnych* „Na powitanie JMP. Blanchard, który, jeżeli szczęśliwie podróż swoją nadpowietrzną odprawi, będzie się prezentować publiczności w średniej wielkiej łoży teatralnej”.
- sierpień 12. Stanisław August dołącza nadworny balet do przedstawień zespołu polskiego.
- wrzesień 1. D. Guardasoni wznawia przedstawienia zespołu opery włoskiej z udziałem nowych śpiewaczek A. i C. Perrini oraz śpiewaka Ponziani.
7. Na uroczystość rocznicy elekcji zespół polski daje widowiskową dramę *Lanassa, czyli Wdowa Malabaru* (A. M. Lemierre—K. M. Plümicke, tłum. Bogusławski) uzupełnioną okolicznościowym epilogiem.
- Zespół polski występuje na zmianę z operą włoską; odebrało mu prawo wystawiania sztuk muzycznych. Bogusławski rekompensuje to okraszaniem uroczystszych przedstawień „symfoniemi” lub włączaniem do tekstów dramatycznych — piosenek; nie respektuje zresztą długo samego zakazu.
- październik 6. Premiera dramy L. S. Merciera *Dezertier, czyli Walki miłości i przyrodzenia* (przekład anonimowy).
23. Premiera *Taczki occiarza* (L. S. Mercier—Bogusławski).
- listopad 21. Premiera *Emilii Galotti* (G. E. Lessing—Bogusławski). Spektakl powtórzono 23 listopada na uroczystość rocznicy koronacji.
- 1791
- styczeń 15. Pierwsze przedstawienie komedii J. U. Niemcewicza *Powrót posła*. Posel J. Suchorzewski oskarża w sejmie autora i aktorów teatru narodowego.

- marzec 31. Premiera pierwszej sztuki A. F. Kotzebuego *Nienawiść ludzi i szal* (tłum. A. Lesznowski). Autor ten zdobędzie w późniejszych latach dużą popularność na scenie narodowej.
- kwiecień 4. Sejm zatwierdza uchwałę znoszącą wszelkie przywileje, w tym także przywilej teatralny. Fakt ten radykalnie zmienia sytuację teatru, uwalnia zespoły od opłat na rzecz właściciela przywileju. Ryx pozostaje dysponentem gmachu i inwentarza teatralnego.
Bogusławski nosi się z zamiarem utworzenia spółki akcyjnej do budowy własnego gmachu teatralnego. Projekt nie zostaje zrealizowany.
- wiosną Koniec występów zespołu opery włoskiej D. Guardasoniego.
- maj 29. K. Owsinski po powrocie z Krakowa występuje pierwszy raz w *Pigmalionie*. Tego samego dnia debiutuje nowo zaangażowany aktor Maciej Każyński w operetce *Żołnierz czarnoksiężnik*.
- czerwiec 12. Gruntowny remont budynku teatralnego. Przebudowę kieruje architekt I. Maraino wspólnie z Bogusławskim.
- lipiec-sierpień Zespół polski występuje w Łazienkach.
- wrzesień 7. Z powodu niezakończenia remontu i „niemożności iluminowania teatru” galę rocznicy elekcji obchodzi się w Łazienkach. W teatrze na wyspie odbywa się specjalna inscenizacja baletu *Kleopatra*, podczas którego śpiewane są kuplety A. Naruszewicza i F. Zabłockiego.
8. Otwarcie teatru (po przerwie spowodowanej remontem) komedią *Tymon odludek* i operetką *Nie zawsze śpi ten, co chrapi*.
15. W oktawę rocznicy elekcji „przy odgłosie trąb i kotłów oraz iluminacji teatru” uroczysta premiera komedii W. Bogusławskiego *Dowód wdzięczności narodu*, stanowiącej „kontynuację” *Powrotu posła*.
- wrzesień- Stanislav August rozwiązuje swój zespół baletowy. Bogusławski angażuje tancerzy przy zespole polskim.
- październik
- listopad 10. Rozpoczynają się występy baletu przy każdorazowym przedstawieniu (czwarte przedstawienie w tygodniu „na profit baletu”).
25. Uroczysta premiera nowej sztuki J. Wybickiego *Szlachcic mieszczańinem*.
Pod koniec roku (?) Ryx skierował do sejmu *Przełożenie okoliczności do teatru warszawskiego ściągających się* (ogłoszone drukiem), w którym zabiega o pozostawienie mu przywileju względnie wypłacenie odszkodowania.

1792

- styczeń 4. Bogusławski rozwiązuje zespół baletu z powodu zbyt wysokich kosztów jego utrzymania. „Antrepyrza [...] przeprasza i będzie się starać nowymi sztukami to nagrodzić.” Przerwa w spektaklach baletowych trwa do kwietnia.
17. Na galę urodzin króla premiera sztuki *Rokoszenie, czyli Księżę de Montmouth* (N. M. F. Bodard de Tezay—F. Zablocki). Sztuka zawiera akcenty polityczne przeciw organizującej się opozycji magnackiej.
- marzec 31. Przedstawienie *Dowodu wdzięczności narodu i Pigmaliona* na benefis aktorów polskich zamyka sezon przed przerwą wielkanocną.
- kwiecień 9. Na otwarcie sezonu pierwszy występ nowego zespołu operzystów włoskich, kierowanego przez Pellattiego. Jest to zespół słaby i nie stanowi poważniejszej konkurencji dla sceny narodowej. Występuje do 30 maja 1793. Równocześnie wznowione zostają spektakle baletowe przy przedstawieniach obu zespołów.
10. Zespół polski otwiera sezon przedstawieniem *Taczki occiarza*. Bogusławski zapowiada w afiszu: „Nowe sztuki będą grane przy końcu miesiąca. Antrepyrza zajęta jest przygotowaniem spektaklu na 3 maja, tak że przez ten czas o żadnej innej sztuce myśleć nie może.”
21. Powracają na scenę po trzyletniej nieobecności A. Truskolaska i T. Marunowska. Występują w komedii *Pygmalion i Galatea, czyli Obraz kobiet*.
- maj 3. Uroczystość pierwszej rocznicy Konstytucji 3 Maja i przeniesionych na ten dzień imienin Stanisława Augusta. Manifestacja patriotyczna podczas premiery *Kazimierza Wielkiego* J. U. Niemcewicza.
14. Ogłoszenie aktu konfederacji targowickiej (w istocie podpisanego 27 kwietnia w Petersburgu).
18. Ambasador rosyjski składa deklarację o wkroczeniu wojsk carowej w granice Rzeczypospolitej. Początek wojny w obronie Ustawy Majowej. Pod bezpośrednim wpływem tego faktu Łukasz Bogusławski pisze w ciągu 8 dni doraźnie agitacyjną sztukę *Miłość w obronie ojczyzny* (nie wiadomo, czy wystawiona).
- czerwiec 3. Debiut sceniczny Józefy Truskolaskiej, późniejszej Ledóchowskiej, w komedii *Żona zazdrosna*.
27. Dochód z przedstawienia *Rokoszan* przeznaczony na potrze-

- by toczącej się wojny z Rosją. Bogusławski zobowiązał się wpłacić 12 tysięcy złotych na skarb publiczny.
- lipiec 23. Stanisław August podpisuje akces do konfederacji targowickiej.
Szczęsny Potocki w uniwersale ogłoszonym w prasie atakuje teatr i „histrionów” za ich zaangażowanie polityczne po stronie patriotów.
- sierpień Zajęcie Warszawy przez wojska rosyjskie.
- wrzesień 8. „In gratiam wczorajszego obchodu anniwersarza elekcji” Bogusławski wystawia *Henryka VI na łowach*. Po drugim przedstawieniu sztukę spotyka zakaz ze strony władz targowickich, który jednak po kilku dniach zostaje cofnięty.
- październik 17. Targowica ustanawia cenzurę, także widowisk teatralnych. Przedsiębiorca Jan Marwani otwiera teatr niemiecki w odrestaurowanej sali pałacu Radziwiłłowskiego. Rozpoczyna tu występy sprowadzony ze Lwowa zespół z F. H. Bullą na czele.
- listopad 4. Manifestacja antytargowicka w teatrze podczas przedstawienia komedii *Wielkie rzeczy, i coś mi to wadzi*. Pretekstem występująca w sztuce postać Szczęsnego.
26. „Na obchód wczorajszej gali” koronacji premiera *Meropy* (Voltaire—J. Drozdowski?) z kreacją A. Truskołaskiej w roli tytułowej. W roli Egista wystąpił Bogusławski, w roli Polifonta — Owiński. Pierwsza tragedia na publicznej scenie polskiej.
Na życzenie króla Monaldi odlał popiersie Truskołaskiej w roli *Meropy*.
- grudzień Bogusławski nosi się z zamiarem przygotowania na galę urodzin króla (17 stycznia) *Brutusa* lub *Tryumwiratu* (w tłum. F. Gaudzickiego) Voltaire’a. Projekt spotyka się z zakazem władz targowickich. Odmawia wystawienia protargowickiej sztuki B. Hulewicza.

1793

- styczeń 12. Podczas przedstawienia (niewiadomej sztuki) dochodzi na widowni do awantury. Bogusławski interweniuje i przemawia do publiczności. Konsekwencją tego incydentu są szczegółowe przesłuchania prowadzone przez Komisję Policji. Bogusławski otrzymuje zakaz wygłaszania mów w teatrze.
17. Na galę urodzin króla zespół polski wystawia *Szkolę obmowy* (R. Sheridan—Bogusławski). W przygotowaniu tekstu pomagał Bogusławskiemu Stanisław August.

- | | |
|--------------|--|
| marzec | 23. Zamknięcie sezonu przed przerwą wielkanocną. Na benefis aktorów polskich odegrano <i>Szkolę obmowy</i> . |
| kwiecień | 1. Otwarcie nowego sezonu przedstawieniem <i>Henryka VI na łowach</i> .
Bogusławski angażuje śpiewaków z teatru krakowskiego z myślą o wystawianiu oper heroicznych.
17. Występują po przyjeździe D. Kaczkowski i J. N. Szczurowski. |
| maj | 19. Pierwszy występ przybyłej z Krakowa M. Jasińskiej.
30. Ostatni spektakl zespołu opery włoskiej Pellettiego. |
| lipiec | 6. F. H. Bulla przejął teatr niemiecki po J. Marwanim i rozpoczyna przedstawienia w teatrze przy placu Krasińskich (Die Bullaische deutsche Schauspielergesellschaft in der Königlichen Residenzstadt Warschau, in dem Nationaltheater).
13. <i>Makbet</i> Shakespeare'a w adaptacji G. Stephaniego na scenie niemieckiej.
27. Tamże opera Mozarta <i>Die Zauberflöte</i> . |
| wrzesień | 7. Na scenie narodowej uroczysta premiera dramy <i>Pustelnik na wyspie Formentera</i> (A. F. Kotzebue—W. Bogusławski).
9. Na scenie niemieckiej <i>Król Lear</i> Shakespeare'a (<i>König Lear, oder Der kindliche Undank</i> ; autor adaptacji nieznany).
14. Tamże <i>Don Carlos</i> F. Schillera.
24. Na scenie narodowej pierwsza opera seria <i>Aksur, król Ormus</i> , spolszczona przez Bogusławskiego. Premierę tę uzna Bogusławski za fakt przełomowy w długoletniej rywalizacji z Włochami. Stanisław August przekazał zespołowi nagrodę pieniężną; Bogusławski wręczył królowi plansze z rycinami głównych wykonawców w kostiumach zaprojektowanych przez F. A. Lohrmanna. |
| listopad | 4. Widownia urządza Bogusławskiemu gorącą owację w odpowiedzi na jego wzmiankę o odejściu z teatru. Przyczyną takiej deklaracji były protesty części widowni z powodu zmiany repertuaru. |
| grudzień | Bogusławski w konspiracji antytargowickiej.
Przypuszczalnie początek pracy nad <i>Krakowiakami i górakami</i> . |
| 1794 | |
| styczeń-luty | Bogusławski w kręgu spiskowców przygotowujących powstanie. |
| luty | 25. Bogusławski bierze udział w „sesji” spiskowych u Klemensa |

Węgierskiego, gdzie zdecydowano o dacie rozpoczęcia powstania.

26. Bogusławski otrzymuje od Stanisława Augusta przywilej na realizację wydawnictwa pt. *Teatr Narodowy, czyli Zbiór wszystkich dramatów, komediów i oper granych na teatrze warszawskim od roku 1789 do 1794.*

28. Teatr niemiecki wystawia operę *Der lustige Tag, oder Figaros Hochzeit* (wg *Wesela Figara* Beaumarchais'go, muz. K. Ditters von Dittersdorf).

W tym miesiącu ponowny incydent na widowni sceny narodowej: Publiczność domaga się odegrania *Indian w Anglii* Kotzebuego w tłum. znanego „jakobina polskiego”, ks. Meiera. Bogusławski stara się odwieść od tego publiczność w obawie narażenia teatru na represje ze strony targowiczán.

marzec

1. Premiera opery narodowej *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego. Dekoracje opracował Antoni Smuglewicz. Przedstawienie przebiegło w atmosferze entuzjazmu i wybuchu uczuć patriotycznych; publiczność czterokrotnie wywoływała aktorów. Po trzech kolejnych przedstawieniach opera zostaje zdjęta z afisza.

- 6, 11. W dwu kolejnych numerach „Gazety Krajowej” (nr 19, 20) zamieszcza Bogusławski *Ostrzeżenie wszystkim drukarzom i bibliopolom w Koronie i W. Ks. Lit.* zawierające wyciąg z przywileju na druk teatraliów oraz rejestr sztuk, które mają wejść do jego wydawnictwa *Teatr Narodowy*.

11. Marsz brygady A. Madalińskiego na Kraków.

24. Kościuszko ogłasza w Krakowie akt powstania.

marzec-

-17 kwiecień

Ukazuje się w sprzedaży dalszych 46 tomów serii teatralnej P. Dufoura.

kwiecień

4. Bitwa pod Raclawicami.
17. Wybuch powstania w Warszawie. Teatr przerywa działalność. Aktorzy Andrzej Rutkowski i Jan Ryłło oraz Truskolaski zaciągają się w szeregi powstańców.
19. Bogusławski podpisuje akt powstania. Zostaje powołany do Komisji Indagacyjnej (początkowo w posiedzeniach nie bierze udziału), pracuje w Komisji Rewizyjnej.

lipiec

10. Rada Najwyższa Narodowa przeznacza budynek teatru i salę w pałacu Radziwiłłowskim na lazarety.

wrzesień

29. Rada Najwyższa Narodowa „uznała potrzebę otwarcia teatru dla rozszerzenia ducha patriotycznego”; wyznacza Bo-

- gusławskiemu subwencję na uruchomienie teatru, w wysokości 6000 zł, polecając zmniejszyć o połowę dotychczasowe ceny biletów.
- październik 10. Klęska pod Maciejowicami i wzięcie Kościuszki do niewoli.
11. Teatr wznowia działalność przedstawieniem *Pustelnika na wyspie Formentera* i baletu *Kozacy*.
29. Benefis dla aktora Rutkowskiego „za okazane męstwo w czasie oblężenia Warszawy”. Odegrano dramę *Zbieg z miłości ku rodzicom*.
- listopad 4. Zdobycie Pragi przez wojska Suworowa. Bogusławski z częścią zespołu opuszcza Warszawę. W 1795 otworzy teatr we Lwowie.
- Mimo podziału kraju i upadku niepodległości Teatr Narodowy będzie grał dalej, po polsku, przez cały wiek XIX aż do naszych czasów, z przerwą w latach 1939—1945.

Janina Pawłowiczowa

TEORIA I KRYTYKA

Oświecenie jest okresem, w którym rodzi się polska myśl teatralna i polska krytyka teatralna. Jak wszystkie inne zjawiska tego typu, charakteryzuje się ona programowym naśladowaniem obcych wzorów, odwoływaniem się do przykładów i doświadczeń historycznych i współczesnych, a także niewyklarowaną formą wypowiedzi. Zamiast mówić o teorii i krytyce należałoby może raczej powiedzieć o narastaniu świadomości teatralnej i próbach kształtowania takiej świadomości. Dla badania tych procesów ważne są nie tylko rozprawy, artykuły i poematy dydaktyczne, takie jak np. artykuły „Monitora”, przedmowa do *Panny na wydaniu*, *Listy o warszawskim teatrze* Mitzlera de Kolof, pieśń III *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego i fragmenty dzieła o *Wymowie i poezji* Golańskiego, ale także wszelkie inne formy wypowiedzi: przedmowy do komedii, fragmenty mów sejmowych, hasła z dykjonarzy, fragmenty powieści, a nawet takie materiały, jak np. listy Trembeckiego o *Synu marnotrawnym* czy list Karczewskiego do Przybylskiego, relacjonujący jego rozmowę z Zabłockim o *Powrocie posła*. Zresztą materiały pierwszego typu mają charakter bądź informacyjny, bądź postulatyczny czy dydaktyczny, materiały zaś drugiego typu odzwierciedlają autentyczne życie teatralne i dopiero z powiązania obydwu tych rodzajów można tworzyć obraz świadomości teoretycznej tamtych lat. Do tego należy jeszcze dołączyć teksty, które można by określić mianem krytyki teatralnej. Recenzji we właściwym tego słowa znaczeniu w polskim Oświeceniu jeszcze nie było, ale można mówić o pierwocinach recenzji: próbie opisu przedstawienia, oceny gry aktorskiej, krytyki tekstu.

Wieloletnia kwerenda pozwoliła zebrać materiał ogromny, ilością stron kilkakrotnie przewyższający jakiegokolwiek możliwości wydawnicze, pierwszym więc warunkiem wydania była selekcja. W takim wypadku wybór jest nie tylko trudny, ale zawsze dyskusyjny. Staraliśmy się, aby wybór był możliwie najbardziej wszechstronny, nie zapominając jednak, że nie może to być „ogród nieplewiony” i obowiązuje jakaś hierarchia problemów. Dlatego niektóre teksty podane są we fragmentach, najbardziej dla tematu istotnych, inne zaś, stosunkowo łatwo dostępne, niedawno opublikowane, nie weszły do niniejszego tomu. (Np. niektóre artykuły „Monitora” wydane przez Ozińska czy dyskusja o aktorach z 1766 roku ogłoszona w „Pamiętniku Teatralnym” przez Lewańskiego i Klimowicza). W Przedmowie do *Panny na wydaniu* Czartoryskiego pominęliśmy quasi erudycyjne rozważania o teatrze starożytnych, „przepisane” przez autora z dzieła J. B. Dubosa i nie mające zasadniczego znaczenia dla naszego tematu. Zrezygnowaliśmy z opublikowania całego dziełka Mitzlera, które w wersji oryginalnej dostępne jest w pracy Bernackiego, tłumacząc jedynie cztery listy najbardziej związane z warszawskim teatrem. Materiały z „Kalendarza Teatrowego” ograniczyliśmy do kilku fragmentów będących pewnym novum wobec opublikowanych wcześniej wypowiedzi. Pominęliśmy wreszcie sporą ilość przedmów (Wybickiego, Marewicza, Kublickiego, Książnina), które naszym zdaniem mają wartość marginesową. Ze względu na powiązania z teatrem europejskim i na bardzo szczególną rolę, jaką twórczość Shakespeare’a i Molière’a odegrała w Europie XVIII w., zamieszczamy sporą garść wypowiedzi

o obydwu dramaturgach. Różnorodność materiału nie pozwoliła na zastosowanie podziału na poszczególne rodzaje, takie jak artykuł, recenzja, przedmowa, podział taki bowiem zmuszałby nas do rezygnacji z wielu interesujących wypowiedzi. Teksty oryginalnie pisane po francusku i po niemiecku publikujemy w przekładzie polskim.

Wybraliśmy układ chronologiczny, jako najbardziej przejrzysty. Podział materiału wyznaczają fakty historyczne. Część pierwsza: od reformy szkolnictwa pijarskiego do elekcji Stanisława Augusta w 1764 roku, obejmuje różnorodne wypowiedzi, które odnajdą swą kontynuację w czasach stanisławowskich. Zaznaczenie związków między odkrywanym właśnie przez historyków teatrem saskim a teatrem Oświecenia wydaje nam się bardzo istotne. Część druga obejmuje wypowiedzi z lat 1765—1773, to znaczy od otwarcia publicznej sceny polskiej do zakończenia wojny domowej, w czasie której ukazały się przedmowa do *Panny na wydaniu* i *Sztuka rymotwórska* Horacego w przekładzie Korytyńskiego. Część trzecią otwiera data 1774, kiedy to ponownie organizuje się życie teatralne, i zamyka likwidacja teatru w pałacu Radziwiłłowskim w 1778 roku. Część czwarta obejmuje okres od ponownego otwarcia teatru w nowym gmachu w 1779 roku do klęski politycznej roku 1795. Wybór zamykają wypowiedzi Wojciecha Bogusławskiego, pochodzące wprawdzie z okresu około roku 1820, ale dotyczące sceny stanisławowskiej i pisane przez najwybitniejszego człowieka teatru tamtej epoki.

Cezury historyczne stały się jednocześnie cezurami historycznoteatralnymi. W okresie bezpośrednio poprzedzającym epokę Oświecenia zaznacza się żywiołowość wypowiedzi przy dobrej znajomości problematyki teatralnej. Może najciekawszą postacią jest zapomniany J.A. Załuski, nieustrudzony propagator teatru, ale pozbawiony własnej sceny. W pierwszym okresie Oświecenia dominują wypowiedzi normatywne i programowe, przeznaczone dla szerokiego kręgu widzów warszawskiej sceny. Tym tłumaczy się pewna powierzchowność sądów, ale i tutaj odnajdujemy zaczątek interesujących zagadnień teoretycznych, jak np. w dyskusji o iluzji teatralnej i w teorii adaptacji Czartoryskiego. W l. 1774—1778 dominuje spór między zwolennikami dramy mieszczańskiej i zwolennikami komedii obyczajowej, spór, który ma swoje zaplecze europejskie.

W l. 1779—1795 zaznacza się kompromis między poetyką komedii obyczajowej i dramy mieszczańskiej przy narastającej problematyce narodowej i politycznej. W dyskusji nad *Powrotem posła* rysuje się nawrót Niemcewicza do teoretycznej problematyki pierwszego okresu Oświecenia a jednocześnie obok opozycji politycznej (Suchorzewski) ujawnia się opozycja kręgów akademickich (Karczewski). W l. 1793—1795 widoczny jest brak materiałów teoretycznych. Walka toczy się w teatrze i w prasie, ale nade wszystko w mieście. Czytelnik znajdzie zatem ciąg dalszy w relacjach prasowych i doniesieniach, opublikowanych w niniejszym tomie przez Jerzego Jackła. W wypowiedziach Bogusławskiego odnajdujemy praktyczne konsekwencje teoretycznych założeń estetycznych Oświecenia. Szczególnie cenne i charakterystyczne są refleksje Bogusławskiego o Moliere i Szekspirze, które dopiero w kontekście całego materiału teoretycznego stają się w pełni zrozumiałe i oczywiste.

Szczegółowa problematyka została omówiona bądź zaznaczona w komentarzu.

Praca niniejsza powstała w Pracowni Instytutu Badań Literackich PAN, przy życzliwej pomocy Kierownictwa i Kolegów. Pragnę Im wyrazić moją szczerą wdzięczność.

J. P.

Stanisław Konarski

1744

PRZEDMOWA DO «OTTONA»¹

Tragedia ta jest z Piotra Kornelego, wielkiego francuskiego poety trageda, z części piątej wzięta, w wielu scenach odciętych, w wielu nowych przydanych i wielu sentymentach odmieniona. Akt piąty prawie cały inszy. Więc ta tragedia po części jest tłumaczenie, po części imitacja; nie żeby co lepszego nad Kornelego mógł kto napisać, ale dla inszych racji tu sobie tak pozwolono. Ta przestroga dla tych łaskawych czytelników niech służy, którzy *Otona* w Kornelim czytali.²

Jaka zaś wolność w takowych aktach poetom jest pozwolona, tym wiadomo, co się na tym znają, że tragedie, komedie etc. nigdy jeszcze bez interweniencji osób białogłowskich od rozumnych i na swym się znających rzemieśle pisane nie były³; w tej mierze i tu się do zwyczaju pospolitego wszystkich teatrów, nawet w Rzymie w zawołanych kolegiach podobnych pod dyрекcją osób zakonnych zostających, stosując, nie zdaje się, aby cenzura czyja miała sprawiedliwą przyczynę lub gorszenia, lub krytykowania, gdyż tu inszych nie usłyszy sentymentów, tylko albo cnotliwe i wspaniałe, albo te, które od cnoty odstępają naganione. Co wszystko nie tylko dla przystojnej zabawy zacnej młodzie, ale osobiwie dla formowania onych niemało służy.

Co się wiersza tycze, lubo żadna czy czytelnikowi, czy spektatorowi nie jest dosyć ekskuza, jeżeli mu się co nie podoba, bo kto waży się co publicznie wydawać, o wszelką, ile można, doskonałość starać się powinien, ani zarabiać, ani spodziewać się wybaczenia nie ma, atoli godzi się prosić, aby rozsądni krytycy jakiej mniej naturalnej ekspresji lub też jakiemu w całym tym dziele defektowi łaskawie przebaczyli.

¹ Fragm. przedmowy Konarskiego do: *Otto*. Tragedia w Warszawie In Collegio Privato Nobilium Scholarum Piarum, Roku 1744 we dni żupustne reprezentowana. Warszawa [1744]. Druk JKMcI Schol. Piar., s. nlb. 5—6. Przedmowę tę omawia szczegółowo M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycy. 1661—1831*, Kraków 1920 s. 8—12. Zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. I, *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Instytut Badań Literackich PAN.

Biblioteka Narodowa, seria: Książka w dawnej kulturze polskiej, pod red. K. Budzyka i A. Gryczowej, t. XIV. Wrocław 1965, s. 202—204. Podany dokładny opis i bibliografia. NB. Tu błąd w dacie przedstawienia: „w dni zapustne” znaczy w ostatnim tygodniu karnawału, zatem nie wcześniej niż w pierwszych dniach lutego. Druga część przedmowy Konarskiego zawiera streszczenie tragedii.

Tragedia *Othon* powstała w r. 1665, należy do drugiego okresu twórczości Piotra Corneille'a.

Stanisław Konarski (1700—1773), pijar, wybitny pedagog i pisarz, założyciel Collegium Nobilium (1741), reformator szkolnictwa pijarskiego (1744). Zmieniając repertuar teatrów szkolnych sam bądź wspólnie z pijarem Augustynem Orłowskim, przekładał tragedie Corneille'a (*Polieukt*, *Otto*), Racine'a (*Atalia*, *Ester*) i Voltaire'a (*Alzjra*). Autor *Tragedii Epaminondy* (1755). O reformie teatru pijarskiego zob. W. Hahn, *Ksiądz Stanisław Konarski jako reformator teatru szkolnego*, Lwów 1923, odb. z *Księgi Pamiątkowej: Epoka Wielkiej Reformy*, a także: S. Pietraszko wstęp do: F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Wrocław 1956, BN I 158.

² Na przykład Konarskiego powołuje się Tomasz de Witold Aleksandrowicz w przedmowie do tłumaczonej z Corneille'a tragedii *Herakliusz* (1749): „Ktokolwiek tę tragedią w Kornelin, sławnym francuskim poecie, czytał, niech mi nie ma za złe, że w wielu scenach inną uczynił dyspozycją. I owszem, z pięciu aktów na wzór Metastazjusza trzy tylko w mojej zamykają się. Do tej wolności, oprócz praw poezji, przykład wielkiego tłumacza na polski język tragedii pod imieniem *Otto* w Warszawie wydanej był mi pobudką. Będzie [to], rozumiem, jeżeli nie ekskuzą, przynajmniej zasłoną.”

³ Do czasów Konarskiego w teatrach konwiktowych grywane były sztuki wyłącznie bez ról kobiecych. Pisze o tym Bohomolec w przedmowie do wydania swych komedii (zob. s. 91). Konarski przez wprowadzenie na scenę Collegium Nobilium tragedii Corneille'a, Racine'a i Voltaire'a broni estetycznej rangi tragedii przeciwko jezuitom, dla których była ona, tak jak komedia, kategorią dydaktyczną.

Jan Bielski

1747

O WYCHOWAWCZEJ ROLI TRAGEDII¹

Gdym tragedią tę moję na usilne niektórych żądze do druku dawał, stało się, że mi tragedia *Otto* nazwana z Piotra Kornelego, wielkiego francuskiego poety, wierszem polskim tłumaczona po części, po części odmieniona, w ręce trefunkiem wpadła. Czytałem ją z ciekawością i nową tam, całe dawnym wiekom nieznajomą, przed wszystkich prawie rymotwórstwa, a tragedii osobliwie nauczycielów wiadomością zakrytą, w argumencie wypisaną tragedii regułę upatrzyłem, jakoby między osobami akcję tragedii wydającymi swoje białogłowy koniecznie powinny mieć miejsce: „że komedie, tragedie (słowa są pomienionego — rzekę tymczasem, gdyż mi modestia moja zakonna zaostrzać nie pozwala pióra — tragedia) nigdy jeszcze bez interwencji osób białogłowskich od rozumnych i na swym się znających rzemieśle pisane nie były”.²

Które zdanie, gdyby ile nieostrożności, że zuchwałości nie powiem, w autora piórze, tyle do uwierzenia łatwości w czytelniku znalazło, czystsze zakon-

ne i od niewieścich mniej często foremnych adresów uprzątnione albo by zamilknąć musiały teatru i tej mojej tragedii — której bym przecie, gdybym sobie mniej nieposłuszeństwa, więcej nieumiejętności naganę ważył, pod drukarską nigdy nie podał prasę — wiecznie gdzie w ciemnościach pogrzebanej butwić by podobno przyszło albo tak ostrą koniecznie cenzurę znosić. Ale ponieważ dzisiejsze to płonnie uroszczone w tragediach prawo, jako się na żadnym nie wspiera fundamencie, tak łatwo obalone być może, a zatem u rozsądnego czytelnika wiarę przytrudniej znajdzie, takowy wynalazek tyle u mnie sprawił, że mi miasto wstrętu jakiego pobudką był, i owszem, do prędszego tragedii mojej spod drukarskiej prasy wydania. [...]

A naprzód nie mówię ja tego ani mówić mogę, żeby między osobami tragedią składającymi białogłowy się nie powinny mieścić. Zdałbym się mniej roztropniej potępiać naprzód pierwszych owych tragedii wynalazców i prawie ojców, Sofoklesa i Eurypidesa, nie czytać Seneki trageda, zacne dopieroż Plauta i Terencjusza wyśmiewać komedie. A bardziej jeszcze sławnych terażniejszego wieku poetów, którzy tragedie i komedie z swych prawie ruin i obalin wygrzebali i całemu zalecili światu, nienaruszonej sławie krzywdę czynić, a nie wiedzieć tym samym, jaka w takowych aktach poetom pozwolona jest wolność. Ci bowiem wszyscy, jeżeli nie pierwsze, swoje jednak w tragediach od siebie wypracowanych niewiastom naznaczają miejsce. [...]

Wszakże naprzód wzwyż ode mnie wspomnieni autorowie i inni w nauce rymotwórskiej równie zasłużeni tak to kształtnie i ostrożnie czynią, że w pomienionych tragediach nic całę niewieściego nie wyczytasz prócz imienia. Przejrzyjmy Sofoklesa tragedie: co w nim nad Ajaksa, nad Antygonę, nad Edypa w kształcie mówienia ostrożniejszego, czystsze w przyzwoitym tragicznych afektów pobudzeniu, niewinniejszego co zgoła w całym tragedii ułożeniu? Tęż samę Eurypidesowi, jeżeliś go czytał, pochwałę przyznasz; iż wielcy ci i najpierwsi tragedowie, spod których się pióra, jak niegdyś z Jowisza głowy Minnerwa, tragedie urodziły, w innych afektach wszystkich doskonali, jednemu miękkiemu miłości afektowi zagrozdili drogę, dasz świadectwo; podobno że z tą, którą mieć powinna tragedia, powagą mniej się niewieście — sądzili — zgadzają afekta albo że inne do otrzymania końca tragediom wymierzonego sposobniejsze być widzieli. [...]

Ale czyli przecie prawo ma jakie tragedia, które by niewiastom w miękkiego osobliwie afektu charakterze naznaczało konieczne miejsce? Obaczmy to, że albo istota, albo koniec tragedii krom tego zachowane być nie mogą. Tragedia, ile polskimi terminami określić mogę, jest według powszechnego za Arystotelesem zdania: „wyobrażenie sprawy jakiej jednej, całej, prawdziwej albo przynajmniej do prawdy podobnej i znacznej, które wierszem i śpiewaniem, nie perorując, ale udając, częścią litość, częścią bojaźń wzbudza i tak ludzkie oczyszcza namiętności; koniec zaś szczególny: ludzkich afektów oczyszczenie”.³

Z któregoż tu, odpowiedz, zacny prawodawco, wniesiesz słowa, że się obejść

bez interwencji osób białogłowskich nie mogą tragedie, dopieroż że miękkie niewieście afekta wchodzić w tragiczną scenę koniecznie muszą? Zacznych i kawalerskich osób tragedii wyciąga powaga; czyliż te charakteru tego utrzymać inaczej nie mogą, tylko kiedy je w niewieście uwikłamy afekta?⁴ [...]

I owszem, jeżeli rzecz weźmiemy głębiej, że takowi poetowie, co niewiasty i niewieście afekta mieszczą, nieco z rymotwórstwa i tragedii reguł ustępują, mam fundament. Bo czyliż z jednej strony jako — *qui aliter utitur* — Platona zdaniem — *arte rhetorica quam ut cives meliores efficiat, is rhetorica non vera utitur, sed adulatoria quadam arte*⁵, tak podobnym sposobem, na co się ze mną Juliusz Caesar Scaliger, Picolomineus, Torquatus Tassus, Vincentius Magius jednostajnym zgadzają głosem, ten tylko prawdziwego poety zasługuje imię, który swym do cnoty prowadzi wierszem i do chwalebnych rządów rzeczypospolitej sprawowania dopomaga.⁶ „Z drugiej strony czyliż się — nie ja, ale francuski orator* argumentuje — albo mężnych żołnierzy w wojsku, albo w senacie statystów, albo sprawiedliwych w areopagu sędziów, albo majestatowi wiernych, ojczyznę kochających możemy z tej teatralnej szkoły spodziewać obywatelów?” Przyczyna? Bo się do tego koniecznie przyznać musimy, że zniechęcały umysły do wysokich o Bogu, o ojczyźnie myśli niesposobne.

¹ Fragmenty przedmowy do: *Zejjadyn, król Ormużu*. Tragedia, gdy Jaśnie Wielmożnego Imści Pana Władysława z Szoldr Szoldrskiego, Generała Wielkopolskiego, pierwszy raz po objęciu generalskiego urzędu szkoły kaliskie witały, na widok dana od Prześwietnej Młodzi ćwiczącej się w nauce krasomówskiej i historycznej. Na publicznej sali szkolnej Collegium Kaliskiego Societatis Jesu roku 1747 dnia 24 lipca. Kalisz [1747]. Wyd. nast. Lublin 1750. Tekst wg pierwodruku. Omawia M. Szykowski (*Dzieje nowożytniej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny*, s. 72—74) błędnie podając datę premiery w r. 1748. Zob. *Dramat staropolski...*, s. 46—48. Tu pełny opis i bibliografia. NB. Błąd w dacie przedstawienia (24 II 1747) skutkiem niestarannej korekty. Druk ten był na pewno jednocześnie programem i ukazał się przed 24 lipca 1747 r.

Jan Bielski (1714—1768), jezuita, profesor poetyki, autor podręcznika *Widok Królestwa Polskiego* (1763), kilku tragedii — oprócz *Zejjadyna Tytus Japończyk* (1748), *Apoloniusz* (1755), *Aleksy* (1764), i wielu dialogów. Występował przeciwko Konarskiemu, broniąc jezuickich zasad edukacji. Pisał stylem zawiłym, z jego przedmowy wybraliśmy fragmenty najbardziej zasadnicze.

² Sprawa kobiet w teatrze wiąże się z dwoma odrębnymi problemami. Pierwszy dotyczy konfliktów dramatycznych, związanych z udziałem kobiet, drugi zaś aktorek i aktorów grających role kobiece. W końcu XVII i na początku XVIII w. St.-Évremond, Fontenelle, młody Voltaire i inni pisarze występowali przeciwko ograniczaniu tematyki tragedii do spraw konfliktów miłości, a więc jak pisze Bielski, do „miękkich afektów niewieścich”. Była to walka o tragedię „zasadniczych wyborów”, czyli w pewnym sensie o teatr zaangażowany w sprawy filozofii i moralności. Intencje Bielskiego, przekazane tutaj w typowej jezuickiej kazuistycie, są w gruncie rzeczy zbliżone do postulatów Konarskiego. Obu pisarzom chodziło przede wszystkim o wychowanie światłych i świadomych swego działania ludzi. W tym właśnie sensie wypowiedzi Konarskiego, Bielskiego i Zaluskiego są prekursorskie wobec późniejszego programu teatru Oświecenia w Polsce.

* Cellos, Orat. 10. [Przyp. aut.]⁷

W teatrze nowożytnym kobieta pojawia się na scenie w XVI w. Zgoda Sykstusa V z r. 1558 na występy kobiet w niektórych państwach włoskich łączyła się z próbą zapobiegania homoerotyzmowi panującemu wśród aktorów. We Francji pierwsze kobiety na scenie pojawiły się z przyjazdem do Paryża na zaproszenie Henryka III sławnej włoskiej trupy I Gelosi w r. 1577. W teatrze Molière'a role amantek i subrettek grane były przez kobiety, ale role rajfurek i starych kobiet grali jeszcze mężczyźni. W Anglii pierwsza kobieta wystąpiła na scenie w r. 1629, a w czasach Restauracji udział kobiet w londyńskich teatrach jest już powszechny.

² W przekładzie T. Sinki definicja Arystotelesa brzmi: „Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia tego rodzaju afektów.”

Interpretacja tej definicji, a raczej jej ostatniego członu, dotyczącego *katharsis*, budziła nieustannie dyskusje w XVI, XVII i XVIII w. Na przełomie XVI i XVII najpopularniejsza była interpretacja Ludovica Castelvetro i Daniela Heinsiusa, według której tragedia, budząc często w widzu strach i litość, przyzwyczają go i uczy poskramiać te uczucia. Corneille tłumaczył, że widok cudzych nieszczęść pokazywanych na scenie wywołuje strach przed tymi nieszczęściami i tym samym budzi pragnienie wyzbycia się namiętności (*passions*), które do takich nieszczęść prowadzą. Saint-Évremond (1672) i Bossuet uważali po prostu, że definicja Arystotelesa pozbawiona jest sensu (zob. René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris 1957, s. 74–77). W XVIII w. popularne było mniemanie, że tragedia, budząc trwogę, zmusza ludzi do pozbywania się przywar (*vices*) (zob. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris 1925, s. 78 i n.). Stąd przekonanie o niezwykle wychowawczej roli tragedii. Nie wszyscy wszakże podzielali tę opinię. Voltaire na przykład w *Commentaires sur Corneille* pisał: „Nie wiem, co to za lekarstwo na oczyszczanie namiętności. Nie rozumiem, jak według Arystotelesa działają oczyszczająco strach i litość.” Diderot w rozprawie *O poezji dramatycznej* nawiązuje do Corneille'a, nadaje jednak swej interpretacji bardziej dydaktyczny sens: „Parter jest jedynym miejscem, gdzie mieszą się łyzy człowieka cnotliwego i człowieka złego. Tutaj człowiek zły żyzyma się na krzywdy, których by się dopuścił, lituje na widok nieszczęść, jakich by sam mógł być sprawcą, i oburza się na takiego samego jak on. Ale wrażenie już odebrane pozostaje wbrew naszej woli i człowiek zły wychodzi z łoży mniej skłonny czynić krzywdę niż po wysłuchaniu ostrego i surowego kazania.” (*De la poésie dramatique*, w: *Oeuvres complètes...*, t. VII, Paris 1875, s. 312.)

Jeszcze nie tak dawno, bo w 1926 r. Bray (*La Formation de la doctrine classique...*, s. 77) mógł usprawiedliwiać opinię o absurdalnym brzmieniu formuły Arystotelesa. Obecnie potrafimy ją, wytłumaczyć w sposób naukowy. Mówiąc pokrótce, teatr wytwarza zespół impulsów, które atakując widza, zmuszają go do wyjścia poza krąg jednostkowego codziennego doświadczenia. Nie zapominając o własnej rzeczywistości, widz angażuje się w sprawy świata wyimaginowanego, częściowo identyfikując się z przeżyciami bohatera. Widomymi znakami tego zaangażowania są łyzy, śmiech, podniecenie ogólne itp. objawy, które wraz z towarzyszącymi im emocjami działają nie tylko na psychikę, ale na cały organizm człowieka. (Por. A. Koestler, *The Art of Creation*, London 1964, s. 301–310. Tu szczegółowe wyjaśnienie mechanizmu tego procesu.)

⁴ W *Kleomirze*, tłumaczonej prawdopodobnie przez Aleksandrowicza (zob. s. 87), czytamy: „Nie wchodząc w definicje i reguły, na których inwencja, dyspozycja, elokucja komedii, a dopiero tragedii ułożona być powinna, bo te jak mądrze wynalezione, tak rozumnie cenzurowane być nie mogą, ale tylko zażywają niedobro tych wynalazków. Komu do gustu, zwłaszcza nie skorumpowanego szpetną pasją, przypaść mogą? Indukować na sceny metresy, jako widziesz, kto zdrowego rozumu pochwali? Prawda, że takie ekshibicje w Terencjuszu, Plautusie, sławnych komediantach, znajdujemy, ale też od nikogo u samych pogan (chyba lekkich ludzi) plauzu nie mieli ani mają. Ale choćby kto z pogaństwa chwalił, którzy kazirodce, cudzołożniki za bogów mieli etc., etc., jak w oczach chrześcijańskich zmieścić się to może, a dopieroż w rozumie aprobującym? Chyba że

nam milej na Sardanapalów, Antoniuszów i innych niewieściuchów patrzeć niż na dawnych bohaterów imprezy.”

⁵ „Kto posługuje się sztuką krasomówczą nie po to, aby obywateli poprawiać, ten nie krasomówstwo, ale pochlebstwo uprawia.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.) Wydaje się, że jest to streszczenie wywodów Platona w dialogu *Gorgiasz*, jednak autora cytatu nie udało się ustalić.

⁶ Julius Cesar Scaliger (1484—1558) w dziele swym *Poeticae septem libri* (1561) sformułował zasadę: „*docere cum delectatione*” (uczyć przy zabawie); Alessandro Piccolomini (1508—1578), pisarz i autor dramatyczny, w komentarzach do *Poetyki* Arystotelesa, *Annotazioni* (1575), interpretuje *katharsis* w sensie moralistycznym; Torquato Tasso (1544—1595) w dyskursie *O poemacie heroicznym* pisał: „poeta jako członek społeczeństwa i część republiki powinien mieć wzgląd na to, co przynosi pożytek”; Vincentius Magius (Maggi) w *Annotationes* (1550) także stał na stanowisku użyteczności poezji. Bielski być może czerpał te przykłady z dzieła R. Rapin, *Réflexions sur „La Poétique” d’Aristote* (1674).

⁷ Prawdopodobnie chodzi o Louis Cellot (1588—1658), francuskiego jezuitę, rektora kilku kolegiów, autora licznych rozpraw.

Józef Andrzej Załuski

1749

O REPREZENTACJI TRAGEDII¹

Wolno będzie, gdyby przyszło gdzie do reprezentacji tej strasznej tragedii, skrócić ją *pro libitu*, ale *consultius** zdałoby mi się na dwa albo też i na trzy dni ją rozłożyć, takim, jaki się tu na końcu czyta sposobem. Ale choćby też nie przyszło do reprezentacji, nikt się uskarżać nie może i nie będzie na długość w czytaniu, bo ją może czytać *per partes**, to jest co dzień akt jeden, albo też skoro się uprzykrzy, wolno na stronę odłożyć; trudno też dla spodobania się jednemu leniwczy, któremu się nie przykrzą całonocne biesiady, gry, bankiety, a tęszeni sobie na trzygodzinnej duchownej zabawie, drama pokaleczyć, konteksturę onego całą skurczać i skracać, i trwożliwego olbrzyma w krotofilnego przeformować Pigmejczyka, *breviter, compendiose, nihil ad rem**, na co przysługania satyryk: *Amphora coepit institui, currente rota, cur urceus exit?*²

Druga obiekcja: siła nazbyt jest person, skąd brać tyle aktorów? Na to odpowiadam, prawda, siła person, co tę tragedię reprezentują w niebie, na powietrzu, na ziemi, w czyscu, w otchłani, w piekle, jako to święci pańscy, aniołowie, apostołowie, prorocy, patriarsi, męczennicy, wyznawcy, ludzie pobożni, ludzie bezbożni, ludzie żyjący, ludzie umarli, a nawet i czarci etc. Wprawdzie, że jest siła person, bo inaczej być nie mogło, ale nie idzie za tym, żeby tyleż miało być w akcji personatów. Kto w tych rzeczach praktyk, łatwo przyzna, że jeden

* dowolnie... rozsądniej

* częściami

* krótko, treściwie, nie do rzeczy

aktor mało gdzie mówiący, a choćby też i siła, ale w różnych aktach i scenach, czasem i trzy persony może reprezentować, co i mnie samemu, gdym do szkół chodziwał, kilka razy przytrafiło się, żem dla niezgorszej dawniej mianej pamięci zastępował tych, którzy zawodzili, trzy, a nawet cztery razem persony mając na siebie włożone.

Na przykład ciż sami aktorowie mogą reprezentować żołnierzy guarnizonu jerozolimskiego, co ślepego i kulawego, co Natana i Rubena, co Zabulona i Deliusza. Ciż sami aktorowie, co reprezentowali Hetmana, wodzów i żołnierzy Antychrysta, mogą niemniej reprezentować Epulona, Krezusa, Sardanapala, Kaifasza i tam dalej.

Trzecia obiekcja. Ta tragedia siła potrzebuje miejsca. To prawda, bo też to nie marionety, nie Buratinów śmieszne intermedia, nie dziecinne igrzyska.³ Zwykle coroczne dialogi kolegiantów jezuickich w Paryżu in Collegio Claromontano, czyli Ludovici Magni, jakom sam widział, odprawują się na podwórzu obszernym tamecznego kolegium, rozbiwszy płócienny namiot, czyli kotarę, od ściany do ściany murów tamecznej fabryki dla zasłonięcia od słonecznych upałów. Wolno ten przykład naśladować, a gdyby przyszło w Adwencie, jako w czasie tej tragedii przyzwoitym, onęż reprezentować, a nie było obszernej jakiej pałacowej sali, mogłaby się odprawić ta duchowna reprezentacja nawet i w kościele, wyniosłszy Venerabile do zakrystii.

Wszakże się to u nas codziennie praktykuje nie tylko dla dysput teologicznych, *et in hoc laudo*, ale nawet i dla kongresów ziemskich, sejmików ziemiańskich, *et in hoc non laudo**. Prawda, że Chrystus wypędził z kościoła giełdę zakładających, *ementes et vendentes**, a toż by i teraz nieraz przyszło ponowić takiemu duchownemu, którego z Horacjuszem hasło *odi profanum vulgus et arceo*⁴, ale łatwa może być ekscepcja dla takiej tragedii, która dobrze reprezentowana, a lepiej słuchana i zważana, stanie za najgorliwsze o sądzie bożym kazanie i niejednego do skruchy i żalu za grzechy pobudzi.⁵

Czwarta obiekcja. Siła ta tragedia potrzebuje machin i artificioalnych inwencji, które ledwie można do skutku przywieść. Na to odpowiadam: nierównie by lepiej, żeby te *artificia** miały miejsce, bo od nich dziwnie zawisło dobre rzeczy reprezentowanej udanie, i od tego są architekci, *machinistae*, malarze, *artistae*, w architekturze i optyce biegli, jaki tymi czasy słynie w Paryżu JPan Servandoni, Włoch *natione*, który tak siła dziwnych dokazuje w tej mierze sztuk, że w kraju nie tak roztroptym i w wieku nie tak polerowanym prości ludzie i idiotowie braliby go za czarnoksiężnika.⁶ *Ars scenica* tymi czasy do takiej przyszła perfekcji, jakiej dotąd nigdy nie miała, i codziennie widzimy na teatrach cudzoziemskich tak sztuczne, misterne, kunsztowne machiny, że prawie pojęcie

* w czym pochwalam... i w czym nie pochwalam

* kupujących i sprzedających

* sztuczki, tricki

rozumu przewyższać się zdają i od siła rozumnych ludzi byłyby miane za niepodobne, gdyby się nie stawały oczom podległe. Gdzie by jednak nie można mieć takich machinistów, mogłaby *mutatis mutandis, omissis omittendis** utrzymać się reprezentacja, choć nie z tak wielkim oczu i umysłu ukontentowaniem, przecież z równą serca skrucą, *id quod author voluit** i co jest pryncypalnym piszącego obiektem.

Z tej obiekcji wynika piąta i ostatnia. Wielkiego na taką reprezentacją potrzeba kosztu. To prawda na pozór, ale w samej rzeczy większej jeszcze trzeba industii niż kosztu. Mieliśmy naszych czasów księcia Lubomirskiego, potem wojewodę krakowskiego, starostę spiskiego, który w Krakowie, Rzewuskiego, hetmana wielkiego koronnego, wojewodę bełskiego, który we Lwowie milionowym kosztem opery reprezentowali włoskie⁷, za cóż by też nie miał się znaleźć jaki pan wspaniały i tymi czasy, który by dla honoru nacji, dla poloru młodzi szlacheckiej, dla zbudowania i do skrucy pobudki pospółstwa powabniejszymi niż na kazalnicy głosami nie miał tę swoim kosztem kazać reprezentować tragedią, jeżeli nie teraz, to wkrótce, jeżeli nie wkrótce, to potem, jeżeli nie potem, to kiedykolwiek.⁸

Nie tak też znaczny jest koszt w takich scenicznych reprezentacjach, jako mógłby kto sobie z pierwszego wejrzenia imaginować. Łacno naśladować błyskawice, zapaliwszy wódkę z kamforą dystylowaną, łacno naśladować ziemi trzęsienie i spod teatrum wybuchające ognie, ukrywszy pod nim masę z siarki i zendry (to jest żelaznych piłowin) wodą skropionych. Ta materia, gdy się kwasi i fermentuje, zapala się, płomienie mnoży i teatralny wzrusza i podnosi pawiment.

¹ Fragm. przedmowy Józefa Andrzeja Załuskiego do: *Tragedia nad wszystkie, co ich było, jest i będzie tragedij, najokropniejsza o Sądzie Ostatecznym*. Pisał ją Junoszyce Zelant Religii Katolickiej [Józef Załuski Referendarz Koronny], którego herbu hasło *Inter oves locum praesta*. Roku 1749 w drodze podlaskiej. W: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanym...*, t. II, Warszawa 1754, s. 14—18. Zob. *Dramat staropolski...*, s. 488—489. Sztuka ta, jak podaje w przedmowie sam autor, jest parafrazą tragedii S. Tucciego *Christus iudex*, „przystosowaną do ducha wieku i narodu”: „Ale któżkolwiek skonfrontuje ten oryginał z moją lukubracją, przyzna, że wcale jest odmienny nie tylko w ekspresjach, frazesach, periodach, ale nawet w całych scenach. Nie jest to tedy *stricte* biorąc tłumaczenie ani też *ingenioli mei* zupełnie *partus*, ale bardziej *paraphrasis ad genium saeculi et gentis* akomodowana. Jest to właśnie jako owo kiedy ubogi mendyk często starą suknią lata i podszywa, z czasem przychodzi, że więcej się pokaże w sukni sukna przyszywanego i latającego niż sukna, z którego oryginalna była szyta suknia łatana.” (s. 13—14) Ta napisana w typowym dla Załuskiego żartobliwym stylu formuła mogłaby posłużyć za motto do pracy o twórczości teatralnej Oświecenia. Warto tu przytoczyć jeszcze zapomnianą i nigdzie nie notowaną strofę Rzewuskiego o tej właśnie tragedii księdza referendarza:

* zmieniwszy, co trzeba, pominąwszy, co trzeba.

* to, czego chciał autor

Na *Sądu Boskiego tragedię*
 Nikomu śpiewać lepiej się nie zdarza
 Nad Apollina i Referendarza,
 Którego kunstem nad podziw foremnym
 Sam diabeł rytmem wiersz śpiewa przyjemnym.

To zdanie wyraża najżywczejszy z przyjaciół W. Rzewuski, W[ojewoda] P[odolski], H[etman] P[olny] K[oronny]. (Zob. *Zbiór rytmów...*, t. III, Warszawa 1754, s. 484.)

Fragment przedmowy Żałuskiego, który tutaj publikujemy, posiada wartość rzadkiej w naszym materiale instrukcji scenicznej.

Józef Andrzej Żałuski (1702—1774), pisarz, erudyta, pierwszy polski bibliograf, od r. 1728 referendarz koronny, od 1758 biskup kijowski. Był nie tylko wielkim miłośnikiem teatru, ale gorliwym pisarzem dramatycznym. Przerobił i przełożył z łaciny, francuskiego i włoskiego około 30 utworów dramatycznych, z czego dochowały się tylko te, które opublikował. Najciekawsze rękopisy (przeróbki komedii Marivaux, Regnarda, J. B. Rousseau'a) spłonęły w czasie II wojny światowej. Pisząc o swoich zajęciach literackich, Żałuski tak określił cel, jaki mu przyświecał: „A nareszcie te tragedie pisałem, bo sądzę, że sentymenta heroiczne w nich wyrażone mogą młódź naszą szlachecką do dobroci, do łaskawości, do przepuszczenia uraz, do amnestii krzywd, do miłości ojczyzny, do przekładania interesu publicznego nad własne inklinacje i dobro prywatne tudzież do wszelkich innych cnót teologicznych i politycznych niejako pobudzić i zachęcić. A tak mogłaby z czasem moja w młodym wieku praca niejednego panięcia młodego obyczaję ułagodzić.” (*Zbiór rytmów...*, t. III, Warszawa 1754.)

² Hor., *Ars poetica*, w. 21—22: „Zacząłeś na kole garncarskim toczyć wielką amforę, więc dlaczego na końcu wychodzi z tego mały kubek?” (Przeł. T. Sinko.) Wszystkie cytaty w tłumaczeniu Sinki wg wydania: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951. Wyd. 2, zmienione. BN II 57.

³ Buratino, maska komedii dell'arte, pokrewna Arlekinowi, Pulcinelli, Coviello, drugi Zanni; ale także w teatryku marionetek lalka gałankowa, rodzaj pacynki, wkładanej na rękę animującego aktora.

⁴ Hor., *Carmina*, III, 1,1: „Nienawidzę profanów tłumu, trzymam się z dala.” (Przeł. L. H. Morstin, *Pieśni*, Warszawa 1947.)

⁵ Kazaniami pożytecznymi dla ludu nazwał teatr Mitzler de Kolof (zob. s. 149—150).

⁶ Giovanni Niccolò Servandoni (1695—1766), Włoch, sławny architekt, malarz i scenograf, znany w Paryżu, Londynie, Dreźnie, Wiedniu. Zob. w nin. t. s. 444—445 i s. 77, przyp. 3.

⁷ Potwierdzenie tych słów znajdujemy w dziele K. Estreichera, *Teatra w Polsce*, t. I, Warszawa 1953, s. 173: „Zdaje się, że możni panowie, zapatrując się na przykład dawany u dworu, utrzymywali u siebie włoskie opery. Czyby one były tylko w Krakowie dawane, nie wiadomo, tekst ich atoli drukowano w Krakowie. Pojawiają się w XVIII w. dosyć licznie. I tak r. 1725 *La Fede, ne traditamenti dramma per musica*, *Venzeslao, dramma per musica*, grana z rozkazu Teodora Konstantego Lubomirskiego, starosty. R. 1727 *La Griselda, dramma per musica*, także z woli księcia Lubomirskiego wydana. Zdaje się, że te opery grywane na dworze ks. Lubomirskiego utrzymały się dłużej, bo w gazecie ówczesnej niemieckiej Vossa [„Berlinische Privilegirte Zeitung”] jest wzmianka, iż r. 1732 grywano w Krakowie opery i komedie włoskie przez cały styczeń co niedziela, wtorki i czwartki. Od tego czasu długo dość głucho o teatrze krakowskim, lubo Jaszowski twierdzi, że jeszcze około r. 1750 Lubomirski, wojewoda krakowski, utrzymywał operę.” Nie znamy natomiast potwierdzenia wiadomości dotyczących S. M. Rzewuskiego i teatru we Lwowie.

⁸ O przedstawieniach sztuk Żałuskiego brak wiadomości, z wyjątkiem przedstawienia *Izaaka* (zob. w nin. tomie s. 446).

Józef Andrzej Załuski

1752

PRZEDMOWA DO TRAGEDII «EDWARD III»¹

Zebrałem tę tragedią częścią z angielskiej, częścią z francuskiej pod tym imieniem Edwarda pisanej lukubracji i w drodze, bo na miejscu nigdy się takimi zabawkami *plus otii quam negotii** suponującymi bawić nie zwykłem, dla nie-nagannej — bo *melius otiari quam nihil agere** — a dla młodzi polskiej szlacheckiej w sentymentach nad wszystko po wierze przekładania dobra pospolitego ojczyzny podobno i pożytecznej rozrywki skoncypowałem. W tej tragedii, co jest wziętego z historii prawdziwej, funduje się na amorach Edwarda III z grafówną Salisbury, na wspaniale chwalebnej tej heroiny rezystencji i na wznowieniu pretensji do Szkocji Edwarda. Co się tu nadto znajduje i z pryncypalnymi ewentami wiąże, pochodzi z inwencji i poetycznej fikcji.

Może tu kto krytykować, że scena zakrwawiona śmiercią Wolfaksa nie zgadza się z gustem delikatnie wypolerowanym teraźniejszego wieku. Na to odpowiadam, że maksyma łagodna nie zabijać aktorów na teatralnym placu za zdaniem samegoż tragedii francuskiej legislatora Piotra Korneliusza nie ściąga się, tylko do zabójstwa przeciwko sprawiedliwości lub ludzkości i łagodności grzeszącego.² Medea, publicznie własnym dzieciom gardła podryznająca, samej się naturze sprzeciwia i audytorowi wstręt przynosi wzdrygającemu się z przestachu, z obrzydliwości i okropności.³ Ale śmierć złoczyńcy i bezbożnego zdrajcy, podając na widok sprawiedliwą za zbrodnie popełnione zapłatę, nie może — tylko kontentować spektatora. Nie odpowiem, tylko milczeniem, na insze obiekcje czynione ani poprzedzę justyfikacją te, które być mogą dalej poczynione, bo sądzę, że należy mieć sobie za honor być krytykowanym, należy gardzić satyrą, należy profitować z popełnionych mankamentów, poprawiać się, a co raz pisać lepiej, a lepiej.

¹ Przedmowa do wydania: *Edward III. O miłości dobra pospolitego*. Tragedia przez J.Z.R.K. napisana wierszem w kwietniu roku 1752 w drodze podlaskiej, częścią z francuskiego, częścią z angielskiego języka tłumaczona. W: *Zbiór rytmów...*, t. III, Warszawa 1754, s. 2—3. Zob. *Dramat staropolski...*, s. 475—476. Utwór ten omówili: M. Szykowski (*Dzieje nowożytniej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny*, s. 66—67) i G. Sinko (*Próby dramatyczne J. A. Załuskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3—4, s. 811—814), który wykazał, że jest to przeróbka francuskiej tragedii J. L. Gresseta i angielskiej J. Bancrofta. Poza pierwszym zdaniem przedmowa jest tłumaczeniem *Avertissement* Gresseta.

Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777), eks-jezuita, autor głośnego antyklerykalnego poematu *Vert-Vert* (1734), tragedii *Edward III* (1740) i komedii *Le Méchant* (1745).

* więcej odpoczynku niż pracy

* lepiej bowiem oddawać się rozrywce niż nic nie robić

John Bancroft, mało znany pisarz angielski XVII w.; przypisywana mu tragedia *Edward III with the Fall of Mortimer, Earl of March, a Historical Play* wystawiona była w r. 1690, a drukowana w 1691.

² Pierre Corneille, *Discours*, II.

³ Hor., *Ars Poetica*, w. 185—186. Zob. s. 124.

Józef Andrzej Załuski

1754

PRZEDMOWA DO TRAGEDII «RZYM WYBAWIONY»¹

Dwojaki pochop przynaglił mię, żem sobie obrał taki argument tragedii, który zdaje się nie praktykowany i mało co sposobny do obyczajów i zwyczajów paryskiego teatru. Szukałem w tej tragedii, o amorach żadnej wzmianki nie czyniącej, znieść wyrzuty całej Europy uczonej naszemu narodowi uczynione, że nie potrafią wystawiać na teatralnych prosceniach, tylko intrygi miłosne, a przy tym chciałem dać poznać Cicerona młodym osobom na publiczne *spectacula* ugęszczającym. [...]

Powszechne było mniemanie, że Cicerona charakter jest taki, którego nie należy teatralnemu na oczy wystawiać widokowi. Anglicy, co hazardować wszystko zwykli, nie zważając nawet, że się na hazard podają, dali nam tragedią o konspiracji Katyliny. Ben Jonson, jej autor, w tej swojej historycznej tragedii nie omieszkiał wytłumaczyć siedem czy osiem kart Ciceronowych inwektyw na Katylinę, a nawet wytłumaczył je prozą, nie sądząc snąć za rzecz przyzwoitą wiersze kłaść w usta krasomówcy Cicerona.²

Ta tedy proza konsula, a wiersze innych person sprawują dziwny kształt godny grubiaństwa wieku, w którym żył Ben Jonson, atoli przyznać trzeba, że traktując materią tak ostrze surową i z namietności nad sercami ludzkimi tak bardzo panujących ogołoconą, trzeba było właśnie adresować się do narodu surowego, dobrze informowanego i zasługującego, aby mu dawny stan rzeczypospolitej rzymskiej był przed oczy wystawiony etc., etc., etc.

Ta tragedia zda się, że raczej była spisana, aby była czytana przez kochających się w starodawności literatów, niż aby była wystawiona na publiczny teatralny widok. Prawda, że przy pierwszej onej reprezentacji wielki haniebnie znalazła aplauz, a nawet niż *Zaira* większy, atoli przyznać trzeba, że nie zdoła utrzymać się tak długo na teatrze jak *Zaira*.³ [...]

Ludzie uczeni nie znajdują tu najrzetelniejszą rebelii Katyliny historią. Dobrze im wiadomo, że tragedia nie jest historią, atoli obaczą tu rzetelne obyczajów owego wieku wyobrażenie. Wszystko, co w tej kompozycji czynią Cicero, Katylina, Kato, nie działo się w samej rzeczy, ale we wszystkich ekspresjach zachowany jest ich własny charakter, ich rzetelny geniusz.⁴

¹ Przedmowa do: *Rzym wybawiony, albo Katylina*. Tragedia z francuskiego JP. Voltaire tłumaczona w drodze zawiśnej, podczas karnawału 1754. W: *Zbiór rytmów...*, t. III, Warszawa 1754, Suplement, s. 77—78. Zob. *Dramat staropolski...*, s. 484—485. Jest to przekład przedmowy Voltaire'a do tragedii *Catilina, ou Rome sauvée* (1752). Fragmenty cytuje i omawia M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny*, s. 22.

Dramaturgia Voltaire'a była w drugiej połowie XVIII w. w Polsce powszechnie znana. Na język polski przetłumaczono czternaście sztuk, niektóre po kilka razy, inne zbiorowo (np. pijarzy), tak że tekstów Wolterowskich było około trzydziestu. (Z Molière'a tłumaczono dwadzieścia jeden sztuk, tekstów było około czterdziestu.)

Pierwszym znanym polskim przedstawieniem tragedii Voltaire'a było przedstawienie *Zairy* u pijarów w Warszawie w r. 1747 (zob. L. Bernacki, *Teatr...* I, 413—14). Pierwszym drukowanym przekładem była także *Zaira* (zob. niżej przyp. 3). U pijarów grano także *Alzyrę* (1736) (zob. w nin. tomie s. 442 w r. 1750 i 1754, a w r. 1750 *Meropę* (zob. w nin. tomie s. 92), a u jezuitów w tym samym roku *Śmierć Cezara* (zob. s. 88—90). W teatrze publicznym pierwszym przedstawieniem Wolterowskim była *Meropa* lub *Zaira*, grana 4 grudnia 1765 przez trupę francuską (zob. M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1767*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 2).

Po r. 1765 pojawiają się na scenie polskiej przeróbki Wolterowskich *comédies attendrissantes*, *Le Café, ou l'Ecossaïse* (zob. *Nadgroda cnoty*, s. 150), *Nanine* (zob. s. 168, 171), *L'Enfant prodigue* (zob. *Syn marnotrawny*, s. 209—210). Po r. 1778 drukuje się nowe przekłady i dawne w nowej wersji: w 1779 *Alzyra* i *Meropa* Orłowskiego, w 1780 *Alcyra* Lachnickiego i *Brutus* Skrzetuskiego, w 1781 *Samson* w przekładzie Wybickiego i w 1788 *Mahomet* (1741). Wiele Wolterowskich fragmentów zamieszczono w pijarskiej antologii: *Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich dla użytku młodzieży*, t. III, Warszawa 1806—1807. Zob. także M. Smolarski: *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918, s. 47—62; M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny...*, s. 8, 12, 20—21, 26—28. Niepełną (!) bibliografię prac o recepcji teatru Voltaire'a w Europie podaje K. N. Dzierżawin, *Wolter*, Warszawa 1962, s. 547.

² Ben (Benjamin) Jonson (1573—1637), współczesny Shakespeare'owi dramaturg angielski, autor znakomitych sztuk, m. in. *Volpone*, *Alchemik*, *Jarmark św. Bartłomieja*. Tragedia o Katylinie była nieudaną próbą przeciwstawienia teatru erudycyjnego żywiołowej dramaturgii elżbietańskiej.

³ Tragedia Voltaire'a, napisana w 1732, tłumaczona na polski w 1747 przez pijarów, a następnie przez Michała Antoniego Sapiechę, i wydana w Wilnie w 1753 r. pt. *Tragedia Zairy i Orozmana*. O tym przekładzie donosił „Kurier Polski” 1754, nr 33: „W Wilnie w nowej drukarni franciszkańskiej *Zaira*, tragedia z franc. p. Voltaire tłumaczona, z inszymi wierszami J. Wiel. W. Ks. Lit. Ministra, *anonime* się tającego.” Inny przekład ukazał się w Warszawie w r. 1787. W *Diariuszu* ks. Michała Radziwiłła zapisana jest premiera tej tragedii w teatrze w Nieświeżu: 4 januarii (1757): „Dziś obchodziliśmy fest urodzenia księżny Czartoryskiej, kanclerzynie W. Ks. Lit. [...] komedycja była grana, potem kolacyja i bal; jest to tragedyja Woltera *Zaira*, po polsku wierszem przez jm. pana Sapiechę, podkanclerzego W. Ks. Lit., po polsku przetłumaczona i na teatrum *in gratiam* jego bytności grana, pierwszy raz w Nieświeżu” (zob. A. Sajkowski, *Z dziejów teatru nieświeżskiego* (1746—1762), „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 3).

⁴ Na te sformułowania Voltaire'a powołał się w 30 lat później Wybicki w przedmowie do tragedii *Zygmunt August* (zob. s. 239).

Józef Andrzej Zabuski

1754

Z LISTU MALÉZIEUGO O REGULACH TRAGEDII I PODOBIENSTWIE DO PRAWDY¹

Jakoż, Najjaśniejsza Pani, izaliż nie czysty rozum mistrzom nauki podał za pierwszą rytmu dramatycznego regułę: do pojęcia łatwość? Bez niej trudno wybadać do wiary podobieństwa, a bez tego gdzież jakie poema? I za cóż wymagają ci mistrzowie nauki miejsca jednostajności? Bo rzecz do wiary niepodobna, aby też same teatrum razem reprezentować miało i Paryż, i Stambuł.² I za cóż wymagają akcji jednostajności? Bo rzecz do wiary niepodobna, aby pryncypalny aktor, z wielkiego niebezpieczeństwa wydzwigniony, na przykład tuż w tropy i w oczy mgnienu miał w inne drugie wpadać trawy i hazardy. I za cóż wymagają stateczności w przedsięwziętym charakterze? Bo rzecz do wiary niepodobna, aby tenże człek w tak krótkim czasie miał się stać od siebie odmiennym. I za cóż nareszcie wymagają jednostajności w konstytucji materii? Taż sama racja. Bo rzecz do wiary niepodobna, aby tyle niespodziewanych i przedziwnych miało się trafić awantur w jednymże miejscu, w jednymże czasie i w jednychże osobach.

Tak, nie inaczej, Najjaśniejsza Pani, takie poemata awanturami obławowane i co to, że tak rzekę, jęczą pod wielkim ciężarem mnogości ewentów*, są ostatnią pomiernych geniuszów ucieczką, które nie czując się na mocy, aby przez całe pięć aktów utrzymać mogli podziwienia godną — o której mówimy — jednostajność, usilnie się starają oczy audytorom zaproszyć wielką różnych okoliczności mnogością, którą pryncypalną zarzucają kompozycją. Podobni w tej mierze malarzom chińskim, którzy to, nie będąc wyćwiczeni w pięknej naśladowaniu natury, z imaginatywy gorącej wyprowadzają zwierzęta, co nigdy nie były i do żadnej rzeczy żyjącej nie są podobne.³

Cinna, ów nieśmiertelny Sofoklesa francuskiego majstersztuk, ta, mówię *Cinny* tragedia, która w swoich pierwiastkach dostąpiła jednostajne aplauzy, których echa po dziś dzień na naszych dają się słyszeć teatrach, nie jestże jedna z najjednostajniejszych wielkiego Corneliusza dramatów? I jakieżże okoliczności przypisuje ten teatrów francuskich koryfeusz dotąd niewidziany tej kompozycji sukces? Słuchajmy mówiącego samego:

„Ta aprobacja tak mocna i tak powszechna pochodzi bez pochyby z tego, że w tej tragedii tak szczęśliwie zachowane jest do wiary podobieństwo... Nic tam za włosy czy za brodę ciągniętego przez reprezentacji trudności... Łatwość pojęcia materii, która nie jest ani nazbyt epizodami obciążona, ani nadto narratywami zatrudniona, jest jedną z przedniejszych wielkiej pochwały przyczyn.

* zdarzeń, wypadków

Słuchacz z ukontentowaniem przytomnej porucza się akcji i nie jest obligowany dla zrozumienia tego, co widzi, reflektować się nad tym, co widział. Ale też takie kompozycje wymagają większej w wierszach energii i więcej sentymentów.”⁴

Cinna bliski jest przyprowadzenia do skutku spisku i rokoszu na cesarza Augusta podniesionego, Maksimus go z sekretu wydaje, August mu przepuszcza. Czy może być akcja prostsza i tak jak ta niezawiła? Ale trzeba było wielkiego Cornelego, aby tak umiejętnie, tak przedziwnie symplifikowaną traktował materią. Wszyscy aktorowie do akcji należący dużo znajdują się interesowani, wszyscy to czynią, co im czynić należy, wszyscy mówią, jak im mówić przyzwoita. Nie na to wychodzą na widok publiczno-sceniczny, aby wiersze recytowali, tylko wychodzą, bo im mówić przyzwoita. Słowem, spektator zapomina, że patrzy się na akcji ludzkich naśladowanie, zda się, że jest niewidomą ręką przeniesionym w czasy i w pałac Augusta, znajduje się przytomnym jego radom i własnymi oczyma patrzy się na ten wielki ewent, tyle sławy pamięci tego cesarza przynoszący.⁵

¹ Fragm. dyskursu o teatrze przydanego do wydania: *Józef uznany*. Tragedia duchowna z Pisma Św., z francuskiego J. Ks. opata Karola Klaudiusza Genest, St. Vilmera opata, księżnej Aurelian Jałmużnika, przetłumaczona paraphrasticie przez Józefa, w drodze zawisłej 1754. W: *Zebranie rymów...*, t. II, Warszawa 1754. Przydatek, s. 66—68. Zob. *Dramat staropolski...*, s. 479—480. Jest to przekład z *Listu Malézieu do ks. du Maine*. Rozprawę tę omawiali: M. Szykowski (*Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu*, s. 66) i G. Sinko (*Próby dramatyczne J. A. Załuskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3—4).

Charles Claude Genest (1639—1719), członek Akademii Francuskiej, autor kilku tragedii (*Zelonida*, 1682, *Penelopa*, 1684) i wierszy panegirycznych. Tragedia o Józefie była czytana, a może wystawiana na dworze księżny du Maine, wnuczki Wielkiego Kondeusza, synowej Ludwika XIV, w Sceaux, w 1706.

Nicolas Malézieu (1650—1729), preceptor księcia du Maine, polityk, matematyk i tłumacz dzieł Sofoklesa, Eurypidesa i Terencjusza.

² Podobnie sformułował swe poglądy młody Voltaire w przedmowie do *Edypa* (1718): „...jedność miejsca jest istotna, ponieważ akcja nie może się rozgrywać jednocześnie w kilku miejscach. Jeżeli postaci, które oglądam w pierwszym akcie, są w Atenach, to w jaki sposób mogą się w drugim akcie znajdować w Persji?”

Przyjmuje się, że zasada jedności miejsca została sformułowana przez włoskich teoretyków w XVI w., a przede wszystkim przez L. Castelvetro w *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570). Po przeszło sto lat trwających dyskusjach w II połowie XVII wieku we Francji zasada jedności miejsca razem z zasadami jedności akcji i czasu jako zasada trzech jedności stała się jedną z podstawowych reguł tzw. poetyki klasycystycznej. Przytoczona tu argumentacja Malézieu i Voltaire'a ma swoje źródła właśnie w dyskusjach teoretyków XVI i XVII w. (zob. R. Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris 1957, ed. I 1926, s. 253—288). Podobną argumentacją posługiwał się Ch. Batteux w swoim podręczniku estetyki (*Cours de Belles-Lettres, ou les Principes de la Littérature*, 1750). Zdanie z listu Malézieu, tłumaczonego przez Załuskiego, jest pierwszym znanym w języku polskim przykładem tej argumentacji. Jej „spolszczoną” wersję odnajdujemy w „Monitorze” (zob. s. 106) i w „Kalendarzu Teatrowym”: „Ściganie każdego wymyśle-

nia do prawdy, albo przynajmniej podobieństwa do niej, wprowadziło jedność miejsca z potrzeby. Być to nie może, aby jedna akcja na wielu miejscach działana była, pospolicie jednak dom wielki mający kilka pokojów, czy odmian w sobie, nareszcie miasto całe do jedności miejsca przypuszczono. Może się zaczęta w kościele scena przenosić do pałacu lub na rynek, lub do portu, lub do więzienia, bo imaginować sobie łatwo można, że takowe przejście czasu wiele nie zabiera. Wykroczyłby przeciw tej regule, kto by Sobieskiego na przykład króla w pierwszym akcie pod Chocimiem bijącego się malował, w drugim koronacją jego w Krakowie wystawiał, a w trzecim pod Wiedniem go opisywał. Trzy tu akcje, w trojakim czynione miejscu pokazałyby się, a razem umieszczone być nie mogą.”

³ Motyw malarstwa chińskiego powtarza się w przedmowie Węgierskiego do *Pigmaliona* (zob. s. 204).

⁴ Swobodne tłumaczenie cytatu z *Examen de Cinna*, przedmowy Corneille'a do tragedii *Cynna* (1640 lub 1641). Cytat niedokładny i przykrojony do potrzeb argumentacji Malézieugo.

⁵ Z poglądem tym polemizuje Teatralski (zob. s. 110—111).

Tomasz de Witold Aleksandrowicz

1754

TRAGEDIA I CNOTA¹

Nie rozumiej, kawalerze, żeby od nieszczęśliwego ewentu tragedia nazwana była, komedia zaś od wesołego skutku, inszy bowiem fundament tych imion. Albowiem substancja tragedii na tym się zasadza: *primo*, żeby materia pryncypalna poważna była i personsy dystyngwowane, *secundo*, żeby akcja cała była ordynowana na wyperswadowanie cnoty, czyli politycznej, czyli moralnej, albo też na obmierzenie jakiego występku. Dlatego starają się autorowie tragedii — według nauki Horacjusza — przez styl i udanie wzbudzić w słuchaczu poważny afekt, ale że temu i nie przez nieszczęśliwy ostatni ewent zadosyć uczynić może się.

¹ Fragm. dialogu o teatrze z powieści *Kleomira, albo Igrzysko fortuny na cudownych szczęścia i nieszczęścia granicach fundowane*. Najprzód francuskim, potem angielskim językiem do druku przez pewną damę w roku 1449 podane, a na polski tłumaczone przez rzetelnego i prawdziwego pocciwych Polaków syna, w roku 1754, w Warszawie w drukarni JKMci i Rzplitej Kolleg. Soc. Jesu. Oryginał powieści nieznany. Autora przekładu wskazał S. Durski, *T. Aleksandrowicz — zapomniany prekursor teatru Oświecenia*, „Prace Polonistyczne” 1960, Seria XVI.

Tomasz de Witold Aleksandrowicz (zm. 1794) był od 1775 marszałkiem dworu Stanisława Augusta, od 1790 wojewodą podlaskim. Znany jest jako tłumacz tragedii Corneille'a *Héraclius* (zob. s. 74).

Wojciech Mokronowski

1755

PRZEDMOWA DO TRAGEDII «ŚMIERĆ CEZARA»¹

Kilku rymotwórców sławnych napisało o śmierci Juliusza Cezara tragedią, jako to: książę de Buckingham, Anglik, L'Abbeconty, szlachcic wenecki, i M. de Voltaire, Francuz.² Wszyscy ci tragedowie w tym się tylko z sobą zgodzili, że nie szukali swym pracom ozdoby od miłości, która teatra francuskie bardzo zaraziła, jako się uskarża autor przedmowy do tragedii JMci Pana Voltaira przyłączonej.³ Każda z tych trzech tragedii zdałaby się na nasze teatrum, które miękkich z osobami płci słabszej pieszczot nie cierpi, ale że JMé Pan Voltaire prócz tego, że równie jako i tamci dwaj tragedowie od tej pospolitej zarazy swą pracę zachował, wysokością wybornych myśli zda się inszych przewyższać, przetoż na zwyczajną młodzi naszej w naukach ćwiczącej się zabawkę jego tragedią nad inne obrałem.

Wyznać jednak muszę, że w jej tłumaczeniu wiele odmienić i za granice od autora określone przestąpić musiałem. Przyczyny, które mię do tego przedsięwzięcia pociągnęły, są dwie najcelniejsze: potrzeba i uczciwość.

Potrzeba tej odmiany najprzód wyniknęła z różności języka polskiego i francuskiego. Wiele rzeczy po francusku napisanych bardzo się pięknie wydaje, które po polsku, z przywiązaniem się zbytelnym do myśli autora wyłożone, nie tylko by żadnego wdzięku nie miały, ale też śmiech i przymówkę u ludzi delikatnego rozsądku znalazłyby. Dlatego z drogi od autora ułożonej musiałem czasem nieco wyboczyć, a że na teatrach naszych razem i tragedia, i komedia zwykła się odprawować, przetoż chcąc zabiec tęskności przytomnych, musiałem skrócić tę tragedią i niektóre rzeczy, bez których się łącno obejść mogłem, opuścić, co bez niejakej odmiany być nie mogło.

Do potrzeby przystąpiła uczciwość, w której tak się teatra nasze kochają, iż nic takowego nie cierpią, co by albo w umysły młodych rzecz jaką mniej przystojną wrazić, albo uczciwe uszy choć lekko umartwić mogło. JMé Pan Voltaire, chcąc obrońcę wolności rzymskiej Brutusa pomieszać i w przeciwne sobie wprawić chęci, bardziej wolnością poetycką niż sławniejszych dziejopisów powagą wsparty, czyni go synem Cezara gwałcącego i prawa, i wolność ojczyzną, a synem łoża nieprawego.

Nie uniknąłbym podobno ludzi poważnych przymówki, gdybym na publicznym zakonnym teatrze z takimi wyjeżdżał ciekawościami i Brutusowi, człowiekowi wielkiemu, taką rzecz niewinnie zadawał, którą się i jego wieku poganie brzydzili. Przetoż chcąc i treść tej tragedii nie naruszoną zachować, i uszom uczciwość kochającym pofolgować, czynię go w rzeczy synem Cezara, ale synem podług praw rzymskich przywłaszczonym, co u bezdzietnych Rzymian, jakim był Juliusz Cezar, w pospolitym bywało zwyczajem.

Wyprowadza także JMé Pan Voltaire na teatrum trupa Cezara zabitego, aby jego widokiem Antoniusz bardziej do pomsty Rzymian zachęcił.⁴ Ja, pamiętając na ustawy tragedów nie pozwalające nic takowego na teatrum ukazywać, co by przytomnym jaką obmierźłość przyniosło, i wiedząc z dziejów rzymskich, że Antoniusz, trzymając płaszcz w ręku Cezara zabitego skrwawiony, zapalał Rzymian na jego zabójców, płaszcz zamiast trupa ukazując i mniemam, że ten widok i bardziej jest przystojny, i nie mniej do wzbudzenia litości w patrzących sposobny. Te przyczyny odmienienia niektórych miejsc tej tragedii tak wziętej u mądrych ludzi, jeśli się komu zdadzą mniej gruntowne, zastąpię mię zwyczaj prawie pospolity tłumaczących rzecz jaką innym językiem, którzy bez żadnej częstokroć przyczyny odstępują od swoich autorów.

Wszakże i sam JMé Pan Voltaire, wykładając z włoskiego na francuski język sławną wielkiego poety Maffeusza⁵ tragedią *Merope* nazwaną i na polskim już teatrum z powszechną słuchających pochwałą wyprawioną, w wielu miejscach podług swego upodobania odmienił. Oświadczam się jednak, że przez to JMé Pana Voltaira, wielkiego w naukach człowieka, honoru bynajmniej naruszyć nie chcę. On, jako świecki człek, mógł bez żadnej sobie przymówki więcej pozwolić. Ja, jako zakonnik, musiałem się oglądać na przystojność stanowi memu przyzwyczaj. Wszakże co na publicznym świeckim teatrze może sobie zjednać pochwałę, toż samo na zakonnym za występki może być poczytano.

¹ Przedmowa do: *Śmierć Cezara*. Tragedia, pod zaszczytem wielkich imion prześwietnej całej ziemi warszawskiej, od zacnej młodzie publicznych szkół warszawskich Soc. Jesu poetyckimi naukami bawiącej się podczas powszechnego całej ziemi na sejmik gospodarski zjazdu wyprawiona R. Pańskiego 1755 dnia 30 czerwca, Warszawa [1755], Druk. Soc. Jesu. Utwór ten jest przeróbką tragedii Voltaire'a *La Mort de César* (I wersja 1732, II wersja 1735). Mokronowski korzystał z wydania londyńskiego (1736), w innych wydaniach brak informacji, które podaje autor polskiej wersji. Tekst cytuję M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasykizmu*, s. 23–25, fragment w: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. II, Lwów 1925, s. 155, zob. też *Dramat staropolski...*, s. 287–288.

Wojciech Mokronowski (1723–1789), jezuita, nauczyciel poetyki w różnych kolegiach, prefekt kolegium w Płocku. Pisał kazania, utwory okolicznościowe. Tragedię Voltaire'a *Śmierć Cezara* przełożył na polski i na łacinę.

Pierwsza znana nam wiadomość o wystawieniu *Śmierci Cezara* w Polsce (po francusku) pochodzi z „Kuriera Polskiego” 1748, nr 541. Dotyczy przedstawienia w Krakowie na dworze ks. biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego w dniu 6 stycznia 1748: „Dnia dzisiejszego [7 stycznia] w Pałacu Biskupim reprezentowana była tragedia łacińska intytułowana *Demofon* [przekł. *Il Demofonte* Metastazja] przez Ichmciów PP. Załuskich, Kuchmistrzowiczów Litewskich wraz z Ichmciami PP. Wielopolskimi, Koniuszycami i Cześnikowiczem Koronnymi, z generalnym wszystkich przytomnych gości aplauzem dla tak dobrego udania tych osób, które reprezentowali, żeby sami z profesji aktorowie udać lepiej nie mogli. Cóż sami Ichmci PP. Kuchmistrzowiczowie podobnyż mieli aplauz na tragedii francuskiej intytułowanej *La Mort de César, albo Śmierć Cesarza*, z komedią francuską, którą reprezentowali w dzień św. Jędrzeja, jako też na publicznej Akademii przedtem jeszcze od tychże Ichmów odprawionej z nauki o herbach, historii starożytnej kosmografii i geografii, tak dalece, że ci wszyscy, którzy tym aktom asystowali, dają wielkie pochwały

tak pięknej edukacji, którą Ksążę Jmć Biskup Krakowski każe dawać tymże Jchmościom, przez które dni wszystkie przytomne Państwo tenże Ksążę Jmć *lautissime* traktował.”

O przedstawieniu tragedii *Śmierć Cezara* donosił z Warszawy „Kurier Polski” 1755, nr 102 z 2 lipca: „Dnia 30 czerwca odprawiła się tu tragedia pod tytułem *Śmierć Cezara*, dedykowana całej Prześwietnej Ziemi Warszawskiej przez M. Wojciecha Mokronowskiego, profesora poetyki szkół publicznych Societatis Jesu, z ukontentowaniem wszystkich. Przed której zaczęciem, udawszy się na osobną salę, cała Prześwietna Ziemia i inni dystyngwowani goście tam się eksperymentom maszyny elektryki i pneumatyki z wielką ciekawością przypatrowali oraz inne ciekawości w machinach do katoptyki, dioptryki, hydrauliki należących, jako też mikroskopia różne i inne instrumenta do geometrii i architektoniki tak cywilnej, jako i wojskowej służące oglądali, ile czas pozwolił.” Druk Mokronowskiego jest programem przedstawienia. Świadczy o tym notatka zapowiadająca terminy reprezentacji: „Ta tragedia razem z komedią i tańcami odprawować się będzie 30 czerwca, 4 lipca o godzinie 4 z południa.” W podanej obsadzie wśród cześnikowiczów, chorążyców podczaszyców i innych zwraca uwagę odtwórca roli Cezara Franciszek Drewnowski, określony jako „szlachcic polski”.

² John Sheffield, duke of Buckingham (1648—1721), autor sławnej parodii angielskich tragedii heroicznych *The Rehearsal* (*Próba*, 1672); adaptował tragedię Shakespeare’a *Juliusz Cezar*, dzieląc ją na dwie części (cz. 2: *Marcus Brutus*) i wprowadzając chóry między aktami. Teksty chórów napisał Aleksander Pope.

Abbeconty, właśc. l’abbé Conti, Antonio Schinella Conti (1677—1749), pisarz włoski, autor czterech tragedii o tematyce rzymskiej, wśród nich tragedii w 5 aktach wierszem *Giulio Cesare* (1726).

³ W „Uwiedomieniu” do wydania z r. 1736 Voltaire pisał: „Miłość tak dawno opanowała teatr francuski, że nie mogłaby ścierpieć, aby inne namiętności zajęły jej miejsce.”

⁴ W ostatniej scenie tragedii Voltaire’a uwaga: „Rozwiera się tylna kotara, liktorzy wnoszą zwłoki Cezara okryte skrwawioną suknią, Antoniusz zstępuje z trybuny i pada na kolana przy zwłokach.” Historycy teatru przyjmują zgodnie, że to odstępstwo od zasady Horacjusza: „*Nec pueros coram populo Medea trucidet*”, wynikało z urzeczenia Voltaire’a monologiem Antoniusza nad trupem Cezara u Shakespeare’a. *Śmierć Cezara* grana była po raz pierwszy w jezuickim Collège d’Harcourt; zachował się nawet sztych przedstawiający ostatnią scenę.

⁵ Scipione Maffei (1675—1755), pisarz włoski, autor komedii *La Cérémonie* i tragedii *Merope* (1714), przerobionej przez Voltaire’a w r. 1743. O pierwszym przedstawieniu *Merope* po polsku pisał „Kurier Polski” 1755, nr 81, w doniesieniu z dnia 5 lutego: „Ichmć Panowie Konwiktorowie Collegii Nobilium Scholarum Piarum reprezentują tymi dniami na pięknym swoim teatrze *Merope*, tragedią z Woltera, polskim wierszem przetłumaczoną, i *Le Tuteur*, komedię francuską, z powszechnym licznych spektatorów ukontentowaniem.” O tym przedstawieniu myślał zapewne Mokronowski. Był to prawdopodobnie przekład Augustyna Orłowskiego.

Franciszek Bohomolec

1755

O KOMEDIACH KONWIKTOWYCH¹

Którzy teatralne swoje zabawki na widok świata przez druk wysadzają, swe niedostatki zasłaniać zwykli mieniąc, iż takowe rzeczy lepiej się na teatrze niż na papierze wydają. Ja tej wymówki pospolitej na pokrycie wielu niedoskonałości

znajdujących się w mych komediach zażywać nie myślę, gdyż nie tylko komedie lub tragedie, ale też kazania, mowy i inne tak krasomówskie, jako i rymotwórskie prace wiele ozdób z mówiącego udatności sobie przywłaszczają. Przetoż żaden z roztropnych ludzi czytając rzecz takową nie domaga się od niej tych zewnętrznych powabów, którymi osoba mówiąca słuchających umysły do siebie pociąga.

Zatem i te komedie, że się wielu przy ich wyprawowaniu znajdującym się podobają i do nalegania o ich drukowanie zachęciły — pochodziło to, jako mi się zda, bardziej z udających zalety niż z własnej ich doskonałości. Ja się z tym oświadczam, że gdym je dla zwyczajnej szkół naszych rozrywki pisał, nigdy o tym nie myślał, aby kiedy pod drukarską prasę podpaść miały. Przetoż o to się usilnie starałem, co by bardziej w udających niż w nich chwalono. Sam tedy znam to dobrze, że w tych komediach tyle upodobania czytelnik nie znajdzie, ile z czytania francuskich lub włoskich drudzy odnosić zwykli.

Przyczyna tego i ta jest niemała, że nieprzyzwyczajeni do osób białogłowskich, których zażywanie wiele łatwości w robieniu komedii przynosi, miejsca im na naszych teatrach nie dajemy i wolemy ustąpić wszystkim tych powabów i ozdób, których inni od słabszej płci pożyczają, niż młódź polską, do męskich i rycerskich dzieł urodzoną, w niewieście z młodu wprawiać obyczaje i do tego przyuczać, od czego ich wiek jeszcze daleki być powinien. Z tej przyczyny i Akademia Paryska za świadectwem Rollina², przez wiele ksiąg bardzo mądrych całemu znajomego świata, surową ustawą zakazała wszystkim kolegom do swej władzy należącym, aby się nie ważyły młodzi naukami bawiącej się w niewieścich szatach i postaci na teatru wprowadzać.

Nie przyganiam jednak przez to bynajmniej przeciwnemu zwyczajowi, gdy nasz utrzymuję.³ Wolno każdemu bronić swoje zdanie bez uszczerbku inaczej trzymających. Częstokroć koniec chwalebny rzecz na pozór mniej chwalebną zdobi i okrasza. Ja wyznaję, iż trzymając się mego zwyczaju, wiele trudności zażyłem w przerabianiu dwóch komedii, to jest drugiej i trzeciej⁴, których treść, ponieważ całą prawie na białogłowach jegomość pan Molière zasadził, przetoż tak je musiałem łątać i kleić, żebym i komedii sztukę zachował, i płci niewieściej do nich nie przypuścił. Co z większą mi przyszło pracą, niż kiedym inne z mojej osnowy robił.

Takowy sposób przerabiania cudzych komedii jeśli się komu nie podoba, ten musi pierwiej wiele innych zganić poetów tejże wolności co i ja zażywających, których że jest wielka liczba, dwóch tylko najprzedniejszych wspomnę: to jest Terencjusza⁵ i Moliera. Pierwszy z Menandra⁶, greckiego poety, drugi z hiszpańskich, włoskich i angielskich⁷ komedii swoje ułożył. Lecz darmo, jako widzę, chcę siebie od obmów ludzkich cudzym zasłonić przykładem. Wiem, że moje komedie nie z jednakim od wszystkich będą smakiem czytane, ponieważ teraz jako dawny Polak powiedział: „jest wiele przyganiaczów, a mało działaczy”.

Ale unikając obmowy drugich, nie nie poczynąć jest znakiem małego serca. Wiem, że ledwie kilka komedii polskich, i to z cudzego języka całkiem tłumaczonych, na świat wyszło. Robionych zaś albo przerabianych żaden jeszcze podobno Polak ojczystym językiem nie wydał, a przecież ta zabawka jako jest i uczciwa, i pożyteczna, tak godna tego, ażeby się Polacy w niej równie jako i inne narody kochali. Koniec albowiem komedii i cel właściwy jest na śmiech podając poprawiać złe obyczaje. Dlatego i najwyższe świata głowy takowe komedie im ofiarowane i imieniem ich zaszczycone miłym zawsze sercem przyjmowali. Te albowiem i ucieszyć czytającego, i oświecić mogą.

To i ja za koniec mej pracy sobie przełożywszy, mniej będę ważył przymówki drugich. Dość dla mnie będzie, jeśli mym przykładem inni Polacy zachęceni, lepsze robiąc, zechcą tę sztukę wydoskonalić i honor Polski innym narodom zalecić. Jeśli obaczę, że te pierwiastki prac moich mile będą przyjęte, pomyślę o drugim tych komedii tomiku. Tym zaś, którzy mi przyganiać zechcą, będę się tą pospolitą poetów obroną zasłaniał:

Ganisz me komedyje i szarpiesz, nieboże,
Nie dbam o to, gdyż ganić każdy, co chce, może;
Ale jeśli chcesz, abym dbał o twoje zdanie,
Zrób lepsze, niepodległe żadnego naganie.

¹ Przedmowa do: *Komedie przez ks. Franciszka Bohomolca Societatis Jesu napisane*, t. I, Warszawa 1755, Druk. Soc. Jesu. Wyd. nast. Lublin 1757, Lwów 1758, Warszawa 1772, i w: F. Bohomolec, *Komedie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Kott, t. I, *Komedie konwiktowe*, Warszawa 1959, Teatr Polskiego Oświecenia. Zob. *Dramat staropolski...*, s. 66—75. Tekst wg wyd. z 1772 r.

Pierwsza komedia Bohomolca, *Figlacki, polityk teraźniejszej mody*, Komedia I, ukazała się na scenie teatru jezuickiego w Warszawie w dni zapustne 1753. W tym samym roku w dniach 19, 20, 25 czerwca grano jego tragedię *Cezar w Egipcie* (dr. 1758) na przemian z francuską komedią *Les Incommodités de la grandeur*, o czym pisał pochlebnie „Kurier Polski” 1753, nr 876: „... której to tragedii i komedii doskonałość zupełne u wszystkich przytomnych znalazła ukontentowanie.” Wszystkie komedie konwiktowe Bohomolca grane były prawdopodobnie między r. 1753 a 1760. Po ukazaniu się pierwszego tomu *Komedii*, w czasopiśmie redagowanym przez Mitzlera de Kolof „Acta Litteraria” 1753, s. 301—302, pisano: „Nigdy przedtem, o ile wiem, nie wyszły w Polsce drukiem lepsze komedie, a kto dobrze zna ich reguły, rozpozna nauki starożytnego Terencjusza, a z bliższych nam pisarzy Moliere. [...] Literatura polska wiele może się spodziewać po tym pracowitym i skromnym uczonym.”

² Charles Rollin (1661—1741), profesor Collège de France, autor licznych dzieł z dziedziny historii i teorii literatury.

³ Odnosi się to zapewne do teatru kolegów pijarskich, w których grywano tragedie i komedie z rolami kobiecymi. Pijarzy grywali tragedie po polsku, komedie zaś po niemiecku i po francusku. Program z r. 1760 informuje, że od 5—15 lutego grano w Collegium Nobilium w Warszawie po niemiecku *Skąpca* Molière’a (bez Frozyny), *Niewdzięcznika* Destouches’a i *Wyspę niewolników* Marivaux po francusku. Jan Jordan, stolnikiewicz ciechanowski, wystąpił kolejno w roli Lisette, Kleonta i Arlekina. A. Nieżychocki, J. Brzostowski i I. Zgliczyński grali role amantek i subrettek. (Zob. rkps Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 361.)

Pięć aktów, ni mniej, ni więcej niech nie ma;
Ale tym prawom sprzeczna pieśń się zdarza:
Wolter w trzech aktach śpiewał śmierć Cesarza.³

Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacyjusza,
Jednak na cały świat chwała ich słyńie,
W pięknych dam oczach łyż rzewne porusza.
Myśl w nich jest przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce, i dusza,
Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy,
Dobra jest, kiedy łyż wyciska z oczy.⁴

¹ Fragm. poematu *O nauce wierszopiskiej*, wyd. po raz pierwszy w: *Zabawki wierszopiskie i krasomowskie* przez Józefa Rzewuskiego, starostę drohobyckiego, generała lejtnanta wojsk koronnych. Przedrukowanie wtóre, poprawione i przyczynione roku 1762 w Poczajowie w drukarni JKMc i Rzplitej ksks. Bazylianów. Wyd. nast. w: *Poezja polskiego Oświecenia*, oprac. J. Kott, Warszawa 1954, i W. Rzewuski, *Tragedie i komedie*, oprac. i wstępem poprzedziła J. Majerowa, Warszawa 1962, Teatr Polskiego Oświecenia. Omawiał M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny*, s. 43—44.

Wacław Rzewuski (1706—1779), hetman wielki koronny, polityczny przeciwnik „Familii”. Autor tragedii *Żółkiewski* (1758), *Władysław pod Warną* (1760), komedii *Natret* (1759), *Dziwak* (1760) i poematu *O nauce wierszopiskiej*. Publikował swe utwory pod nazwiskiem Józefa Rzewuskiego.

² Powinno być prawdopodobnie „sławę wieszczą”.

³ Chodzi o tragedię Voltaire’a *Śmierć Cezara* (zob. s. 88—90).

⁴ O ile pierwsze trzy oktawy są klarownym wykładem zasad poetyki Horacego w wersji Boileau, to tyle ostatnia wynika z osobistych doświadczeń teatralnych Rzewuskiego z czasu odbytej w r. 1723 podróży do Anglii oraz być może z lektury pism teatralnych Voltaire’a, który pisał o teatrze angielskim (także w *Lettres philosophiques*, 1734); w przedmowie do *Nanine* (1749) opowiedział się za potrzebą *comédie attendrissante* (wzruszającej) i twierdził wreszcie w przedmowie do *Syna marnotrawnego* (*L’Enfant prodigue*, 1736), iż „wszystkie gatunki są dobre z wyjątkiem tych, które nudzą”.

César F. Pyrrhus de Varille

1763

TEATR SZKOŁĄ OBYCZAJÓW I SPOŁECZNEGO WYCHOWANIA¹

PRZEKŁAD

Ani tu zdania mego o publicznych widowiskach nie odrzucę. Nie między próżne i nikczemne rzeczy policzone być mają, na słuszną sobie wielkich spraw zasługują uwagę, lubo próżnego tylko ukontentowania postać noszą, ale rzecz głębiej zważywszy niemało służyć do przestroż narodu każdego, do zachęcenia ściś-

lejszej społeczności i samych wykształcenia obyczajów. Nie trzeba długiego opowiadania, wydoskonalonym przypatrzmy się narodom: wszystkie, nawet i Rzym chrześcijański swoimi cieszy się widowiskami, a jeśli teraz mieć co może wyborniejszego Francja, jako niegdyś Rzym stary i Ateny, swym winna akademiom i widowiskom.

A jeśli publiczne teatra wszędy kwitną i są upragnione, w Warszawie osobliwie, mieście głównym Korony, zdają się najpotrzebniejsze. Tam się albowiem zbierają możni panowie i szlachta i tamtędy ustawicznie przejeżdżają cudzoziemcy. Oprócz tego co dwa roki złączone gromadzą się stany, różnych państw wtedy są przytomni posłowie i cały tam się garnie państwa polskiego majestat.

W wielkim zaś owym na sejmy zgromadzeniu niezmierna jakowaś, jeśli otwarcie rzekę, próżność jest w społeczeństwie, wrzawa jak największa, a w ważnych zatopieni rzeczach ustawicznie pomieszani niczym się nie rozweselą obywatele i przychodniowie.

Są częste, przyznam się, u różnych przednich panów liczne kompanie i znakomite, lecz za usiłowaniem stron bardziej w różnych interesach przez tajemne zmowy dla ułożenia potrzeb jest zejście niżeli zjednoczona społeczność do rozweselenia myśli i łagodnych rozmów.

Gdyby tedy były w Warszawie widowiska, młodzież jeszcze do interesów nie przyzwyczajona, różnej dostojności damy i wyborniejsi cudzoziemcy po skończonych pracach na teatra schodziliby się, a tam prawdziwe zawieraliby przyjaźni, od potrzeb dalekie.

Owszem, i senatorowie sami, i różni posłowie ziemscy dokończywszy obrad na komediach szukaliby myśli uwolnienia i poufałości wzajemnie miłej. Tam by wkrótce całe zbiegło się miasto. Mniej by do gry kosztownej chęć się mnożyła, mniej by się podobał obfitszy trunek, a za podaną do rozweselenia uczciwego sposobnością sprośniejszej Wenerze mniej by młodzież dozwalała. Wszelkich bowiem przywar matką jest próżnowanie, które odpędziwszy, następuje obyczajność wzajemna.

I nie masz, skąd by niebezpieczeństwo wynikło dla obyczajów całości. Sceny albowiem czyli smutne, czyli śmieszne, surowszej przez publiczną powagę podległe czułości, są użyteczne i uczciwe. W obojgu lubo z samej teatrów ustawy cnota uwieńczona, a przywary mają być pogardzone.

Albowiem głosi wyborne rzeczy tragedia, a wspaniałe w sercu wzrusza myśli: Tyberiusza nienawidzi i Nerona gani, Tytusa i Trajana podziwieniem i miłością naśladuje, sprawiedliwości panów, poddanych wierności uczy, miłość ojczyzny, to jest staranie koło dobra pospolitego, niemniej jako i wolności, obronę rzeczypospolitej obywatelom nakazuje, pobożność ku rodzicom, religii uszanowanie, święte przyjaźni ogniwa, wzgardę złota i świetność chwały wszędy ogłasza i wielkimi zapala przykładami.

Acz mniej poważna, komedia domowe tylko odkrywa obyczaje, a osobne i społeczne udaje życie, a występki śmiejąc się poprawuje, wszystkie niskiego

stanu przebiega stopnie, a ich przywary wyśmiewa i ich żartami mocno w ohydę podaje. Małżonków i żony, matki i córki, żołnierza i sędziego, dworzanina i obywatela śmiechem przytomnych uczy, jak się ma sprawować. Dopiero hipokondryka małuje obyczaje albo fraszobliwe kostery szczęście i upadek, znowu pysznego wyniosłość albo nikczemny zazdrosnego umysł, znowu sprośne łakomego zabiegi i ubóstwo jego wpośród bogactw śmiechu godne, znowu szalone gniewliwego zapalczywości albo smutne głupiego przypadki opowiada. Słowem, wszystkie zgoła ludzkiego rodzaju przywary podaje w pośmiewisko i wzgardę. Takowe jest teatrów we Francji rozporządzenie, według całej Europy zdania, nad wszystkie inne pierwszeństwa godne.

Sceny więc pospolitej używaniem jak największa i pożądana stałaby się w Polsce odmiana. Do rzymskiego o ojczyźnie zdania i przychylności młodzież przyuczyłaby się, a prawdziwej wolności powoli by poznała i zamiłowała wspałość. Horacjuszów, Decjuszów i Mucjuszów na scenach pochwałami wynosząc, takich by dla rzeczypospolitej życzyła obywatelów, a praw władzę jako pospolite zbawienie szanowały i broniła. Godniejszej na ostatek chwały chciwa, złotem by i śmiercią gardziła, o dobru zaś pospolitym bardziej by obmyślała niż własnym. [...]

Częściej, owszem, od przyjemnej i uczciwej wezwani rozkoszy, możni panowie i szlachta ugęszczaliby do Warszawy i tam dłużej zabawiali się. Stąd by nowe powstały domy, nowe pałace i publiczne stanęłyby pomieszkania ku pożytkowi obywatelów i ozdoby miasta.

Wtedy świetniejsze pobożność przyozdobiłaby kościoły, a różne ubogim i chorym nadawałaby gospody. Ulice pospolitymi rozdzielone kanałami wystawiałaby potrzeba i krągami dla dziennej społeczności otoczone.

¹ Fragment anonimowego przekładu rozprawy C. F. Pyrrhisa de Varille, *Compendium politicum, seu Brevis dissertatio de variis Poloni imperii vicibus*, Varsoviae 1760. Tytuł przekładu: *Zebrańie polityczne, albo Krótki opis różnych panowania polskiego odmian*, Warszawa 1763, s. 287—298.

César F. Pyrrhis de Varille (1708—1800), z pochodzenia szlachcie normandzki, nobilitowany na sejmie 1764 r., działacz Oświecenia, pisarz polityczny. Przybył do Polski w r. 1755 jako gubernier ks. Sanguszków z Lubartowa. Był związany z Konarskim. W swej rozprawie pt. *Compendium politicum, seu Brevis dissertatio de variis Poloni imperii vicibus* wystąpił przeciwko zwyrodnieniom ustroju Rzeczypospolitej. Te akcenty dominują także w fragmencie dotyczącym teatru (zob. W. Smoleński, *César Pyrrhis de Varille. Przyczynek do historii literatury politycznej w XVIII w.* W: *Pisma historyczne*, t. I, Kraków 1901, s. 354—356). O poglądach Pyrrhisa na teatr zob. J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 108—114.

1765—1773

Ignacy Krasicki (?)

1765

O WYCHOWAWCZEJ ROLI TEATRU¹

Hae nugae seria ducent.

Hor. Art. poet.²

Jeżeli każdy kunszt reguły własne, którymi by się rządził, mieć musi, tym bardziej takie mieć powinny, które będąc publiczne, większemu podpadają rozważeniu, i im bardziej ujmować są zdolne, tym więcej pomagać lub szkodzić mogą. Tego rodzaju są teatralne widowiska, których jako jest cel bawić i uczyć, tak najpierwszy obowiązek, aby zabawa była przystojna, nauka prowadząca do cnoty. Inaczej występowałyby z trybu przyrodzenia swego i jako publiczna zaraza powszechnymi prawy zniesione by być powinny.

Najlepsi prawodawcy zabawy ludu rzeczą esencjalną dobrego rządu sądzili. Przez nie albowiem obyczaje gminu, zawsze z natury dzikie, słodzą się, nieumiejętność się znosi, serce się do wielkich dzieł zapala; zastępują na koniec próżnowanie, z którego najwięcej niesforności i buntownicze umysły korzystać zwykły. Stąd po wszystkich Grecji miastach teatru i miejsca rozmaitym igrzyskom poświęcone. Uroczystość bogów igrzyskami obchodzono, aby czas od prac wolny na chwalebnych zabawach schodzić mógł. Ostatnia wspaniałość wysilała się na ozdobę takowych gmachów, rozumieli bowiem starzy, iż nigdy dość łożyć nie można, gdzie o dobro publiczne chodzi. Jakie zaś były obowiązki komedii i tragedii tamtego wieku, Horacjusz w swoich wierszach dostatecznie wyraża, gdy powinności aktora tak określa:

*Ille bonis faveatque, et consilietur amicis
Et regat iratos, et amet peccare timentis.
Ille dapas laudet mensae brevis, ille salubrem
Iustitiam legesque, et apertis otia portis;
Ille tegat commissa deosque precetur et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.³*

Nie można wynaleźć doskonalszego maksym cnotliwych zbioru, które jeżeli z tego, co widział w używaniu, brał Horacjusz, nie trzeba się dziwować wielkości państwa rzymskiego.

Każące się teatru poprzednikami zguby państw były, trzeba było albowiem powszechnej niecnoty, żeby występki bez wstrętu chwalony był; jeżeli albo-

wiem przytomność Katona lubieżnym Flory igrzyskom mogła przeszkodzić¹, część znaczna cnotliwego ludu dzielniejszą jeszcze być musi.

Przy upadającej już Aten wolności Arystophanes z żyjącego Sokratesa szydził², z chwiejącym się Rzymem pantomimów sprośne widowiska nastały, gladiatorowie ostatniej dzikości byli przywódcami. Tak dalece skażone obyczaje wszystko zarażają i do ostatniej zguby prowadzą.

Pożytki, które z prezentacji teatralnych na słuchaczy zlewają się, są niekończące: jeżeli albowiem w posiedzeniu pochwała cnoty obustronnie wyrzeczona może naprawić, tyle okoliczności wyrzeczenia temu w ustach aktora towarzyszą, iż impresją tym żywszą czynić powinny. Czytanie pożytecznym sądzim, cóż, gdy do tychże maksym okazałość teatralną, dźwięk głosu i akcją zniewalającą przyłożym. Takowe pobudki rozkrzewiły teatru, takowe je utrzymywać i do nich uczęszczać każą.

Oprócz tych, które nam wiara, jak chrześcijanom, przepisuje obowiązków, są wielorakie powinności nasze z różnych nam właściwych względów pochodzące; stąd jeżeli nauk wyzwolonych akademie, tak cnot towarzyskich teatru szkołą są. Z nich poznanie ludzi, sposób postępowania, uprzejmość miła, zgoda to wszystko, cokolwiek człowieka wziętym uczynić może, czerpać się powinno.

Nie zasadzam się na innych tak pożytecznego kunsztu regułach, które z natury jego wypływają, jako to jedność akcji, miejsca, czasu, gładkość wyrażenia, wzruszenia sposoby, reprezentujących przymioty, wzgląd na okoliczności, miejsca i osoby, wszystko by to osobliwego pisma potrzebowało; najmniejsze przeciwne wykroczenie uszy i umysły słuchaczy obraża, tym szkodliwsze zazwyczaj, ile że wzruszywszy pasję w miłym niejako omamieniu, do serc nieostrożnych wkrada się.

Fałszywie sądzą, którzy rozumieją, iż surowe przystojności reguły wesołość zrażają i tłumią umysł piszącego. Tyle komedii wesołych, a nie rozpustnych, przyświadczać będą mojemu zdaniu.

Respekt, który się *publico* należy, wstrętem dostatecznym zbyt wolnym piórom być powinien. Dotkliwość słuchu tak dalece delikatna jest, iż którym czynienie największych zbrodni snadne i zwyczajne, powieść o nich nieznośna. Pójdą pod sąd polskiego słuchacza te, które dla zabawy i nauki jego gotują się, widowiska³, pewne aprobacji prawego ludu, ile hańbiące występek, a prowadzące do cnoty.

¹ Artykuł „Monitora” 1765, nr 27. Przedr. S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765—1785)*, Wrocław 1957, s. 135—137, *Studia z Dziejów Teatru w Polsce*, t. II. L. Bernacki (*Materiały do życiorysu i twórczości I. Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1933) oznaczył ten artykuł jako pierwszy z cyklu *Apologie du théâtre*, zaplanowanego w redakcji „Monitora” i zapisanego w *Notatniku* Krasickiego. Zanotujmy tutaj, iż taki sam tytuł *Apologie du théâtre* nosiła rozprawa o teatrze Georges’a de Scudéry, opublikowana w r. 1639. Czy ma ona jakiś związek z serią Monitorową, na razie nie potrafimy powiedzieć. Artykuł powyższy ukazał

się w lipcu 1765. Omówił go szczegółowo R. Wołoszyński we wstępie do wydania: I. Krasicki, *Komedie*, Warszawa 1956, Teatr Polskiego Oświecenia, a także M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w l. 1765—1767*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3.

Dalsze artykuły s. 99—102, 105—109.

² Hor., *Ars poetica*, w. 451: „Te głupstwa mogą mieć poważne następstwa.” (Przeł. T. Sinko.)

³ Hor., *Ars poetica*, w. 451—455. Według poprawnej wersji powinno być:

Ille bonis faveatque, et consilietur amice

Et regat iratos, et amet pacare timentis.

co znaczy: „Niechże on sprzyja dobrym i udziela im życzliwych rad, niech powściąga rozniewianych i chętnie uspokaja strwożonych i niech chwali uczty krótko trwające, zbawienną sprawiedliwość, prawa i spoczynek przy otwartych drzwiach, niech dochowuje tajemnicy i niech prosi i błaga bogów, aby szczęście wróciło do cierpiących, a odeszło od pysznych.” (Przeł. T. Sinko.)

W wersji popularnej cytowanej przez „Monitora” znaczy: „Niech sprzyja dobrym przyjaciółom i udziela rad, niech powściąga rozniewianych i chętnie krzywdzi strwożonych...” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.)

⁴ Igrzyska Flory, czyli Floralia, obchodzone w Rzymie w dniach od 23 kwietnia do 3 maja, miały charakter swawolnych uroczystości ludowych na cześć bogini wiosny i kwiatów, a właściwie na cześć płodności. L. Seneca (*Listy*, 97, 8) zanotował, że lud rzymski czuł się onieśmielony obecnością Katona (234—149 p.n.e.), znanego z surowości i wrogości wobec wszelkiego zbytku, i przestawał się bawić, kiedy Katon był obecny na przedstawieniu w teatrze. Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia*, II 10, 8) podaje, że Katon, wiedząc, że jego obecność krępuje widzów, opuścił teatr.

⁵ Arystofanes wykiął Sokratesa i sofistów w komedii *Chmury*.

⁶ Pierwsza zapowiedź otwarcia publicznej sceny polskiej pojawiła się w artykule Krasickiego w „Monitorze” dnia 4 maja 1765 r. (zob. w nin. tomie s. 458). Tutaj „Monitor” informuje o rozpoczęciu przygotowań do premiery *Natretów*.

Ignacy Krasicki (?)

1765

DEFINICJA WIDOWISK I ICH HISTORIA¹

Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi.

Hor: *Art. poet.*²

Otwarcie teatrum w Warszawie dało mi pochop do myślenia o pożytku, który stąd wyniknąć może.

Jeśli albowiem brałem to jak zabawę, znalazłem ją z najdowcipniejszych i która czas najmilej trawić może. Jeśli uważałem profesję aktorów, znalazłem, że zbiór niepospolitych talentów potrzebny do formowania doskonałego aktora upoważa też profesję. Znalazłem nareszcie, że jest to nauka świecka i szkoła świata, która nieznacznie, bo bawiąc, dzielnie, bo wymyślonymi przykładami, równie do oczu, jako i uszu mówi, śmiejąc się obyczaje naprawia, jako powiedział Horacjusz: *Ridendo castigat mores*.³ Tym sposobem wzięte publiczne teatralne widowiska tak dalece na osobliwy wzgląd zasłużyć sobie powinny,

iż jako dobry obywatel proroczym duchem coraz pomyślniejszych u nas odmian nazwać mogę te wprowadzenie widowisk do Warszawy.

Dawność i powszechność teatrów wiadoma wszystkim. Chóralne śpiewania, dialogi osób rozmawiających najodleglejsza starożytność nam zostawiła. Cóż dopiero Grecja, w której pod Sofoklesami, Eurypidami i Arystofanami do ostatniego stopnia doskonałości ten kunszt przyszedł. Rzym, pan Aten przez moc, zacząwszy być uczniem przez szacunek, rywalem został przez chwalebną w naukach i kunsztach emulacją*. Terencjuszowie, Plautowie wyszli na scenę i jeżeli attycyzm treść gustu i delikatności w języku greckim zamknął, rzymska *urbanitas* język łaciński w ostatniej wytworności i wyborze zostawiła.⁴ Z szczęściem państw i aplikacją krajową szły zawždy teatru. Czasy Konstantyna nie wydawały Terencjuszów, niekiedy Konstantynopol zdobył się na podobne widowiska, ale te tchnęły zawždy dzikością tamtego wieku, na wstyd ludzkiego rodzaju, samymi tylko dysputami sławnego. Włochy wypędzone z siedlisk swoich greckie Muzy przyjęły, za Leona X papieża i ta u nas pierwsza zaraz epoka teatralnych widowisk. Arcybiskup Trissinus, kardynał Bibiena⁵ wzniesli ten dowcipny kunszt, który coraz się doskonalać, z Katarzyną de Medicis, królową francuską, szczęśliwym wnioskiem wybór nauk i gust teatralny w tamten kraj wprowadził. Molière, Racine, Corneille, Voltaire w Francji, Shakespeare, Addison⁶ w Anglii teatralnymi kompozycjami na nieśmiertelną sobie sławę zarobili i w tym rodzaju pisma przewyższyli starożytność. Europa cała napelniona teatrami usprawiedliwia ich używanie i daje poznać onych szacunek.

W wielu innych okolicznościach chwalebna emulacja nie każe nam być uprzedzonymi od innych narodów Europy, pierwiastki teraz teatralne znać dają, że tąż się dotąd chwalebną regułą rządziemy.

W powszechności ściąga się to do otwarcia widowisk, ja w szczególności o polskim teatrum, to jest tragediach i komediach w języku naszym pisanych, mówię. Nie możemy, prawda, za pierwszym wstępem obiecywać sobie ostatniej doskonałości, do tej pomału i pracowicie przychodzić trzeba. Nie powinni byśmy się jednak zrażać jakimikolwiek, choćby i nie nader wybornymi dziełami, to w myśli mając, iż te do dobrych stopniami są, zrażone zaś niewczesną pogardą — ochotę i śmiałość w aktorach umorzywszy zostawiliby nas w tym, w którym jesteśmy stanie, nie nader podchlebnym każdemu, który myślić umie.

Nim zdobyła się Grecja na okazałość w reprezentacjach i wybór* w produkcjach teatralnych, widowiska te ze wszech miar pod pierwszym wynalazcą Tespisem nikczemne były, jak świadczy Horacjusz:

*Ignotum tragicæ genus invenisse camoenæ
Dicitur et plaustis vexisse poemata Thespis,*

* współzawodnictwo

* wyborność, doskonałość

*Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus.*⁷

W Francji Kornelego poprzedziło Bractwo Tajemnic Męki Pańskiej⁸ i nim lud zobaczył *Cyda*, *Cynnę* i *Atalię*, zapatrywał się w prostocie ducha na nieprzystojne tajemnic wiary swojej reprezentacje. Szczęście wieku naszego nie każe nam się bać tak podłych pierwiastków, ale też przyrodzenie zaczynającego się dopiero dzieła ostatniego doskonałości stopnia obiecywać nie może. Tłumić to ustanie — chwalebna w współobywatelach ochota. Wielkie dusze zwyczajny tryb nie zacieśnia, nad reguły podnieść się mogą; że zaś nie każdemu wielkość umysłu właściwa — i zbyt płodne wieki, kiedy kilka takowych wydać mogą. Nie zasadzając się na tym, należy nam iść drogą przykładem narodów utorowaną, do której nas sława, emulacja i własne dobro wzbudzać powinno.

¹ Artykuł „Monitors” 1765, nr 50. Przedr. S. Ozimek, *Udział „Monitors”...*, s. 143—146. L. Bernacki (*Materiały...*) oznaczył go jako artykuł drugi z cyklu *Apologie du théâtre* i przyznał autorstwo Krasickiemu. Artykuł ten miał osobne wydanie pod tytułem: *Definicja widowisk i ich historia*. Omawiają: R. Wołoszyński we wstępie do *Komedii Krasickiego* i M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej...*, oraz *Początki teatru Stanislawowskiego (1765—1773)*, Warszawa 1965. Artykuł ten ukazał się 22 września 1765.

² Hor., *Ars poetica*, w. 153: „Czego ja żądam, a ze mną lud, posłuchaj.” (Przel. T. Sinko.)

³ Formuła Horacego brzmi: *Ridentem dicere verum quid vetat* (*Sat.*, I 1, 24—25: „Bowieć śmiejąc się mówić prawdę któż zabroni?” Autorem formuły: „*Ridendo castigat mores*”, jest nowożytny poeta łaciński J. Santeul (1630—1697), który ofiarował ją znakomitemu aktorowi Dominique’owi (Giuseppe-Domenico Biancolelli, 1640—1688), a ten zamieścił ją jako dewizę na kurtynie Komedii Włoskiej. W zbiorach Bibl. Ossolineum zachował się druk ozdobiony miedziorytem z wizerunkiem Dominique’a i emblematem, na którym wyryto: „*Castigat ridendo mores*” (por. *Arlequiniana, ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables, recueillies des conversations d’Arlequin*, Paris 1694). Na ten miedzioryt zwróciła moją uwagę pani dr Wanda Roszkowska, której niniejszym serdecznie dziękuję. Dewiza Santeula-Dominique’a została ponownie wymalowana na kurtynie Hôtel de Bourgogne, siedzibie włoskich kamediantów w Paryżu, po remoncie teatru w r. 1760 i przetrwała zapewne do końca XVIII w. (zob. T. S. Guellette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII-e siècle*, Paris 1938, s. 175—176).

⁴ Attycyzm, kierunek w retoryce greckiej wyrażający się jasnością i prostotą stylu, nawiązujący do pisarstwa attyckiego z V i IV w. p.n.e. Powstał jako przeciwstawienie kwiecistego i przesadnego stylu zwanego azjanizmem.

Urbanitas, wykwintna kultura, ogląda miejska; tu synonim rzymskiej kultury miejskiej w przeciwieństwie do prostactwa i grubiaństwa wsi.

⁵ Giorgio Trissino (1478—1550), autor pierwszej regularnej tragedii włoskiej pt. *Scphonisbe* (1514). Temat nubijskiej królowej podejmowany był przez bardzo wielu pisarzy: pierwszą regularną tragedią francuską jest *Sophonisbe* (1631) Jean Maireta (1604—1686), P. Corneille napisał tragedię na ten sam temat ok. r. 1663, Voltaire w 1770, Nathaniel Lee (*Sophonisba*, 1675) i James Thomson w 1730. Wszyscy historycy teatru stwierdzają zgodnie, że żadna z tych tragedii nie ma wartości artystycznych.

Kardynał Bibbiena (właśc. Bernardo da Vizi, 1470—1520), pisarz i dyplomata włoski, autor

jedynej komedii *La Calandria* (1513), najślawniejszej obok *Mandragory* (1512) Machiavellego literackiej komedii włoskiej XVI w.

⁶ Joseph Addison (1672—1719), czołowy pisarz angielskiego Oświecenia, wydawca pism moralnych „The Tatler” i „The Spectator”. Tragedia *Cato* (1713) miała służyć pogodzeniu skłóconych partii politycznych. Oprócz tragedii Addison napisał jeszcze komedię *The Drummer* (1716) i operę *Rosamunda* (1707). Fragmenty *Catona* z francuskiego przekładu tłumaczyli J. A. Załuski i J. E. Minasowicz. Komedię przełożył na francuski Ph. N. Destouches pt. *Le Tambour nocturne* (wyst. 1762) i z tej wersji powstała polska przeróbka pt. *Dobosz nocny* (1787).

Autor jednej tragedii, Addison był w XVIII w. ogromnie ceniony. J. G. Gottsched napisał według tragedii Addisona swego *Umierającego Katona* (1732), który uważany jest za pierwszą tragedię w stylu klasycznym po niemiecku. Niewątpliwie najwięcej sławy przyczynił tragedii Addisona Voltaire, który w *Listach o Angielczykach* pisał: „Najpierwszy Angielczyk, który rozumne wydał dzieło i od początku do końca wybornie napisane, jest sławny pan Addison. Jego *Kato Utycki* jest najprzedniejszym dziełem tak dla związku, jako i piękności wierszy. Rola Katona jest moim zdaniem zbyt wyższa nad Kornelii w *Pompejuszu* Kornella, ponieważ Kato jest wielki bez nadęcia, a Kornelia, nie będąc oprócz tego potrzebną osobą, częstokroć zamieszanie sprawia. Kato pana Addisona wydaje mi się być najpiękniejszą osobą, która na jakimkolwiek być może teatrze, ale się z nią inne tego dzieła nie zgadzają role, i to dzieło, tak dobrze pisane, jest oszpecone oziębłym wrażeniem, co na całą sztukę zabijającą rozlewa słabość. Zwyczaj wprowadzania miłości, przyzwoicie lub nie, w teatralne dzieła wraz z wstążkami i perukami r. 1660 z Paryża przeniósł się do Londynu. Niewiasty, które tak jak tu zdobią widowiska, nie cierpią, aby im o innej mówiono rzeczy, tylko o miłości. Roztropny Addison miał to miętkie przymilenie, iż surowości swojego przyrodzenia uchylił dla obyczajów swojego czasu i najwyborniejsze dzieło dla przypodobania się zepsuł.” (Voltaire, *Listy o Angielczykach*, z francuskiego tłumaczone przez S. K. [Stanisława Kłokockiego?] Roku 1793 [Warszawa 1793].)

⁷ Hor., *Ars poetica*, w. 275—279: „Nie znany przedtem rodzaj poezji tragicznej miał wynaleźć Tespis, który na wózku woził swoje utwory, śpiewane i grane przez ludzi z pomazaną twarzą czerwonymi drożdżami. Po nim Eschyl wynalazł maskę i poważny kostium.” (Przeł. T. Sinko.)

⁸ Confrères de la Passion de Notre Seigneur, pierwsze we Francji zrzeszenie aktorów, powołane w r. 1398, składało się z nieprofesjonalnych aktorów, gdyż zawodowym nie było wolno grywać sztuk religijnych. Bractwo wystawiało misteria i cudy (*miracles*). W XV w. jego siedzibą był Hôtel de Bourgogne. W 1548 władze kościelne zabroniły wystawiania misterii. Bractwo zaczęło uprawiać teatr świecki i przetrwało do r. 1676, kiedy zostało rozwiązane z rozkazu Ludwika XIV. O teatrze religijnym francuskim i włoskim pisał J. A. Załuski w przedmowie do *Tragedii o Sądzie Ostatecznym (Zebranie rytmów...*, t. II): „Najpierwsze towarzystwo aktorów teatralnych we Francji było Konfraterni Męki Pańskiej w roku 1398. [...] Zaś teatralne ekshibicje pomienionej Konfraterni w tak wielkim były nawet u osób duchownych uszanowaniu, że kanonicy Metropolii Paryskiej (de Notre-Dame) dekretem kapitułnym postanowili, aby w te dni, kiedy miały być reprezentowane one tragedie duchowne, nieспорów godzina była antycypowana, i te zaraz po nonie mogły być śpiewane o drugiej z południa dla nieopóźniania się kapłanów i kleryków na tragedię o 6 godzinie zaczynającą się. [...] Przed dwudziestą czy więcej lat jeszcze corocznie w Wielki Piątek reprezentowano w Rzymie *Historię Męki Pańskiej* na placu wielkim najślawniejszego w całym świecie teatrum dawnych Rzymian, Kolizeusz nazwanego. Jeżeli ten zwyczaj tam i gdzie indziej zniesiono, to stąd poszło, że autorowie, a czasem i ze swego głupiego konceptu aktorowie, siła rzeczy niepotrzebnych, śmiesznych i gorszących miesza-”

Franciszek Bohomolec

1766

W OBRONIE KOMEDII «MAŁŻEŃSTWO Z KALENDARZA»¹

Po pierwszym tej komedii wyprawieniu różne o niej dały się słyszeć zdania. Jedni oświadczyli swe upodobanie, drudzy się na nią rozgniewali, z tej najbardziej przyczyny, iż się zdała chcieć szkodzić honorowi narodu naszego.²

To mniemanie, nie wiem, na jakim się zasadza fundamencie. Jeśli wytykać niektórych prywatnych osób przywary jest to czynić krzywdę honorowi całego narodu, tedy od tej winy nie mogą się zasłonić ani kaznodzieje, ani sędziowie, którzy w dekretach swoich zapisują nie już przywary jakie lekkie, ale szkodliwe prywatnych osób występki.

W każdym kraju są ludzie i źli, i poczciwi, i głupi, i mądrzy, i grubianie, i obyczajni. W każdym kraju są takie przywary, które komedia może podać w pośmiewisko, aby je słuchacze sobie obrzydźali. Angielskie komedie Anglików, francuskie Francuzów, niemieckie Niemców, włoskie Włochów przywary wyśmiewają. Ten albowiem jest jedyny cel komedii, aby żartując z tego, co jest naganne, odrażała drugich od tego umysły. Która komedia do tego celu nie zmierza, nie może się nazwać komedią.

Mniemają niektórzy, iż JPan Staruszkiewicz w tej komedii takim jest odmalowany grubianinem, jakiego w naszym kraju znaleźć nie można. JPan Staruszkiewicz ma tu na sobie osobę człowieka wychowania grubego, który przez lat kilkadziesiąt rolę i gospodarstwem bawiąc się, nie widział innego miasteczka prócz tego, w którym jego sejmiki bywają. Radzi się on kalendarza, wierzy snom, cudzoziemców ma za nic i mniema, że Niemiec nie jest katolikiem, że wszyscy protestanci są niemieckiej albo saskiej wiary; alboż nie znajdziemy jeszcze i dziś takich domaturów w kątach odleglejszych państwa naszego, którzy tego są mniemania?

Nie rozumiem, żeby to miało szkodzić honorowi polskiemu, że JPan Staruszkiewicz ma takie przywary, z których się śmiać potrzeba, że Agata nie ma powołania być za szlachcicem, że JPan Marnotrawski jest człek ladaco, że nad niego Ernest jest przeniesiony? Mnie się zda, że każdy człek rozumny wolałby mieć zięcia człeka poczciwego niż filuta i marnotrawcę.

Na koniec same słowa Ernesta, przy końcu tej komedii wyrzeczone, są dostateczną obroną od przymówek, na które ta komedia u niektórych zdała się zasłużyć. „Nie powinno — mówi on — to szkodzić imieniowi szlacheckiemu, że się w nim znajdzie czasem człek ladaco. Każdy kraj w takich ludzi obfituje. Co się zaś tycze zacnego narodu polskiego, wyznać to muszę, że go i obce narody wielce szacują, i za honor sobie mają być w nim policzeni.”³

¹ Przedmowa do wydania: *Malżeństwo z kalendarza*. Komedia, Warszawa [1766], Druk. Soc. Jesu, s. nlb. 3—5. Wyd. nast.: F. Bohomolec, *Komedie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Kott, t. II, *Komedie na teatrum*, Warszawa 1960, s. 11—12, Teatr Polskiego Oświecenia.

Prapremiera tej komedii odbyła się dnia 4 marca 1766. Zob. s. 471—472, 637, 643.

² W nie istniejącym już dzisiaj archiwum „Monitora” znajdował się list do redakcji, podpisany pseudonimem Muchowski, a napisany z okazji wystawienia *Malżeństwa z kalendarza* i atakujący autora. Opublikował go B. Gubrynowicz (*Na marginesie „Monitora”*, [w]: *Studia staropolskie*, Kraków 1928, s. 569—575), przedrukował S. Ozimek (*Udział „Monitora”*, s. 205—210). Autencyczność tego listu jest raczej wątpliwa, można się domyślać, że jest to rodzaj „listu redakcyjnego”, napisanego przez jednego z redaktorów Monitorowych.

³ *Malżeństwo z kalendarza*, akt III, scena ostatnia. Bohomolec nie poprzestał na tej wypowiedzi i wyłożył swoje poglądy w specjalnie napisanej komedii pt. *Staruszkiewicz* (1766).

1766

ŚWIERZAWSKI I SCENA POLSKA¹

PRZEKŁAD

Nasza komedia, chociaż znajduje się jeszcze w kolebce, już daje nadzieję na przyszłość. Świerżawski [!] gra rozumnie i posunął się daleko od swego debiutu. Zresztą byłoby niesprawiedliwością już dziś wymagać więcej. Gdyby nam ktoś rzekł pięć lub sześć lat temu, że będziemy mieli widowiska polskie, byłby poczytany za majaczącego. A niedługo — jak się zdaje — zaczną rywalizować z innymi spektaklami. Pierwsze kroki uczyniono, pozostaje tylko zaangażować nowych komediantów. Gdybyśmy to zaniedbali, pozbawilibyśmy się tego zadowolenia, którego wzory dają nam wszystkie narody ukształcone. Ale gdybyśmy pod pretekstem zachęcania ich szafowali oklaskami, których jeszcze nie mieli prawa zdobyć, znaleźlibyśmy się dalej w tej samej ślepej uliczce. Oni odeszli już daleko od miernoty. Przebadajmy prawdziwe upodobania naszego narodu, osądźmy to według nas, śledźmy krok za krokiem i usiłowania, i postępy każdego aktora, zróbmy obrachunek tak z pierwszego, jak i drugiego (aktorzy wiedzą, że wyproszona pochwała jest tylko śmieszna), a znajdziemy się wkrótce w tej sytuacji, że będziemy mogli być mniej skąpi w aplauzach.

¹ Fragment listu ulotnego z lipca 1766 o aktorach francuskich, polskich i włoskich w Warszawie. Z rkpśu Biblioteki Polskiej w Paryżu, sygn. 58, s. 972—977 (*Jan Heyne, agent saski w Warszawie, relacje z Warszawy do Ksawerego Saskiego*), opublikował w przekładzie polskim i omówił J. Lewański (*Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1). Replikę na ten list z sierpnia 1766, prawdopodobnie pióra aktora francuskiego Du Frosy, znajdującą się w zbiorach AGAD, Archiwum Branickich, Baranów 288, ogłosił M. Klimowicz (*Początki teatru stanisławowskiego. Zespoły Villiersa i Rousselois*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3—4).

Dokumenty te, które krążyły w odpisach, stanowią pierwszą znaną nam dyskusję o grze aktorskiej w Warszawie. Można by nawet wnioskować, że późniejsza dyskusja między Ibrahimem i Objaśniaczem świec, opublikowana na łamach „Journal Littéraire de Varsovie” (zob. s. 194—203), ma jakieś związki z tą wcześniejszą polemiką. Dają się zauważyć pewne analogie, choć dyskusja z przełomu roku 1777/1778 jest zaktualizowana, staranniej i literacko, i teoretycznie wypracowana. Dyskusje o grze aktorskiej w formie listów i replik były częstym zjawiskiem w Paryżu w XVIII w., szczególnie w pierwszej połowie, w okresie nieustannych antagonizmów między teatrem Comédie Française i Komedią Włoską.

Karol Boromeusz Świerżawski (1735—1806), jeden z najznakomitszych aktorów polskich XVIII w., debiutował w *Natętach* Bielawskiego (zob. w nin. tomie s. 697—706).

Ignacy Krasicki

1766

O REGUŁACH SZTUKI DRAMATYCZNEJ¹

I

Successit vetus his comoedia non sine multa laude.

Horat. *Art. poet.*²

Teatrum polskie, w Polsce dotąd nie widziane, dla uczciwej i pożytecznej rozrywki niedawno się otworzyło i już niektóre komedie na publicznej scenie dały się słyszeć.

Gdy były dobrze przyjęte, wielu się zachęciło do pisania podobnych. Że zaś sposób takowego pisania i reguły komedii nie są wszystkim równie wiadome, w krótkich słowach treść jej, to jest niektóre ustawy albo reguły do doskonałej komedii służące, przełożyć umyśliłem. Wiadomość ich nie tylko dla piszących komedie, ale dla słuchających lub czytających jest potrzebna, aby się zapatrując na to правило mogli doskonale i jak się należy sądzić o dobroci lub defektach sztuk teatralnych, na które patrzą.

Komedia i tragedia na jednych prawie ustawach fundamentalnych zasadzają się, ta tylko jest między nimi różnica, iż w tragedią wchodzi osoby znaczne, jako to monarchowie, książęta, rycerze, do komedii zaś niższego stanu ludzie.

Tragedia za cel bierze dzieło jakie wielkie i poważne, komedia zwyczajnie i niższemu ludzi stanowi przyzwoite.

Tragedia powinna mieć i styl, i myśli wysokie i wytworne, komedia zaś zażywa stylu zwyczajnego i do tej rzeczy, którą traktuje, przyzwoitego. Tragedia układa intrygi smutne, komedia wesołe. Tragedia na koniec wzbudza w słuchaczach litość nad cnotą nieszczęśliwą, komedia śmiech wznieca i prowadzi do obrzydzenia przywar cnotom towarzyskim przeciwnych. Są wprowadzić i w komediach czasem osoby pierwszej godności i traktują się w nich dzieła

wielkie tragediom służące, ale podług Plauta takowe komedie nie komedią, ale tragikomedią nazywać się powinny.

*Faciam ut commista sit tragi comoedia,
Nam me perpetuo facere ut sit comoedia
Reges quo veniant, et dij non par arbitror.*³

Powinność komedii jest pokazać piękność cnoty, a występku lub przywary jakiej szpetność godną śmiechu i obrzydzenia, to zaś nie tak naukami i zdaniem moralnymi, lubo i te powinny się znajdować, jako żywym wyobrażeniem osoby tak cnotliwej, jako i przywarom podległej. Kto na przykład łakomego w komedią wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postęпки jego tchnęły łakomstwem. Przeciwnie, łaskawego lub miłosiernego człowieka wszystkie postęпки powinny być pełne miłosierdzia i łaskawości. Toż samo rozumieć się ma o innych cnotach lub przywarach wchodzących do komedii.

Tak komedii, jako i tragedii fundamentem jest jedność, a jedność trojaka, to jest jedność czasu, jedność miejsca i jedność rzeczy, albo akcji, którą tragedia lub komedia ma wykladać.

Przez jedność czasu to się ma rozumieć, iż ta rzecz, którą komedia opisuje, powinna się dziać i kończyć najdalej we trzech dniach. Drudzy autorowie nie pozwalają więcej na tę jedność czasu, jak tylko dwadzieścia cztery godzin, i ta reguła teraz w powszechnym zwyczaju jest. Nie byłaby tedy doskonała komedia, gdyby na przykład autor w pierwszym akcie wyprawiał lichwiarza w podróż z Warszawy do Lwowa, a w trzecim lub piątym już przybyłego ze Lwowa do Warszawy pokazał. Gdyż ta droga z jazdą i powrotem żadną miarą w trzech dniach, a tym bardziej w dwudziestu czterech godzinach odprawić się nie może.⁴

Przez jedność miejsca rozumieją autorowie, iż ta rzecz, albo akcja, powinna z wszystkimi swoimi intrygami tak być rozłożona, żeby się na jednym miejscu i działa, i kończyła. W tej także jedności miejsca nie ze wszystkim się zgadzają ci, którzy przepisy komedii kładli. Jedni jak najszczuplejszy wymiar miejsca akcji naznaczają, to jest jeden dom, jeden ogród, jeden obóz, jedną ulicę. Drudzy zaś i dom, i ulicę razem pozwalają albo i ogród do tego domu należący. Zdanie takowych w terażniejszych czasach stwierdzone używaniem. Są takowi, którzy i całe miasto w odmianach scen nie nadwerężające jedności miejsca twierdzą. Dla tych, które wyżej wspomniałem, przyczyn, kładą przy komediach autorowie, iż scena odprawuje się w domu lub ogrodzie, w Paryżu lub Warszawie.

Przez jedność rzeczy, albo akcji, która jest celem komedii, to się rozumieć ma, iż wszystkie scen akcje i intrygi do tej pierwszej powinny się ściągać i z nią być tak ściśle złączone, iżby jedne z drugich wypływać zdały się i zawsze do tej pierwszej, która jest celem wykonania, pomagać. Ta jedność w komedii

jest najtrudniejsza, bez niej nazwiska swego nosić nie może. Nie byłaby to na przykład komedia, żeby autor za cel wzięwszy łakomstwo Piotra, wprowadzał Pawła rozrzutnego, nie pomagającego przez swoją rozrzutność do pokazania obrzydliwości łakomstwa. Można by w takowej komedii wyprowadzić i Pawła rozrzutnego, ale tę rozrzutność tak trzeba ułożyć, żeby się zdawała wpływać do celu zamierzonego, to jest do pokazania i objaśnienia Piotrowego łakomstwa. Reszta w następującym dyskursie.

II

Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

Hor. Art. poet.⁵

Do tej pryncypalnej akcji, o której w przeszłym dyskursie była wzmianka, potrzeba przydać intrygi, ale takie, które by zdawały się naturalnie do niej wpływać. Intrygi zaś nic innego nie są, jako niejaki zamieszanie i odmiany rzeczy, które przez rozmaite obroty umysł słuchaczów zawieszony utrzymują i wzbudzają w nim ciekawość poznania, jak się ta rzecz zakończy. Zrazu na przykład cnotliwy człowiek cierpi umartwienie, a złemu się dobrze powodzi, przez co wzbudza się w sercach słuchaczów litość nad jednym, a gniew ku drugiemu, ale na koniec niespodzianie cnota odnosi nadgrode, której szukała, a występki karę lub zawstyżenie, którego się nie spodziewał. Bez tych intryg, które są duszą teatralnych kompozycji, komedia byłaby dialogiem, to jest rozmową prostą aktorów.

Ponieważ koniec i cel komedii na tym zawisł, aby pokazać cnoty zaletę, a występku obrzydliwość, więc starać się potrzeba, aby wszystkie mowy i uczynki aktorów były jak najuczciwsze, aby nic takowego w niej ani mówiono, ani czyniono, co może być cnotcie przeciwnego lub obrażać uszy słuchacza albo podpadać pod jakieżkolwiek mniej uczciwe tłumaczenie. Inaczej czyniąc autor każdy zamiast poprawy — obyczaje zaraża i psuje, uweselić dostatecznie nie potrafi, gdyż nieuczciwość, prostemu tylko gminowi wdzięczna, ludzi zacnych i godnych dostatecznie ucieszyć nie może. Horacjusz, który opisał ustawy komedii, gani w tym Plauta, choć wielce pod ten czas wziętego u Rzymian.

*Ut nostri proavi Plautinos et numeros, et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque
Ne dicam stulte, mirati, si modo ego, et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto.⁶*

Są jeszcze i inne uwagi autorów do doskonałości komedii służące, jako to:

1-*mo*. Lubo w jednej scenie może się znajdować osób cztery lub więcej, nie może jednak w niej osób więcej rozmawiać jak cztery, jak twierdzi Horacjusz:

quarta loqui persona laboret.⁷

Wyłącza się jednak od tej reguły ostatnia komedii scena, w której wszystkie osoby mogą być rozmawiające.

2-*do*. Starać się trzeba, żeby theatrum nigdy nie było próżne. Nazywa się zaś wtenczas próżne, kiedy wszystkie osoby w jakiej scenie znajdujące się razem z theatrum ustępują, a nowe potem nadchodzą. Tak tedy trzeba układać osnowę komedii, żeby choć jedna osoba z przeszłej sceny została na scenę następującą.

3-*tio*. Wystrzegać się każą autorowie wprowadzenia takich widoków na theatrum, które by albo zawstydzić uczciwych ludzi mogły, albo przykrość i obmierzanie przynieść: na przykład ukazując zwłoki umarłych ludzi, wprowadzając na scenę męczarnie.

*Nec pueros coram populo Medea trucidet
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus
Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.*⁸

Jeśli jednak taka materia będzie tragedii, iż w nią wchodzi ścinanie, uduszenie lub jakiegokolwiek rodzaju śmierć, tak rzecz ułożyć trzeba, żeby się to stało niby za sceną, a dopiero potem druga osoba opowiedzieć może, co się z tamtą stało.

*Non tamen intus
Digna geri promes in scenam, multaque tolles
Ex oculis quae mox narret facundia praesens.*⁹

Te ustawy tragedii i komedii, które się tu położyły, nie są wymyślone z upodobania i woli autorów, ale z samej natury, iż tak rzekę, wyczerpione. Przetoż przez tyle wieków w nienaruszonym były poważeniu, greccy, łacińscy komedowie zachowywali je ściśle. Molier ów sławny, którego z dawnych żaden nie przewyższył, a z teraźniejszych żaden nie doszedł, miał sobie za przestępstwo i zgwałcenie przykazań Parnasu wykroczenie przeciw najmniejszej z pomienionych ustaw.

Teraźniejszych wieków teatralni autorowie zaczynają ustępować z toru utartej tylu wiekami prawdziwej komedii. Jedności czasem nie są ściśle zachowane, intrygi rzadkie i czasem oziębłe, dźwięk słów i moralne nazbyt czasem powtarzane nauki zastępują miejsce żywego malowania przymiotów osób do komedii służących.

Może stwarzającego umysłu człowiek wzbić się nad reguły, które żywość imaginacji wybornej zdają się więzić, ale takowym przykładom bardziej się dziwić niżli je naśladować należy.

Po tym wszystkim, com wymienił, ułożyć osnowę komedii nie wykraczając za granice opisów będzie się wydawała rzecz trudna — i jest wprawdzie. Najwyborniejsze wieki ledwo się na dwóch lub trzech najwięcej teatralnych auto-

rów zdobyć mogły; ile że mierność, jeśli w innych rodzajach pisma ująć może, w teatralnych niecznośna jest. Kto się tedy tego sposobu pisania chwycić pragnie, niech wprzód niż dzieło publicznym uczyni, w skrytościach domu swego surowie przejrzy; niech najmniejsze okoliczności pisma swego do reguł powszechnych stosuje, inaczej nie ukontentowawszy ani nauczywszy *publicum*, dzieło jego pójdzie w komput tych, o których Horacjusz napisał:

*Fabula nullius veneris, sine pondere et arte.*¹⁰

¹ Artykuły „Monitora” 1766, nr 63 i 64, stanowiące jedną całość. Przedr. S. Ozimek, *Udział „Monitora”...*, s. 146—152. L. Bernacki (*Materiały...*) oznaczył je jako artykuł trzeci z serii *Apo-logie du théâtre* (zob. s. 97) i przyznał autorstwo Krasickiemu. Cz. I ukazała się 6 sierpnia, cz. II — 9 sierpnia 1766.

² Hor., *Ars poetica*, w. 281—282: „Po nich nastała stara komedia nie bez wielkiej chwały.” (Przeł. T. Sinko.)

³ Powinno być:

*Faciam ut comixta sit tragico comoedia,
Nam me perpetuo facere ut sit comoedia
Reges quo veniant, et di, non par arbitror.*

Plautus, *Amphitruo*, Prologus, w. 59—61.

Zrobię sztukę mieszaną: tragiko komedię,
Bo żeby cała sztuka stała się komedią,
Gdzie wystąpią królowie i bogi — nie można.
(Przeł. G. Przychocki.)

⁴ Por. Załuski s. 85—86, przyp. 2.

⁵ Hor., *Ars poetica*, w. 365—366: „Jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dzie-sięciokrotnym oglądaniu.” (Przeł. T. Sinko.)

⁶ Powinno być: *Ut vestri proavi...*, ib., w. 270—274: „Wprawdzie wasi pradziadowie chwalili rytmy i dowcipy Plauta, ale i jedne, i drugie podziwiali zbyt wyrozumiale, by nie powiedzieć głupio, o ile ja, tak samo wy, umiemy odróżniać dowcip prostacki od wykwintnego.” (Przeł. T. Sinko.)

⁷ Powinno być: *Nec quarta loqui persona laboret*, ib., w. 192: „Niech wreszcie czwarta osoba nie stara się odzywać.” (Przeł. T. Sinko.)

⁸ Ib., w. 185—188: „Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności, zbrodniczy Atreus niech nie warzy wnętrzości dzieci, Prokne niech się nie zamienia w ptaka, a Kadmus w węża. Cokolwiek mi tak pokażesz, nie wierzę w to i nienawidzę tego.” (Przeł. T. Sinko.)

⁹ Ib., w. 182—184: „Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami, i usuń sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna.” (Przeł. T. Sinko.)

¹⁰ Ib., w. 320: „Sztuka pozbawiona wdzięku, wagi, artyzmu.” (Przeł. T. Sinko.) Cytat ten, zapisany w *Notatniku* Krasickiego, posłużył Bernackiemu jako argument w sprawie autorstwa.

Teatralski

1766

O ILUZJI I WYOBRAŹNI¹*Pictoribus atque poetis**Quodlibet audendi semper fuit aequa potestas.*Horatius²

Mości Panie Monitor!

Ostatnie, które czytałem, WMPana uwagi i zdania o regułach teatralnych dały mi pobudkę otworzyć mu myśl moją w tejże materii. Między innymi regułami tak dla tych, którzy słuchają i sądzą, jako i dla tych, którzy komponują tragedie lub komedie, nie opuściłeś WMPan trzech jedności, które duszą tego kunsztu dotąd wszyscy być uznawali. Pozwolisz WMPan sprzeciwić się nieco swojemu zdaniu i rozumiem, że śmiałość roztropną zuchwałością nie nazwiesz, gdy to, co przełożyć mu umyśliłem, wspieram nie tylko świadectwem, ale i słowy sławnego angielskiego autora Johnsona, który w przedmowie *Ksiąg* Shakespeara[!] tak swoją myśl w tej mierze obwieścił:

„Ustawa zachowania jedności czasu i miejsca pochodzi z mniemanej potrzeby, ażeby akcja dramatyczna znalazła u słuchaczy wiare.

Krytycy mają za rzecz niepodobną, ażeby akcja potrzebująca miesięcy albo lat kilka mogła się zdać odprawować w przeciągu trzech godzin albo żeby słuchacz mógł mniemać, iż wtenczas, kiedy on siedzi przy teatrum, posłowie przyjeżdżają i odjeżdżają, wojsko się ściąga i fortec dobywa, wygnaniec się błąka w swym wygnaniu i z niego do ojczyzny powraca etc. Takowa, jak oni mówią, jawna nieprawda przeszkadza rozumowi do wierzenia. Szczupłe czasu granice, mówią dalej, wyciągają szczupłości miejsca. Słuchacz, który akt pierwszy widział w Aleksandrii, nie może mniemać, iż się podczas drugiego znajduje w Rzymie, wie albowiem, iż on miejsca swojego nie odmienił. To jest zdanie krytyków, na które przy powadze Shakespeara odpowiada się im, iż mają fundament niepojęty i przeciwny rozumowi. Nie jest to prawda, ażeby reprezentacja dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcją rzeczywistą. Zarzut fundujący się na niepodobieństwie przepędzenia pierwszej godziny w Aleksandrii, a drugiej w Rzymie rozumie, że słuchacz po odsłonieniu teatrum jest w Aleksandrii i że idąc do komedialni odprawił drogę do Egiptu, a żyje za czasów Kleopatry i Antoniusza. Kto by miał tę fałszywą imaginację, mógłby ją zapewne i dalej pociągnąć. Jeśli bowiem może mniemać, że tej godziny znajduje się w pałacu Ptolomeuszów, czemuż nie może mniemać, iż za pół godziny znajduje się u portu w Actium. Jeśli słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem, jeśli salę oświeconą może mieć za równinę Farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba, żeby był w niejakiemś zapomnieniu siebie samego nie podlegającym rozumowi

i prawdzie: nie ma przyczyny, dla której by rozum tak wyniesiony myślił o liczeniu minut albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zdawać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, że słuchacze są przy swoich zmysłach i rozumie, że teatrum jest teatrum, a aktorowie są aktorami tylko. Przychodzą słuchacze, aby słyszeć, co aktorowie mówią.

Ta akcja, którą oni udają, musi być na jakimkolwiek miejscu, ale intrygi różne, które się do niej przydają, mogą być w odległych od siebie krainach.

Cóż tedy w tym za przestępstwo być może rozumieć, że to miejsce, które jest teatrum, raz reprezentuje Ateny, a drugi raz Lacedemon. Jako miejsce, tak i czas myśl ludzka według upodobania swojego może rozciągnąć. Największa część czasu między aktami upływa; jeśli przygotowanie na wojnę przeciw Mitrydatowi w pierwszym akcie czyni się w Rzymie, wojny koniec w ostatnim akcie może być reprezentowany w Poncie, Bitynii lub Kapadocji.

My to znamy, że nie masz ani wojny, ani przygotowania, że nie jesteśmy w Rzymie ani w Poncie, że ci, na których patrzymy, nie są ani Mitrydates, ani Lucullus.

Drama nam pokazuje rzeczy jedne po drugich idące, czemuż nie może i tej akcji, która w kilka lat była potem, reprezentować w czasie jednego widowiska, jeżeli te wszystkie do jednego celu zmierzają i są z sobą związane, choć je czas rozłączył? Imaginacja ludzka najłatwiej czas obejmuje — przeciąg wielu lat równie się w niej mieści jak przeciąg kilku godzin. Ale, rzecz kto, jak może drama interesować, jeśli nie jest podobne do wierzenia? Odpowiadam na to: iż będzie podobne do wierzenia i będzie tak interesowało jako dobre malowanie rzeczy jakiej, jako pokazujące słuchaczowi to, co by go dolegało, gdyby się w tym stanie znajdował, w którym są osoby dramatyczne.

Jeśli się serce nasze porusza, to czyni nie dlatego, jakbyśmy patrzyli na prawdziwe nieszczęście, ale dlatego, że my sami jesteśmy mu podlegli; jeśli jest jakieś omamienie, tedy nie jest to, jakbyśmy mniemali, że aktorowie, na których patrzymy, są nieszczęśliwi, ale że my samych siebie mamy przez ten moment iluzji za nieszczęśliwych.

Nie to nas porusza, że widzimy nieszczęście, ale iż to nieszczęście może się i nam przytrafić. Czytanie tragedii lub komedii równie nasz umysł porusza jako i reprezentacje onychże. Jawna tedy rzecz jest, iż tego, co się reprezentuje, nie mamy za akcją rzeczywistą, a zatem idzie, że jako czytelnik historii nie uważa ani na jedność czasu, ani na jedność miejsca, tak i słuchacz mniej to waży będąc przy reprezentacji akcji dramatycznej.”

Jestem z zupełnym uszanowaniem
Teatralski

¹ Artykuł „Monitora” 1766, nr 65, z dnia 13 sierpnia. Przedr.: P. Chmielowski (*Nasza literatura dramatyczna*, Petersburg 1898), a także S. Ozimek (*Udział „Monitora”...*, s. 153—156). W archiwum „Monitora” znajdował się początkowy fragment tego artykułu pióra I. Krasickiego

(zob. L. Bernacki, *Materiały...*). A. Bar (*Czartoryski jako teoretyk i historyk dramatu*, „Pamiętnik Literacki” 1933, z. 3) pierwszy konfrontował tekst *Listu Teatralnego* z Przedmową S. Johnsona do wydania: *The Plays of Shakespeare* (1765), twierdząc, że Teatralski tłumaczył tekst z oryginału. Wydawca niniejszego działu ustalił, że *List Teatralnego* przełożony jest z tekstu francuskiego, a mianowicie z zamieszczonej w „Gazette Littéraire de l'Europe” (Paris 1765, t. VIII) francuskiej recenzji z Johnsonowskiego wydania dzieł Shakespeare’a (zob. J. Pawłowiczowa, *Jeszcze o Teatralskim*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1—4). Recenzent francuski przełożył fragmenty przedmowy Johnsona z pewnymi charakterystycznymi zmianami, które znalazły się w *Liście Teatralnego*.

S. Estreicher (*Szekspir w Polsce XVIII w.*, Kraków 1892) sądził, że autorem artykułu był A. K. Czartoryski. L. Bernacki (*Materiały...*) przypisał autorstwo Krasickiemu i uznał artykuł za czwarty z cyklu *Apologie du théâtre*. Hipotezę Bernackiego zakwestionował Ozimek, próbując dowieść autorstwa Stanisława Augusta. Propozycję Ozimka, której podstawowym dowodem jest angielskie pochodzenie przekładu i anglofilskie poglądy Króla, odrzucił W. Hahn (*Szekspir w Polsce*). Pozostaje sprawą niewątpliwą, że Krasicki nad *Listem Teatralnego* pracował, ale inspiracja królewska jest prawdopodobna (zob. J. Jackl w recenzji z książki Ozimka w „Pamiętniku Teatralnym” 1960, z. 1). W *Liście Teatralnego* uwagę badaczy przykuwało nazwisko Shakespeare’a, które w „Monitorze” pojawia się zresztą po raz pierwszy w numerze 50 z r. 1765 (zob. s. 100), i rzekomo antyklasycystyczny charakter wypowiedzi. M. Klimowicz (*Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 278) stwierdza, że „należałoby rozumieć artykuł o Szekspirze jako informację dla czytelnika wyznającego zasady teatru klasycystycznego o poglądach strony przeciwnej”. Problem jest znacznie bardziej interesujący. Nazwisko Shakespeare’a jest tylko pretekstem do wypowiedzi na temat iluzji teatralnej. Wiąże się to z rozumieniem postulatów prawdopodobieństwa akcji scenicznej. Od XVII w. we Francji popularny był pogląd, iż prawdopodobieństwo akcji scenicznej powinno być rozumiane w sposób jak najbardziej rygorystyczny. Postulaty kolorytu lokalnego, obyczajów narodowych, wreszcie kondycji społecznych były dalszym rozwinięciem zasady prawdopodobieństwa. Jednocześnie doświadczenia historyczne wprowadzały korektę tych poglądów. J. B. Dubos, archeolog i historyk francuski, w *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) dowodził, że akcja sceniczna nie jest odpowiednikiem rzeczywistości, ale teatralnym wyobrażeniem prawdy życia. Johnson w Przedmowie posłużył się argumentacją Dubosa, a wywody Johnsona trafiły do *Listu Teatralnego*. Intencją Teatralskiego byłoby zatem poszerzenie zakresu znaczenia reguł teatralnych. Wydaje się ona bliska poglądom Hume’a, który w *Esejach z dziedziny moralności i literatury* (wyd. 1757) pisał: „Tłumienie wyobraźni i dopuszczanie tylko tych wyrażań, które mają geometryczną prawdziwość i ścisłość, jest przeciwne zasadom krytyki artystycznej; przyczyniłoby się bowiem do powstania dzieł, które jak uczy powszechne doświadczenie, musiałyby być oceniane jako najbardziej nudne i nieprzyjemne. Ale choć poezja nigdy nie może się stosować do ścisłej prawdy, powinna być jednak ograniczona przez pewne zasady sztuki, które odkryje talent i obserwacja autora.” (Przeł. T. Tatarkiewiczowa.)

Warto dodać, że Przedmowa Johnsona na początku XIX w. inspirowała pisarzy takich, jak np. F. Wężyk, którzy przeciwstawiali się estetyce tzw. pseudoklasyków warszawskich (zob. S. Tomkowicz, *Przyczynki do początków romantyzmu w Polsce*. W: *Archiwum do dziejów oświaty i literatury w Polsce*, t. I).

Samuel Johnson (1709—1784), krytyk, wydawca, erudyta angielski, autor *Dictionary of English Language*. Jego wydanie *The Plays of Shakespeare* ważne jest przede wszystkim ze względu na Przedmowę, która oznaczała zasadniczy zwrot w poglądach na twórczość Shakespeare’a. W Europie przyjęto ją jako swego rodzaju polemikę z rozpowszechnionym sądem Voltaire’a (zob. s. 118).

² Hor., *Ars poetica*, w. 9—10: „Ależ, powiecie, malarze i poeci mieli zawsze słuszną swobodę, by śmiało tworzyć, co im się podoba.” (Przeł. T. Sinko.)

1766

Z «HISTORII NAUK WYZWOLONYCH» CARLENCASA¹I [Shakespeare]²

Sekespear[!], od samej natury do tragedii ułożony, oddala się od naturalności odmiennością i niestałością swego charakteru. Piękności w nim są osobliwsze, ale bardzo rzadkie i stąd żadnego prawie zupełnie szacownego dzieła nie czytamy. Ten poeta nie zna ani jedności miejsca, ani jedności rzeczy, o wszystkim razem mówi, zapomina na podobieństwo do prawdy, w scenach okropnych miesza osoby bez uwagi, nie pomniąc na godność materii tragicznych.

Jakie przy tym u niego tragedie? I czy możnaż tym imieniem nazwać zbiór ów rozmów podłych i razem zdań pięknych i wysokich, razem wspaniałych i razem prostych i nikczemnych? Z tym wszystkim mając zupełną znajomość obyczajów i przymiotów swego narodu, umie ukracać i gromić namiętności angielskie z bardzo pomyślnym skutkiem i że okrucieństwa krwawe stawia na widok, czyni to dla ocucenia słuchaczy, którzy się zapędziwszy za swymi myślami w miejscach tragedii osobiwie zawikłanych, wszelką by pilność w słuchaniu utracili.

II [Molière]

Molier na swe teatrum wprowadzał aktorów francuskich i obyczaje narodu swego. Pierwsza jego komedia była *Prostak*, a ostatnia *Chory w imaginacji*.³ W pierwszej osoby są bez żywości, sceny mało co z sobą powiązane, wyrażenia niedobre; przypadki, albo jako łacinnicy tłumaczą *episodia*, lepiej są ułożone w komedii *Dépit amoureux*⁴, związek jednak komedii jest bardzo ciemny i wyłuszczenie onej mało z prawdą podobieństwa mające. Łacniejszy jest w intrygach komedii *Précieuses ridicules*⁵, gdzie pięknie bardzo i subtelnie wyraża i opisuje obyczaje wieku swego. *Sganarella*⁶, która zdawała się tylko być zrozbioną dla pospólstwa, tak wybornym stylem jest napisana, że się i najgodniejszym ludziom mocno podobała.

Don Garcie de Navarre niewielką znalazła zaletę, *Szkola małżonków*⁷, na wzór *Adelfów* Terencjusza, niepodobna, jak wielki znalazła szacunek, i mało jest takowych komedii, które być mogą naturalniejsze, jaśniejsze i piękniejsze nad tę; wyłuszczenie onej jest całę naturalne. *Natret*⁸ komedia, chociaż bez wszelkiego związku, dla różności jednak charakterów, onych podobieństwa i wyboru stylu na zaletę u słuchających zasługuje.

W komedii imieniem *Szkola niewiast*⁹ zdaje się być prosta narracja, a jednak cała jest w akcji. Ta komedia wielu miała krytyków, ale ich Molière zawstydział, dając na siebie krytykę i dowcipne uwagi. Boursault kuśił się odpowiedzieć

na daną od Moliera *Krytykę*, ale ponieważ złośliwie wyraził i wytknął niewiasty niektóre, jakoby je Molier na swym teatrum miał wyśmiewać, o czym on nigdy nie myślał, Molier wyprawił wraz komedią *Impromptu de Versailles* — tak nazwaną, iż w krótkim bardzo czasie była napisana — aby wyprawieniem onej mógł ująć podejrzenia zadanej sobie kalumnii, która by mu wielce zaszkodzić mogła.¹⁰

Jako zaś w tych wszystkich dziełach Molier przeszedł wszystkich komików wieku swego, tak w komediach *Tartuffe* i *Misanthrope* samego siebie niejako przewyższył.¹¹ Oba te dzieła stosują się doskonale do obyczajów, wyrażenia są w nich całe naturalne i charaktery pięknie opisane. Ostatnie komedie Moliera ze wszystkim są stosowane do obyczajów francuskich, prócz tych, które na wzór Plauta są robione¹², te albowiem różne są całe od sposobu postępowania Francuzów; toż mówić o komediach bohatyrskich¹³, które są bardziej przystosowane do wspaniałych widowisk, które Ludwik XIV wyprawiać rozkazał u dworu, niż do obyczajów francuskich.¹⁴

Przebiegłszy nieco różne przymioty dzieł Molierowych, słuszną jest rzecz namienić nieco o nimże samym. Podług zdania p. Baillet¹⁵ Molier miał sposobność osobliwszą do wynalezienia żartów w najpoważniejszych nawet materiach i do wyrażenia onych subtelnie i delikatnie. Starożytni komicy, mówi ks. Rapin¹⁶, do rozśmieszania i rozrywki zażywają tylko podłych osób, u Moliera zaś sami nawet margrabiowie i osoby najdystyngowańsze do żartów i rozrywki zażywani bywają. Są niektórzy, co mu przyganiają, iż jest zbyt czyny w opisanianach, ale dla poruszenia słuchacza potrzeba jest koniecznie takiej żywości.

Molier jest pierwszy, który na teatru wprowadził przyzwoitość i obyczaje, i stąd na sprawiedliwą zasługuje pochwałą, w tym jednak naganny, że bardziej do złego zdawał się zachęcać niż od niego odwodzić; chwalebny w tym, iż wyśmiewał występki, ale w tym naganny, iż lubo je wyśmiewał, czynił to jednak ozięble. Wyrażenie i opisanie złego jak najżywsze mało pomaga do jego naprawy, a jakże ozięble opisanie naprawić kogo potrafi? Wszystkie dzieła jego tchną miłością, bez której intrygi teatralne mogą się łączyć.

III [O polskiej tragedii]

U nas, Polaków, iż język nasz rodowity w zaniedbaniu przez wszystkie czasy zostawał, o żadnej też tragedii ojczystym językiem napisanej u starych nawet Polaków słyszeć nie było, te zaś wszystkie, co po teatrach polskich wyprawiane bywały, obcym, a najczęściej łacińskim wyprawiano językiem. Jedna w Kochanowskim widzieć się daje pod tytułem *Odprawa posłów greckich*, wyprawiona w Ujazdowie, o której sam jej autor wyznaje, iż nie jest podług reguł tragicznych udziałana z przyczyny, iż czasu nie miał do poprawienia onej.¹⁷

Drugą pisał Twardowski pod imieniem *Dafnis w bobkowe drzewo zamieniona*, ale to też dzieło i natury, i przymiotów prawdziwej tragedii nie ma.¹⁸ Trzecią

czytam tragedią Jurkowskiego, którego gdyby nie tytuł dodany tragedii od samegoż autora, między tragediami liczyć by nie można było, ani wierszem albowiem, ani rozłożeniem rzeczy, ani powagą materii dzieło to na tragedii imię bynajmniej nie zasługuje.¹⁹ Szacowne być to mogło dzieło na czas ów, którego było wyprawione, nie zaś podług smaku teraźniejszego, gdzie tragiczne dzieła do takowej przychodzą doskonałości.

Bardziński, dominikanin, przełożył na język ojczysty tragedie Seneki; Morstyn, wojewoda mazowiecki, niektóre tragedie Corneillego.²⁰ Teraźniejszymi jednak czasy wiele tragicznych dzieł się pokazuje już z różnych języków tłumaczonych, już też nowo zrobionych, co tym jest chwalebniejsza, że i najgodniejsze osoby do pisania takowym rodzajem prac swych nie litują.²¹ O tych jednak wszystkich niechaj potomność sama sędzi, która bez nienawiści każdemu przyzwolitą da pochwałę lub naganę.

IV [O polskiej komedii]

Na teatrach polskich jako za przeszłego panowania, tak za dawniejszych francuscy tylko albo niemieccy komicy ukazywali się. Polskich zaś albo nie znano, albo na szkolnych tylko widziano salach, gdzie chłop, Żyd, Cygan, dyrektor błazeńskimi żarty bez porządku, związku, nauki, bez początku i końca, a często bez rozumu do śmiechu pobudzali. Słowem, nie znano, co jest prawdziwy smak komedii.

Za panowania teraźniejszego widzimy za otworzonym polskim teatrum nowe otwierające się wrota wszystkim uczonym ludziom do pokazania dowcipu swego. Kilkunastą laty przedtem ks. Franciszek Bohomolec, jezuita, pierwszy z Polaków napisał kilka tomików komedii polskich, które z tak powszechnym upodobaniem przyjęte były, że po kilkakrotnym przedrukowaniu jeszcze je *publicum* mieć w druku żąda.

Temu polskiemu Molierowi winne teatrum polskie poprawę swoją. On albowiem pierwszy w narodzie swym pisał podług reguł komedie i „wdarł się, jak mówi o sobie Kochanowski, na skałę pięknej Kalliopy, gdzie jeszcze nie widać było polskiej stopy”.²²

Tymi zaś czasy najgodniejsze nawet osoby mają sobie za honor z dziełami swymi komicznymi na publicznym się pokazać teatrum, co już nieraz z powszechnym wszystkich ukontentowaniem widzieć się dało.²³

V [O balecie]

De Beauchamps, który wiele pięknych rzeczy do francuskich teatrów służących wynalazł, mniemał, że balety z początku nie co innego były, tylko tańce rzecz jaką wyrażające, i że uczeni i dowcipni ludzie dodali do nich wiersze, które śpiewywano na pochwałę tańczących, które to wiersze, w rozmowy potem

ułożone, złączone były z muzyką i śpiewaniem.²⁴ Wkrótce odmieniono ten nowy widoku rodzaj biorąc do niego materie albo z bajek jakich, albo z romansów, a tak tańce, które przedtem były najistotniejszą częścią baletów, nie są co innego, tylko przeplataniem.

Za młodości Ludwika XII [!] balety jako najprzedniejsza część komedii do wielkiej przyprowadzone były doskonałości. Pan Benserade pracował koło wierszy, które podczas nich mówiono, wiersze te cale nowego były rodzaju, w których charaktery osób tańczących bywały pomieszane z charakterami osób od taneczników wyrażonych.²⁵ Łacno wnieść można, jakiej delikatności wyciągają takowe alegorie, aby dotyczyły bez urazy i podobały się bez podchlebstwa.

Włosi zawsze celują drugich w baletach, pantomimach albo małpiarstwie.²⁶ *Pigmalion*, *Don Quichote*^{*27} i inne balety, które wyprawowali w Paryżu, bardzo były chwalone i zalecane.

VI [O operach]

Jeżeli balety przez subtelność aluzji swoich miłą rozrywkę sprawują, opery przez wspaniałość pokazywanych widowisk i wdzięczność śpiewań nierównie są powabniejsze i miłsze. Chcąc opery miarkować podług przepisów reguł dzieł dramatycznych, jest to dawać zdanie o operach, nie znając ich natury. Ani albowiem Arystoteles, ani Horacjusz o tym rodzaju rymotwórstwa nic nie mają pewnego, żadnemu z nich ten rodzaj nie był znajomy. Wszelka doskonałość oper zawisła, kiedy do wybornej muzyki przyłączą się dowcipne odmiany scen i machin. Te wozy, te latania, które się być zdają przeciwne powadze rzeczy tragicznych, podczas oper są pobudką podziwienia i cała ozdoba oper na nich zależy, owszem, służą za fikcję i podobieństwo do prawdy.

Więcej, tak jest w rzeczy samej, operze przypisują ci, co być mienią, że opera początek swój od Greków bierze, ponieważ nie jest tak starożytna. Ci też, którzy rozumieją, że *Oedyp* Sofoklesa cały na teatrach ateńskich tak był śpiewany, jako się *Atys* Quinaulta²⁸ śpiewa na teatrach paryskich, znać, że małą mają wiadomość o dawnej muzyce. U Greków bywało proste opowiadanie melodyjne, różne wprowadzić mające odmiany, niepodobne jednak cale do śpiewania muzycznego. W operze zaś więcej zależy rzecz cała na muzyce niż na wierszach śpiewanych, i owszem, muzyka w operze jest najistotniejszą częścią, która kieruje wierszami, czyli rymotwórstwem.

Włosi pierwsi wynaleźli ten rodzaj rymotwórstwa, a Perryn w roku 1659 wprowadził je do Francji²⁹, które to widowiska z początku nie ze wszystkim pomyślnie się udały. Osoby trefnisiów, które Gilbert³⁰ i Perryn wprowadzili naśladować Włochów, cale się Francuzom nie podobały. Quinault, który nastąpił po tych dwóch poetach, poprawił obu błędy. Temu lubo w dziełach dra-

* Balety u Francuzów są nigdy nierozdzieloną częścią od oper, tak iż zawsze do nich stosowane bywają. [Przyp. tłumacza.]

matycznych nie ze wszystkim się powodziło, w wyprawianiu jednak oper daleko był szczęśliwszym, które też on do wielkiej przyprowadził doskonałości. Despréaux³¹, o którym wiadomo, iż nie podchlebiał Quinaultowi, przyznaje mu szczególniejszą sposobność do robienia wierszów zgodnych wielce do śpiewania. Miał Quinault albowiem serce nader miękkie i dziwną łączność w wyrażeniu myśli muzycznych sławnego Lully³².

Te jednak dzieła jego, lubo tak piękne, znalazły wielu krytyków niesłusznych, którzy nie zważając na to, że takowy rodzaj poetyki powinien mieć najwięcej wdzięku i sentymentów, wyciągali w nim żywych myśli i wyrazów, i aż późno potem poznano, że te omyłki mniemane Quinaulta były największymi oper ozdobami.

Rymotwórcy, którzy nastąpili po Quinaultcie, naśladowali go wprawdzie, z małą jednak zaletą, i wydołać mu nie mogli. De Campistron wyprawił operę *Acis i Galatea* podczas uczty, którą książę de Vendôme sprawiał w Anet dla Delfina, która to opera dość była chwalona, *Achilles* jednak i *Alcybiades*, albo *Triumf Herkulesa*, od tegoż samego autora wyprawione, nie tak mu się udały.³³ *Isse*, pastersko-bohatyrskie pierwsze dzieło, wydane przez p. de la Mothe, było także pierwszą próbą biegłości w muzyce p. Destouches. Jako de la Mothe w sztuce rymotwórskiej, tak Destouches w sztuce muzycznej w późniejszym potem czasie daleko lepiej się wydoskonalił. Styl de la Mothe, nie ze wszystkim chwalebny w operze *Isse* nazwanej, daleko doskonalszym okazał się w operze nazwanej *Europe galante*.³⁴ Bouvard w roku 1702 dał się poznać rzeczywospolitej literatów dziełem swym, porzucił potem teatrum, na życie osobne oddaliwszy się, gdzie pobożnością znakomitą słynął.³⁵

Pierwsze wyprawienie *Ifigenii w Taurydzie* od pp. Desmarests i Campra, ułożenie pp. Dache i Danchet nie ze wszystkim się powiodło i samą tylko wyśmienitą w niej chwalono muzykę, kiedy jednak powtórnie w roku 1719 toż dzieło wyprawione było, nierównie z większym gustem przyjęte zostało.³⁶ Około wierszów opery *Achillesa i Deidamii* pracował Danchet, około zaś muzyki Campra; to dzieło jak przyjęte było od wszystkich, próżno byłoby przypominać, świeża albowiem jest pamięć pochwał jego. Taż sama jest przyczyna zamilczenia pochwał opery *Hipolita* p. Chevalier Pelegrin³⁷ i innych oper od drugich autorów napisanych. Nadto czyż można sądzić sprawiedliwie o dziełach tych, chcąc tylko uważać na ich przyrodzenie i istotę, nie mając zaś względu na wspańność widowisk i wdzięczność muzyki, co wszystko jest najistotniejszą oper ozdobą i zaletą?

¹ Fragmenty dzieła: *Histeria nauk wyzwolonych*. Przez Jmć P. Juvenel de Carlenas francuskim językiem pisana, na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów JKMcI, Warszawa 1766, nakł. Towarzystwa Literatów w Polsce Ustanowionego, druk Mitzlera, t.I: I — Shakespeare, s. 171—172, II — Molière, s. 205—209, III — O polskiej tragedii, s. 183—185, IV — O polskiej komedii, s. 214—215, V — O baletach, s. 215—217, VI — O operach, s. 217—222.

Ten pierwszy polski podręcznik historii i teorii literatury, przeznaczony dla uczniów najwyższej klasy pierwszej laickiej akademii w Warszawie, jaką była Szkoła Rycerska, powołana do życia uchwałą Sejmu Konwokacyjnego, jest przekładem tomu I dzieła Félix'a Juvenel de Carlencasa (1679—1760), członka Académie des Belles Lettres w Marsylii, pt. *Essai sur l'histoire des sciences, des belles lettres et des arts*, Lyon 1740, nast. 1749 i wyd. rozszerzone 1759. Dzieło Carlencasa było popularnym w XVIII w. kompendium wiedzy z teorii i historii literatury i sztuki. Tłumaczone było także na język angielski i niemiecki.

Przekład polski uzupełniono wiadomościami o języku i literaturze polskiej. Z. Florczak i L. Pszczółowska (*Ludzie Oświecenia o języku i stylu...*, t. I, Warszawa 1958, s. 442—443) przyjęły za J. E. Minasowiczem, że autorem polskiego przekładu i amplifikacji był A. K. Czartoryski, komendant Szkoły Rycerskiej. M. Miterzanka-Dobrowolska (*O pierwszym podręczniku do nauki historii i teorii literatury w języku polskim. Szkic z dziejów kultury i oświaty polskiego Oświecenia*, „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach” 1956) dowodzi, że Czartoryski patronował temu przedsięwzięciu, sam napisał programową przedmowę i prawdopodobnie fragmenty o rozwoju języka polskiego, natomiast tłumaczem całości i autorem uzupełnień był, jak na to wskazuje nota A. Jochera (*Obraz bibliograficzno-historyczny*, t. I, Wilno 1840, s. 299) ks. Wojciech Górski, nauczyciel kolegium jezuickiego w Warszawie, postać bliżej nie znana.

Wypowiedzi o teatrze w *Historii nauk wyzwolonych* obejmują około stu stron druku; szczególnie dużo miejsca poświęcono teatrom starożytnym: greckiemu i rzymskiemu, a także teatrowi angielskiemu, francuskiemu, włoskiemu i hiszpańskiemu. Wybraliśmy fragmenty dotyczące teatru nowożytnego i teatru polskiego.

² Jest to pierwsza tak obszerna wypowiedź o Shakespearze; źródłem jej są prawdopodobnie *Lettres philosophiques* (1737) Voltaire'a, które były jedną z najbardziej znanych lektur. Po polsku ukazały się dopiero w r. 1793 pt. *Listy o Angielczykach*. Oto fragment *Listu o tragedii*: „Anglicy i Hiszpani mieli już teatr, gdy Francuzi arlekinom się jeszcze dziwowali. Schaliespear [!], który jest miany za Korneilla Angielczyków, słynął tego samego prawie czasu jak Lopez de Vega; utworzył on teatr, miał dowcip mocny i obfity, przyrodzony i wysoki, bez najmniejszej dobrego gustu iskierki i bez najmniejszej prawidłów znajomości. Powiem ci na los rzecz jedną, ale prawdziwą, iż zasługa tego pisarza zgubiła teatr angielski. Tak są piękne sceny, tak wielkie i okropne kawałki rozrzucone w jego napchanych różnymi straszidłami torbach, które nazywają tragediami, iż dzieła te zawsze były z wielkim grane oklaskiem. Czas, który sam wielkich ludzi ustanawia sławę, na koniec błędy ich szacownymi czyni. Wiele dzikich i prostych tego pisarza myśli na końcu 170 lat prawa wyborności nabyły. Pisarze terazniejsi prawie go wszyscy przepisali. Ale co się udało w Shakespearze, u nich jest wyśmiane, i rozumiesz dobrze, iż część tego dawnego tym bardziej się pomnaża, im bardziej terazniejszymi pogardzają. Nie uważają tego, iż go naśladować nie należy, a złe powodzenie przepisujących sprawuje, iż go niepodobnym być do naśladowania sądzą. Wiesz, iż [w] tragedii *Murzyn wenecki*, dzieło bardzo dotkliwym, mąż żonę swoją na teatrze dusił, a uboga ta niewiasta umierając krzyczy, że niesprawiedliwie umiera. Wiesz także, iż w *Hamlecie* kopacze kopią grób pijąc, śpiewając piosnki i czyniąc z głów trupich, które znajdują, żarty przyzwoite ludziom ich rzemiosła, ale to cię zadziwi, iż tego naśladowano szaleństwa pod rządem Karola II, który był obyczajności i pięknych nauk wiekiem.”

Zbliżony pogląd na twórczość Shakespear'a miał L. Riccoboni, który w *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe* (1738) tłumaczył, że tragedie Shakespear'a musiały być tak krwawe, ponieważ Anglicy, z natury melancholijni, zasypiali na przedstawieniach tragedii regularnych, że potrzebne im są mocne wrażenia, aby ich wybić z zadumy. Znajomość twórczości Shakespear'a we Francji poczęła wzrastać od daty wydania *Théâtre anglais* Laplace'a (1745—1749). Około 1770 pojawiają się przeróbki tragedii Szekspirowskich, przede wszystkim pióra J. F. Ducisa (*Hamlet*, 1769, i *Roméo i Juliette*, 1772). Później ogłosił także inne przeróbki: *Le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Othello* (1792). O przeróbkach Ducisa La Harpe powiedział: „Całe szczęście, że temu człowiekowi brak zdrowego rozsądku, boby nas zniszczył.” Diderot

pisał: „Łatwiej dałbym sobie radę z Szekspirowskim potworem niż z Ducisowskim straszylłem.” Wzrastająca popularność Szekspirowskich przeróbek spowodowała gwałtowny atak Voltaire'a w liście do Akademii Francuskiej, odczytanym na sesji w dniu 25 sierpnia 1776 (zob. J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1898). Recepcja Shakespeare'a we Francji miała zresztą charakter powierzchowny w przeciwieństwie do Niemiec, gdzie nazwisko Shakespeare'a stało się hasłem dramaturgów spod znaku *Sturm und Drang*.

³ *L'Étourdi* (1655) — *Wartogłów*. Przeróbka polska ukazała się w 1777 pt. *Krętolewicz*. Wcześniej w komediach konwiktowych wykorzystał ją F. Bohomolec, pisząc komedię *Nieroztropność swym zamysłem szkodząca*.

Le Malade imaginaire (1673) przerobił K. Wichliński: *Chory z przywidzenia* (1783); inna przeróbka, *Chory mniemany*, pochodzi z r. 1793.

⁴ W *Nowym dykcyjonarzu historycznym* tytuł *Niechęć miłosna*. Powstała w 1656. Przerobił ją W. Bogusławski: *Ślub modny* (1780), w wyd. II pt. *Przekory miłosne*.

⁵ *Pocieszne wykwintnisie* (1659); tłumacz najwidoczniej nie umiał sobie poradzić z tym tytułem. Pierwszy przekład tej komedii na język polski pochodzi sprzed 1709 roku: *Komedia paryska*. Ogłosił J. Lewański („Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 4); inne przekłady: J. L. Platera: *Kosztowne duraczki, albo Dziwaczki wymyślne*, M. Potockiej: *O drożących się i wykwintnych białogłowach* (1749), F. U. Radziwiłłowej: *Komedia wytwornych i śmiesznych dziwaczek* (1752), opublikowana jako „Tragedia [!] z francuskiego języka na polski wytłumaczona”. Na scenie narodowej nie była grana.

⁶ *Sganarelle, ou le Cocu imaginaire* (1660), *Skanarel, czyli Rogacz z urojenia*. Tłumacz najwidoczniej nie rozumiał tytułu. Komedię tę przerabiał F. Bohomolec (*Podejrzliwi*).

⁷ *Don Garcie de Navarre* (1661), komedia nie tłumaczona w Oświeceniu. *L'École des maris* (1661), anonimowy przekład pt. *Szkola mężów* (1782).

⁸ *Les Fâcheux* (1661), *Natreci*; przerabiał F. Bohomolec (*Natretnicy*).

⁹ *L'École des femmes* (1662), *Szkola żon*; tłumaczył W. Bogusławski pt. *Szkola kobiet* (1781). Komedia ta wywołała głośną polemikę; na zarzuty odpowiedział Molière komedią *La Critique de „l'École des femmes”* (1662).

¹⁰ E. Boursault napisał *Portret malarza*, komedię, która była pamfletem na Molière'a. *Improvizacja w Wersalu* (1663) stanowi wielką obronę założeń artystycznych dramaturgii Molière'a.

¹¹ *Tartuffe, ou l'Imposteur* (I wersja 1664, II 1669). Przerobił J. Baudouin pt. *Świętoszek zmyślony* (1777). *Mizantrop* (1666), komedia ta nie była tłumaczona w epoce Oświecenia, z wyjątkiem krótkiego fragmentu, w którym Molière parafrazuje Lukrecjusza.

¹² *Amfitrion* i *Skąpiec* (1668), obydwie komedie tłumaczone: *Amfitrion* przez F. Zabłockiego (1783), *Skąpiec* przez J. Baudouina (1778).

¹³ Chodzi o następujące komediobalety: *La Princesse d'Élide* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Mélicerte* (1666), *Le Sicilien* (1667), *Psyché* (1670), *Les Amants magnifiques* (1670). Żaden z tych utworów nie był przerabiany w Oświeceniu; wcześniej ostatni z tych komediobaletów tłumaczyła F. U. Radziwiłłowa: *Przejrzane nie mija* (1749).

¹⁴ Do tego wyliczenia warto dodać wiadomości o pozostałych dziewięciu komediach Molière'a, przerabianych w XVIII w.: *Le Mariage forcé* (1664) — przerabiał Bohomolec (*Rada skuteczna, Małżeństwo przymuszone*); *Don Juan* (1665) — dwukrotnie tłumaczony (*Don Juan, czyli Uczta Piotra*, 1781, osobno nie datowany rękopis *Don Juan, czyli Ukaraną liberytyną*); *Le Médecin malgré lui* (1666) — dwukrotnie przerabiana komedia (*Skanarel, doktor przymuszony*, Grodno 1779, i przeróbka F. Zabłockiego *Doktor z musu*, 1782), wcześniej przerabiała wierszem F. U. Radziwiłłowa (*Komedia z francuskiego języka na polski wytłumaczona*, 1755); *Georges Dandin* (1668) — dwa przekłady (anonimowy *Mąż zawstydzony*, 1779, i *Mąż oszukany*, 1780, J. Baudouina); *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) — trzykrotnie przerabiany (F. Bohomolec, *Dziedzic chytry*, dwie inne przeróbki: *Pursoniak*, ok. 1770, *Prostakiewicz*, 1784); *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) — przekładał K. Wichliński (*Mieszczanin szlachcic*, 1782), a wcześniej dla użytku konwiktowych scen F. Bohomolec (*Pan do czasu*) i M. Bagieński (*Rombalder*, 1753); *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) — nie

była tłumaczona w Oświeceniu; *Les Fourberies de Scapin* (1671) — przerabiał F. Bohomolec (*Figlaski polityk teraźniejszej mody*, w 1780 anonimowo ukazał się przekład pod tytułem *Frantostwa Panfila*); *Les Femmes savantes* (1672) — przerobił Bohomolec na komedię konwiktową *Mędrkowie*.

¹⁶ Chodzi o siedmiotomowe dzieło Adriana Baillet, *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris 1722.

¹⁶ René Rapin (1621—1667), jezuita, profesor literatury, znakomity znawca antyku, jeden z protagonistów sporu między „starożytnikami i nowożytnikami”, autor wielu rozpraw, m. in. *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674).

¹⁷ Taki sąd o *Odprowie posłów greckich* (1578) powtarza się w *Sztuce rymotwórczej* F. K. Dmochowskiego (zob. 271—272).

Cytowana opinia Kochanowskiego pochodzi z listu poety do Jana Zamoyskiego, załączonego do wydania z r. 1578 i nast.

¹⁸ Samuel Twardowski (1600?—1661), pisarz epoki baroku; *Dafnis drzewem bobkowym* (1638 jest pełną wdzięku sielanką mitologiczną).

¹⁹ Jan Jurkowski, satyryk żyjący na przełomie XVI i XVII w.; chodzi tu zapewne o moralitet satyryczno-polityczny *Tragedia o polskim Scilurusie* (1604).

²⁰ Jan Alan Bardziński (1657—1708), dominikanin, profesor filozofii i teologii, przełożył dzieł węgier tragedii Seneki. Wydane pt. *Smutne starożytności teatrum* (Toruń 1696).

Jan Andrzej Morsztyn (ok. 1620—1693), dyplomata i podskarbi wielki koronny, przełożył na język polski *Amintasa* Torquato Tassa i *Cyda* Corneille'a pt. *Cyd, albo Roderyk* (1661), o innych jego przekładach nie wiemy. Natomiast wojewoda mazowiecki, krewny Jana Andrzeja, Stanisław Morstin (zm. 1725) spolszczył *Andromachę* Racine'a (1698).

²¹ Chodzi tu zapewne o Stanisława Konarskiego i jego *Tragedię Epaminondy* (1755).

²² Kochanowski, *Psalterz Dawidów*, wiersz dedykacyjny Myszkowskiemu. Cytat niedokładny, powinno być:

Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy.

²³ Chodzi tu zapewne nie tylko o fliegel-adiutanta J. Bielawskiego, kasztelana łęczyckiego T. Lipskiego i Bohomolca, których komedie pierwsze pojawiły się na scenie polskiej w 1765 i wiosną 1766, ale także o A. K. Czartoryskiego, Stanisława Augusta i może I. Krasickiego. Wszyscy oni współdziałali w tworzeniu pierwszych polskich komedii w tym okresie.

²⁴ Charles Lcuis Beauchamps (1636—1719), baletmistrz i choreograf francuski, m. in. układał intermedia baletowe do komedii Molière'a i muzyki Lulliego.

²⁵ Isaac de Benserade (1613—1691), poeta, dramaturg i librecista; współdziałał w urządzaniu uroczystości dworskich.

²⁶ W rozdziale pt. „Komicy rzymscy” wyjaśnione jest znaczenie terminu małpiarstwo: „Pantomima albo małpiarstwo jest to sposób udawania na migi, gdzie nie mówiąc wyraża się to wszystko gestami, co by się słowy wyrażać powinno.”

²⁷ *Pigmalion*, sławny balet z librettem A. Houdard de la Motte i muzyką J. Ph. Rameau (1691—1764). *Don Quixote* (1743), balet J. Bodin Boismortier (1691—1765).

²⁸ Philippe Quinault (1635—1688), dramaturg i librecista; napisał dwa libretta baletowe i jedenaście operowych, m. in. do oper *Alcesta* (1674), *Tezeusz* (1675), *Atys* (1670).

²⁹ Pierre Perrin (1620—1675), poeta francuski; jego *Pastorale* (1659) uważana jest za pierwszą komedię muzyczną we Francji.

³⁰ Gabriel Gilbert (1620—1680), dramaturg librecista.

³¹ Nicolas Boileau Despréaux.

³² Jean Baptiste Lulli (1632—1687), najznakomitszy muzyk francuski XVII w., z pochodzenia Włoch. Najsławniejsze opery: *Alcesta* (1674), *Tezeusz* (1674) *Acis i Galatea* (1686). Komponował muzykę do komedii Molière'a.

³³ Jean Gualbert de Campistron (1656—1723), powieściopisarz, dramaturg i librecista, autor libretta opery Lulliego *Acis i Galatea*. *Achilles i Alcybiades* (1688) mają opinię płaskich utworów.

³⁴ Antoine Houdard de la Motte (1672—1731), dramaturg i librecista. Najślawniejsze libretta: sielanka heroiczna *Isse* (1697), *Omphale* (1701), obie z muzyką Destouches'a, *L'Europe galante* do muzyki H. Démarets'a. Był ulubionym obiektem parodii. André Destouches (1672—1749), kompozytor oper i baletów.

³⁵ François Bouvard (1684—1760), kompozytor, debiutował operą *Médus, roi des Mèdes* (1702).

³⁶ Henri Démarets (1662—1741), kompozytor, m. in. *Didon* (1693), *Circe* (1694), *Venus i Adonis* (1698); *Ifigenię w Taurydzie* (1704) skomponował wspólnie z André Campa (1660—1744), autorem dwudziestu oper, a wśród nich najślawniejszych: *L'Europe galante*, do libretta de la Motte'a, i *Hésione* (1700), do libretta Antoine Dancheta (1671—1748), librecisty francuskiego, autora *Hésione*, *Achillesa i Deidamii*. O Dache nie udało się znaleźć bliższych informacji.

³⁷ Joseph Simon Pellegrin (1663—1745), płodny dramaturg i librecista, pisał wiele utworów dla *Théâtre de la Foire*: *Hippolyte et Aricie* (1733) napisał do muzyki J. Ph. Rameau. W replice S. Łuski (?) na zarzuty Śwйтkowskiego pod adresem „Gazety Warszawskiej” („Gazeta Warszawska” 1783, nr 75 z dnia 17 września) autor (nie bez złośliwości wobec ks. Śwйтkowskiego) cytuje znaną anegdotę o Pellegrin: „Sławny jest [...] francuski kapłan nazwiskiem Pellegrin, który i msze odprawował, żeby mógł mieć obiad za 12 soldów, czyli groszy francuskich, za mszą wziętych, a na wieczerzą sobie zarabiał przez robienie i przedawanie pism teatralnych, za co od kardynała de Noailles, arcybiskupa paryskiego, był suspendowany aż do śmierci. O tym kapłanie wiadome są dwa napisane następujące wiersze:

*Le matin Catholique et le soir Idolâtre,
Il dina de l'Autel et soupa du Théâtre.*

To jest:

Rano katolik, w wieczór pohańcem się stawał,
Ołtarz obiad, wieczerzą teatr jemu dawał.”

1765—1773

Franciszek Bohomolec

1768

PTOLOMEUSZ, ARLEKIN I DIABEŁ¹

Są jeszcze i tacy, którzy to wszystko ganią i gardzą, co by też najdoskonalszym teraźniejszego wieku jest dziełem. Złe u nich o obrocie ziemi za Kopernikiem idących rozumienie, bo się błędnemu Ptolomeusza o krzysztalowych niebach sprzeciwia zdaniu. Zła Newtona filozofia, bo się z chimerycznymi mniemanymi Arystotelesa naśladowców nie zgadza opiniami. Zła teraźniejsza historia, bo od płonnych dawnych dziejopisów oczyszczona bajek, złe mowy, bo niezrozumiałym pisane stylem, złe kazania, bo wspaniałymi Seneki lub Owidiusza nie ozdobione ucinkami*, złe tragedie, bo bez arlekina i diabła, najistotniejszych niegdyś aktorów, grane. Słowem, zła u nich wszelka nauka, która się rozumu nie fanatyzmu prawidłami rządzi.

¹ Fragment listu do „Monitora” 1768, nr 25, z dn. 26 marca. List podpisany kryptonimem N.N., datowany ze Lwowa z dn. 19 stycznia, ale napisany prawdopodobnie przez Bohomolca.

„Monitor”

1768

POLACY I MOLIER¹

Nie wiem, jeśli jest który naród w Europie, gdzie by mniej szczęścia mieli oratorowie i poetowie jak u nas w Polsce; dlatego też mało takowych mamy, którzy by tak usilnie chcieli się do tych nauk przykładać. Każdy woli na to pracować, co mu do szczęścia drogę otworzyć może. Gdyby pomieniony poeta Despreaux, który tyle Francji honoru uczynił, był Polakiem, wielkie jest podobieństwo, że nie chciałby u nas nic całę pisać.² Ledwie by podobno wiedziano, że był jaki Despreaux na świecie, a Molier nie miałby inszej u nas nagrody, jak urazy wielu o przymówki mniemane.

* tu: cytatami

¹ Fragment artykułu „Monitora” 1768, nr 92, z dn. 16 XI, s. 927.

² Nicolas Boileau Despréaux (1636—1711), autor *Satyr* i sławnej *Sztuki poetyckiej* oraz bajek. *Satyr* Boileau, czyli Wodopija, tłumaczył J. A. Załuski, który miał z tego powodu wiele nieprzyjemności, ponieważ jak pisze Bentkowski za Mitzlerem, „wielu je wbrew do siebie stosowało” (zob. G. Korbut, *Początki wpływu Boileau w Polsce*, Warszawa 1910, i G. Sinko, *Próby dramatyczne Józefa Andrzeja Załuskiego*).

Onufry Korytyński

1770

«O SZTUCE RYMOTWÓRSKIEJ KSIĘGA DO PIZONÓW»¹

I

W wiersz tragiczny nie mogą iść komiczne sprawy
Ni tragiczne w komiczny, jak gdyby kto krwawy
Tyjesta bankiet nucił wesoło.² Osnowy
Chcą właściwymi sobie być śpiewane słowy.
Acz swój i komedyja ton czasem podniesie,
Tragedyja zaś zniży, jak mamy w Chremesie³,
Który praw i odąwszy gębę rozgniewany,
Gdy Telef z Peleuszem nędzny i wygnany
Rzuca mowę nadętą, słowa sążeniste,
Żalem ująć patrzących chcąc serca zaiste⁴.

Nie dość pięknie wiersz pisać; przyjemność składania
Słuchających afekta niech, gdzie chce, nakłania.
Widziemy z doświadczenia, co się w ludziach dzieje:
Z płaczącym człowiek płacze, z śmiejącym się śmieje.
Chcesz żal we mnie pobudzić, wzrusz go wprzód sam w sobie,
Wtenczas żywiej uczują to, co przykro tobie.

II

Lub idź za prawdą dziejów, albo jeśli sobie
Rzecz zmyślasz, przyzwolta niech będzie osobie.
Tak, gdy o Achillesie wślawionym w Homerze
Piszesz, masz go w właściwym stawić charakterze:
Będzie on żwawy, srogi, niezbłagany zwłaszcza,
Gdy praw nie zna, a wszystko swej sile przywłaszcza.
W łzach Ino, pozór ma być Medei okrutny,
Iksijon chytry, błędna Ijo, Orest smutny.⁵
Gdy zaś nadzwyczajnego co podać chcesz w scenie,

Nową tworząc osobę, do tej ułożenie
Całe masz przystosować, by jaki z początku
Wzięła na się charakter, w tym trwała do szczątku.

III

Rzecz albo się na scenie odprawia, rozkłada,
Albo też odprawiona tylko opowiada.
Mowa, która o same obja się uszy,
Nie tak żywe wyrazy wraża w umysł duszy
Jak to, co w oczy wpada, a widok tym słodzi
Patrzącemu, że przez się sam rzeczy dochodzi.
Sprawę jednak pokątną i słusznie zakrytą
Wywlec na scenę nie jest rzeczą przyzwoitą.
Wiele rzeczy znieść może ucho w słów wyrazie,
Czego by znieść nie mogło oko w ich obrazie:
Na przykład gdy Medea płód własny zabija
Lub Atreusz, chcąc warzyć, ludzkie kiszkę zwija,
Prokne w ptaka przedzierzga, Kadmus smoczą bierze
Postać⁶. Tym się ja brzydzę ani temu wierzę.

W pięciu, nie mniej, nie więcej, aktach być zawarta
Rzecz ma, chceli, by znowu grano ją, być warta.
Niech bożek w nią nie wchodzi, prócz by godna była
Rzecz tego; ni osoba by czwarta mówiła.
Chór niech się z argumentem wziętym we wszem zgadza,
Niech nic, co by ku rzeczy nie było, nie wsadza;
Niech dobrym sprzyja, dając przyjaciółom rady,
Bojących grzeszyć kocha, wściągając gniewy, zwady;
Niech uczy miernych stołów, sprawiedliwość świętą,
Prawa i pokój chwali z bramą nie zamkniętą,
Trzyma sekret w milczeniu, uczy bogów błagać,
By tłumiąc pysznych, nędznych raczyli wspomagać.

IV

Nieznana! Tęspis znalazł tragedyję; gminnym
Pomazawszy aktorom lice lagrem winnym⁷,
By w tej, jeżdżąc na wozach, grali ją postawie.⁸
Eschylus, po nim pierwszy wynalazca prawie
I maskary, i płaszcz ozdobnego, scenę
Zbudowawszy pomierną, tragiczną Kamenę
Nauczył tonem mówić poważnym i kroki
Jako wspierać miał korek obuwia wysoki.⁹

Natychmiast komedyja nastąpiła stara
 Z wielą pochwałą, ale się w nią wdarała przywara
 Wolności obróconej w zuchwałość, że prawa
 Trzeba było, któremu kiedy się poddawa,
 Chór karą przestraszony zaniemiał, odjętą
 Mając moc sławie szkodzić swą złością zawziętą.¹⁰

Nic nie masz, czego nasi jąc by się nie mieli
 Poetowie; pochwały zaś niemałe wzięli,
 Ze Greków naśladować przestawszy, domową
 Dzieł znacznych napełnili teatru osnową.¹¹
 Jak zaś dzielni są męstwem i cnotą Rzymianie,
 Tak w języku mieliby swoim przodkowanie,
 Gdyby się rymopisom nie przykrzyła praca
 W pisaniu, z jaką długo dzieło się przewraca.
 Wy, o Pompilijusa krwi zacna, nagany
 Godnym sądzićcie być ten wiersz, który głożowany*
 Nie jest często, którego długi nie odnawia
 Czas coraz ni cenzurą dziesięćkroć poprawia.

¹ Fragmenty dzieła *O sztuce rymotwórskiej księga do Pizonów*, Warszawa 1770, Druk. Mitzlera. Wyd. nast. 1795, 1814. Autorstwo przekładu ustalił Estreicher (*Bibliografia polska*, XVIII, s. 267). Tekst wg pierwodruku, s. 7, 8, 10—11, 14—15.

Jest to pierwszy polski przekład *Epistula ad Pisones* Horacego, od I w. n. e. zwanego także *De arte poetica*. Utwór Horacego znany był w całej Europie już w średniowieczu. Od XIV w. należał do kanonu lektur szkolnych i uniwersyteckich. Pierwszy przekład na język nowożytny ukazał się w r. 1535 we Włoszech. We Francji XVII w. zalecano poetom, aby uczyli się na pamięć Arystotelesa, Horacego i Scaligera. Mimo to *List do Pizonów* nie miał tak dużego wpływu na rozwój estetyki nowożytnej jak np. *Poetyka* Arystotelesa i pisane do niej komentarze. Przez wiele stuleci *List do Pizonów* był przede wszystkim zbiorem lapidarnych formuł, estetycznych *loci communes*, zdobiących erudycyjne wywody prawodawców literackich. Przykładem tego są także materiały zawarte w niniejszym tomie. Szczególną karierę zrobiła formuła Horacego: „*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*” (*Ars poetica*, w. 343: „Wszystkie głosy zyskuje ten, kto połączy pożytek z przyjemnością” — przeł. T. Sinko), która począwszy od rozprawy Georges’a de Scudéry pt. *Apologie du théâtre* (1639) stała się podstawową formułą teatru o założeniach dydaktycznych.

Onufry Korytyński (zm. 1770) był sekretarzem Hieronima Radziwiłła, potem Kajetana Soltyka, podopiecznym Andrzeja Zamoyskiego i Augusta Czartoryskiego. Tłumaczył wiersze Horacego publikowane w „Monitorze”, w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” i w zbiorze *Horacjusza pieśni wszystkie, przekładania różnych*. Przekład *Listu do Pizonów* jest na ogół wierny, ale miejscami rozwlekły, a nawet niezrozumiały (zob. W. Ogrodziński, *Polskie przekłady Horacego*, Kraków 1935).

² W walce o tron w Mykenach Tyjestes zabił syna Atreusza, wtedy Atreusz wymordował tajemnie dzieci Tyjestes i sporządził z nich potrawy na ucztę dla brata. Zbrodnie Atreusza były

* poprawiany

przyczyną kłatwy, która zaciążyła na losach Agamemnona i Orestesa. Ponure dzieje Tyjestesa i Atreusza były tematem licznych tragedii starożytnych i nowożytnych. Najslawniejsze z nich są: *Tyjestes* Seneki i *Atrée et Thyeste* Crébillona. Także Voltaire napisał tragedię *Atrée et Thyeste*, która nie była grana.

³ Chremes, postać z komedii Terencjusza *Samodręk* (*Heautontimoroumenos*, 163 p.n.e.) wzorowanej na utworze Menandra.

⁴ Telefos, król Myzji, Peleusz, ojciec Achillesa, byli wygnańcami i jako żebracy występowali w tragediach greckich, ale każdy w innej. Tłumacz niesłusznie ich połączył.

⁵ Ino, żona Atamasa, uciekając przed gniewem męża skoczyła do morza i została zamieniona w boginkę wodną. Medea, córka króla Kolchidy, żona Jazona, porzucona przez męża, zabiła z zemsty własnych synów. Tragedie o Medeji napisali m. in. Eurypides, Seneka i Corneille. W XVIII w. temat Medeji przejęty został przez kompozytorów oper. Najgłośniejsze z oper są: J. S. Pellegrina z muzyką Salomona (1727), A. M. Charpentiera, J. Ph. Rameau i L. M. Cherubini (1797). Opery i tragedie o Medeji były ulubionym obiektem parodii komediantów włoskich w Paryżu. W Polsce wystawiano balet Noverre'a *Medea i Jazon*, z którym związane są interesujące incydenty. Przedstawienie w dniu 9 maja 1767 z sławnym tancerzem Vestrisem związane było, jak sądzi Klimowicz (*Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 352—353), z polityczną intrygą antykrólewską, wyreżyserowaną przez Repnina. (Zob. też K. Wierzbicka-Michalska, *Balety z akcją w teatrze warszawskim za Stanisława Augusta. Referat na sesji ku czci 200-lecia Sceny Narodowej, zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN w dn. 16—18 XI 1965*, egz. powielany, s. 8—9.) Ten sam balet wystawiany w inscenizacji Frühmana w 1777 spowodował interwencję marszałka wielkiego koronnego, który w dniu 11 kwietnia wydał następujące rozporządzenie: „Za doniesieniem Urzędu memu Marszałkowskiemu od wielu dystyngwowanych osób uczynionym, iż na dniu wczorajszym w balecie *Jason i Medea* tytuł mającym wyrzucanie niby dziecka zabitego przez Medeę staje się dla spektatorów widokiem przykrym i okropnym, a przeto wielu nieszczęsnym przypadkiem być mogącym, przeto czynię niniejszą dyspozycją entrepryzie teatralnej, aby w balecie tym wyrzucanie wspomnianego dziecka natychmiast odmienione było.” Tekst wg dokumentu AGAD, Warszawa-Ekonomiczne 859, nr 3 (C), opublikowała Z. Wołoszyńska (*Wokół entrepryzy teatralnej Sułkowskich*, w: *Archiwum Literackie*, t. V: *Miscellanea z doby Oświecenia*, Wrocław 1960, s. 203). Oprócz tego baletu znana była także melodrama F. W. Gottera *Medea i Jazon* wydana w anonimowym przekładzie w 1781 r. Przekład tego utworu pióra Zablockiego zachował się w rkpsie Biblioteki Narodowej BOZ 1000.

Iksjon, nie chytry, ale wiarołomny, za próbę uwiedzenia Hery został przez Zeusa wtrącony do Hadesu. Błędna Io, kochanka Zeusa, zamieniona w krowę, postać z tragedii Ajschylosa *Prometeusz w okowach*. Orestes, syn Agamemnona i jego mściciel, bohater tragedii Ajschylosa, Eurypidesa i niezliczonych tragedii nowożytnych. W XVIII w. mit o Orestesie był tematem tragedii Crébillona (*Électre*, 1708), Voltaire'a (*Oreste*, 1750) i Alfieriego (*Oreste*, 1776—1779).

⁶ Prokne, żona Tereusza, dowiedziawszy się o zdradzie męża, zabiła syna i podała Tereuszowi w potrawie; dla uchronienia jej przed gniewem męża bogowie zamienili ją w słowika. Kadmos, założyciel Teb, wraz z żoną Harmonią zamienieni zostali w węże.

⁷ Lager winny, czerwone drożdże, którymi smarowano twarze aktorów, zanim wynaleziono maski.

⁸ Legenda o wozie Tespisa związana jest z Dionizjami, znacznie wcześniejszymi od powstania tragedii. W czasie tych obrzędów przedstawiano na okręcie na kołach powrót Dionizosa wiosną z morza. Pierwsza tragedia z chórem i aktorem wystawiona była między 536—533 r. p.n.e.

⁹ Ajschylos z Eleuzis (525—456 p.n.e.), właściwy twórca tragedii greckiej, udoskonalił technikę teatralną, wprowadził stroje, odmiennie dla tragedii i dla komedii, maski i koturny. Wprowadził także drugiego aktora.

¹⁰ Komedia staroattycka (VI—IV w. p.n.e.) była bogatym widowiskiem, najczęściej o tema-

tyce współczesnej, traktowanej satyrycznie (Kratinus, Eupolis, Arystofanes). W IV w. widowiska zubożały (usunięto np. chóry), a cenzura państwowa stępiła ostrość satyry.

¹¹ Komedia rzymska rozwinęła się w III w. p.n.e. jako naśladowanie komedii attyckiej. Dopiero w II w. p.n.e. pojawiły się komedie o tematyce rzymskiej (*fabulae togatae*).

Adam Kazimierz Czartoryski

1771

DO CISZEWSKIEGO O TEATRZE KORPUSU KADETÓW¹

Mnie Wielce Mości Panie Kapitanie,

Mnie Wielce Mości Panie i Bracie!

Ta komedia, którą ofiaruję Waćpanu, pisana była ku pożytkowi młodzieży w Szkole Rycerskiej będącej, tym sprawiedliwiej wychodzi z druku jemu przypisana, że dowcipne i pożyteczne teatralne zabawy pierwszemu Waćpanu przyszło na myśl wprowadzić w ten Korpus. Uznałeś tę powszechną prawdę, że moralność w przyjemne przybraną kształty milej przyjmuje umysł każdy — a osobliwie młody — i trwalszej powierza pamięci, jak kiedy w posępnej postaci przestróg pokazuje się. Uznałeś i to, że z reprezentacji teatralnych młodzież mieć może w zysku uformowanie rozsądku, którego używać koniecznie potrzeba w miarkowaniu: jaka wymowa, gest jaki, jaki ton jest przyzwoity stanowi, okolicznościom, poruszeniu tej osoby, którą aktor udaje. Młódź przez tę zabawę nabywa prezencji, składności ciała i gracji, która wszystkiego jest ozdobą.*

Z ukontentowaniem patrzałem się na Waćpana, jakeś był zabawny* formowaniem swych aktorów. Uważałem pracę jego i umysł pracy. Znalazłem, żeś nie szukał dla siebie zalety z prezentowania spektatorom papug jako tako nauczonych szczebiotać, ale że przeświadczonym będąc o pożyteczności tej rozrywki, starałeś się młodzieży pieczy jego powierzonej najpierw wyłożyć naukę, którą charaktery i osnowa sztuki każdej zawierać w sobie powinna. Potem przy niewalając tę młódź do rozsądnego i przyzwoitego udawania, w tym upewnieniu zostawić chciałeś zbiór osób patrzących się, że w ustanowieniu ich kosztem — jako częścią powszechności — utrzymanym i zabawy są obrócone na zysk dobrej edukacji.

* Łatwiej jest czuć jak opisać, co jest gracja. Do wyrażenia słowa tego i sensu *negativum* mamy, *positivum* brakuje w polskim języku. Gracja jest *oppositum* niezgrabności, gracja jest to ów wdzięk, z którym rzecz się każda czyni. Wdziękowi temu Grekowie cześć boską oddawali w osobach trzech niewiast: zwali one Charites, a Łacinnicy Gratiae. Dodali je w asystencję Wenerze, bogini piękności, dając przez to do zrozumienia, że piękność bez wdzięku mało warta; w posągach i malowaniach wyobrażali je trzymające się za ręce. Nieuulizanego człeka chcąc znaczyć, mówili Grekowie, że nie musiał nigdy Gracjom ofiary palić. Nazwiska im przez największą część poetów dawane są: Thalia, Egle i Eufrozyna. Thalia — kwitnąca, *Θαλο* — kwitnę, *Αἰθλα* — znaczy światło, blask, *Εὐφρον* — wesołość.² Górnicki zażywa tego słowa Gracie.³ [Przyp. aut.].

* zajęty, zatrudniony

Do takowej pilności są obowiązani ci, którym dozór krajowych wychowawców jest oddany. Zaczynasz sprawować Waćpan z kolegami swymi urząd; cóż bowiem zacniejszego być może jak gotować swą pracowitością losy szczęśliwe temu krajowi, któremu z obowiązków obywatelstwa i służby, czy służby jedynie, winniśmy pracę naszą. Będzie was ściagać publiczna wdzięczność, jeżeli z rąk waszych wyjdzie plemię obywateli zdatnych ojczyźnie, *melior avis**.

Za swoje postanowienie obowiązana tedy będąc Waćpanu *Panna na wydaniu*, wychodząc na świat, najpierwej Jemu się prezentuje. Ma pod błogosławieństwem dane sobie zlecenie ojcowskie upewnić Waćpana, że jej rodzic szacuje zdatność Jego i przymioty, którym się przypatrywał nieraz, w podobnym incognito temu, co pana Antałowicza* ukrywało, z nieodmienną przyjaźnią piszę się

WMW. Mości Pana
uprzejmie życzliwym bratem i sługą uniżonym
Autor

¹ Tekst wg pierwodruku: *Panna na wydaniu*. Komedia we dwóch aktach, Warszawa 1771. Druk. JKMc i Rzeczypospolitej, s. 3—8. Wyd. 2: Warszawa 1774, i nast. w: A. K. Czartoryski, *Komedie*, oprac. Z. Zahrajbówna, Warszawa 1955, Teatr Polskiego Oświecenia.

Adam Kazimierz Czartoryski (1734—1823), generał ziem podolskich, komendant Korpusu Kadetów, w l. 1774—1780 jeden z ośmiu komisarzy Komisji Edukacji Narodowej, poseł na Sejm Czteroletni. W l. 1765—1780 (z przerwą na pobyt za granicą w l. 1768—1774) czynnie zaangażowany w sprawy polityki kulturalnej i edukacyjnej; był gorliwym opiekunem sceny polskiej. Po r. 1782 wraz z żoną Izabelą utworzył własny, niezależny od Warszawy ośrodek polityczny i kulturalny w Puławach. W l. 1765—1767 zajmował się organizowaniem sceny polskiej, następnie debiutował jako komediopisarz na scenie teatru Korpusu Kadetów, gdzie wystawiono *Pannę na wydaniu* z Garricka (1771) i *Dumnego* wg Destouches'a (1773), jednocześnie w rozprawie dołączonej do wydania *Panny* sformułował program polskiej komedii obyczajowej. Po powrocie do kraju przerobił z francuskiego komedie: *Gracz* (1774), *Bliźnięta* (1775), obydwie z Regnarda, i napisał dwie sztuki quasi-oryginalne: *Mniejszy koncept jak przysługa* (1777) i *Kawa* (1779). Swoje poglądy teatralne sformułował także w przedmowie do *Kawy*, w *Liście o dramatyce*, i miał na pewno wpływ na opinie „Journal Littéraire de Varsovie” (zob. s. 179 i n. O przedstawieniu *Panny na wydaniu* zob. s. 494).

Ferdynand Ciszewski, od 1766 r. brygadier w Szkole Rycerskiej, prowadził ćwiczenia fizyczne i organizował rozrywki dla młodzieży. Jak wynika z wypowiedzi Czartoryskiego, był organizatorem teatru Korpusu Kadetów.

² Etymologia prawidłowa, pisownia błędna. Powinno być: θάλλω *thallo* — kwitnąć; αἴγλη *aigle* — światło, blask księżyca, słońca; εὐφροσύνη *eufrosyne* — rozweselająca.

³ Chodzi zapewne o *Dworzanina* (1566) Łukasza Górnickiego.

* lepsze od pradziadów

* Lokaj z komedii *Panna na wydaniu*.

Adam Kazimierz Czartoryski

1771

Z PRZEDMOWY DO «PANNY NA WYDANIU»¹

Dramatyczne poema* albo drama jest to dzieło każde do udawania teatralnego przysposobione²; tego są dwa gatunki: tragedia i komedia. Wiersz jest poświęcony tragedii jako bardziej niżeli proza służący jej powadze, w nią bowiem wielcy tylko ludzie, bohaterzy, półbogowie, bogowie czasem i wielkie uczynki wchodzi. Może i komedia wierszu zażyć, lecz jej wolno jest, nawet i przyzwoiciej, mówić prozą, bo ludzi wszystkich stanów i w potocznym życiu wystawia.

Reguła trzech jedności

Reguła trzech jedności jest im powszechna; te są: jedność akcji, miejsca i czasu. Jedność akcji w tym się zawiera, żeby wybrawszy jeden uczynek do reprezentacji, bez przymieszania innych tego się trzymać i ten wyprowadzić. Na przykład w owej tragedii francuskiej, *Berenice*³ nazwanej: miłość Tytusa, cesarza rzymskiego, do Berenicy, królowej judejskiej, i spór między kochaniem i sławą* w sercu tego monarchy jest uczynek, który wybrał do opisania sławny Rasyń, autor tej sztuki; miłość Antiocha, króla Kamogeny, do Berenicy i jego żale są to przybyszowe kawałki, które zowią epizodą; te nie powinny być gęste ani też przeszkadzać pryncypalnej akcji, lecz gładko do niej być przystosowane.

Jedność miejsca będzie zachowana, skoro się akcja zacznie i skończy w tym samym miejscu. Nie trzeba, żeby się poczęła w Atenach, a kończyła w Rzymie.⁴

Jedność czasu do tego obowiązuje, żeby kończyła się akcja w przeciągu dwudziestu czterech godzin. Grzeszyłby ciężko przeciwko przyjętym regułom dramy autor, który by na przykład osobę pryncypalną swej sztuki przyjmował z kolebki, hodował na teatrum, wodził przez różne przemiany życia ludzkiego i na koniec ją pogrzebł.

* Poemą nazywa się dzieło w liczbie pewnej wierszów zawarte. Dzieli się na: poema epiczne albo heroiczne, w którym dzieje jakie wielkiego człowieka, bohatera sławnego są opisane, jak to w *Iliadzie* Homera gniew Achillesa, w *Eneidzie* Wirgiliusza przybycie Eneasza do Włoch, i na poemę dramatyczną, która uczynek znaczny z siebie i z osób czyniących do reprezentacji przysposabia. Ta jest różność między tymi dwoma, że heroiczne poema opowiada, dramatyczne czyni. Jest prócz tego dydaktyczne poema, które reguły daje kunsztu albo nauki jakiej, na przykład poema reguły malarstwa, wojny etc. w sobie zawierające; od słowa greckiego *didasco* — uczyć. [Przyp. aut.]

* Każdy obywatel rzymski sądził się być upodlonym wchodząc w śluby z cudzoziemką, choć przyozdobioną godnością królewską. [Przyp. aut.]

Inne reguły

Jedna z reguł najważniejszych poemy dramatycznego ta jest, żeby cnota swoją odbierała nadgodę albo przynajmniej pochwałę i wartą pokazała się, żeby jej się trzymać, choć szczęście jej nie sprzyja, niecnota zaś ukarana została lub obrzydliwą nosiła na sobie postać, choć złączona z pomyślnościami.

Najwięcej tysiąc pięćset wierszów wchodzić ma w poema dramatyczne; w nim trzy się znajdują części pryncypalne: przełożenie, intryga i rozwiązanie albo katastrofa, która tragedii jest własna, lub też jak uczeni z profesji mówią: *protasis*, *epitasis* i *peripetia*⁵.

Przełożenie, czyli ekspozycja

Przełożenie jest na początku dramy ta część, w której autor rozkłada wybrany argument; istotne własności przełożenia są krótkość i jasność.

Przełożenie pokazać ma ogółem całą akcją w tym punkcie zaczęta, gdzie jej najbliżej do końca, a w tym zdarzenie, które na pozór widzi się, że ten koniec przyspieszy, oddalać go ma, i owszem, i spektatora mylić w swym oczekiwaniu.

Są rzeczy, które się przed akcją stały i o których wiedzieć trzeba — to uwiadomienie uczynić należy do przełożenia, drugie wchodzące w kłęb akcji i którym przygotowanie potrzebne — równie skazywać ma przełożenie, jako też i odkryć sztucznie miejsce, w którym dzieje się scena, czas, w którym się zaczyna, i osoby, które wchodzą w udawanie.

Intryga

Intrygą zowią to zamieszanie, które w akcji dramatycznej sprawują zdarzenia gotowane i ułożone misternie; ma mieć autor baczność na to, żeby te zdarzenia nie były nadto poplątane, mogłaby onych licznosc zmordować atencją spektatora; zrečnym się autor pokaże, kiedy wykoncypuje położenia delikatne, w których wpada w zatargę lub w trudność amant z osobą kochaną, zysk własny z przyjaźnią, honor z miłością etc.

Katastrofa i rozwiązanie

Katastrofa jest ostatnie zdarzenie, które akcją kończy w tragedii; tragedie kończą się zawsze albo na nieszczęściu osób pryncypalnych, albo też na ich zupełnym ukontentowaniu. Katastrofa, w której osoby przywiązujące do siebie spektatora — czyli przez swe nieszczęścia, czyli też sentymenta — ocalają, jest bez wątpienia najdoskonalszą i ta, która najwięcej patrzącym się przynosi satysfakcji; jednak sposób przeciwny nie jest naganny, kiedy dobrze kierowany. Przygotowana, ale nieprzewidziana być powinna katastrofa; przyczyniać się do niej mają wszystkie części dzieła, ale nie odkryć; słowem, największa sztuka na

tym zawisła, żeby ów ostatni przypadek dziwił, nie wychodząc z zwyczajnego natury biegu, wypadać zaś ma z osnowy rzeczy całej. Strzec się trzeba, żeby się po katastrofie nie została jakakolwiek wątpliwość, gdzie się podzielała ta lub owa z tych osób, które w przeciągu sztuki najbardziej spektatora interesowały. Na koniec błąd wielki i w który wpadli czasem najlepsi autorowie, jest przydanie do katastrofy mowy lub trafunku już niepotrzebnego.

Czasem w oczach zgromadzenia stanie się katastrofa, czasem też jest tylko opowiadana; w obraniu jednego z tych dwóch sposobów stosować się należy do przystojności i do smaku powszechnego; krwawić scenę na przykład samobójstwem albo zabójstwem nie jest zwyczajem, który by był uznany dobrym. Trzymać się należy przestrogi Horacjusza *in Arte poet.*:

*Nec coram populo filios Medea trucidet.*⁶

Rzadka bardzo okoliczność znośne czynić może zabicie którego z aktorów na teatrum.

Rozwiązanie tym jest w komedii, czym w tragedii katastrofa, kończy się przez nie intryga; nazwano rozwiązaniem zwrot przypadków odmieniających pozory przeciwne temu, czego się spodziewano.

Wszystkie prawie własności katastrofy rozwiązaniu służą. Regułą jest przyjętą, żeby ku satysfakcji spektatorów rzecz się skończyła, to jest, żeby wyjście komedii zawsze było pomyślne. [...]

Geniusz i dowcip

Zboczę tu cokolwiek chcąc objaśnić signifikację tego słowa geniusz. Na słowach metafizycznych bardzo nam zbywa; nie wdrygam się żywcem brać słowo potrzebne i wybitne z cudzego języka. Czas i zażywanie ucho z nim oswoi. Geniusz różni się bardzo od dowcipu. Dowcip iskry, geniusz zaś płomień wydaje, który większy okrąg oświeca. Dowcip do pojmovania rzeczy wynalezionych nam pomaga, geniusz zaś nowe wynajduje. Jest to to tworzące natchnienie, które wielkich ludzi w każdym gatunku prowadzi. Często zrywa ich z toru zwyczajnego, prząta wszystkie przeszkody, uprzedzenia najulubieńsze wywraca, drze się przez nie prawdy szukając i szybkim poskokiem pędzi tych ludzi wybranych do mety. Geniusz ogarnie razem i rzecz samą, i cokolwiek do niej się ściąga. W tych się znajduje, których *finxit Titan e meliore luto*⁷. Nauk losy i kunsztów stanowi przez poetów i filozofów, losy narodów przez statystów i wodzów: *rara avis in terris*⁸.

Włosi i Hiszpani

Wkrótce po Dancie przyszedł Petrark*. Wdziękiem i łagodnością tchną jego kompozycje. Jego rytmy podały potomności pamięć jego talentów i piękności

* Franciszek Petrark urodził się w Arezzo we Włoszech roku 1304, umarł 1374. Mało było uczonych, którzy by za życia tylo odebrali cześci jak on i do tak wielkiej przyszli sławy. Papieżów

Laury, którą w nich zapisał. Już coraz pogodniejsze naukom przyświecały chwile. Laurentius de Medicis, książę tokański, z domem swym zupełnie je, że tak rzekę, wskrzesił.

Trissinus*, który później żył, zaszczycił swój wiek poetycznymi dziełami w rodzaju heroicznym i dramatycznym. Po nim zjawił się Torquato Tasso* przez *Jerozolimę wyzwoloną*. Zatrzymajmy się tu i wzmiankę czyniąc o wyrównającym oryginał tłumaczeniu na nasz język tego dzieła, kwiat rzućmy na mogiłę Kochanowskiego. Pisał także Tasso *Torismunda*¹¹ tragedię i *Amintę*¹² w pasterkim guście. Grafa Scypiona Maffei¹³ *Meropa* słusznych warta pochwał. Wnet Włosi zaniedbali u siebie wydoskonalenie tragedii i komedii, a rzucili się do kompozycji oper. Nie wiem, czy opera nie zbliża się najbardziej do tragedii u starożytnych. To pewna, że chóry wchodziły w nią, jak u Greków, tak u Rzymian, i że muzyka popierała deklamację, co wychodzi na *recitativo* oper. Przyjemność włoskiego języka, sposobność tego narodu do muzyki i poezji wielkie dla nich temu rodzajowi reprezentacji dawała powaby. Metastasio¹⁴, żyjący dotąd w Widniu, wszystkich w nim autorów przeszedł.

Hiszpani niewiele mają dramatycznych autorów. Lopes de Vega między nimi pierwsze miejsce trzyma. Urodził się w Madrycie roku 1562, umarł 1635. Obfity miał wymysł. Jest dwadzieścia pięć woluminów jego kompozycji, z których każde ma w sobie dwanaście sztuk teatralnych.¹⁵

Anglikowie

Anglikowie zachowują na swym teatrum srogość i twardość, która ich różni od drugich narodów. Tęższe u nich są cnoty i występki i każdy z ich uczynków pod tą jest cechą; krwawią scenę zazwyczaj. Zgoła do reguł się żadnych nie przywiązują. Przed panowaniem królowej Elżbiety teatrum nie było w Anglii, pod jej rządem dopiero założone. Ben-Dżonson, który żył naówczas, liczbę

kilka i królów francuskich, cesarz, Rzeczpospolita Wenecka i dary, i honory zlewali na niego. Część wielką czasu swego przeżył w Wokluzie we Francji koło Awinionu. Tam poznał piękną Laurę, damę tego kraju, jak w Wielki Piątek z kościoła wychodziła. Żywą się do niej przywiązał miłością, obrał ją sobie za muzę i śpiewał rozum jej i powaby. [Przyp. aut.]

* Jerzy Trissinus⁹ urodził się w Wicencji, umarł roku 1550; napisał poemata heroiczne podzielone na 27 pieśni, którego argumentem jest wyzwolenie Włoch od Gottów przez Belizariusza za panowania Justyniana Cesarza; uważać trzeba, że on był pierwszy między nowożytnymi w Europie, który wydał *poema epicum* regularne. Autorem jest także pierwszej i najpiękniejszej¹⁰ tragedii u Włochów, której tytuł *Sophonizbe*; wyprawiona była pierwszy raz w Rzymie pod panowaniem Leona X, papieża z domu Medicis, ale ta sztuka jest w guście greckim pisana i daleka od tego, który teraz panuje. [Przyp. aut.]

* Torquato Tasso, a po włosku Torquato Tasso, urodził się w Sorięcie, mieście Królestwa Neapolitańskiego, roku 1544, umarł w Rzymie 1595. Talenta nadzwyczajne obiecywały mu bieg życia szczęśliwy, lecz wszystkiego umartwienia przyczyną była miłość, którą pałał ku Eleonore D'Est, siostrze Alfonsa, księcia Ferrary. [Przyp. aut.]

wydał dość znaczną dzieł dramatycznych. Bomon i Fleteżer z sobą napisali tragedii pięćdziesiąt. Najślawniejszy zaś ze wszystkich autorów dramatycznych u nich był Szekspir*; urodził się w mieście Stratfort, umarł roku 1556 [!]. Żył za Elżbiety i za Jakuba I. Hojnie go obdarzyła natura najwyborniejszymi talentami. Nauki nie wezwał jej na pomoc. Z tej też przyczyny zbywa dziełom jego na regularności i rozporządzeniu tym, które z wiadomości i rozsądnego reguł przykładania wynika, ale równy wylot myśli rzadki srodze; dziwnym jest Szekspir czyli to w opisanu rozmaitych duszy poruszeń, czyli też kiedy najżywsze dobierając farby przyrodzenie lub w nim będącą rzecz jaką maluje.

Addison*, dwornością stylu i myśli znakomity, pisał także dla teatrum i tragedia jego *Katon z Uttyki*¹⁸ wielkie w sobie zawiera piękności. Komedia u Anglików wiele sobie pozwala. Znajduje się jednak w dziełach tych autorów, co dla niej pisali, oryginalność czyli samorodność*, rzadka bardzo, charaktery dobrze bywają wyprowadzane i w tym ich jest największa sztuka. Między piszącymi komedie dystyngwowali się Abraham Kauley (Cowley)¹⁹, który urodził się 1618, umarł 1667, Wiczerli (Wicherley)²⁰, Kongrew (Congreve)*²¹ i innych wiele. Wiekowi, w którym żyje, sławę i Anglii, w której się urodził, zaszczyt przynosi Dawid Garrik²², autor pełen wdzięku, aktor nieporównany jak w tragedii, tak w komedii; wskrzesza pamięć Roscuszka, sławnego w Rzymie aktora, o którym Tulliusz pisze: „*hoc jam diu consecutus, ut in quo quisque artificio excelleret, is in suo genere Roscius diceretur.*”²³ Zebrał substancją znaczną; rachują go na 400 tysięcy złotych polskich intraty, którą mu nikt nie zazdrości ani też znajduje, że wiele na mieszczanina. Przy tym to odbiera od swych ziomeków poważanie, które jest przewyższających w każdym rodzaju talentów powinnym hołdem. Z jego dzieł wzięta jest myśl *Panny na wydaniu*.

Francuzi

Przychodzi mi teraz mówić o stanie i przemianach teatru w Francji. Zatrzymam się przy tym narodzie dłużej cokolwiek jak przy drugich z tej przyczyny, że Francuzi najwięcej około wydoskonalenia widowisk pracowali, że scena

* Ben-Dżonson wymawia się po angielsku, a pisze się Ben Johnson¹⁶, jako też wymawia się Bomon i Fleteżer, a pisze Beaumont i Fletcher¹⁷, wymawia się Szekspir, a pisze Shakespear. [Przyp. aut.]

* Józef Addison urodził się 1671, umarł 1719; jest wiele dzieł jego jak wierszem, tak prozą. Koło pisma pełnego dowcipu i moralności pod tytułem „Spektatora” pracował. Wielkie urzędy posiadał i był sekretarzem status. [Przyp. aut.]

* Przez to się rozumie rzecz każda, która ma w części lub całości znak własnego i nie pożyczanego u drugich obrotu. [Przyp. aut.]

* Wilhelm Kongrew (Congreve) urodził się w Irlandii w hrabstwie Kork, w kraju, w którym wiadomości i aplikacja prowadzą do honorów i fortuny, miał przez nie i jedno, i drugie. [Przyp. aut.]

ich najskromniejsza, najuczciwsza i że ich zabiegi koło tej zabawy w smak ich tak trudny wprawiły, że nie lada czym kontentują się, przez co w większym mnóstwie u nich znaleźć można kompozycje dramatyczne godne naśladowania.

W wiekach barbarii w Francji, równie jak i w reszcie Europy, wszystkie nauk części, więc i dramatyczne dzieła, znaczone były piętnem czasów owych; w trzynastym wieku grano po teatrach *Tajemnice Męki Pańskiej*²⁴; najpoważniejsi ludzie z osoby i z urzędu pisali te dramata. Pewny doktor teologii te wydał komedie pod tytułem *Triumfujących tajemnic aktów apostołskich*²⁵. Do tych reprezentacji przydane były dla zabawy pospólstwa małe sztuki pełne nieprzyzwoitości. Małgorzata, królowa Nawarry²⁶, brała za argumenta pism swych teatralnych rzeczy jedynie poszanowaniu naszemu poświęcone. Poetowie, którzy kwitnęli pod panowaniem Henryka II²⁷, nie rozumieli jeszcze dobrze naturę dramy. Zjawił się na koniec pod tymże królem Żodel*, który pierwszy pojął, jak drama ma być pisane, i dlatego uchodzić może między Francuzami za onegoż wynalazcę. Jednak mówić można, że i jego, i tych, którzy nastąpili blisko po nim, dzieła były to jak świt słaby, który zapowiadał wschód wielkiej poezji teatralnej.

K o r n e l

Pokazał się Kornel*, przybrał scenę w ozdoby i piękność dotąd nieznajomą. *Medea*²⁸, pierwsza jego tragedia, zdawała się być doskonałą, gdyby nie był napisał *Cyda**, w którym wzniósł się wyżej jeszcze. Tak przypadła *publico* do smaku, że było to poszło w przysłowie chwalać rzecz jaką mówić, że piękna jak *Cyd*. Kardynał de Ryszeliu, ów wielki minister, który każdego gatunku sławy był chciwym, życzył sobie, żeby mu Kornel pozwolił tę sztukę udać za swoją, co gdy uczynić nie chciał, ściągnął na siebie gniew ministra, przez którego pobudzona Akademia Francuska *Krytykę „Cyda”** napisała, wytknęła w niej znajdujące się defekta, nic nie uwłaczając jednak reputacji tego dzieła. Poeta na cenzury przez nowe dzieła odpisywał: wydał *Horacjusze*, *Cinnę*, *Poliukta* i *Rodogunę*²⁹, w której ostatniej tragedii sam największe znajdował upodobanie. Wyniosłość myśli i wyrażenia własna jest Kornelowi. Wada, którą mu przypisują, ta jest, że wyprowadza nad miarę zwyczajną rzeczy, które traktuje, i że staje się często, jeżeli śmiem tak mówić, olbrzymowatym. Przy tym jest

* Stefan Jodelle²⁸, wymawia się Żodel, dystygnował się w poezji łacińskiej i francuskiej; urodził się w Paryżu 1532, umarł 1573 roku. Dwie tragedie i komedię jedną napisał. [Przyp. aut.]

* Piotr Kornel (Pierre Corneille) nazwany Wielki Kornel, urodził się w Rouen 1606, umarł 1684 roku. [Przyp. aut.]

* Jest ta tragedia po polsku wytłumaczona przez Morsztyna, a bardziej znana pod tytułem *Rodrigo*²⁹. [Przyp. aut.]

* Ta krytyka jest wzorem wszystkich krytyk. [Przyp. aut.]

obwiniiony wiersz jego, że twardy i nie zawsze miło brzmi w uszach. Wśród największej jego sławy powstał rywał, który z nim po też same sięgał wieńce, i ten był Rasyń.*

R a s y n

Pierwszą jego próbą była *Tebaida*³², w guście Kornelego pisana, lecz czując się na siłach, przestał naśladować i stał się wzorem. Chcąc się podobać, wszedł w smak wieku, w którym żył. Umysły wszystkie rozrzucone były czytaniem romansów heroicznych, więc Rasyń chwycił się wyrażenia sentymentów żywych i pełnych pasji, krasał one ozdobą czystego stylu i wybornego. Obrazy jego są naturalne i wdzięki w nich panują. Portrety, w których można było czyli to siebie, czyli podobieństwo uczucia swego poznać u wszystkich, a osobliwie u białej płci, której władca smakiem jest oddano, wielkie znajdowały względy. Tym torem poszedł tedy Rasyń. Tragedie jego nęcą dusze powabem niezmiernym. *Andromaka*, *Mithridat*, *Britannicus*, *Iphigenia*, *Phedra*, *Athalie* na czołe są kompozycji jego dramatycznych.³³

Przyjemną być to może rzeczą czytelnikowi znaleźć tu, co o tych dwóch mówiono autorach: „Zdaje się — powiada ksiądz Brumoy³⁴ w swym „Teatrum Greckim” — że Rasyń naśladował starożytnych bardziej w stylu jak w treści rzeczy samych, Kornel zaś w treści bardziej jak w stylu. Pierwszy w ich ślady wstępował nowym sposobem, drugi otworzył sobie gościniec, którym oni nigdy nie chodzili. Rasyń jak łabędź unasza się na powietrzu, buja, spuszcza się z gracją, która się w nim tylko znajduje. Kornel, rączy i polotny jak orzeł, wzbija się pod niebiosą.”

La Bruiere, ów sławny tłumacz *Charakterów* Theophrasta³⁵, zwykł był mawiać, że: „Kornel w swych tragediach ludzi wystawia, jakby być powinni, Rasyń zaś takimi ich pokazuje, jacy są.”

Księcia burgundzkiego zdanie było, że: „Więcej dowcipu w Rasyń, więcej geniuszu w Kornelu znajduje się.”³⁶

M o l i e r

Gdy sobie berło tragiczne wydzielali Kornel z Rasyń, komedii prawa dawał Molier*; nieporównana subtelność żartów jego, różnaitość charakterów, portretów prawdziwa podobność, stylu samorodność bez przesady. Pisali po nim, nie spuszczać go nigdy jednak z oka: Reniard, Detusz, Mariwo* etc., którzy wszyscy słuszne miejsce wysokie między dramatycznymi posia-

* Rasyń (pisze się Racine) urodził się à la Ferté-Milon 1639, umarł 1699 roku. [Przyp. aut.]

* Jan Pokelin Molier urodził się w Paryżu 1620³⁷, umarł roku 1673. Autor i aktor. [Przyp. aut.]

* Regnard, Destouches, Marivaux.³⁸ [Przyp. aut.]

dają autorami. Zaszczycili między rówieśnikami naszymi wybornymi dziełami swymi scenę tragiczną Crebillion, a Voltaire obydwie.³⁹

Tu kończę historyczne badanie moje o zasadzeniu, odmianach i stanie teatru u znajomych nam narodów.

Teatr poprawia obyczaje

Nikt podobno przeczyć temu nie będzie, że teatrum niezliczone wydać może korzyści: obyczaje w nas polepszyć, zwabić do cnoty, od niecnoty odrazić, poprawić w defektach, uczynić kogo lepszym obywatelem, człowiekiem lepszym w cywilnych i prywatnych względach. Czego napominania przyjacielskie, duchowne nauki, czytanie ksiąg moralnych dokazać nie mogły, często dokazały widowiska. Niejeden wszedł w siebie patrząc na sknerę Moliera, hipokryta (Tartuf) tegoż autora, łgarza Kornelego etc.; przyczyna tego jest jawna. Niechętnie często od przyjaciela przyjmujemy przestrogi, bo zdaje nam się, że go prywatnie uwodzi lub też, że się myli. Miłość własna uraża się na urzędowe napominania. Niejeden jest tego zdania, że morał w księdze zawarty jest bardziej konceptem autora jak prawdą istotną, a co się częściej trafia, mało kto czytać lubi. Wiele tedy osób na świecie przyjaciel obraża, ksiądz na ambonie i gniewa wielu, i nudzi, książka do perswazji nie przyprowadza, na widowiska zaś każdy wybiera się dla rozrywki i niepostrzeżenie znajduje naukę złączoną z przykładem:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus...*

Nie tak nas porusza — mówi Horacjusz — to, co słyszymy, jak to, na co się patrzymy.⁴⁰

Na wyprowadzony należycie zapatrując się charakter, ten co sąsiada w nim poznaje i z niego śmiać się miałby ochotę, półgębkiem tylko częstokroć się śmieje, żeby mu tamten nie odśmiał. W dziełach dramatycznych sposób przestrogi, łagodząc cierpkość napominania, oszukuje miłość własną i urażać się jej nie dozwala.

Jak pisać tragedie

Idźmyż teraz do wybierania argumentów do tragedii i komedii i słuchajmy, co radzi rozsądny Abé du Bos w swych *Refleksjach nad poezją i malarstwem*.⁴¹

Wiele na tym zależy tragicznym poetom, żeby wzbudzali admirację dla tych osób, których nieszczęścia — jeżeli ma tragedia udać się — mają łączyć z oczu naszych wyciskać. Tym wydatniejsze będą heroiczne charaktery, im mniej podległe słabościom zwyczajnych ludzi; więc dobrze uczynią wierszopisowie, kiedy swych bohaterów wybiorą w czasach nieco oddalonych od tego, w któ-

rym żyjemy: *major e longinquo reverentia*, mówi Tacyt.⁴² Łatwiej wprowadzić nas w poszanowanie dla tych osób, które nam są tylko z historycznej powieści znajome, jak dla tych, którzy żyli za czasów tak bliskich naszego, że świeża jeszcze tradycja uwiadomić nas mogła o wszystkich okolicznościach życia ich. Dochodzą nas wieści o ułomnościach wielkich ludzi, na których albo patrzaliśmy się, albo których rówieennicy nasi znali, które ich tak przysuwają do zwyczajnych ludzi, że trudno nam mieć dla nich tę wenerację, z którą zwykliśmy poglądać na wielkich Rzymu i Grecji mężów: *audita visis laudamus libentius*.⁴³ Ale rzecz kto: Może poeta nie czynić wzmianki o tych drobnostkach, które charakter bohatera poniżają. Prawda, ale spektator przypomina je sobie, jeżeli bohater żył tak niedawno, że mogły mu być przez tradycję podane.

Żle by chwycił myśl moją, kto by rozumiał, że z starożytności chciałbym mieć jedynie wybrane argumenta tragedii. I owszem, jest to moje zdanie, że przypadki wzięte z historii narodowej, wielcy ludzie krajowi wprowadzeni na scenę, domowe przykłady poruszają, przywiązują, skutkować bardziej będą na umyśle spektatora jak obce. To jedynie wyrazić chciałem, że punkt oddalenia ten być powinien, w którym wielkie czyny ludzi mających w nas admirację wzbudzać widzieć dobrze, drobne zaś ich skazy dla odległości już dostrzec nie można. Admiracja łączy się z nienawiścią, wielkie przymioty z najgorszym ich zażyciem; zbrodnie rodzą niechęć, słabości zaś wzgardę. Cokolwiek podlić może swych bohaterów, unikać powinien poeta tragiczny przez uderzenie w wielkie sprężyny nienawiści, miłości, zadziwienia; targać ma duszę spektatora; słabsze poruszenia nie zgadzają się z powagą koturna:

*Ille per extantum funem mihi posse videtur
Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
Ut magnus...*

Horat. *ad Aug.*, *Epist.* I.

Ten mi się zdaje poeta, że po wyciągnionym sznurze chodzić może, który jak przez czarodziejstwo serce moje próżnie trwoży, trapi, drażni, łagodzi.⁴⁴

Jak pisać komedie

Definicja, którą daje Aristoteles komedii, kiedy ją nazywa imitacją tego, co się w ludziach godnego wyśmiania* znajduje, dosyć nas uczy, jakie argumenta są komedii przyzwoite.⁴⁶

* Wielka szkoda, że nie mamy w naszym języku wybitnego słowa do wyrażenia *le ridicule*. Nie jest to rzecz śmieszna, bo *risible* i *ridicule* nie jest jedno, ale jest to czy nałóg, czy przysada, czy nieprzyzwoitość, która składa materię do drwienia, jest to *causa causati*; jak *materia morbifica morbum*, tak *materia ridicula*, która w osobie jakiej się znajduje, *risum parit*.⁴⁵ W niedostatku polskiego biorę słowiańskie słowo szynność — *le ridicule*, człek szynny — *un homme ridicule*. [Przyp. aut.]

Wiele przywiódłem przyczyn, dla których tragicznym poetom należy mieścić swą scenę w czasach niebliskich wieku, w którym żyją. Z przeciwnych racji mniemam, że scena komedii położona ma być w miejscach i w wieku, w którym się wyprawuje, że argument z potocznych przypadków wzięty ma być i że osoby wszelkie mieć mają podobieństwo z tym narodem, dla którego się pisze. Nie jest to rzecz komedii na wysokim widoku stawiać ulubione w niej osoby, ponieważ nie jest to jej celem pryncypalnym wprowadzić w admirację spektatora, żeby litość w nim dla nich tym snadniej otrzymać; nic inszego nie szuka komedia, jak niespokojność stworzyć w patrzących się o powodzenie osób udanych, wynikającą z trafunków przykrych, w które wpadać im się zdarza i które — żebyśmy tym większe czuli ukontentowanie widząc ich na końcu sztuki uszczęśliwionymi — mają być raczej umartwienia jak prawdziwe nieszczęścia; drwieniem z osób sztydnych pobudzając nas do śmiechu, zakłada sobie komedia poprawić w nas defekta, które wystawia, i lepszymi nas w towarzystwie uczynić. Nie może nigdy tedy komedia szydność swych osób znaczną nadto spektatorowi pokazać. Ci bowiem, lubo łatwo upatrzą to, co w prezentowanych osobach do śmiechu nas pobudza, nie domyślą się jednak zaraz, że się toż samo i w nich znajdować może. Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak w każdym narodzie pokazuje się postaci. Namiętności w ludzkim sercu są jednakowe, jednakowe przywary i narowy, lecz kształty w narodzie każdym insze, więc nie tak nam łatwo będzie poznać naturę, kiedy nam się pokaże przybrana w obyczaje, zwyczaje, maniery, stroje cudze dla nas, jak kiedy widzieć ją będziemy pod naszym kształtem.

Francuskie, angielskie, włoskie zwyczaje nie będąc nam tak dobrze znajome jak nasze własne, nie tak nas tknie grzech przeciwko nim popełniony, jak gdyby kto przeciwko naszym wykroczył. Skepstwo, duma* i podchlebstwo wszystkich krajów jest narowem, ale Angielczyk, Włoch, Francuz inaczej jest skąpy, dumny, podchlebny jak Polak! I Harpagon Moliera *Skepca* nie może tak żywo polskiego spektatora chwycić umysł, jak gdyby wzór był wzięty z naszego lichwiarza kontraktowego.⁴⁷

W bohaterach tragicznych łatwiej nam ścigać człeka, czy to scena w Rzymie, czy w Lacedemonie, a to dlatego, że tragedia wyobrażeniem wielkich i cnót, i niecnót bawić się zwykła. Ludzie zaś wszystkich krajów daleko są podobniejsi do siebie w wielkich cnotach i niecnotach niżeli w używaniach i zwyczajach potocznych, słowem, niżeli w tych cnotach i niecnotach, które z prywatnego wybrane życia pod pędzel komedii podpadają.

Naśladowanie

Plautus i Terencjusz, rzecze kto, po większej części mieścili swą scenę w kraju cudzym względem Rzymian, dla których te komedie pisane były. Intryga

* *Dumny, Glorieux.* [Przyp. aut.]

tych sztuk zmierza do praw i obyczajów greckich. Na to odpowiem, że mogli się mylić Plautus z Terencjuszem. Jak zaczęli pisać, komedia była w Rzymie poemą nowego rodzaju, w którym się już Grekowie doskonałymi pokazali byli. Plautus i Terentiusz, którzy nic nie mieli w łacińskim języku, co by dla nich prawideł być mogło, niewolniczo naśladowali komedie Menandra i innych greckich poetów i Greków udawali przed Rzymianami. Ci, którzy kunszt jakikolwiek przesadzają z cudzego kraju w swój, zrazu nadto się przywiązują do praktyki owego kraju, skąd wzięli ten kunszt, i w tym błędzą, że naśladowają u siebie wzory, które ten kunszt zwykł imitować w tym miejscu, gdzie go się nauczyli, ale wnet z doświadczenia odmieniają *objectum** naśladowania; jako też prędko postrzegli rzymscy autorowie dramatyczni, że bardziej by się ich komedie podobały, gdyby ich scenę przenieśli do Rzymu i ten sam naród grali, który ich kompozycji i spektatorem, i sędzią być miał. Że tak uczynili, oświadcza im wdzięczność najrozsądniejszy z poetów, Horatiusz, *in Arte poet.*, w. 285:

*Nil intentatum nostri liquere poetae,
Nec minimum meruere decus vestigia Graeca
Ausi deserere et celebrare domestica facta
Vel qui praetextas, vel qui docuere togatas.*

Wszystkiego próbowali nasi poetowie i nic sobie sławy nie ujęli, gdy porzuciwszy greckie ślady, śmieli wziąć za argument domowe dzieje czy to w to-gach, czy pretekstach.⁴⁹

Kto chce dobrze komedie pisać, trzeba, żeby wszedł należycie w myśl, w charakter, w obyczaje osób, które reprezentuje, trzeba, żeby się z nimi doskonale poznał tudzież z sposobem ich życia, wyrażenia się i z zwyczajami tego gatunku i rzędu ludzi, których wystawuje.⁵⁰

Komizm prawdziwy i fałszywy

Niedojrzana prawie nitka dzieli dobry gatunek żartobliwości od trefnowania, łatwo ją przestąpić. Zmyślny autor wielu kart w „Spektatorze” angielskim, Addison, przez dowcipne alegorie tę myśl wyraża. Całkiem słowa jego przepisze:

„Snadniej daleko opisać, co nie jest dobrą żartobliwością, jak to, co nią jest. Gdybym miał o tym myśl moją wyrazić, użyłbym alegorii sposobem Platona i suponując, że żartobliwość jest osobą, wyprowadziłbym wszystkie jej własności genealogicznie tym kształtem: prawda była głową rodziny i zrodziła rozum zdrowy; zdrowy rozum był ojcem dowcipu, który pojął za małżonkę damę z kolateralnej* linii, nazwaną wesołość, z którą spłodził żartobliwość pra-

* W ruskim języku to słowo *objectum* tłumaczy się *pred-met*: czemuż byśmy nie mówili *przed-rzut*, wszak *objectum ab objiciendo*, prócz tego mamy już wyrzut, zarzut, podrzut; mieć to słowo *objectum* jest nam arcy potrzebne. [Przyp. aut.]⁴⁸

* pobocznej

wą. Żartobliwość, będąc tedy najmłodszą tego zacnego plemienia i pochodząc z rodziców tak wielorakiego ułożenia, jest nierównego srodze i niejednakowego temperamentu; czasem w poważnym ubiorze i postaci pokazuje się, czasem się trzpiota i dziwnie się stroi, ale że wiele ma w sobie matczynego, zawsze kompanię rozśmieszysz.

Że się zaś znajduje oszust, który by chciał uchodzić na świecie za tę damę i jej imię kradnie, poćciwi ludzie, aby się oszukać nie dali, chciałbym, żeby ci, którym się zdarzy spotkać się z tą szalbierką, wejrzeni w jej koligacje i ściśle ją wyegzaminowali, czy ma choć dalekie spowinowacenie z prawdą i czy pochodzi z linii od zdrowego rozumu. Jeżeli się to nie pokaże, przestrzegam ich, żeby ze wszystkim wiary jej nie dali. Mogą ją także rozeznąć po głośnym i zbytętnym śmiechu, do którego prawie nigdy kompanii nie przyprowadza, bo tak jak prawa żartobliwość, wszystkich śmiesząc, zwyczajnie od śmiechu się sama wstrzymuje, tak nieprawą żartobliwość sama się zawsze śmieje, nie śmiesząc nikogo. To przydam, że jeżeli nie ma zmieszane przymioty rodzicielskie, to jest, gdyby uchodzić chciała za plód dowcipu bez wesołości lub też wesołości bez dowcipu, konkludować można, że niesłusznie wkrećić się usiłuje w cudzą familią, do której wcale nie należy.

Szalbierka, o której teraz mówię, pochodzi od fałszu*, który był ojcem nierozumu; ten spłodził zawrót głowy, ten pojął za żonę jedną z córek szaleństwa, którą zwali grzmiącym śmiechem, i z tej urodził się ów dziwotwór, o którym teraz wzmianka. Wypiszę tutaj genealogią fałszywej albo nieprawdziwej żartobliwości, a pod nią genealogią prawej, żeby miał czytelnik przed oczyma różność ich pochodzenia i skrewnienia.

Fałsz		Prawda	
Nierozum		Zdrowy rozum	
Zawrót głowy	Grzmiący śmiech	Dowcip	Wesołość
Fałszywa żartobliwość		Prawa żartobliwość	

Mógłbym rozciągnąć jeszcze dalej te alegorie, zmianując wiele dzieci fałszywej żartobliwości, które są liczniejsze jak piasek morski, i mógłbym w szczególności wyrachować znaczny poczet synów i córek, których wydała na świat na tej tu wyspie, ale ściągnąłbym przez to inwidią* na siebie. Tę tylko przydam uwagę, że fałszywa od prawej żartobliwości tak się różni jak małpa od człeka.

1. Najpierwej strasznie jest skłonna do figlów, temu rodzajowi zwierząt własnych, i do błaznowania.

2. Taki znajduje smak w wydrzyźnianiu, że wszystko to jej równo, czy na

* Fałsz w każdej rzeczy znajdować się może: w rozsądku, w smaku, w sposobie czucia etc.
[Przyp. aut.]

* nienawiść

sztych wydaje niecnotę, głupstwo, trwoność i skępstwo, czyli też cnotę i mądrość, dolegliwość i nędzę.

3. Gotowa ugryźć rękę, co ją karmi, i szydzić zarówno z przyjaciela i z nieprzyjaciela; cienie bowiem mając talenta, tych utnie, co może, a nie tych, co by należało.

4. Rozsądku wcale nie mając, nie dba wydać z siebie ani moralności, ani nauki, ale trefnuje, żeby trefnować.

5. W podrzyżnianiu jedynie moc zasadzając swoją, szydzenie jej jest zawsze osobiste i mierzy do osoby niecnotliwej albo do autora, nigdy do niecnoty albo do dzieła.”⁵¹

Tak się wyraża w tej materii dowcipny Addison. Przydam ja do tego, że strzec się równie należy w kompozycjach dramatycznych grubijańskich wyrazów i grubijaństwa, które jest nieomylnym znakiem złego wychowania i które, przestrzegam i z żalem to mówię, wkradać się poczyną u nas w najzacniejsze kompanie. Dwojakie jest grubijaństwo: w słowach i w postępach. Zdarzało mi się słyszeć nieraz słowa z ust młodych nawet kawalerów wypuszczone, których by Pod Wiechą ledwo Bartek pomocnik do Magdy pomywaczki zażył, a cóż, gdyby mi przyszło wyliczać gburowatość w trzymaniu się na uczciwych posiedzeniach, w obchodzeniu się z tą płcią, której wdzięki, gracje, powaby do hołdów naszych prawo jej dają. Nasza poprawa pod jej władzę podpada. Do niej się obracam i prośby niosę moje, żeby nas w ten polor, w tę wprawiła dworność, do której przez chęć podobania się jej nas prędko zwabić może.

Teatr polski

Śladu nie masz, żeby wzięte były kiedy w narodzie naszym widowiska. Mniemam, że były temu przeszkodą częste zakłócenia tego kraju w przeszłym wieku, po nich sześćdziesiątletni letarg, podczas którego żaden się nie zjawił Maron, bo Mecenasu nie było. Słabym zaś początkom założonego teatru przed kilka lat nowe burze koniec przyniosły. Wskrzeszenia sceny polskiej życzyć jest częścią dobrego obywatelstwa, bo zapewne szczęśliwość kraju od poprawy obyczajów narodowych zawisła.

Żałuję z duszy tych, którzy się z uprzedzenia wzbraniają temu przeświadczeniu, że wznowienie teatru byłoby pomocnym wielce do tego środkiem. Niech sobie ten, co się na to skrzywi albo zmarszczy, albo splunie urągliwie, albo za sposób to ma płochy lub też chwiejąc głową powie: „Czyż nie dosyć komedii wyprawuje się u nas”, nie imaginuje sobie, że jest wielkim statystą dlatego, że się skrzywił, że splunął, trząsnął głową i na koniec tę arcyroztrofną wyrzekł sentencją, bo lubo wiele jest osób, które z tych szczególnie powodów przywłaszczają sobie rozsądku wielkiego zaszczyt w publicznych materiach, łatwo by im jednak wypróbować, że się srodze mylą.

W narodzie, w którym rozum, żywość i dowcip są powszechnie prawie przy-

mioty, wkrótce by rodzaj dramatyczny do wielkiej przyszedł doskonałości, gdyby przez dobre kompozycje smaku do widowisk nabrał naród, a smak narodowy zachęcał piszących. Znajdują się aktualnie — teraz pyłem w kącie szafy obsypane — dzieła dramatyczne, które by narodowi i autorom, gdyby wyszły na świat, sławę czyniły. Ma swojej kompozycji zupełnie i z wierszu, i z argumentu tragedią wygotowaną *Vir bonarum artium amore et doctrina notus nobis* jmc ks. Stanisław Konarski.⁵² Tytuł jej: *Epaminondas*. Jest wytłumaczona *Alzyra* Voltera przez jmc ks. Orłowskiego.⁵³ Wyłożył z wdziękiem *Antiocha* Kornelego jmc p. Wisłouch, cześnik brześciański.⁵⁴ Komедie pełne szczypiek soli attyckiej jmc ks. Franciszka Bohomolca do słusznego pobudzają nas żalu, że stan tego autora w wielu okolicznościach wstrzymuje w nim talent i jest mu na przeszkodzie.

Pierwsza na teatrum polskim wyprawiona komedia była kompozycji jmc pana Bielawskiego. Chwycił szczęśliwie niektóre charaktery, pełen jest ognia. Spodziewać się należy, że ćwiczenie i pracowitość potrzebnej mu doda regularności.

Aktorowie

Przez ten krótki czas, co trwał, widowisk polskich łatwo było poznać, jakich byśmy wkrótce mogli byli dochować się aktorów; tak dobrymi, upewniam, że żaden naród w pierwszych początkach otwarcia teatru szczycić się nie może.

Aktorem kto chce być dobrym, trzeba, żeby wszystkie swe momenta wydoskonaleniu się w tym kunszcie poświęcił. Natury się trzymać powinien, wpatrywać się w nią pilnie i naśladować ją we wszystkim. Tę myśl tak objaśniam, że należy czy aktorowi, czy aktorce tak się przemienić w osobę, którą reprezentuje, tak zbliżać się do prawdy, tak przejąć ton, gesta, ruszenia wiekowi jej, stanowi, okolicznościom, w których się naówczas znajduje, poruszeniom, które czuje, przyzwyczajenie, żeby spektator omamiony aktora wcale zapomniał, a o osobie tylko udanej myślał. Nie dość na przykład, żeby prezentować starca — okulary dobyć, człeka w gniewie — do kija się porwać etc.; i owszem, te przydatki, jeżeli nie są miarkowane rozsądnie, jeżeli nie przypadają do charakteru osoby prezentowanej, ciągną na dworowanie jarmarcznych szarlatanów. W tym trzeba, żeby subtelność dotknięcia prowadziła aktora i uczyła go, gdzie tych przysad zażyć może. Delikatne te cienie chcąc dostrzec, trzeba pracy, wprawności i pilnej nauki.

Łajanie i bicie się na teatrum z sztuk regularnych wywołane wcale. Namiętności, uczucia, poruszenia wszystkie w twarzy, a składzie ciała, w całej aktora osobie wyrażone być powinny. Garrik, ów sławny aktor angielski, o którym wzmiankę czyniłem, przyjechawszy do Paryża był zaproszony na obiad do Prewila⁵⁵, wielkiej także reputacji aktora paryskiego. Po obiedzie zmówili się pójść na publiczną przechadzkę i pijanymi się czynić. W owej wesołości

pyta się Prewil Garrika: „A co, czy dobrze?” — „Wyśmienicie — odpowiada Garrik — ale i nogi swoje WPan upój, bo co te, to nadto są trzeźwe” — chcąc mówić przez to, że na pijanego zbyt dobrze stapał.

Ta historyjka uczy każdego aktora, co mu czynić należy. Chciałbym przy tym, żeby aktorowie i aktorki polskie aplikowały się do języka francuskiego i w nim czytały książki do ich kunsztu ściągające się. Aktorkom bym radził wziąć do czasu tancmistrza, który by ich uczył, jak z gracją chodzić, trzymać się, obrócić na scenie. Te przepisy wzmiankowane zachowując będzie mogła mieć Polska swoją Kleron*, swego Garrika, któż wie, może i swego Roscju-sza, o którym Tulliusz pisze: „*quem populus Romanus meliorem virum quam histrionem esse arbitratur, qui ita dignissimus est scena, propter artificium, ut dignissimus sit curia, propter abstinentiam.*” — Którego lud rzymski mienił lepszym jeszcze człkiem jak aktorem, który scenę tak zdobił doskonałością sztuki swej, jakby zdobił senat cnotą i wstrzemięźliwością. (Cicero, *Pro Rosc. Comoedo*.⁵⁷)

Nie radziłbym tym, którzy pisania dla teatru będą w sobie czuli skłonność i talent, żeby cudzoziemskie dzieła dramatyczne całkowite tłumaczyli, bo obce charaktery wielości nie będąc znajome — dla niej smaczne być nie mogą; wolałbym, żeby plantę⁵⁸ zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzili jak jedną, tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje.

Uniosło mnie pióro nad krótkość zamierzoną; nadto śmieje może w przeciągu tego pisma zażyłem słów nowych, ale o nowej pisząc rzeczy i niezna-jomej prawie w naszych stronach, trzeba było albo tworzyć słowa, albo nie używanymi wyrażać się. Spodziewam się, że ta trudność przed łaskawym czytelnikiem wyeksकुзоваć mnie potrafi, prócz tego *hanc veniam damus petimusque vicissim*.⁵⁹

¹ Przedmowa do wydania: *Panna na wydaniu*. Komedia we dwóch aktach, Warszawa 1771, s. 8—64. Wyd. 2: Warszawa 1774. Przedr. L. Bernacki (*Teatr, dramat i muzyka ...*, t. I, s. 21—47). Tekst wg pierwodruku. Podtytuły pochodzą od redakcji. Najważniejsze pozycje dotyczące przedmowy do *Panny na wydaniu*: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 95 i n.; M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny*; A. Bar, *Czartoryski jako teoretyk i historyk dramatu*, „Pamiętnik Literacki” 1930; B. Korzeniewski, *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1939; Z. Zahrajówna we wstępie do wyd.: A. K. Czartoryski, *Komedie*.

Rozprawa Czartoryskiego nie jest dziełem oryginalnym, lecz próbą przystosowania do warunków polskiego teatru powszechnie przyjętych w XVIII w. reguł teatralnych. Głównym, najciekawszym i najbardziej użytecznym dla teatru polskiego źródłem, z którego czerpał Czartoryski, jest dzieło Jean Baptiste Dubosa, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Sformułowania Dubosa odnajdujemy w rozdziałach: Jak pisać tragedie, Jak pisać komedie, Naśladowanie.

Zmiany między tekstem edycji pierwszej i drugiej są niewielkie i nie mają dla nas żadnego znaczenia. Warto natomiast zanotować niektóre poprawki autora dokonane na egzemplarzu Bibl.

* Hippolita Kleron, ozdoba sceny tragicznej w Paryżu.⁵⁶ [Przyp. aut.]

Czart., sygn. 43343/I, które świadczą o kłopotach z terminologią. Czartoryski zmienił: „rytmopisarstwo” na „rymopisarstwo”, „tworzące natchnienia” na „twórcze natchnienie”, „trudność” na „uwikłanie”, „objectum” na „przedmiot”, „żartkość” na „żartobliwość”, „poema dramatyczna” na „poema dramatyczne”, „rytmny” na „rymy”.

² Zdanie to cytuje Linde w *Słowniku*, t. I, s. 528.

³ *Berenice* (1670), tragedia Racine'a nie tłumaczona w XVIII w. Przykład powtarzający się często w *Rozważaniach* Dubosa.

⁴ Czartoryski jakby zrezygnował ze zbyt dosłownego rozumienia zasady jedności miejsca (zob. odnośne fragmenty u Żaluskiego i w „Monitorze” s. 85, 106).

⁵ *Protasis*, przesłanka, przełożenie; *epitasis*, napięcie tragiczne; *peripetia*, intryga.

⁶ Powinno być: „*Ne pueros coram populo Medea trucidet*” — Hor., *Ars poet.*, w. 185: „Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności.” (Przeł. T. Sinko.)

⁷ Juvenalis, *Satirae*, XIV 35 (cytat skrócony): „ulepił Tytan z lepszej gliny”. (Przeł. A. Szaśtyńska-Siemionowa.)

⁸ Rzadki ptak na ziemi, zwrot przysłowiowy, częsty w późnej literaturze łacińskiej, zwłaszcza chrześcijańskiej. Pochodzi prawdopodobnie z Juvenalisa, *Satirae*, VI 165.

⁹ Trissino zob. s. 101. Epopeja Trissina *L'Italia liberata* jest pierwszym włoskim poematem epickim.

¹⁰ W wydaniu z r. 1774 epitet ten opuszczony.

¹¹ *Il re Torrismondo* (1578).

¹² *Aminta* (1573), obok *Pastor fido* G. B. Guariniego, najślawniejsza sielanka dramatyczna, dyskutowana i naśladowana we Francji XVII w. Na polski tłumaczył ją J. A. Morsztyn.

¹³ Zob. s. 90.

¹⁴ Pietro Buonaventura Trapassi, zwany Metastasio (1698—1782), debiutował w r. 1724 głośnym melodramatem *Didone abbandonata*; zdobył ogromną sławę w całej Europie swymi poetyckimi melodramatami. W Polsce tłumaczono ponad osiemnaście utworów tego poety, którego Rousseau nazywał „poetą serca, jedynym geniuszem stworzonym, aby wzruszać wdziękiem poetyckiej i muzycznej harmonii”. W „Magazynie Warszawskim” pisało: „Imię Metastasio znajome jest nam wszystkim; kto słyszy śpiewanie jego arii bez serdecznej pociechy, choć czasem z nich ani jednej sylaby nie rozumie?” (1785, s. 78).

W Polsce utwory Metastazji cieszyły się największym powodzeniem w epoce saskiej. Utwory o tematyce religijnej tłumaczyli Żaluski, Minasowicz i Męciński. Żaluski był entuzjastą Metastazji i obok dram duchownych przełożył tragedie: *Il Demophoonte* (*Demofont?*), *Cato in Utica* (*Kato Utyceński*, 1750), *La Clemenza di Tito* (*Łaskawość Tytusa*, 1752), *Themistocle* (*Temistokles*, 1750), operę *L'Isola disabitata* (*Wyspa bezludna?*). W czasach stanisławowskich Bazyli Popiel tłumaczył dramy biblijne i kantaty, a także opery: *Il Re pastore* i *L'Isola disabitata* (zob. s. 213—214). *Temistoklesa* tłumaczył Książnin (grano w Puławach w r. 1786), Franciszek Podolski zaś *Le Cinesi* (*Pasterki chińskie*, 1787). Zob. także *Parodia Regulusa*, s. 223—230. O znaczeniu dramaturgii Metastazji dla rozwoju teatru Oświecenia zob. W. Kubacki, *Ranieri Calsabigi pośród lektur filonańskich*, w: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.

¹⁵ Lope de Vega napisał ponad 1500 sztuk, z czego zachowało się około 200. Obszerną charakterystykę twórczości Lope de Vegi zamieściła „Gazeta Warszawska” 1781, nr 103, zob. także *Nowy dykjonarz historyczny...*, Warszawa 1786, t. VII, cz. 2, s. 225.

¹⁶ Właśc. Jonson, zob. s. 84.

¹⁷ Francis Beaumont (1584—1616) i John Fletcher (1579—1625), najślawniejsza spółka autorska w historii angielskiego teatru.

¹⁸ Tragedia Addisona (zob. s. 102) nosi tytuł *Kato, Katona w Utytce* napisał Metastasio.

¹⁹ Abraham Cowley (1618—1667), wysoce przez współczesnych ceniony poeta i dramaturg, autor komedii *The Guardian*.

²⁰ William Wycherley (1640—1715), znakomity komediopisarz Restauracji, autor dwóch komedii *The Country Wife* (*Żona wiejska*, 1675) i *The Plain Dealer* (*Weredyk*, 1676), które w XVIII w. były często cytowane jako specyficzny przykład angielskich przeróbek z Molière'a. Najślawniejszy jest sąd Voltaire'a: „Człowiek ten, życie swoje w największym przepędzając świecie, znał doskonale jego błędy i śmieszności i malował je najmocniejszym pędzlem i najprawdziwymi kolorami. Złożył on, naśladowując Moliera, komedią *Odludek*. Wszystkie Wicherleya wyrazy mocniejsze i śmielsze są nad naszego odludka, ale za to mniej w sobie dowcipu i przystojności mają. Pisarz angielski poprawił jedyny błąd, który się w sztuce Moliera znajdował, to jest niedostatek zamieszania i odkrycia. Sztuka angielska jest ciekawa i zamieszanie w niej dowcipne, dla naszych jednakże zbyt bez wątpienia śmiały jest obyczajów” (*Listy o Angielczykach*, s. 169—170).

²¹ William Congreve (1670—1729), znakomity komediopisarz z okresu przełomu XVII i XVIII w., autor kilku cenionych komedii, a wśród nich: *The Double Dealer* (*Obludnik*, 1694), *Love for Love* (*Miłość za miłość*, 1695), *The Way of the World* (*Światowe sposoby*, 1700). Od 1700 przestał pisać komedie. I o nim pisał Voltaire w *Listach o Angielczykach* (s. 174—175): „Z wszystkich Angielczyków najwyżej sławę komicznego wyniósł teatru zmarły pan Kongrewe. Niewiele on wprowadził dzieł zrobionych, ale wszystkie w rodzaju swoim wyborne. Prawda teatralna są w nich surowo uważane; pełne są charakterów z wielką zręcznością przyćmionych, nie masz w nich najmniejszego nieprzystojnego żartu, wszędzie język pocziwych ludzi z czynnościami oszustów się wydaje, co jest dowodem, iż swój świat znać dobrze musiał i żyć, jak nazywają, w dobrym towarzystwie. Był już chory i prawie umierający, gdy go poznałem. Miał ten błąd, iż nie dosyć pierwszy swój stan autora szacował, czym jednakże sławy i fortuny nabył. Mówił ze mną o dziełach swoich jako o niegodnych go bagatelach i prosił mnie w pierwszej zaraz rozmowie, abym go nie miał — tylko za szlachcica, porządnie sobie żyjącego. Odpowiedziałem mu, iż gdyby tylko przez nieszczęście szlachcicem był jak inni, żadnej bym poznania go nie miał ciekawości, mocno zaś tą nieprzyzwoitą próżnością urażony byłem. Dzieła jego są najdowcipniejsze i najdokładniejsze, Vanbrougha najweselsze, a Wicherleya najmocniejsze. Uważać tu należy, iż żaden z tych pięknych dowcipów źle o Molierze nie mówił, podli tylko angielscy autorowie wielkiego tego szarpali człowieka.”

²² David Garrick (1717—1779), jeden z najświetniejszych aktorów angielskich, grywał zarówno role tragiczne, komiczne jak i arlekinady. Pisał i przerabiał utwory dramatyczne. W całej ówczesnej Europie ceniony jako znakomity artysta i człowiek, który wielkością swej sztuki zdobył wyjątkową pozycję społeczną. W toczących się sporach o istotę sztuki aktorskiej był Garrick argumentem za „naturalnym” stylem gry, opartym na wnikliwej obserwacji życia. Diderot np. cytuje autentyczne wydarzenie, świadczące o takim właśnie stylu Garricka. Broniąc tezy, że można wyrażać uczucia bez wypowiadania słów, Garrick odegrał pantomimę o ojcowskiej rozpacz. „Widzowie ujrzeli tak gwałtowne wyrazy pomieszania i lęku, iż natychmiast zmienili zdanie. Czy sądzi pani, że Garrick myślał wtedy o tym, czy oglądają go z przodu, czy z boku, czy miał postawę przyzwoitą, czy nie, czy jego gesty były wyliczone, a ruchy odmierzone? Wasze prawidła zmieniają was w drewno, a im więcej tych prawideł, tym bardziej jesteście zautomatyzowani.” (Diderot, *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, w: *Oeuvres complètes...*, Paris 1875, t. VII, s. 402.) Swemu entuzjazmowi dla tego aktora dał także wyraz w *Paradoksie o aktorze*, pisząc: „Biorę ciebie za świadka, angielski Roscjusz, sławny Garricku, ciebie, którego wszystkie istniejące narody zgodnie uznały za pierwszego w świecie aktora...” (*Paradoks o aktorze*, Warszawa 1958, s. 69, przeł. i wstępem opatrzył J. Kott.) Pierwsza znana nam wzmianka o Garricku po polsku zamieszczona została w „Kurierze Warszawskim” z 1763, nr 17 z dnia 5 marca. Obok wypowiedzi Czartoryskiego warto odnotować notatki Bykowskiego (*Wieczory wiejskie*, cz. II, Warszawa 1786, s. 82—85) i wypowiedź Bogusławskiego o „Garrycku polskim” (zob. *O Kazimierzu Owsińskim*, w nin. tomie s. 677 i n., zob. także s. 261—264). Z przekąsem natomiast wyrażał się o Garricku autor artykułu w „Magazynie Warszawskim” z 1784 r.: „Prawda, że naród angielski w tym okazywaniu szacunku swego, osobliwie ku niektórym mniej użytecznym kunsztom czasem jakoby miarę przebiera i daje dowody

nadwężonego podobno zbyt i miękkością gustu swego. Tak nikt dobrze myślący nie pochwali tego, gdy Parlament kazawszy ustąpić z Izby swojej wszystkim przytomnym, samemu tylko pozwolił zostać się na galerii Garrykowi, który w rzeczy samej był tylko najprzedniejszym może na świecie komedianem, to jest mniej dla społeczności użytecznym człowiekiem." Zaś w napastliwym tonie utrzymana jest wypowiedź Antoniego Małachowskiego (*Uwagi nad pochwałą wieku ośmnastego* [Lublin? 1785]), który zarzucał Świtkowskiemu, że w artykule tłumaczonym z *Kalendarza Gotajskiego*, a zamieszczonym w „Pamiętniku Historycznym i Politycznym” (1784) wśród „zaszczytów” XVIII w. wymienił Garricka: „Nic nie mówię o Wolterze, nie pytam się w jakich łaskach u „Pamiętnika”, każdy rozsądny znajdzie wiele złego, lubo nikt przeczyć nie będzie, aby się nie znajdowało wiele dobrego, ale za cóż Garryka, o którym wzmianki nie masz w tekście francuskim, przeność nad Kooka [James Cook (1728—1779)], który się poświęcił na odkrywanie nowych krajów [...], któremu w Anglii najsprawiedliwiej za jego posługi, całemu Narodowi ludzkiemu uczynione, medal bito dla zostawienia pamiątki tak pożytecznego człowieka, za co mówię Garryka jednego błazna, którego cała zasługa na tym była, że próżniaków do śmiechu pobudzał, przekładać i przeność nad Kooka.” (Wbrew Małachowskiemu zresztą Świtkowski nie pominął Cooka, natomiast Garrickiem zastąpił Ludwika XVI.)

²³ Cicero, *De oratore*, I, 130. Powinno być: „*hoc jam diu est consecutus...*” „Od dawna osiągnął już to, że jeśli ktokolwiek wyróżnia się w swojej dziedzinie, tego nazywają Roscuszem swego zawodu.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemonowa.)

²⁴ Zob. s. 101—102.

²⁵ *Les Mystères des actes des apôtres*.

²⁶ Marguerite d'Angoulême (1492—1549), żona Henryka II, króla Navarry, autorka *Heptameronu*, pisała także utwory dramatyczne i wiersze.

²⁷ Henryk II panował we Francji w l. 1547—1559.

²⁸ Etienne Jodelle uważany jest za twórcę świeckiego teatru we Francji. Napisał tragedie: *Cléopâtre captive* (1552), w której sam występował w roli Kleopatry, *Didon se sacrifiant*, i komedię *Eugène, ou la Rencontre*, o silnych akcentach antyklerykalnych.

²⁹ *Médée* (1635) była pierwszą tragedią Corneille'a, który napisał wcześniej komedię *Mélite* (1629) i tragikomedię *Clitandre* (1650).

³⁰ Zob. s. 115, 120.

³¹ *Horaces* (1640), *Cinna* (1640—1641), *Polieucte* (1641—1642), *Rodogune* (1644—1645).

³² Premiera tragedii *La Thébaine, ou les Frères ennemis* (1664) odbyła się w teatrze Molière'a. Tłumaczona była na język polski w czasach saskich.

³³ *Andromaque* (1667), *Mithridate* (1673), *Britannicus* (1669), *Iphigénie* (1674), *Phèdre* (1677), *Athalie* (1691).

³⁴ Pierre Brumoy (1638—1742), jezuita francuski, wydawca „Théâtre des Grecs” (1730), zwolennik literatury antycznej.

³⁵ Jean de La Bruyère (1645—1696), *Les Caractères de Théophraste, traduit du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris 1688. Wyd. polskie: *Charaktery...*, Warszawa 1965, s. 68, przeł. A. Tatarkiewicz.

³⁶ Nie zidentyfikowane.

³⁷ Molière urodził się w r. 1622.

³⁸ Jean François Regnard (1655—1709), najznakomitszy komediopisarz z przełomu XVII i XVIII w., rozbudował i ożywił intrygę. W Polsce w XVIII w. był bardzo popularny; utwory jego przerabiał Czartoryski i Baudouin. Czartoryski spolszczył komedie *Le Joueur* (*Gracz*, 1774), *Les Ménechmes* (*Bliźnięta*, 1775), zaś Baudouin *Démocrate* (*Demokryt*, 1775), *Le Légataire universel* (*Dziedzic*, 1777), *Le Distrait* (*Roztargniony*, 1778) i *Le Retour imprévu* (*Powrót niespodziany*, 1779), zob. s. 179—187.

Philippe Néricault, zwany Destouches (1680—1754), wprowadził do komedii obyczajowej bardzo silne elementy dydaktyczne. Był również bardzo popularny w XVIII w. w Polsce. Po raz

pierwszy komedia jego grana była prawdopodobnie po francusku w r. 1760 u pijarów (*L'Ingrat*). Po polsku na scenie ukazała się w 1767 komedia *Le Dissipateur* (*Marnotrawca*), prawdopodobnie w przeróbce Bohomolca, Czartoryski tłumaczył *Le Glorieux* (*Dunny*, 1773), Franciszek Sauterau obie te komedie w 1766 i *Les Philosophes mariés* (*Filozofi rozkochani*, 1775). Zabłocki spolszczył: *Le Philosophe marié* (*Filozof żonaty*, 1781), *L'Homme singulier* (*Człowiek osobliwszy*, 1786) i *L'Archimementeur* (*Dzień kłamstwa*, 1788). Ponadto ukazały się przekłady anonimowe: *L'Ingrat*, (*Niewdzięcznik*, 1781), *Le Jeune homme à l'épreuve* (*Poprawa młodego*, 1777), *L'Obstacle imprévu* (*Przeszkoda nieprzewidziana* — przypisywana także Zabłockiemu, 1776), *Le Tambour nocturne* (1787).

Pierre Carlet de Chamblin, zwany Marivaux (1688—1763), najwybitniejszy z francuskich komediopisarzy związanych z teatrem włoskim w Paryżu. Komedie Marivaux trafiły na sceny polskie prawdopodobnie dość wcześnie, ale sprawa ta nie została prześledzona. Wiadomo, że w r. 1760 w konwiktach pijarów grano *L'Ile des esclaves* po francusku. Dwie komedie Marivaux w r. 1768 tłumaczył J. A. Załuski: *Le Dénouement imprévu* (*Koniec niespodziany*) i *L'Ile de la raison* (*Wyspa roztropności, albo Pigmiejczykowie obyczajów*). Dwie komedie tłumaczył Zabłocki: *La Double inconstance* (*Powtórne zakochanie*, 1786) i *La Mère confidente* (*Matka konfidentka*, 1787). Inne ukazały się anonimowo: *Le Jeu de l'amour et du hasard* (*Miłość sympatyczna*, 1776), *Le Préjugé vaincu* (*Przesąd przewyciężony*, 1782), *L'Ile des esclaves* (*Wyspa niewolników*, 1782) i *Les Fausses confidences* (*Falszywe zwierzenia się*, 1784).

³⁹ Prosper Jolyot de Crébillon (1674—1715), autor tragedii *Rhadamiste et Zénobie* (1711), *Atrée et Thyeste* (1707) i wielu innych. Pierwszą z nich u nas tłumaczył J. E. Minasowicz w r. 1754.

Czartoryski podobno nie był wielbicielem Voltaire'a i miał zwyczaj mawiać, że ktoś „zaciemnia mózgi, jak woda Voltaire'a je zabiłamucala” (L. Dębicki, *Puławy*, t. I, s. 17).

⁴⁰ Hor., *Ars poetica*, w. 180—181; przekład Czartoryskiego poprawny.

⁴¹ Czartoryski po raz pierwszy wspomina tu dzieło L'Abbé Du Bos, albo Dubos (1670—1742), z którego tak obficie czerpał wiadomości.

⁴² P. C. Tacitus, *Annales*, I, 47: „większy szacunek z oddalenia”. (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.) Czartoryski cytuje wg: Dubos, *Réflexions...*, I 154.

⁴³ M. Velleius Paterculus, *Historiae Romanae*, II, 92, 4: „Chętniej chwalimy to, co znamy ze słyszenia, niż to, na co patrzymy.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.) Zob. Dubos, *Réflexions...*, I 154.

⁴⁴ Hor., *Epistulae*, II, 1, 210—213; przekład Czartoryskiego poprawny.

⁴⁵ *Causa causati*, siła sprawcza; wyrażenie pochodzi z nowej literatury łacińskiej; *materia morbifica morbum*, materia chorobotwórcza, wywołująca chorobę; *materia ridicula*, materia wywołująca śmiech; *risum parit*, wywołuje śmiech.

⁴⁶ Pełna definicja Arystotelesa w przekładzie T. Sinki brzmi: „Komedia jest naśladowaniem przedstawieniem charakterów gorszych, ale nie w całej rozciągłości złego, tylko w zakresie szpetnego, którego częścią jest śmieszność. Bo śmieszność polega zarówno na jakiejś ułomności, jak na brzydocie, lecz niebolesnej i nieszkodliwej, jak to już zaraz maska komiczna jest czymś szpetnym i powykrzywianym, ale bez wyrazu cierpienia.”

⁴⁷ Fragment ten jest dosłownie przełożony z Dubosa, z charakterystycznym dla Czartoryskiego spolszczeniem „*économie italienne*” na „lichwiarza kontraktowego”. Warto tu przywołać sąd Voltaire'a wyrażony w *Listach o Angielczykach*: „Na koniec nie żądam ode mnie, ażebym w najmniejsze rozbieranie tych dzieł angielskich wchodził, których tak wielkim jestem przyjacielem, albo żebym ci przytoczył jakie dowcipne wyrazy Wycherleja i Kongrewa; nie śmiano by się nad przełożeniem. Jeżeli chcesz angielską poznać komedią, ten tylko jest sposób, abyś pojechał do Londynu, tam zabawił trzy lata, nauczył się dobrze angielskiego języka i codziennie na komedii bywał. Nie mam ja wielkiej rozkoszy czytając Plauta i Arystofanesa. Czemu? Bom nie Greczyn ani Rzymianin. Delikatność dowcipu, przystosowania i żarty giną dla cudzoziemca.”

⁴⁸ W poprawkach na egz. Bibl. Czartoryskich, sygn. 43343/I „objectum” zmienił Czartoryski na „przedmiot”.

⁴⁹ Powinno być: „*Nil intemptatum...*” Hor., *Ars poetica*, w. 285—288. Przekład Czartoryskiego za Dubosem (I, 167) — poprawny.

⁵⁰ Por. s. 273.

⁵¹ Czartoryski tłumaczy nie z angielskiego „Spectatora”, ale z wydania *Le „Spectateur”, ou le Nouveau Socrate*, t. I, Amsterdam 1768, s. 171—175. Discours XXVII.

⁵² „Mąż znany nam z miłości do sztuk i nauki”, zob. s. 73—74.

⁵³ *Alzire* (1736) w przekładzie A. Orłowskiego grana była w Warszawie w r. 1750, o czym donosił „Kurier Polski” (zob. s. 442).

⁵⁴ Ani Pierre, ani Thomas Corneille nie napisali tragedii o takim tytule; chodzi być może o tragedię P. Corneille’a *Rodogune* (1646), w której występuje bohater imieniem Antiochus. Tekst polski nieznany.

⁵⁵ Pierre-Louis Dubus, zwany Préville (1721—1799), znakomity komik francuski, grał także rolę Crispina, Molierowskiego Mascarille’a i innych służących. Był wrogiem dramy mieszczańskiej. Nazwisko Préville’a pojawiło się w dyskusji o aktorach w r. 1766 w Warszawie. Anonimowy autor pisał, iż aktor Soulé w sztuce Boursaulta *Merkuriusz żalotny* „nie zdał egzaminu, to nie był Préville” (zob. J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 126).

Na egzemplarzu Bibl. Czart. sygn. 43343/I Czartoryski własnoręcznie zmienił anegdotę o Garricku i Préville’u. Warto przytoczyć tę nową wersję, napisaną już ze znacznie większym wyczuciem sceniczności tej anegdoty: „Po obiedzie przyszło im do głowy, żeby pójść na przechadzkę do Ogrodu Thuilerii, udając pijanych. W owej wesołości pyta się idąc Prewil Garricka: «A co, czy dobrze tak?» — «Wyśmienicie — odpowiada Garrick — ale i nogi swoje chciej upoić, bo co te, nadto są trzeźwe» — chcąc mówić przez to, że na pijanego zbyt dobrze stapał.” Anegdota zaczerpnięta z Grimma (zob. *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un Souverain d’Allemagne, depuis 1753 jusqu’en 1769*, par le Baron de Grimm et par Diderot, t. IV, cz. 1, Paris 1813, s. 502—503).

⁵⁶ Claire Joseph Hippolyte Leris, zwana Clairon (1723—1803), sławna aktorka francuska; grała heroiny w tragediach Voltaire’a, chwalona przez Diderota za prostotę ekspresji i prawdę uczuć. W rozprawie o poezji dramatycznej pisał: „O Clairon, znowu zwracam się do ciebie. Nie dozwól, aby przyzwyczajenie i przesąd wzięły nad tobą górę. Idź za własnym gustem i talentem, pokazuj nam naturę i prawdę, to obowiązek tych, których kochamy, a których zdolności pozwoliły nam przyjmować chętnie wszystko, na cokolwiek się odważą.” (Przeł. E. Rządkowska.) Na skutek intryg Clairon wycofała się ze sceny w r. 1765. W 1766 pertraktowała poprzez panią Geoffrin ze Stanisławem Augustem w sprawie przyjazdu do Polski, jednakże wydarzenia polityczne r. 1767 uniemożliwiły jej przyjazd (zob. s. 768).

⁵⁷ Cicero, *Pro Roscio Comoedo*, c. VI; przekład Czartoryskiego prawidłowy (zob. s. 246).

⁵⁸ Znaczenie terminu „planta” wyjaśnia Czartoryski w przedmowie do komedii *Kawa*: „Osnowę Rzymianie zwali *fabulam*, czyli bajką, Francuzi *le plan*, plantą albo intrygą.”

⁵⁹ Hor., *Ars poetica*, w. 11: „Sam dla siebie żądam tego przywileju i przyznaję go drugim.” (Przeł. T. Sinko.)

1774—1778

„Monitor”

1774

ŁZY WYCISKA Z OCZU¹

W roku 1766 słysząc i uważając pilnie tragedią o polowaniu Henryka IV, francuskiego króla, na którym ten pan zabłądziwszy do chaty ubogiego rolnika, wysłuchał jego skargi, strzymał jego prostocie i nadto z całym domem obdarzył go łaskami, tak przejęty byłem na wskroś serca, że mimo owego nieporuszenia, jakie do siebie znałem, gorzkimi łzami oblewać się zacząłem. Cieszyłem się w duchu z tak wielkiej wspaniałości duszy swojej i rozumiałem się zdolnym do pełnienia onej.

¹ Fragment listu do „Monitora” nr 28 z dnia 6 kwietnia 1774, s. 320, podpisanego pseudonimem Bogusław Pieszczołowski. Opublikowała Z. Wołoszyńska w: W. Bogusławski, *Henryk VI na łowach*, Wrocław 1964, s. LXXII—LXXIII, BN I 153.

Chodzi o sztukę Ch. Collégo (1709—1783) *La Partie de chasse de Henri IV* (1762), jedną z najpopularniejszych sztuk w. XVIII. Grano ją w Warszawie po francusku w dniu 7 września 1766 w rocznicę koronacji Stanisława Augusta.

Wawrzyniec Mitzler de Kolof (?)

1774

KAZANIA POŻYTECZNE DLA LUDU¹

Ze wszystkich rozrywek uczciwych zdaje mi się najlepsza komedia, tragedia lub opera; nie tylko że lud może rozerwać się za małym ekspensem, lecz razem pożytkuje. Zamiar komedii, rodzaju widowiska, które ma tyle powabów dla ludu, jest albo raczej powinien być, aby poprawiać przywary i nałogi śmieszne. Stąd komedie, które są dobrze napisane, mogą być razem przyjemne i pożyteczne patrzącym. Dawni Rzymianie mieli komedie bardzo dobrze pisane, które nie ze wszystkim były rozpustne.

Teatrum otworzone w Warszawie wiele dobrego przynosi, byle tylko nie były grane sprawy nie zgadzające się z sobą, byle się nie kładło w nie słów obojętnych, które by mogły obrazić uszy czyste, wychodząc z obrębów przystoj-

ności i uczciwości, oraz zdolne były do zepsucia dobrych obyczajów, jakoż i na to mają chwalebnie dość czułą baczność. Można rozśmiać się bez złych i niemiłych żartów.

Najlepszy byłby sposób uwolnienia każdego teatrum od tych omyłek, ażeby umyślnie pisali sztuki, które by i przyjemne, i zarazem zgadzające się z obyczajami były, doskonali autorowie, o jakich czasem ciężko, albo na koniec wybierano z dobrych komedii cudzoziemskich takie, które są najprzyzwoitsze do poprawienia namiętności i śmiesznych obyczajów ludzkich, które w tłumaczeniu łatwo można do Polski z pożytkiem stosować. Jako u nas już są komedie: *Nadgroda cnoty*, *Pan poznany*, *Syn wdzięczny*, *Panna na wydaniu* i niektóre insze. Także i operetki *Methylda*, *Oblubienica wierna* etc.²

Nie zbywa na krasomówcach wymownych, którzy gromią z ambon przywary i bronią cnoty i którzy mocno powstając przeciwko występкови i jego nierządom, pokazują złe z nich skutki wynikające. Tragedie i komedie napisane dobrze mogłyby się stać kazaniami pożytecznymi dla ludu i tym skuteczniejszymi, osobiwie komedie, że nic nie może większego uczynić wrażenia w umyśle jako wyszydzenie niecnoty. Oprócz tego pospółstwo, rzemieślnik i wszyscy obywatele pracujący mają tę korzyść, że napracowawszy się od szóstej godziny z rana do szóstej wieczór, mogą wypocząć sobie za małym kosztem, nie grzesząc przeciwko dobru powszechnemu towarzystwa i nie przerywając tak dalece własnych spraw swoich.

¹ Fragment artykułu „Monitora” 1774 nr 71 z dnia 3 września, pt. *O dobrym porządku towarzystwa, a w szczególności o rozrywkach*. Przedr. S. Ozimek, *Udział „Monitora”*..., s. 171—173. Tu propozycja autorstwa.

Wawrzyniec Mitzler de Kolof (1711—1778), lekarz, wydawca, redaktor, przybył do Polski jako guwerner do domu Jana Małachowskiego, kanclerza w. k., od 1749 osiadł w Warszawie, związał się z działalnością Konarskiego, a także Załuskich. W ostatnich latach życia był redaktorem „Monitora”. Zasłużoną działalność Mitzlera przedstawił wyczerpująco M. Klimowicz (*Mitzler de Kolof, redaktor i wydawca*, [w:] *Prekursorzy Oświecenia*, Wrocław 1953, Studia Historyczno-literackie pod red. J. Kotta, t. XX).

² *Nadgroda cnoty* — przeróbka komedii Voltaire’a *Le Café, ou l’Écossaise*, pióra prawdopodobnie Bohomolca; *Pan poznany* — komedia anonimowa; *Syn wdzięczny* — przeróbka niemieckiej komedii J. J. Engla *Der dankbare Sohn*; *Panna na wydaniu* — przeróbka Czartoryskiego komedii D. Garricka *Miss in Her Teens, or the Medley of Lovers*; *Metylda* — *La Methilda ritrovata*, opera komiczna Petroselliniego z muzyką Anfossiego, grana na scenie włoskiej w Warszawie w r. 1774; *Oblubienica wierna* — *La Sposa fedele*, opera komiczna Chiariego z muzyką Guglielmiego, grana przez Włochów w Warszawie w r. 1774. Zob. także s. 166.

Wawrzyniec Mitzler de Kolof

1774

PRZECIW KOMEDII SOWIZDRZALSKIEJ¹

I

Mości Panie Monitor!

Pismo W Pana pod nro 71 było zadatkiem nadziei widzenia wkrótce teatru warszawskiego na nowym stopniu doskonałości.² Fundowałeś je na prawdziwym gruncie i nauki, i uciechy. Przepisałeś reguły zmierzające do dwojakiego tego najistotniej celu. Lecz podobno insza rzecz jest pisać, insza czynić. Pozwolisz mi tu prawdę wolnie przełożyć.

Widziałem *Widzącego ślepaką*³ z tegoż teatru; co ja myślę o nim i o piśmie W Pana, podobnie zgadniesz, gdy uważysz, że ten *Ślepak* tak wszystkie prawidła uczciwości przestąpił, jak był niegodny stawić się na widoku, a osobliwie w kompanii *Polepszzonego małżonka*. Jakie przeciwności! Ten sławę publicznie zasłużoną przynosi swemu autorowi, ów spektatorów wzgardę. Tak ciemność przy światłości okropniejszą się pokazuje, a zwłaszcza kiedy z światła do ciemna się wchodzi.

Z tylu pism od W Pana w tej materii pisanych, a od świata uczonego pochwalonych, pozwolisz mi uczynić nad *Ślepakiem* uwagi, abym jako W Pan do dobra społeczności zmierzając i reguły, i nauki dla teatrów przepisujesz, tak ja, mając doskonałość warszawskiego teatru za cel, tym gruntowniej moje myśli przełożył, im ściślej je z samych prawideł Polakom, w tak licznych „Monitorach” podanych, zebrał. Jestem z prawdziwą przyjaźnią.

N.N

Odpowiedź

W uwagach W Pana nic nie znalazłem, co by im spod prasy wynieść zabraniało. Owszem, mogą być przestrogą, aby niemieckie warszawskie teatrum lepiej się do obyczajów dobrych przystosowało i przeto uczyniło pożytek z prawdziwą uciechą dla godnych spektatorów.

U w a g i

Pierwsza teatrów reguła jest, aby dzieje do prawdy podobne na teatrze się reprezentowały. Jeśli się charakter człowieka opisuje zły lub dobry, zawsze w swej istocie powinien być malowany, aby spektatorowie uznać mogli, że taki charakter może być w naturze, nie tylko na teatrze. Cnoty i występki hańbę i karę odnosić powinny. Autor komedii powinien być poetą sprawiedliwym: ani małych wad wielkimi karami, ani wielkich cnót małymi nadgrodamy okładać. I nie ma być ani okrutnym, ani

miłosiernym nazbyt, ani rozrzutnym, ani skąpym nadgrodzicielem i sędzią obyczajów ludzkich.

W *Ślepa*ku zaś *widzącym* słuchając go, żadnego nie przestrzegł charakteru, tylko ten, że się cieszy ślepy, iż zdrady jego i oszukania jemu się udały. Dobrze do cnoty zachęcenie! Ale to jeszcze nic! Cóż albowiem można za charakter upatrzeć w komedii ani związku, ani celu nie mającej, pełnej wstydu i hańby?

Druga reguła teatrów jest: żeby żadnej nieprzystojności nie miały, chyba godną wyśmiania i nagany, zawsze dla poprawy.

Ślepak zaś każe szarlatanowi źle doktorem nazwanemu buty sobie ściągać, co nie tylko nieprzystojno jest w oczach tyłu godnych i mądrych spektatorów, ale i u świata za grubo.

Aplauzy od ślepego równie pospółstwa takiemu grubiaństwu dane usprawiedliwić nie mogą teatru, chyba u ślebaka. Czytałem dla ciekawości małego gminu książkę podobno *Sowizdrzałem* nazwaną, którą z wielkim smakiem pospółstwo wyślepia, i w niej nic nie znalazłem prócz podobnych niesmaków, grubości i nieprzystojności — zbiór niczym nie związany i bez sensu.⁴ Czytałem komedie wyprawowane w miasteczkach niemieckich od włóczących się szarlatanów, z których jeśli *Ślepak widzący* nie jest wyjęty, przynajmniej do nich ma podobieństwo.⁵ Lecz nie powinien by się pokazać w Warszawie, gdzie delikatniejszy gust nie znosi, żeby publicznie sobie buty ściągał.

A co największym jest błędem *Ślebaka*, iż jawnie ważył się kłamać powiadając, że w lekarskiej sztuce wszystko się przypadkiem dzieje. Jak to być może, żeby autor jego tak równie był ślepy w naukach, jak ślepak w komedii. Nic na świecie nie masz ważniejszego nad zdrowie, które jest fundamentem całej doczesnej szczęśliwości. Dowiodłeś tego MPanie Monitor w swoich pismach od nro 78 aż do nro 83 tego roku, jak wielkiej wagi jest każdym rządów mieć staranie, żeby lud był zdrowy, i na to gruntowne podałeś reguły. Nauka lekarska, tak pożyteczna i szacowna, nie powinna być od *Ślebaka* na publicznym teatrze wyśmiewana i tak sprośnie znieważana. Autor tego fałszu dobrze sobie poradzi, jeśli radząc się o uleczeniu się z francuskiej choroby odbierze za odpowiedź swoją maksymę zażywać *tinctury benzoe**. Aktorowie, choć nieuczeni, to jednak wiedzieć powinni, że nigdzie kłamać nie godzi się, chyba by to kłamstwo zaraz odbierało karę i hańbę, jak zawsze być musi. Reszta potem.

II Reszta „Monitora” nro 88, wydanego z dnia 2 listopada

Powiedziawszy w „Monitorze” nro 88 o teatrze oraz o dobrych i złych komediach, zdaje się być rzeczą potrzebną oznaczyć nałóg, który był niegdyś

* pewnego rodzaju balsamu, nalewki żywicznej używanej przy leczeniu chorób wenerycznych.

wprowadzony na wszystkie teatry europejskie. Jest to nie inny, tylko ten, iż rzadko czynią różnicę między szarletanem w lekarskiej nauce i prawdziwym lekarzem, i mówią tylekroć razy na teatrze z pokrzywdzeniem lekarskiej nauki, która najwyższego szacunku warta, żartują ze zdrowia, które jest gruntem wszystkich innych szczęśliwości na świecie, a to przez samą płochość i niewiadomość, bez uwagi i rozsądku. Prawda jest, że się to nie znajduje w dobrych komediach pisarzy teraźniejszych, ale tylko w bredniach nieumiejętnych komediantów, które komponują sami. Znać jest, iż było przedtem to przesądzenie, że nie można napisać ani udać dobrej komedii bez doktora, w czym się bardzo mylą, ponieważ znajdują się teraz dobre komedie i bez małżeństwa nawet.

Kto chce o tym sądzić bezstronnie, uważać ma zamiar teatru. Ten nie inny jest tylko, że powinno naganiać i pokazywać na widok wszystkie występki znajdujące się w społeczności ludzkiej takim sposobem, aby można rozeznąć złe od dobrego jasnie, nie zostawując nic, co by mogło mieć dwoiste znaczenie w przedsięwzięciu zalecenia cnót, a poprawienia błędów. Stąd oczywista rzecz, że należy na widok wystawiać szarletaństwa we wszystkich sprawach ludzkich, nie pogardzając prawdziwych umiejętności i cnót. Trzeba się nawet wystrzegać odmalowania złego charakteru tak istotnie, aby miano poznać osobę. Teatrum powinno wyśmiewać występki, nie osoby.

Komedianci zatem, którzy nie przestępują prawdziwego zamiaru teatralnego, zasługują szacunek powszechny jako ludzie pożyteczni społeczności. Ale jest jeszcze drugi rodzaj komediantów, którzy pokazują same sztuki sprośne, złe i gorszące, a taki gatunek komediantów nic niewart w społeczności i z tej to przyczyny wyklęto ich w Francji, a nawet im zabraniają pogrzebu po śmierci.⁶ Znajdują się więc szarletani między komediantami, jest to zaś obowiązek prawdziwych komików, aby dla dobra powszechnego wypleniali komików szarletanów.

Kto umie historią teatralną, wie oraz, iż Molier, ów sławny autor komedii, jest prawdziwym ojcem komedii nie tylko dobrych, ale i złych. On sam tyle razy zgrzeszył przeciwko prawdziwemu zamiarowi teatru, on tyle razy obraził cnotę mieszając tylekroć złe z dobrym i robiąc przysmak szkodliwy i zaraźliwy dla ludzi. Jego dzieła są po tyle razy drukowane, że każdy znający się może znajdować prawdę w tym, co się to o nim mówi, bez obszernych dowodów, gdy tego tu czynić nie można. Ten sam Molier miał osobliwszą nienawiść do umiejętności lekarskiej, a zaćmiony tą namiętnością wydał sztuki złe i szkodliwe, nie tylko dla świata, ale i dla siebie samego.⁷

Komicy po nim piszący za rzecz godziwą sądzili pogardzać naukę tak szacowną i onej uczniów, mając przed oczyma powagę swego dziada. I ta jest prawdziwa przyczyna, dlaczego wyśmiewano nieprzyzwoicie zdrowie i lekarską sztukę na teatrach aż do naszych czasów, w których postrzeżono wielki błąd Moliera, i dziś sławni autorowie komedii wstydziliby się naśladować

w tym Moliera, którzy więcej rozumu i oświecenia mają, znając też bardzo dobrze szacunek zdrowia i lekarskiej sztuki.

Młodzież i pospólstwo dosyć już zaniedbywa własnego zdrowia i nie potrzeba ich w tym błędzie utwierdzać, który tyle razy gubi życie obywatela mogącego jeszcze być pożytecznym społeczności. Wszyscy ci, którzy zostają w podobnym błędzie i pogardzają zdrowiem oraz prawdziwymi sposobami zachowania onego albo gdy jest nadwerężone, leczenia go, przecież na koniec uznać go muszą. Jak skoro bowiem widzą się mocno słabymi, czują swój błąd, odmieniają zdanie i wzywają pomocy lekarskiej sztuki. Jeżeli sposoby sztuki lekarskiej nie zawsze się powodzą, nie ma być dlatego pogardzona, ponieważ lekarstwo nie może i nie powinno nigdy uczynić śmiertelnego człowieka nieśmiertelnym. Powiadają, że Molier odmienił podobnie przed śmiercią zdanie względem lekarskiej nauki i wzywał pomocy lekarzów swego wieku, ale oni opuścili go i pozwolili mu umrzeć bez dania mu pomocy.⁸ Jeżeli to jest prawda, co o nich mówią, ci lekarze gorzej uczynili z Molierem niżeli on z nimi.

Na koniec nie masz nic tak doskonałego na tym świecie ani też dobra tak czystego i nieodmiennego, aby nie było zmieszane razem ze złością i zdrożnościami. Każda rzecz jest póty znośna, póki zbiór złego nie przeważy zbioru dobra. Można tę prawdę stosować i do teatrów.

Jako wiele rządów europejskich ma oko na teatru, wiedząc dobrze, iż złe i dobre sprawić mogą dla społeczności, nie zaniedbam przeto w swoim czasie podać projektu i sposobu, jako można przyprowadzić teatrum, ile siły ludzkie wystarczą, do największej doskonałości.⁹

¹ Artykuł „Monitora” 1774, nr 88 i 91, z dn. 2 i 12 listopada. Przedr. S. Ozimek, *Udział „Monitora”...*, s. 183—188. Tamże ustalenie autorstwa. O Mitzlerze zob. s. 150.

² Zob. s. 149—150.

³ Chodzi tu o przedstawienie niemieckiej komediofarsy *Sehende Blinde*, przerobionej z francuskiej komedii M. A. Légranda *L'Aveugle clairvoyant*. Kpina z medycyny i lekarzy była jednym z głównych motywów intermediiów teatru renesansowego, teatru dell'arte i widowisk jarmarcznych. Jak wynika z wstępnej wypowiedzi Mitzlera, komediofarsa ta grana była razem z komedią *Polepszony małżonek*, a właściwie *Mąż poprawiony*, której autorem jest A. F. Brühl (wyd. po francusku w 1771 r. pt. *Le Mari corrigé*, po polsku ok. 1774).

⁴ Powieść o Sowizdrzale powstała w Niemczech w XVI w., należała do literatury jarmarcznej i była bardzo popularna jeszcze w XIX w.

⁵ Chodzi o teatr jarmarczny, pokrewny włoskiej komedii dell'arte, z niemieckim arlekinem Hanswurstem; przeciwko temu teatrowi występowali reformatorzy teatru niemieckiego XVIII w. (zob. s. 211).

⁶ Oczywiście demagogia: rozporządzenia Kościoła zabraniały praktyk religijnych wszystkim aktorom. Molière'a pochowano wg obrządku rzymskiego tylko dzięki interwencji Ludwika XIV, J. A. Romagnesiego chowano potajemnie na poświęconym cmentarzu. O godziwy pogrzeb Adrian-Lecouivre walczył Voltaire. Jeszcze w r. 1815 w Paryżu rozegrała się istna batalia nad trumną Françoise Raucourt, ponieważ proboszcz parafii St. Roch odmówił pogrzebu (zob. X. de Courville, *Lélio...*, Paris 1958; również s. 475).

⁷ Molière napisał pięć sztuk, w których kpił z medycyny i lekarzy: *Miłość lekarzem*, *Małżeństwo przymuszone*, *Lekarz mimo woli*, *Pan de Pourceaugnac* i *Chory z urojenia*. Z wyjątkiem pierwszej wszystkie były tłumaczone na polski, niektóre po kilka razy (zob. s. 119—120).

⁸ Mało prawdopodobne: Molière dostał krwotoku w czasie przedstawienia *Chorego z urojenia* i w kilka godzin później zmarł.

⁹ Zapowiedź *Listów o warszawskim teatrze* (zob. niżej).

Antoni Trąba Michniewski

1775

O SWOBODZIE TŁUMACZA¹

Nie wstydzę się, że moje dzieła z cudzych składam,
 Że z Woltera wyborne myśli rad wykradam,
 Że z Racina, Boila piękne zbieram sztuki,
 Że z Molijerem mieszam z żartami nauki.
 Ja się o to nie pytam, skąd zarwę, to zarwę,
 Wszystko to już jest moje, kiedy ja dam barwę.

¹ Fragment dedykacji przy wydaniu: *Teresa, albo Triumf cnoty*. Komedia dla teatrum warszawskiego napisana, z złączeniem wielkiej części myśli przedniejszych wybranych z komedyj francuskich Imię Pana V[oltaire] przez ks. T. Michniewskiego P. S., Warszawa 1775, s. 2.

O Antonim Michniewskim i premierze *Teresy* zob. Mitzler, s. 168.

Wawrzyniec Mitzler de Kolof

1775—1776

LISTY O WARSZAWSKIM TEATRZE¹

PRZEKŁAD

I

Z Warszawy 20 kwietnia 1775

Mości Panie i Dobrodzieju!

Z prawdziwym ukontentowaniem czytałem Waszmość Pana uwagi o komediach w Wilnie² i pragnę oto pokrótce na list Waszmość Pana odpowiedzieć. Gdybym chciał uwiadomić Waćpana gruntownie o wszystkim, co dotyczy włoskich, niemieckich i polskich towarzystw teatralnych, potrzebowałbym i czasu sporo, i papieru wiele; podam zatem Waćpanu tymczasem najogólniejsze wiadomości o naszych komediach i o baletach.

Wiadomo już Waszmość Panu, jak komponować dobre tragedie i komedie. Tak wiele mamy pism, osobiwie po francusku wydanych, o prawidłach dobrej komedii, iżby wielu lat potrzeba było, aby je tylko z uwagą przeczytać. Wsze-

lako sprowadzić one można do tej jednej fundamentalnej zasady, a to, iż wszystko winno być naśladowaniem natury. Owoż z tego i dalsze prawidła wynikają, a mianowicie, że akcja komedii powinna być do prawdy podobna, że charaktery nie powinny być przesadzone, że sceny mają być dobrze powiązane, a wszystko, co się dzieje, tak się powinno rozwijać, aby jedno z drugiego wypływało. Kuglarstwa, które są uciechą nieoświeconego gminu, trzeba z dobrej komedii wyrugować, albowiem nie tylko są one do prawdy niepodobne, ale nadto niemożliwe.³ Można je zatem bez jakiegokolwiek szwanku pozostawić włoskim poetom itd. Celem tragedii i komedii jest, aby cnota nagrodzona, a występki być ukarany, i z tego dalsze prawidła wynikają, a to, iż nie trzeba, aby na teatrum głoszone jakoweś łgarstwa, grubiaństwa i nieprzystojne wyrazy, które by młodzież zgorzyszyć mogły. Cnota musi być zawsze pochwalona i wywyższona, a występki zaś ośmieszony i wyszydzony, aby na teatrum nie tylko naukę, ale i zabawę znaleźć można było.

Przeczytasz Waszmość Pan w „Monitorze” rozmaite zdania o komediach, a osobliwie zaraz w pierwszym roku 1765 w numerze 50⁴, a choć i w następnych latach tu i ówdzie mimochodem coś o tym powiedziano, to miej Waszmość Pan na uwadze nade wszystko „Monitory” z tego roku, kiedy warszawskie otwarto teatrum, a mianowicie numery 70, 71, 75, 76, 77, 88 i 91.⁵ [...]

Dobrze się dzieje, Mości Panie, że uczone teatralne igrzyska zaprzętają uwagę wileńskiej społeczności; także się dzieje i u nas, ale tylko pośród tych obywateli, którzy prawidła dobrej komedii do gruntu poznali. Są bowiem i tacy, którzy nie bacząc ani na najlepsze komedie, ani na wybornych aktorów, najudatniejszą nawet reprezentację za niegodziwą uważają rozrywkę. Wszyscyśmy aktorami na tym świecie, jako na wielkim teatrum, i mamy powinność tak się swojej roli wyuczyć, aby ją zagrać, jak rzecz tego wymaga.⁶ Kto na małym teatrum dobrze wystawia lokaja, więcej jest wart niż ów, który generała marnie udaje. I nie wiem, czy na wielkiej scenie dobry rzemieślnik, pracowity i uczciwy, oddany edukacji swoich dzieci, nie jest dla społeczności więcej wart niż jaśnie pan baron, który nie wyuczywszy się niczego, nic też nie robi, tylko po ojcu otrzymane dobra traci na rozpustę, ciągnie, póki można, pieniądze od kredytorów i nareszcie swoich współobywateli oszukuje.

Piszesz Waszmość Pan, iż publikum w Wilnie ciche jest i spokojne. Nie mogę ja tego o naszych spektatorach powiedzieć. Warszawianin gada na cały głos, hałasuje i gwiżdże, niekiedy bez jawnej przyczyny, inkomodując zarówno aktorów, jak i słuchaczów. Co dziwniejsza, niektórzy mniemają, iż zapłaciwszy za bilet, zdobyli przywilej niepokojenia innych, nie bacząc, iż ci inni, jako że są w większości, większe też mają prawo, aby im spokoju nie zakłócano.⁷ Wszakże przyzwoitość sama tego wymaga, aby w publicznym zgromadzeniu przystojność i układność zachować.

Co się tyczy baletów i dekoracji teatralnych, mogę Waszmość Panu wyznać szczerze, iż są arcyudane, o czym kiedy indziej obszerniej napiszę. Dają u nas

niekiedy fajerwerk w miejsce baletu; wynalazek ten w istocie godzien jest obejrzenia i niezwykle piękny, ale tylko dla tych, którzy się na rzeczy rozumieją, bowiem i pospólstwo, i nieoświeceni podczas pokazu dopuszczają się swawoli, bądź gapią się jak ciele na malowane wrota. Wynalazca, wyborny znawca piękna, był prawdziwie ukontentowany, kiedy mu oświeceni sukcesu winszowali, nieoświeceni zaś sami się ukarali, kiedy już więcej pokazu tego oglądać nie mogli.⁸

Kończąc, podaję Waszmość Panu regestr sztuk na naszym teatrum w miesiącu styczniu po włosku, niemiecku i polsku reprezentowanych.⁹ Następnym razem przysłę Waszmość Panu regestr za dalsze miesiące, o ile teatr, tak jak inne dziedziny życia w Polsce, będzie nadal przeczyć staremu przysłowiu: w Polsce nie ma nic trwałego.

Pozostaje Waszmość Pana sługą
M.

II

Z Warszawy 5 listopada 1775

Mości Panie i Dobrodzieju!

Skoro regestr widowisk naszych z miesiąca stycznia sprawił Waszmość Panu przyjemność, przesyłam zatem rejestry za dalsze cztery miesiące i w następnych listach będę Waćpanu wysyłał rejestry przynajmniej z dwóch miesięcy.

W następnym liście otrzymasz Waszmość na niemiecki przetłumaczony numer 88 „Monitora” z roku 1774.¹⁰ Słusznie Waszmość Pan mniemasz, iż ośmieszanie na teatrum sztuki lekarskiej dobru publicznemu szkodę przynosi, a skoro prosisz, abym nadal myśli moje w tej materii rozwijał, uczynię to więc pokrótce. W moim mniemaniu teatrum, rządzone wedle dzisiejszych prawideł, powinno, po pierwsze, przynosić pożyteczną i pouczającą rozrywkę. Dobra sława jest w społeczności ogromnie ważna i arcypożyteczna, jako że bardziej nawet niż prawodawstwo przyczynia się do poskramiania występków. Najwięksi rozpustnicy i zbrodniarze, którzy bez skrupułów grzeszą przeciw boskim i ludzkim prawom, zabiegają o zachowanie pozorów, aby jawnym zgorszeniem nie ściągać na się hańby i pogardy cnotliwych współziomków unikać. Kiedy owa wyżej wspomniana zasada przyjęta była, wygnano z teatrum arlekina¹¹, który same tylko plugastwa i niedorzeczności głosił zgorszenie szerząc, zamiast bawić prawdziwie i przyzwoicie.

Po drugie, prawdziwym celem teatrum jest uczyć. Teatr powinien być akademią dla narodu, czyniąc go światlejszym i cnotliwszym. Jeżeli tego warunku nie spełnia, próżny jest trud łożenia tak wielkich kosztów na jego utrzymanie; należy się go raczej wyrzec i zamknąć. Powiedz mi zatem Waszmość Pan, czy teatr może uczyć, czy może czynić człowieka cnotliwszym i mądrzej-

szym, kiedy łgarstwa, kłamstwa i przesady szkodzące dobru publicznemu głosi. A tak się przecie rzecz ma, gdy się sztukę lekarską wyszydza. Doktor na teatrum, w przedzie i w tyle, jest nieustannie tylko nędznym naśladowaniem Moliera.¹² Powinno się pokazywać na teatrum szarlatanów i kuglarzów, ujawniać zgubne skutki, do jakich prowadzą ich nieczne praktyki, prawdziwych zaś lekarzy i sztukę lekarską zostawić w spokoju. [...]

Czymże są wszystkie skarby i bogactwa tego świata, kiedy człowiek straci zdrowie? Przecie prawdą jest także, że zdrowy kміeć jest dla społeczności więcej wart od chorego szlachcica. Skoro więc trwałe zdrowie jest wielkim dobrem doczesnym, skoro wielu dzielnych i prawych ludzi poświęca swe życie badaniom nad tym, jak zachować zdrowie i jak je przywrócić, kiedy jest stracone, ucząc się wielu nauk i przynosząc państwu pożytek, wyszydzanie lekarskiej sztuki przez swawolnego autora komedii jest czynem bezwstydnym i sprzecznym z powszechnym dobrem.

Nie zdarza się to już wprawdzie oświeconym pisarzom naszych czasów, wstydzą się oni bowiem wprowadzać na teatrum szkodliwe kłamstwa, ale trafiają się jeszcze niedouczeni molieriści, którym popieranie złego sprawia ukontentowanie. A to się nigdy zdarzać nie powinno. Teatr powinien służyć dobru — albo sam siebie będzie zniczczał. [...]

Pozostaję Waszmość Pana uniżonym sługą
M.

III

Wielce Szanowny Mości Panie!

Przesyłam Waszmość Panu registr komedii za trzy miesiące przeszłego roku, a wkrótce prześlę jeszcze za dwa miesiące i na tym już poprzestanę. Pragnąłbym wielce dać Waszmość Panu rzetelny opis naszych trzech towarzystw teatrowych: polskiego, włoskiego i niemieckiego; nie jest to przecie możliwe, szykują się bowiem właśnie jakoweś zmiany. Być może opera buffa zamieniona zostanie w operę serio. Niemiecka antrepriza nie ma trwałego fundamentu, który byłby konieczny w stolicy, gdzie Niemcy stanowią połowę ludności. Antrepriza polska, jak się wydaje, ma najtrwalsze podstawy i słusznie ma najmocniejsze poparcie. Komedie narodowe przed kilkoma zaledwie laty wyszły, by tak rzec, z powijków, wymagają więc bacznej uwagi, protekcji i zachęty. Tak się też w istocie dzieje i można słusznie stwierdzić, że nasi polscy aktorowie obojga płci bardzo przychylnie przyjęci zostali. Nie ma jeszcze zbyt wielu dobrych oryginalnych komedii, posiadamy jednak arcywyborne tłumaczenia, przystosowane do polskich obyczajów. Przyszłość zależy teraz tylko od utalentowanych i oświeconych polskich pisarzy, którzy znają gruntownie nie tylko ludzkie serca i sprawy tego świata, ale potrafią także zwalczać polskie przesady, wyszydzać je i wykorzeniać. Najpożyteczniejsze są takie komedie, które najsku-

teczej zwalczają przesady narodowe, i one właśnie z największym przyjmowane są aplauzem. Z tej też przyczyny ta sama komedia bardziej się podoba w jednym kraju niż w innym, gdzie przesądów takowych nie znają.¹³ Gdyby w Polsce, tak jak w Niemczech, stało się zwyczajem dawanie autorom stu talarów za dobrą oryginalną komedię, wkrótce stalibyśmy się bogatsi w tej dziedzinie¹⁴. Ale na to przyjdzie nam jeszcze poczekać. Tymczasem kontentujemy się dobrymi tłumaczeniami, które nie ustępują sztukom oryginalnym, przystosowane są bowiem do polskich obyczajów.

O polskich przesądach i występkach mówić Waszmość Panu teraz nie będę, ponieważ autor, który podejmie się o nich pisać oryginalną komedię, będzie sam wybornie znał. Mniemam wszelako, iż aby zwalczać zabobon i rozwiązłość, trzeba znać niektóre aksjoma, do celu tego stosowne, a mianowicie:

1. Największą cnotą rzetelnego obywatela jest umiłowanie ojczyzny. Dla pożytku swego kraju powinien ofiarować nie tylko dobra doczesne, ale i żywot własny. Należy perswadować ludziom młodym, iż niemożliwością jest być szczęśliwym, gdy rzeczpospolita w nieszczęściu pozostaje, są oni bowiem tylko częścią większej całości. Należy im szczególnie wpajać odrazę do tych, którzy interes prywatny nad dobro ojczyzny przekładają.

2. Należy pokazywać, że rokosze są dla państwa szczególnie szkodliwe, że uczciwy obywatel winien dążyć do tego, aby je osłabiać, a nie wzmacniać, przez nie albowiem największe potęgi do upadku przyszły.

3. Należy wyszydzać głupi, wyimaginowany i silnie zakorzeniony przesąd, jakoby własne przedsięwzięcia można urzeczywistniać przemocą, nie bacząc, iż są one sprzeczne z publicznym dobrem. Można się posłużyć przykładami z historii, które pokażą, iż ta niedorzeczna zaciętość stała się przyczyną upadku wielu najznamienitszych domów w Europie.

4. Należy pokazywać, iż prawdziwy rozum ludzki i prawdziwa mądrość nie cierpią matactwa, obłudy i wykrętów i że najbardziej łebscy oszuści zostają nareszcie ujawnieni i sami się do swojej zguby przyczyniają.

5. Należy obnażać głupotę niepotrzebnego przepychu, zbytecznego wygodnictwa i pieniacstwa tak w drobnych, jak i w wielkich sprawach.

I przeciwnie:

6. Należy wpajać umiłowanie cnoty, jako prawdziwej wspaniałości, umiłowanie skromnego życia i prawdziwego honoru służenia rzetelnie własnej ojczyźnie.

7. Należy przemyślnie perswadować słuchaczom, że prawdziwa cnota na tym się zasadza, aby nie obiecywać, czego by nie można lub czego by się nie pragnęło dotrzymać, żeby nie zwodzić ani siebie, ani tego, któremu się przyrzeczenie dało.

8. Pisemnych zobowiązań należy święcie dopełniać, nawet jeśli przyjdzie na tym szkodować, albowiem będzie to kara za zbyt ni pośpiech i przestroga, aby być w przyszłości mądrzejszym.

9. Zgubna dla państwa nienawiść rodowa powinna być potępiona i zde-maskowana, ponieważ skłócone rody nie tylko sobie szkodę czynią, ale wzajem się prześladując, działają na zgubę ojczyzny; nie może to do niczego inszego doprowadzić, jeno do wzajemnego wyniszczenia, do zahamowania dążeń ku powszechnemu dobru, i miast przysporzyć wszystkim pomyślności zaszkodzi zarówno ogółowi, jak i skłóconym rodóm.

10. Osobliwie należy zwalczać dumę rodową jako najstarożytniejszy z przesądów, dowodząc, iż chłop tyłuż co i pan posiada antenatów, z tą wszelako różnicą, iż każdy z szesnastu kmiecych przodków, żyjąc w prostej niewinności, pracowicie uprawiał ziemię, chociaż nie mógł się wykazać ozdobnym w tytuły drzewem genealogicznym. A przeciwnie, pan z dziada pradziada może się pochwalić, że ojciec jego dwóch ludzi zamordował w pojedynku, że dziad grabił miasta czasu wojny, pradziad wino popijał i huczne bale wyprawiał, inny pradziad, procesując się o miedzę, puścił z torbami sąsiada, grunta jego przywłaszczył i nową wieś założył — i tak dalej aż do szesnastego pokolenia. A siedemnasty przodek był zwykłym ciurą, który przywiózł z wojny łup bogaty i zagrabione pieniądze, za które dla syna herbowny klejnot nabył. Ciała obydwu antenatów, pańskiego i chłopskiego, dawno już stoczyły robaki.

Chciałbym Waszmość Panu pisać dłużej, miałbym jeszcze dodać ze sto punktów, ale widzę oto, że mi miejsca i papieru nie staje. Życzę Waszmość Panu wszelakiej pomyślności i pozostaję z prawdziwą przyjaźnią

M.

Z Warszawy 16 marca 1776

P.S. Winien jestem Waszmość Panu respons na dalsze punkta jego listu, wkrótce zatem o nich napiszę.

IV

Z Warszawy 2 kwietnia 1776

Mości Panie!

Okoliczności nieprzychylne zmuszają mnie, bym na czas niejaki przerwę w naszej korespondencji uczynił; przesyłam Waszmość Panu registr widowsk w listopadzie i grudniu zeszłego roku oraz styczniu, lutym i marcu tego roku na teatrum warszawskim reprezentowanych. Masz zatem Waszmość Pan registr zupełny za cały czas pobytu aktorów niemieckich w Warszawie.

Spieszę dorzucić jeszcze kilka prawd stosownych do formowania oryginalnych polskich komedii. Są to:

1. Nie ma w społeczności nic wstrętniejszego, haniebniejszego i sprzecznego z prawami natury nad uczucie zemsty, które objawia się w sercu pozbawionym światła rozumu. Wszystko albowiem, cokolwiek namiętność ta potrafi sprawić między osobami prywatnymi, szkodliwe jest zarówno dla społeczności, jako i dla tychże obywateli; staje się ono trucizną, która działa tak na krzywdzi-

cieli, jak i na pokrzywdzonych. Wiele wprawdzie potrzeba rozsądku i męstwa, aby zdobyć przeciwnika, to znaczy, aby mu przebaczyć, zyskać odeń słuszne zadosyć uczynienie, wprowadzić go na lepszą drogę i jeszcze gdy on ją dostrzeża, udzielić mu pomocy. Skoro powiemy, iż takowe pokonywanie przeciwnika przynosi honor i zaszczyt, a także i pożytek, to przeciwnie, z wykonanej zemsty nic poza złem samym nie wynika. Mniemam, iż o ile zemsta osób prywatnych szkodzi dobru powszechnemu, o tyle zemsta zwierzchności, karząca występki wedle praw ustanowionych i która zwać się raczej powinna sprawiedliwym zadosyć uczynieniem, jest dla społeczności niezbędnym środkiem leczenia jego ułomności.

Tak wielkim i szkaradnym występkiem jest zemsta, iż w najpodlejszych tylko gnieździ się duszach, a tak pożyteczna i wzniosła jest cnota łagodności i przebaczenia, którą występkiwci przeciwstawiać należy, iż wielkie dusze, którym ta cnota nie jest obca, stają się podobne do Najwyższej Istoty i Stwórcy, który nieustannie przecie wszystkim nam daje przebaczenie, chcąc nas tym sposobem poprawiać i istotnie nas poprawiając.

Zemsta dokonana z impetu zapalczywości może się komu wydać mniej godna kary, ale jest tym bardziej szkodliwa i więcej może nieszczęścia sprawić niż zemsta odroczone, dokonana po jakimś czasie, która ujawnia wszelako charakter czarny i obrzydliwości pełny. Można by powiedzieć, iż naród nasz jest mniej skłonny do tej zbrodni niż do zemsty z impetu, tak jak wszyscy ludzie na świecie, którzy nie są jeszcze panami samych siebie. A trafiają się przecie i u nas dziwacy, którzy trzymają rejestry swoich antagonistów, bądź rzeczywistych, bądź urojonych, a to z tej przyczyny, iż owi domniemani wrogowie nie zgadzają się ze zdaniem, które uznają za sprzeczne z dobrem powszechnym. Ci są też w każdej okoliczności prześladowani. Taka polityka jest fałszem, prawda bowiem uczy nas, iż tylko rzeczywistych wrogów należy pozbawiać urzędów, aby dłużej szkodzić nie mogli. O wiele rozsądniej jest przeciągać antagonistów na swoją stronę grzecznością i dobrodziejstwem, zmniejszając tym sposobem liczbę wrogów, zamiast ją powiększać uporczywym prześladowaniem. Tak postępują prawdziwie wielcy książęta, znakomici ministrowie, generałowie etc. A takowy rejestr może się okazać wielce kłopotliwy i dlatego także, iż po jakimś czasie może się wydać tak długi, iż lepiej, by go wcale nie było.

2. Skąpstwo jest korzeniem wszelakiego zła, należy je szczególnie odróżniać od gospodarności, jako cnoty przynoszącej najlepsze skutki, ponieważ nasze wyobrażenia o hojności i rozrzutności nie dosyć są określone. Nierzadko mianem skąpstwa nazywamy zapobiegliwą gospodarność i oszczędność, nie wiedząc, na czym prawdziwe skąpstwo się zasadza. Ten wstrętny nałóg tym się odznacza, iż nigdy na tym, co ma, nie poprzestaje, nawet przy nadmiarze dobytku pragnie zbierać coraz więcej dóbr doczesnych, zarówno godziwymi, jak i niegodziwymi sposobami, i zarabiać, ile się tylko da. Łakomiec tę ma

jeszcze właściwość, iż swoim bogactwem nikomu pożytku nie przynosi: ani społeczności, ani bliźnim, ani nawet sobie samemu, zdarza się albowiem, iż w jednej chwili osiąga wielkie zyski bez obawy straty, wtedy gdy jego bliźni na wielki szwank są narażeni. Łaknąc nieustannie i pozbawiając się korzyści używania dóbr doczesnych, skąpiec sam sobie karę wymierza i do tego cierpi niepokój, wątpiąc w zapobiegliwość Stwórcy.¹⁵

Zgoła przeciwnie rzecz się ma z oszczędnością. Człowiek oszczędny miarkuje swoje wydatki rozmiarem dochodów, długów nie robi, oddaje każdemu, co mu się należy, zyskując w zamian spokojność sumienia. Oszczędnością bogacą się i rosną w siłę nie tylko poszczególne familie, ale państwa całe — myślę o dobrze prowadzonej i rozsądnej gospodarce domowej — i osobliwie tę własnie cnotę powinno się wdrażać Polakom w wieku naszym, i to nie tylko młodzieży, ale i ludziom dojrzałym, do czego teatrum dobrze się może przysłużyć.

Można by w jednej komedii wystawić i skąpca, i człowieka oszczędnego, ażeby cnota, poprzez przeciwstawiony jej nędzny nałóg, łatwiej opanowywała umysły i okazała się wydała.¹⁶ Życzyłbym sobie w ogólności, aby autor pożytecznych komedii każdym razem, gdy zdarzy mu się cnotę pochwalić, przydawał obrzydliwości występкови, albo gdy potępia występек, pokazał cnotę w całej jej okazałości, jej bowiem pożytek niewielu tylko dostrzega, a gdyby ktoś chciał nawet dostrzec, to i tak przeciwstawne charaktery rozwijane są zbyt powierzchownie, a to z przyczyny nieprzeliczonych teatrowych małżeństw, tak jakby autorowie komedii jedyny swój cel upatrywali w najprzemysłniejszym kojarzeniu amantów. Przyszedł czas, aby i komedie bez miłosnych intryg formować, mogłyby się one takim samym lub większym jeszcze cieszyć aplauzem, i gdy dawniej ktoś idąc na komedię mówił: „Idę dzisiaj na wesele”, to dziś wcale już by tego powiedzieć nie mógł.

3. Należy jeszcze na polskim teatrum pokazywać akuratanie rozrzutność i hojność i wymyślnymi przykładami uczynić je łatwymi do pojęcia, ponieważ i chwalebna hojność, i występna rozrzutność złe skutki przynoszą i plenią się szeroko w naszej społeczności. Wydawać by się mogło, iż hojność w naszym wieku zaczyna zanikać, a to skutkiem poprzedniej rozrzutności i marnotrawstwa; hołduje jej jeszcze pleć piękna, ale w takowych przypadkach bardziej rozrzutnością aniżeli hojnością nazwać ją można. Różnica między hojnością i rozrzutnością leży w proporcji dobytku, jaki się posiada. To, co jest bowiem prawdziwą szczodroblivością u jednych, u drugich będzie istnym marnotrawstwem; zdarza się często, że to, co w jednej społeczności za cnotę i przyzwoitość uchodzi, gdzie indziej w zgoła odmiennych okolicznościach piętnowane jest jako występек i nieprzyzwoitość. Człowiek rozrzutny więcej wydaje, niż powinien, coraz więcej czyniąc uszczerbku w swoim dobytku, popadając nareszcie w długi, których zapłacić nie ma sposobu. Przeciwnie, człowiek hojny dzieli się nadmiarem swego dobytku — nie wychodząc z obrębów swoich możliwości — z ludźmi, którzy bądź na to zasłużyli, bądź pozostają w nieustannej potrzebie.

Hojność bogatego względem bogacza jest fałszem i nie przynosi żadnego pożytku społeczności, dopiero hojność względem ubogiego może zapewnić szczęście. Taki jest obrót tego świata, iż więcej przybywa tym, którzy mniej potrzebują, a mówiąc pokrótce, uciśniony jest biedak, który swoją pracą bogatego wspiera, a po prawdzie czyni go bogatym. Albowiem gdyby nie było biedaków, nie byłoby bogaczy. Stąd też jasno wynika, iż powinnością bogatych jest dzielić się z biednymi tym, na czym im zbywa, i co im zawdzięczają, pominąwszy nawet przykazanie o miłości bliźniego, które ubogich wspierać nakazuje.¹⁷

4. Pośród wielu innych spraw należy pokazywać nade wszystko zamiłowanie do nauk, rzemiosł, uprawy roli i handlu, które wspierają się na fundamentach mądrości, umiejętności i pracowitości, nie zaś na lichwiarstwie i oszustwie. Należy dosadnie wykazywać, iż oświecenie umysłu od gruntownej wiedzy zależy, że głupotą jest chcieć być mądrym nie aplikując się lub mając we wzgardzie nauki, które kształtują szczęśliwość doczesną, tak jak handel i rzemiosło przyczyniają nam wygody. Uprawa ziemi wszystkich nas żywi i jest główną podporą państwa. Tę prawdę szczególnie w Polsce powinno się pokazywać, a do tego może się przyłożyć teatr, wystawiając wzruszające przykłady zapobiegliwych kmiotków i prostych chłopów, ukazując pożytki płynące z pracy ich rąk.

Powiem nareszcie w ogólności, iż grube występki, jako to cudzołóstwo, pijaństwo, złodziejstwo, bluźnierstwo etc., nigdy na żadnym teatrum jako materie fundamentalne wystawiane być nie powinny, ponieważ są same w sobie tak odrażające, iż nawet dzieciom wiadomo, że są godne ukarania, a ludzie dojrzały, będąc wcześniej o tym pouczeni, mają się przed nimi na baczności. Utalentowany pisarz mógłby sobie czasem pozwolić, skoro okoliczności tego wymagają, na potrącanie mimochodem o różne występki, choćby i najcięższe, musi wszelako pilnie baczyć, aby kara za występki była jak najrychlejsza, a ich kształt arcyobrzydliwy.

Tyle o układaniu polskich sztuk oryginalnych. [...]

Co się Polski tyczy, nie mamy sobie co wyrzucać, iż zbyt wiele jest u nas kiepskich pism, mało bowiem mamy kiepskich, ale jeszcze mniej dobrych utworów, i gdyby nie tłumaczenia z obcych języków, nie by nam nie zostało prócz starych pożytecznych ksiąg czasu dobrego Zamoyskiego. To był największy mecenas, jakiego Polska wydała; inni także wspierali i zachęcali uczonych mężów bądź pieniędzmi, bądź innymi dobrodziejstwami, ale wszyscy oni dawno pomarli i już się nie odrodzili.

Właśnie kiedy to piszę, wiadomo już powszechnie, że niemiecka antrepryza została odprawiona, zamiast niej pojawiają się francuskie komedie; tak więc w przyszłości warszawskie widowiska składać się będą z opery serio, komedii polskich i francuskich. Prawdziwą przyczyną owych zmian jest niechęć dobrze urodzonych, którzy przeważnie lepiej francuski od niemieckiego języka znając, wolą mówić i słuchać po francusku nie bacząc, iż Niemcy Polakom bliżsi,

użyteczniejsi i potrzebniejsi od panów Francuzów, którzy gdy się tylko w Polsce dorobią, ochoczo wracają do Francji; inaczej uczciwy i stateczny Niemiec, który widząc możliwość dorobku, chętnie tutaj osiada na stałe i staje się prawdziwym obywatelem tego kraju, z czego i dla Rzeczypospolitej wynikają oczywiste korzyści.

Obaczmy, jakie będą skutki takowych zmian. Może po jakimś czasie francuskie widowiska znowu ustąpią niemieckim, nierównie mniej kosztownym.

Dołączam jeszcze Waszmość Panu registr widowisk z miesięcy stycznia, lutego i marca tego roku, a więc do momentu, kiedy ustały niemieckie reprezentacje. Skoro niemiecka komedia kończy swój żywot w Warszawie, zamykam i ja moją z Waszmość Panem korespondencję i pozostaję, jak zawsze Waszmość Pana prawdziwym przyjacielem i uniżonym sługą

M.

¹ Fragmenty *Briefe eines Warschauer Schriftstellers an den Herrn Lorenz von Lehrlieben in Wilna* (*Listy warszawskiego pisarza do pana Wawrzyńca Wiedzolińskiego w Wilnie*). Listy, drukowane w oficynie Mitzlera, ukazywały się początkowo pojedynczo, w 1776 zostały zbroszurowane w jedną całość. Autorstwa Mitzlera domyślał się K. Estreicher (zob. „Rozmaitości”, Lwów 1856, nr 6), a za nim L. Bernacki, który całość rozprawy Mitzlera przedrukował w: *Teatr, dramat i muzyka...*, t. I, s. 56—122. Domniemanie obu uczonych potwierdza doniesienie „Gazety Warszawskiej” z dnia 10 lipca 1776 (zob. s. 507—508). Rozprawka Mitzlera, napisana w formie fikcyjnej korespondencji z „uczonym z Wilna”, składa się z pięciu listów podpisanych kryptonimem M. i trzech listów od adresata; dołączono do nich przedmowę wydawcy i registr widowisk teatru warszawskiego od 1 stycznia 1775 do marca 1776. Publikujemy fragmenty czterech listów, sygnowanych kryptonimem M.: I — z 20 kwietnia 1775 (Bernacki, s. 59—62), II — z 5 listopada 1775 (Bernacki, s. 67—69), III — w oryginale list IV z dnia 16 marca 1776 (Bernacki, s. 92—95), IV — w oryginale list V z dnia 20 kwietnia 1776 (Bernacki, s. 104—112). Przekład Mieczysława Klimowicza.

Mitzler w swym programie teatralnym adaptuje świadomie antyarystokratyczne i antyszlacheckie poglądy mieszczańskich ideologów w rodzaju Merciera i stąd program Mitzlera jest radykalniejszy społecznie od obyczajowego dydaktyzmu „Monitora”. Redaktorzy „Journal Littéraire de Varsovie” (zob. s. 179—180, 184—187) zajęli stanowisko polemiczne wobec prób realizacji Mitzlerowskiego programu.

² W Wilnie publiczna scena polska powstała dopiero po przyjeździe Bogusławskiego w r. 1785. W okresie, o którym pisze Mitzler, działały w Wilnie sceny szkolne pijarskie i jezuickie oraz amatorskie sceny dworskie. W pierwszym liście „uczonego z Wilna” podana jest wiadomość o wystawieniu francuskiej komedii w dniu 28 lutego r. 1775 w rezydencji rosyjskiego generała Rzewskiego (zob. s. 369—370).

³ Mitzlerowi chodzi o typ sztuki reprezentowanej przez teatry jarmarczne, a także przez teatr komedii dell'arte. Pisał o tym obszernie w artykułach o *Widzącym ślepaku*. (zob. s. 151)

⁴ Chodzi o artykuł pt. *Definicja widowisk i ich historia*, którego ogólny sens jest zbliżony do poglądów Mitzlera. Mitzler pomija, zapewne świadomie, zasadnicze artykuły „Monitora” z r. 1766, nr 63—64 (zob. s. 105—109), w których sformułowany jest program komedii obyczajowej, stoi bowiem na stanowisku dramy mieszczańskiej.

⁵ „Monitory” nr 70 i 71 z r. 1774 noszą tytuł *O dobrym porządku towarzystwa, a w szczególności o rozrywkach*. Fragment nr 71 publikujemy na s. 149. Numery 75—77 zawierają fragmenty dyskusji

o tragedii i komedii, tłumaczonej z powieści Lesage'a *Diabeł kulawy*. „Monitory” nr 88 i 91, zob. s. 151—154. Z wyjątkiem tłumaczenia z Lesage'a, wszystkie artykuły przypisał Mitzlerowi S. Ozimek (*Udział „Monitora”*..., 105).

⁶ Filozoficzna parabola: „Świat jest teatrem”, jest proveniencji antycznej. W nr 104 „Monitora” z r. 1770 jest podobna parabola przełożona z J. T. Oxenstierna (zob. *Litteraria*, s. 360). U Mitzlera motyw ten ma wyraźnie charakter po mieszczańsku dydaktyczny.

⁷ Fragment ten dotyczy fircyków. Scenka z hałaśliwym fircykiem w teatrze opisana była w nr 88 „Monitora” z r. 1768. Argumentacja bardzo podobna.

⁸ Chodzi zapewne o niejakiego Torri, Włocha, profesora pirotechniki w Korpusie Artylerii Koronnej, który razem z niejakim Capellą urządził w Warszawie fajerwerki w l. 1775—1776 (zob. doniesienia „Gazety Warszawskiej” z czerwca 1775 i lipca 1776 r.).

⁹ Dołączone do każdego listu spisy repertuarowe mają zasadniczą wartość dla ustalenia dziennego repertuaru teatru warszawskiego w l. 1775—1776. Fragmenty spisu Mitzlera publikujemy niżej.

¹⁰ Chodzi o artykuł o *Widzącym ślepaku* (zob. s. 151). Niemiecki przekład załączył Mitzler do III listu o warszawskim teatrze (zob. Bernacki, *Teatr*..., t. I, 82—87).

¹¹ W oryginale: Hanswurst (zob. „Kalendarz Teatrowy”, s. 211).

¹² Swoją pogląd na twórczość Molière'a Mitzler wyjaśnia w artykule o *Widzącym ślepaku* (zob. s. 153—154).

¹³ Jest to zasada wcześniej sformułowana przez Czartoryskiego (zob. s. 138).

¹⁴ Warto tu zanotować zbieżność między postulatem Mitzlera i hojnością Stanisława Augusta, np. wobec Zabłockiego. Król dwukrotnie ofiarował Zabłockiemu 100 dukatów: za *Zabobonnika* (1781) i za *Amfitriona* (1783). Dodajmy dla porównania, że autor dostawał od teatru za sztukę od 5 do 15 dukatów, a roczna pensja Zabłockiego w Komisji Edukacji Narodowej wynosiła 3 tysiące zł polskich, czyli około 165 dukatów. Dzięki życzliwej uprzejmości Pana doc. dr Zbigniewa Raszewskiego dowiedziałam się, że po r. 1780 Zabłocki miał z teatrem umowy na pięć komedii rocznie, za które otrzymywał od 100 do 200 dukatów, płatnych w ratach miesięcznych.

¹⁵ Skąpiec był dla oświeconych przysłowiowym „psem ogrodnika”, który sam nie zje i drugiemu nie da. Krytyka skąpstwa miała aspekt ekonomiczny i moralny, co daje się zauważyć w wywodach Mitzlera. Praktyka gromadzenia kapitału i tym samym wycofywania go z obiegu uważana była za szkodliwość społeczną. Z punktu widzenia moralności, wynaturzenie skąpca było przeciwne zasadzie *aurea mediocritas*, której hołdowali mieszczańscy moralisci. Jak wynika z osiemnastowiecznych komentarzy do Molierowskiej komedii, *Harpagon* był uosobieniem złego ojca i złego obywatela, działającego na szkodę własnych dzieci i społeczności. Najpełniejszym artystycznym wyrazem tych poglądów jest w teatrze polskiego Oświecenia postać Anzelma z komedii Zabłockiego *Zabobonnik*.

¹⁶ Ta propozycja Mitzlera ujawnia nie tylko słabość jego programu artystycznego, ale i całego kierunku zwanego dramą mieszczańską. Oszczędność nie jest przeciwieństwem skąpstwa, tak jak hojność nie jest przeciwieństwem rozrzutności; są to pojęcia mieszczące się w tym samym zakresie, a różniące się tylko stopniem nasilenia. Trudno sobie wyobrazić konflikt między skąpym i oszczędnym, hojnym i rozrzutnym. Konflikt może powstać tylko w wypadku przedstawienia dwóch stanowisk nie do pogodzenia. „Monitor” proponował pokazywanie skąpego Piotra i rozrzutnego Pawła, i to przeciwstawienie mogło być źródłem autentycznego teatralnego komizmu, ale z punktu widzenia wychowawczej roli teatru groziło niejednoznacznością oceny moralnej. Znamienny w tej sprawie jest spór o Molierowskiego *Mizantropa* (zob. s. 173—175).

¹⁷ Pogląd ten jest odbiciem popularnej w XVIII w. filantropii, opartej nie na ewangelicznym przykazaniu miłości bliźniego, ale na przesłankach fizjokratycznych. Diderot był propagatorem filantropii, wprowadził on w *Ojcu rodziny* epizod, nie związany z akcją, w którym pokazał, jak tytułowy bohater ostentacyjnie wręcza żebrakowi jałmużnę.

Wawrzyniec Mitzler de Kolof

1775—1776

O PRZEDSTAWIENIACH NA WARSZAWSKIEJ SCENIE¹

PRZEKŁAD

I

4 stycznia 1775. Środa. Opera buffo *La Sposa fedele*² (*Wierna narzeczona*). Tę operę oglądano często i chętnie w minionym roku, jako że odznacza się dobrą muzyką, pięknymi dekoracjami i sama jej intryga jest prawdziwie zachwycająca. Pierwszy śpiewak, pan Guardasoni, śpiewa w niej arię po polsku. Balet nie był wiele wart; raczono się kopniakami jak to zwyczajnie w zabawie grubiańskich wieśniaków.³

II

24 stycznia 1775. Wtorek. Po niemiecku tragedia *Zaira*⁴. Znany ten utwór podobał się tam wszędzie, gdzie go dobrze grywano, ale w Warszawie nawet dobre tragedie nie trafiają do smaku publiczności; tutaj spektatorowie chcieliby się tylko bawić i nie baczą na subtelność, prawdziwe piękno i mądrość, które są istotą tragedii. Niektórzy ludzie nie potrafią tego zrozumieć, że przecież tragedia mogłaby skutecznie kształtować ich poczucie smaku. Dano balet nazwany *Leśny człowiek*⁵.

III

19 lutego 1775. Niedziela. Komedia polska *Gracz*⁶. Jakkolwiek komedia ta jest tłumaczeniem, mogłaby uchodzić za dzieło oryginalne, tak znakomicie bowiem została przystosowana do polskich okoliczności. Zarówno komedia *Gracz*, jak i komedia *Pieniacz*⁷ pozyskała szczególny aplauz publiczności. Na zakończenie balet.

IV

28 lutego 1775. Wtorek. Polska komedia *Pijacy*⁸. Komedia nie podobała się do tego stopnia, iż przyjęto ją gwizdaniem. Nie było w niej istotnie nic godnego uwagi. Balet *Maskarada*⁹. Z powodu nadchodzącego postu teatrum zamknięto do 5 marca.

V

8 marca 1775. Środa. Pouczająca komedia polska *Marnotrawca*¹⁰, przeznaczona dla paniczów, którzy nie nauczyli się jeszcze sztuki gospodarowania. Balet *Uciekinierka*¹¹.

VI

11 marca 1775. Sobota. Niemiecka komedia *Zbieg z miłości ku rodzicom*¹². Dobra i wzruszająca komedia, której osnowa wzięta z prawdziwego zdarzenia.

Zamiast baletu pokazano fajerwerk optyczny, wiernie naśladowujący sztuki pirotechniczne, ale pod względem kunsztu znacznie je przewyższający. Jak już wspominałem w poprzednim liście, fajerwerk ten wielce się podobał znawcom, tylko gawiedź nie potrafiła wcale tej sztuki docenić.¹³

VII

7 maja 1775. Niedziela. Anonsowano reprezentację komedii *Szkola kobiet*¹⁴, jednakże z powodu niedyspozycji wielu aktorów trzeba ją było odwołać. Dla rozrywki przybyłych już spektatorów zaimprovizowano byle jakie sztuczdyło (*farce*) pt. *Księżę Michał*¹⁵. Na zakończenie balecik.

VIII

20 czerwca 1775. Wtorek. Niemiecka tragedia *Emilia Galotti*¹⁶. Sztuka dobra, ale w Warszawie wcale się nie podoba, tutaj bowiem żądają sztuk tylko do śmiechu. Balet *Wiejskie zabawy*¹⁷. Bardzo dobrze, że ten kiepski balet nareszcie zniknie nam z oczu.

IX

11 lipca 1775. Wtorek. Opera buffa *L'Isola d'Alcina*¹⁸ (*Wyspa Alczyny*). Balet *Uciekinierka*. Tego dnia wielkie było na teatrum zamieszanie, ponieważ pan Guardasoni do swojej roli dodał następujące słowa: *Amour, coquin, point de cabales*¹⁹, którym to incydentem ubliżył publiczności, a ta go wygwizdała, żądając jeszcze satysfakcji.

X

13 lipca 1775. Czwartek. Anonsowano operę buffa, jednakże reprezentacja nie odbyła się z powodu awantury z panem Guardasonim.

XI

16 lipca 1775. Niedziela. Opera buffa *Il Finto pazzo per amore*²⁰. Przed rozpoczęciem opery wszedł na teatrum pan Guardasoni i publikum pokornie przeprosił. Tym sposobem zlikwidowano owo blahe zamieszanie. Balet *Ogrodnik*²¹.

XII

18 lipca 1775. Wtorek. Opera buffa *Il Barone di rocca antica*²² (*Baron na starej skale*). Balet *Konstancja*²³. Mniemam, iż nie byłoby od rzeczy pozostawić pana barona na starej skale i nie mordować go więcej zstępowaniem na scenę warszawską.

XIII

31 lipca 1775. Poniedziałek. Dano znów po raz pierwszy (?) niemiecką komedię *Zbieg*²⁴. Balet *Uciekinierka*. Wiadomo już, co się wydarzyło w trupie

niemieckiej: cztery osoby oderwawszy się od kompanii wyjechały. Od tego czasu niepodobna obsadzić jakiejkolwiek większej sztuki.

XIV

2 sierpnia 1775. Środa. Pierwsza reprezentacja nowej polskiej komedii *Teresa, albo Triumf cnoty*²⁵. Autorem jest pan Michniewski, znany z talentów i wiedzy duchowny, niegdyś członek zakonu oo. misjonarzy, który z sobie wiadomych powodów ze zgromadzenia tego wystąpił. U nas duchowni piszą dobre — o ile nie najlepsze — komedie, a to pewnie dlatego, że lepiej od ludzi świeckich znają serca ludzkie i sprawy tego świata. Komedie powtarzano wielokrotnie z wielkim powodzeniem, jako że aktorowie polscy bardzo dobrze swoje role wystawiali. Balet *Duch opiekuńczy zakochany*²⁶.

XV

7 sierpnia 1775. Poniedziałek. Po niemiecku komedia *Patron Patelin*²⁷, we trzech aktach, przetłumaczona z francuskiego przez J. C. S²⁸. Pan S. użyłby swego czasu pożyteczniej, gdyby zechciał coś lepszego tłumaczyć. Sztuka ta, przeciwna regułom, jest nieprzystojna, a nadto, żeby tak rzec, złośliwa i stosowniejsza byłaby na jakim wielkim jarmarku, gdzie łąkące zabawy pospólstwo czeka na farsowe kuglarstwa, aniżeli na warszawskim teatrum, do którego uczęszczają znawcy dobrej komedii. Opinię moją uzasadnię odpowiednimi dowodami. Autor *Patelina* nie zawahał się wypowiedzieć bezwstydnie jawnego kłamstwa, a to w takich słowach: „Choroby wyrządzają niekiedy wielkie spustoszenie, ale zawsze z pomocą doktorów.”²⁹ Czyż nie jest złośliwością przypisywanie doktorom działania na szkodę pacjenta i czyż ta złośliwość nie sprzeciwia się zdrowemu rozsądkowi i historii? Czy to doktorowie zawlekli kiedykolwiek zarazę do jakiego kraju? Każdy i nieuczony nawet człowiek świadom jest tego, iż doktorowie dokładają starań, by zahamować spustoszenia wyrządzane przez morowe powietrze, że tępią zarazę i niejednokrotnie, chociaż nie zawsze, osiągają przecie swój cel. Autor wbrew potrzebie szydzi z doktorskiego rzemiosła i pokazuje się tym samym jako łgarz i molierysta. Właśnie owo naganne naśladowanie Molière’a, który przy łada sposobności przypina łątki lekarzom, nasunęło pod pióro autorowi *Patelina* i włożyło w usta samemu Patelinowi rzeczy sprośne, gdy bez widomej potrzeby rozprawia o urynie i stolcu³⁰. Wszakże nasz pan Müller³¹, dobrze wystawiający *Patelina*, okazał się mądrzejszy od autora, gdy w czasie reprezentacji pominął wszystkie owe wspomniane sprośności. Głupie małpowanie Molière’a, które polega na atakowaniu doktorów przy byle okazji, skłoniło autora do napisania i tych chytrych słów: „Lekarze stosując swoje szarlatkańskie medykamenty omal nie pozbawili mnie życia.”³² I to także nie ma związku ani z lekarzami, ani z sztuką lekarską. Gdyby autor był przy zdrowych zmysłach i nie był molierystą, mógłby powiedzieć: „Szarlatani z pomocą swoich miks-

tur omal nie pozbawili mnie życia.” Dowiodłem zatem, iż jest to komedia tyleż nieprzystojna, złośliwa, co napisana wbrew teatralnym regułom, pokazuje bowiem tylko nie ukarane szalbierstwa. Dobrze się zatem stało, iż to nędzne sztuczdyło, które nie przynosi chwały francuskiemu autorowi, zostało przepędzone z warszawskiego teatrum, chociaż ku zgorszeniu ludzi uczonych kilkakrotnie jeszcze było reprezentowane. Po komedii balet, nazwany *Ogrodnik*³³.

XVI

9 sierpnia 1775. Środa. Po niemiecku komedia *Amant, autor i sługa*³⁴, w jednym akcie. Po niej oryginalna sztuka *Nowa Agnieszka*³⁵, w jednym akcie. Oglądaliśmy i słuchaliśmy z ukontentowaniem tym większym, iż pani Sacco³⁶ była wyborną Agnieszką. Jest ona zresztą znakomita w każdej roli. *Amant, autor i sługa* jest komedią bez żadnej zalety, bardzo mierna. Balet *Uciekinierka*. Pierwszy i najładniejszy balet pana Sacco, choć i inne jego balety także są wyborne. *Uciekinierka* zawsze zdobędzie aplauz, choćby ją i dwadzieścia razy reprezentowano. Nasza primabalerina panna Bini jako Uciekinierka ujawnia szczególny talent nie tylko w tańcu, ale także w akcji.

XVII

19 sierpnia 1775. Sobota. Niemiecka komedia *Zwycięstwo kumoszek*³⁷, w pięciu aktach przez pana Schlegel z Kopenhagi. Grana tutaj po raz pierwszy. Komedię przyjęto z wielkim zainteresowaniem. Nowy balet pana Sacco, baletmistrza: *Moc namiętności dzikiej, czyli Niewdzięczność*³⁸ w dwu częściach; część pierwsza po drugim akcie, część druga po komedii.

XVIII

25 sierpnia 1775. Piątek. Po niemiecku komedia *Soliman II, albo Trzy sułtanki*³⁹, z baletem.

NB. Ponieważ we wtorek nie było reprezentacji z okoliczności uroczystego pogrzebu śp. kanclerza wielkiego litewskiego ks. [Michała Fryderyka] Czartoryskiego w kościele Św. Krzyża, dano reprezentację w dniu dzisiejszym, tj. w dniu przerwy, aby osoby, które wykupiły bilety abonamentowe, nie miały powodu do narzekania.

XIX

9 września 1775. Sobota. Po niemiecku komedia *Kupiec szlachcic*⁴⁰, w trzech aktach pana Brandesa. Komedię tę, bardzo dobrze przyjętą, otwiera korowód masek. Pan Müller, który wystawia rolę kupca szlachcicem, wydał się dobry. Balet *Polowanie Henryka IV*⁴¹.

XX

14 października 1775. Sobota. Miała być niemiecka komedia *Indiańska wdowa*⁴², anonsovana w teatrum i na afiszu, ale nie było reprezentacji, bo-

wiem parter, a właściwie tylko niektóre na parterze osoby krzyczały: „Nie chcemy komedii, tylko balet!” Chodziło o balet pt. *Kowal*⁴³.

XXI

15 października 1775. Niedziela. Na otwarciu nowej antrepryzy teatralnej pod dyktando p. Kurza, reprezentowano znowu komedię polską *Teresa, albo Triumf cnoty*⁴⁴. Przez sześć tygodni nie było wcale polskich komedii z przyuczyny waśni, intryg i sporów; niewiele brakowało, a teatrum na dobre by zamknięto. Balet *Diana i Endymion*⁴⁵.

XXII

7 listopada 1775. Wtorek. Po niemiecku komedia *Poetyczny panicz*⁴⁶. Sztuka ta z francuskiego przetłumaczona, w 5 aktach, reprezentowana jest przez nową kompanię aktorów nazwaną „Baaden-Baadische Hofschauspieler Gesellschaft”. Niemiecka śpiewaczka pani Schulzin śpiewała włoską arię, jednak ani aktorowie, ani śpiewacy nie zyskali aplauzu, jakiego bym im chciał życzyć. Balet *Niewdzięczność*⁴⁷, część I.

XXIII

10 lutego 1776. Sobota. Po niemiecku komedia przez przebywającą dotąd w Warszawie niemiecką kompanię aktorów na ich benefis przed wyjazdem reprezentowana; sztuka napisana przez p. Mercier, a przez p. Marchand na niemiecki przełożona pod tytułem *Przybycie Francuzów, czyli Zbieg*⁴⁸. Ta druga i ostatnia komedia przez tę kompanię reprezentowana podobała się bardziej niżli pierwsza. Balet *Leśny człowiek*⁴⁹.

XXIV

29 lutego 1776. Czwartek. Nowa opera seria *Dydona porzucona*⁵⁰ oraz dwa nowe balety pana Sacco, baletmistrza. Pierwszy, nazwany *Cefal i Prokris*, dany był po pierwszym akcie, drugi, *Zazdrosny Czech*, po drugim akcie⁵¹. Opera seria nadzwyczaj się podobała i zaćmiła całkowicie operę buffo. Na pierwszej reprezentacji taka była ciżba spektatorów, iż wielu amatorów teatru, nie znalazłszy miejsca, musiało odejść. Muzyka pana Anfossi dobra, dekoracje również bardzo udane. Nowa śpiewaczka, panna Bonafini⁵², zwróciła na siebie powszechną uwagę. Ma piękny głos, bardzo dobrze śpiewa, a jej postać tak udatnie wyraża działania i myśli królowej Dydony, że słuchanie jej i oglądanie jest prawdziwą przyjemnością. Tak to panna Bonafini stała się ozdobą warszawskiego teatrum. Nasz nowy śpiewak, pan Companucci⁵³, wystawiający rolę Eneasza, jest równie doskonały i posiada wszelakie zalety, których można się spodziewać po dobrym śpiewaku.

¹ Fragmenty *Regestru widowisk* Mitzlera de Kolof, załączonego do *Listów warszawskiego uczonego* (zob. s. 155). Przedr. Bernacki, *Teatr...*, t. I, s. 65—119. Publikujemy po raz pierwszy po polsku.

- ² *La sposa fedele*, opera P. Chiari z muzyką P. Guglielmiego, grana po raz pierwszy w 1774.
- ³ Prawdopodobnie chodzi o balet *Wiejskie zabawy*, zob. przyp. 17.
- ⁴ Tragedia Voltaire'a, zob. s. 84.
- ⁵ W oryginale: *Der Waldmann*. Pełny tytuł: *Silvain, oder der Waldmann*, balet Giovanniego Antonia Sacco. Premiera 17 stycznia 1775.
- ⁶ W oryginale: *Der Spieler*. Komedia A. K. Czartoryskiego, przerobiona z komedii J. F. Regnarda *Le Joueur*, zob. s. 128, zob. także s. 187, przyp. 5.
- ⁷ W oryginale: *Der ungestümme Forderer*. Komedia F. Oraczewskiego (1739—1799). Premiera odbyła się 13 lutego 1775.
- ⁸ W oryginale: *Die Besoffenen. Pijacy*, komedia Franciszka Bohomolca. Premiera odbyła się 24 lutego 1767, zob. s. 482.
- ⁹ *Die Maskerade* lub *La Mascarata italiana*.
- ¹⁰ W oryginale: *Der Verschwender. Marnotrawca*, komedia Bohomolca napisana i grana po raz pierwszy w 1766. Przeróbka komedii Destouches'a *Le Dissipateur*.
- ¹¹ *Die Desertörin (la Déserteuse)*, balet G. A. Sacco. Premiera 16 października 1774.
- ¹² *Der Desertör aus Kindesliebe*, drama G. Stephanie; przerobiona na język polski przez Bernarda, grana była w 1776, wyd. w 1778, zob. s. 179—180.
- ¹³ Zob. s. 157.
- ¹⁴ W oryginale: *Die Frauenschule*. Wg Bernackiego chodzi o komedię Ch. G. Stephaniego *Die Neueste Frauenschule, oder Was fesselt ans Männer*, napisaną wg komedii Cibbera i Moissy'ego.
- ¹⁵ W oryginale: *Der Herzog Michel*, komedia J. Ch. Krügera.
- ¹⁶ Tragedia Lessinga, zob. s. 233—235.
- ¹⁷ W oryginale *Das Vergnügen auf dem Lande*. Premiera odbyła się 13 maja 1775.
- ¹⁸ W oryginale: *Die Insel der Alcina*: opera Bertatiego i Gazzanigi; premiera 10 czerwca 1775.
- ¹⁹ *Amour, coquin, point de cabales* — Kupido, hultaju, tylko bez intryg.
- ²⁰ Opera buffa Marianiego i Sacchiniego *Dla miłości zmyślone szaleństwo*, premiera 1774 r.
- ²¹ W oryginale: *Der Gärtner*. Premiera 3 czerwca 1775.
- ²² Opera Petroselliniego z muzyką Anfossiego, premiera 14 maja 1775. Mitzler tłumaczy *Der Baron auf dem alten Felsen*, stąd żart o skale, powinno być raczej: Pan starego zamczyska.
- ²³ *Constantia, oder die strafbar beurtheilte und endlich für unschuldig erkannte Braut*, balet G. A. Sacco. Premiera 20 maja 1775.
- ²⁴ Prawdopodobnie: *Zbieg z miłości ku rodzicom*. Zob. przyp. 12.
- ²⁵ W oryginale: *Terese, oder der Sieg der Tugend*, przeróbka komedii Voltaire'a *Nanine, ou le Préjugé vaincu* (1749), zob. s. 155. Antoni Michniewski h. Trąba znany jest także jako autor dwóch innych komedii: *Ludwika, albo Miłość stateczna* (1775) i *Trzewiki morderowe, albo Szwercowa niemiecka* (1776 — przerobionej z francuskiej komedii A. Ferrières'a *Les Souliés morderés*).
- ²⁶ W oryginale: *Der verliebte Schutzgeist* (inny tytuł: *Le Génie amoureux*), balet G. A. Sacco. Premiera 25 czerwca 1775.
- ²⁷ W oryginale: *Der Advocat Patelin*, niemiecka przeróbka popularnej w XVIII w. komedii francuskiej *L'Avocat Pathelin* (1706), pióra Davida Augustin de Brueys (1640—1723), będącej parafrazą starofrancuskiej *La Farce de Pathelin* (1470). Komedia Brueysa ukazała się po polsku znakomicie spolszczona przez anonimowego pisarza w r. 1780 pt. *Sądy u wójta*. Krytyka Mitzlera, konsekwentnie utrzymana w jego programie estetycznym (zob. także s. 153—154), jest oczywiście niesłuszna i naiwna w ataku na Molière'a.
- ²⁸ Nie zidentyfikowane.
- ²⁹ Akt I, sc. 5. Cytat niedokładny. W polskim przekładzie, wiernym wobec tekstu francuskiego, fragment ten brzmi:

Szczęśny

Panie ojczu, choroba jak się czasem zawieźmie, straszny mór sprowadza.

Łokciewicz

Wiem, ale to tylko przy doktorach, barany zaś doktorów nie mają. (*Sądy u wójta*, s. 11, 12.)

³⁰ Akt II, sc. 3. W przekładzie polskim ten fragment nieco złagodzony.

³¹ Müller, aktor niemiecki występujący w 1775 r. w trupie Kurza.

³² Akt II, sc. 4. W polskim przekładzie: „Ci doktorowie mnie zabili swymi lekarstwami.” (*Sądy u wójta*, s. 46.)

³³ Zob. przyp. 21.

³⁴ *Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter*, przeróbka francuskiej komedii Chevalier Cérout, *L'Amant, l'auteur et valet*. Komedie tę tłumaczył Bogusławski w r. 1779 i tym utworem debiutował jako komediopisarz.

³⁵ *Die neue Agnese*, komedia Johana Friedricha Löwena (1727—1771).

³⁶ Giovanna Sacco, żona baletmistrza G. A. Sacco.

³⁷ *Der Sieg der guten Frauen* albo *Der Triumph der guten Frauen* (1748), komedia Johanna Eliasa Schlegla (1719—1749), stryja Augusta Wilhelma Schlegla.

³⁸ *Die Stärke der Liebe einer Wilden, oder die Undankbarkeit*.

³⁹ Opera komiczna Ch. S. Favarta: *Soliman II, ou les Trois sultanes*. Charles Simon Favart (1710—1792), popularny autor oper komicznych. W Polsce tłumaczono: *Le Bal bourgeois* (*Balik gospodarski*, 1780), *Soliman II* (1786) *La Belle Arsène* (*Piękna Arsena*, 1788) — przerabiał Zabłocki; *La Fée Urgèle* (*Wieszczka Urzella*, 1783) — przełożył Baudouin.

⁴⁰ *Der geadelte Kaufmann*, komedia Johanna Christiana Brandesa (1735—1799), przeróbka Molierowskiego *Mieszczanina szlachcicem* (?).

⁴¹ *Die Jagd Heinrich des IV, oder dessen Verirrung und schlechte Bewirthung bei seinem Forstmeister*, balet Prenczyńskiego. Premiera 7 września 1775. O Prenczyńskim pisał Mitzler pod datą 12 sierpnia 1775: „Nasz pierwszy tancerz, który nie tylko dobrze tańczy, ale także potrafi układać balety.” Bernacki notuje dwa inne balety Prenczyńskiego: *Sidney i Silly* oraz *Diana i Endymion*.

⁴² *Die Indianische Witwe*, drama Josepha Pauersbacha.

⁴³ Balet G. A. Sacco oparty na operze komicznej Quétant-Anseume'a *Le Maréchal ferrant*. W oryginale: *Der Schmidt*. Premiera 9 października 1775.

⁴⁴ Zob. przyp. 25. Charakter sporu wynikłego między antreprenerem a zespołem aktorów polskich wyjaśniła Z. Wołoszyńska (*Wokół antreprzyży teatralnej Sulkowski...*, s. 144—145).

⁴⁵ Zob. przyp. 41.

⁴⁶ W oryginale: *Der poetische Dorfjunker*, przeróbka komedii Destouches'a *La Fausse Agnès, ou le Poète campagnard*.

⁴⁷ Zob. przyp. 38.

⁴⁸ W oryginale: *Die Einquartierung der Franzosen, oder der Desertör*, przeróbka dramy L. S. Mercier, *Le Déserteur*.

⁴⁹ Zob. przyp. 5.

⁵⁰ *Die verlassene Dido* — *Didone abbandonata* (1775), opera Pasqualego Anfossi (1727—1797) według dramatu Metastazja.

⁵¹ *Cephal und Procris* i *Der eifersüchtige Böhme*.

⁵² Catterina Bonafini (1750—1826), sławny sopran włoski, debiutowała w Wenecji 1765. Partię Dydony śpiewała w Wenecji w 1775. Po występach w Warszawie wyjechała w 1776 do Petersburga. Wracając z Rosji w 1782 jeszcze kilkakrotnie śpiewała w Warszawie, o czym pisały „Annonces et Avis Divers” (zob. L. Bernacki: *Teatr...*, t. I, 239—240). W 1785 przestała występować. Zob. s. 370.

⁵³ Giuseppe Comanucci zob. s. 370.

Ignacy Krasicki

1776

NIPUAŃCZYK O MOLIEROWSKIM «MIZANTROPIE»¹

Po wyszłych dniach kilku naglił mnie Xaoo, żebym mu opowiedział cokolwiek z tego, co te księgi w sobie zamykały. Tłumaczyć wdzięk pieśni Anakreontowych obywatelowi wyspy Nipu byłaby rzecz trudna i niewczesna, nadto była w nich wielka różność od tamtejszych. Żeby można było grzeczne kłamstwa pisać, naród tamtejszy tego nie pojmował, musiałem więc romanse porzucić. Arie opery nie miałyby szacunku u nie znających się na muzyce. Filozofii zaś Newtona nie rozumiałem. Udałem się więc do Moliera i z ichże własnych pieśni wzięwszy asumpt, zacząłem mu eksplikować naturę komedii, jako być powinna szkołą obyczajności pod pokrywką zabawy, prezentując jak najnaturalniej w wyobrażeniu charakterów ludzkich, jak cnota przeszkody zwycięża, jako występki, kiedykolwiek odkryty, na złe wychodzi.

— Prawa u nas — rzekłem — karami występki straszą, napominania starszych przekładają łagodnymi, niemniej jednak dzielnymi sposoby wszystkie życia towarzyskiego obowiązki. Komedia równie dzielnego, a może skuteczniejszego sposobu na ohydzenie występków używa, wysławiając występnych tak dalece, iż częstokroć czego poważniejsze środki nie potrafiły, ten sposób dokazał. Wzgarda osobliwym sposobem obraża miłość własną; stąd żart dzielność swoją bierze, byleby był uczciwy i umiarkowany.

Chcąc to, com mówił, przykładem wesprzeć, udałem się do tłumaczenia jednej komedii Moliera, a chcąc dać mu do zrozumienia, jako jego maksymy, nadto surowe, sądziły nas zbyt ostro, wybrałem *Mizantropa*.

Jakem po dniach kilku tłumaczenie skończył i jemu przeczytał, rzekł Xaoo:

— Musiał się dobrze znać na ludziach ten, który tę rzecz napisał. Namietności dobrze są wyrażone, zbytek osobliwości doskonale wytknięty. Ale zda mi się, iż autor kilku rzeczy w tym swoim dziele nie postrzegł. Najprzód albowiem, czyniąc swojego odludka cnotliwym, zdał się nieznacznie przestawać na tym, iż cnota ma w sobie jakowąś odrazę. Cnotliwemu mizantropowi odjął największą cnoty zaletę, roztropność, gdy umieścił w ustach jego niedyskretne i niewczesne krytyki. Przydał mu nadto zbyt uczciwą miłość własną, gdy go wystawia idącego wbrew obojętnym nawet zwyczajom towarzystwa.

Nie takie są, mój synu, prawdziwej cnoty znamiona. Czuje prawy człowiek różnicę postępków swoich, ale go te uczucie w pychę nie podnosi. Ma wstręt naturalny od towarzystwa występnych, ale się go nie chroni, wtenczas osobliwiej, gdy poznać może, iż jego przykład może być zdatnym. Nie przywdziewa na siebie postaci osobliwej, żeby nie czynił od siebie wstrętu. Ile możliwości, słodzi przykre czasem przepisy obowiązków, żeby zbyt surowa z pierwszego wejrzenia powierzchowność nie odraziła umysłów, między złym a dobrym chwiejących się.

Możesz chciał uczynić delikatną komparacją dyskursów tego mizantropa z moimi i nie powinienem mieć ci za złe tej myśli, ile jeszcze do naszych zwyczajów niezupełnie wdrożonemu. Ale racz uważać, iż z zdań zadziedziczonych, z przewencji nie wykorzenionych nie ja względem ciebie, ale ty względem nas jesteś osobliwym człowiekiem. Ciebie więc do nas przystosować moim jest obowiązkiem, a przeto dzielniejszych używać sposobów muszę, gdy z tobą mówię o narowach ludzi, w pośrodku których urodziłeś się i wychował. Gdyby mi z wami żyć przyszło, nie chciałbym się różnić od innych najmniejszą powierzchnością; szedłbym ślepo za waszym przykładem w tym wszystkim, co by się nie tykało istotnych obowiązków. Jeżeliby jednak bez uszczerbku cnoty nie można ująć osobliwości, przyznaję się szczerze, iż wolałbym ująć za dziwaka, odludka i mizantropa niż być modnie niepocziwym.²

¹ Fragment rozdz. XVI z ks. II powieści Krasickiego *Mikołaja Doświadczynskiego przypadku* (1776). Tekst wg wydania: I. Krasicki, *Pisma wybrane*, Warszawa 1954, t. III, s. 191-193.

² Molière napisał *Mizantropa* w r. 1666; komedia grana była trzydzieści cztery razy i zdobyła uznanie najwybitniejszych ludzi epoki. Boileau nazywał Molière'a „autorem *Mizantropa*”. W r. 1719 Dubos stwierdzał jako fakt oczywisty, że *Mizantrop* jest najlepszą komedią napisaną po francusku (zob. *Refléxions critiques sur la poésie et la peinture*). Typ mizantropa ma genealogię antyczną (Tymon u Arystofanesa, *Odludek Menandra*), znany był zapewne także w teatrze dell'arte. Istnieje anegdota o tym, że Molière korzystał ze streszczenia nieznannej włoskiej sztuki (zob. Duchartre, *La Commedia dell'arte et ses enfants*), jednak francuscy badacze nie biorą jej poważnie. Dla Molière'a Alcest, złoty kochanek, był na pewno postacią komiczną, w takim stylu musiano ją grać, tak ją widzieli współcześni. Opinie różnicowały się dopiero w XVIII w.

Powszechny w I poł. XVIII w. pogląd na mizantropa (jako przeciwieństwo filantropa, zob. s. 163) odnajdujemy w jednej z najsławniejszych komedii XVIII w. — *Tymonie odludku* (*Timon le misanthrope*, 1722 w Comédie Italienne, w Warszawie w 1791) pióra Delisle'a de la Drevetiére. Przedstawia on Tymona jako istotę wynaturzoną, głupszą i podlejszą od osła, wcielonego w Arlekina, będącego w pewnym sensie karykaturą postawy Molierowskiego Filinta.

Tymczasem Fénelon zapoczątkował obronę *Mizantropa* przeciwko Molierowi, pisząc, że Molière „przydał wdzięk występкови, a cnotę ubrał w śmieszną i odrażającą powagę” (*Lettre à l'Académie*, 1708). W r. 1720 sławny Baron zadziwił Paryż, pokazując Alcesta „ściszzonego i ucłowieczonego” („adouci et humanisé”) (zob. X. de Courville, *Lélio, premier historien de la Comédie Italienne...* Paris 1958). L. Riccoboni, surowy w ocenie innych komedii Molière'a, bronił *Mizantropa*, zalecał teatrom jako dzieło pouczające i wychowawcze. Twierdził, że „kokieteria Celimeny została przecież ukarana, a i Alcestowi dostało się za jego nienawiść do ludzi, kiedy zakochał się w kobiecie takiej jak Celimena” (*Traité de la Réformation du théâtre*, 1743). Najostrzej komedię Molière'a zaatakował J. J. Rousseau (*Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, 1758): „Alcest jest człowiekiem prawym, szczerym, godnym szacunku, prawdziwie przyzwoitym... Molière źle uchwycił postać mizantropa, myślicie może, że nieświadomie? Ależ nie, zapragnął ośmieszyć ją, pomniejszyć wbrew prawdzie...” Diderota niepokoił kontrast postaci Alcesta i Filinta i wynikająca stąd niejednoznaczność oceny moralnej (zob. *De la Poésie dramatique*, Paris 1758, przekł. pol. w: *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*, przeł. i oprac. E. Rzadkowska; Wrocław 1958, s. 120). Obrony Alcesta, cnotliwego buntownika ogarniętego beznadziejną namiętnością, dokonali romantycy, potępiając Filinta jako typ, mówiąc dzisiejszym językiem, cynicznego oportunisty. Na marginesie tych historycznych transformacji Alcesta pozostaje mizantrop Destouches'a z komedii *L'Homme singulier* (przed 1754, grany 1764, tłumaczony na polski przez Zabłockiego

pt. *Człowiek osobliwszy*, 1786). Autor, pozujący na Molière'a XVIII w., pisał w *Avertissement*, że „jego bohater nienawidzi współczesnej mody i obyczajów, ale wrogiem ludzkości nie jest... ma usposobienie czule, słodkie, współczujące, patrzy na ludzi z litością i bez urazy, a jedyną jego wadą jest dziwactwo, które przydaje śmieszności jego myślom, czynom, planom, które wynikają przecież ze wskazań rozumu i cnoty. Pragnąłem pokazać w tej postaci, której oryginał przez lat wiele obserwowałem, że dziwactwo jest ułomnością umysłu, która niszczy motywy i uczucia nawet najchwalebniejsze, że jedyną postawą, jaka przystoi człowiekowi mądrymu, jest unikanie bezpośredniego atakowania współczesnych obyczajów i mody i ograniczenie się do ubolewania nad zepsuciem i śmiesznością bez rezygnacji z działalności, i że każda przesada nawet w cnocie i mądrości jest raczej objawem wynaturzenia aniżeli powodem do chwały.” Wydaje się, że w wypowiedzi Xaoo można odnaleźć ślad sugestii Destouches'a.

Franciszek Barss

1777

PRZEDMOWA DO «BEWERLEJA»¹

Jaśnie Oświecony Mości Książę!

Trzeba być nadzwyczajnie zuchwałym, żeby dowcip młody, bez prawideł, bez przewodnika, bez sposobności pomocnych uwadze mocującej się z niewiadomością, na taką odważać robotę, która nigdy jeszcze widokowi publicznemu na tutejszym teatrze daną nie była.² Tłumaczenie ma także swoje prawidła, zwłaszcza w wykładaniu dzieł dramatycznych. Pozwolisz mi, Wasza Książęca Mość Dobrodziej, przełożyć sobie tych przedrzucane mi zdania, których to drama w polskim języku zastanowiło.

Mówiono mi, że tragedia w takim gatunku jak ta bardziej by wiersz ścierpiła niż tę dumną prozę, którą ją przyodziać nie miałem sobie za złe. Mnie się zdało, że ciężko by było aktorom reprezentować wierszem bez uniknienia perory, która by ich pewnie nad stany udawane w tej sztuce wyniosła.³ Radzono mi wiersz nieregularny, ale to po skończonej robocie, lecz ten o mało co z prozą się nie styka, a byłby wcale prozą, gdyby kadencji nie miał, na kształt tego, jakim mamy napisaną tragedią *Gwido*⁴, której bohater z 50 000 młodzieniaszków Palestynę odebrać zamysłał. Nie mając tedy przywódców jak się należy, musiałem w pierwiastkowym stanie zostawić tłumaczenie i Beverleja prozą na tamten świat wyprowadzić.⁵

Nic, Mości Książę Dobrodzieju, myśli mojej nie powodowało, nic jej do hardego przedsięwzięcia nie unosiło, jak tylko widok mądrego pana, który zstępując z łona rozrywek najśłodszych, gardząc zabawą szczególnie przynoszącą uciechy, wszedł do świątyni starożytności, aby tam — od Tespisa, Eschyla, Arystofana mądrą uwagą szperając aż do niniejszych czasów — odkrył dowcipowi polskiemu środki spokojne nabywania sławy w dobywaniu źródła poprawy obyczajów pracą, przyjemnie i pożytecznie oświecającą umysły.⁶

Racz, Wielki Książę, przyjąć i moją, jak tych wszystkich co Waszej Książ-

żęcej Mości dzieła swe poświęcają, łaskawie przyjmujesz, racz ją przyjąć, jeżeli nie dobrocią z istoty, to przynajmniej dobrocią chęci i usiłowania w robocie, Waszej Książęcej Mości Dobrodziejowi przyjemną, a tym przyjęciem mieszcząc mię w liczny sług swych poczęcie zachęcisz mię do wielbienia nieustannego tej pożądaney opieki, której się mam honor polecić.

Waszej Książęcej Mości Dobrodzieja
najniższy sługa i podnózek
Franciszek Barss

¹ Przedmowa do wydania: *Bewerlej, czyli Gracz angielski*. Tragedia w pięciu aktach, Warszawa 1777, s. nłb. 3—4. Przedr. w: *Drama mieszczańska*, oprac. J. Pawłowiczowa, Warszawa 1955, Teatr Polskiego Oświecenia. Adresatem tego listu jest A. K. Czartoryski.

Franciszek Barss (1760—1801), prawnik, publicysta i działacz mieszczański w okresie Sejmu Czteroletniego. Przekład tragedii *Bewerlej* jest przypadkową młodzieńczą próbą i jedynym utworem tego typu, jaki wyszedł spod jego pióra.

Tragedia o nałogowym karciarzu *Bewerleju* pt. *The Gamester (Gracz)* napisana została przez Edwarda Moore'a i wystawiona w Londynie w r. 1753. Przełożona następnie na język francuski, zdobyła europejską sławę; należy do najwybitniejszych tragedii mieszczańskich XVIII w. Znane są trzy przekłady francuskie: dosłowny przekład abbé Brute de Loirelle'a pt. *Le Joueur* (1762), wierszowana przeróbka J. Saurina pt. *Béverley, ou le Joueur anglais* (1767) i opublikowany dopiero w XIX w. przekład Diderota. Przekład Barssa dokonany został z wierszowanej przeróbki Saurina.

² Przedstawienie tragedii *Bewerlej* z Kazimierzem Owsieńskim, Agnieszką i Tomaszem Truskolaskimi w rolach głównych było dużym wydarzeniem teatralnym w Warszawie. Świadczą o tym artykuły w „Journal Littéraire de Varsovie” (por. s. 183) i wspomnienia Bogusławskiego, który szczegółowo opisał grę Owsieńskiego w ostatniej scenie: Bogusławski, *Dzieła dramatyczne...*, t. I, Warszawa 1820, s. 409—411 (w wyd. nin. s. 399—400).

³ Takie opinie często wyrażane były w kręgach ideologów mieszczańskich. Warszawska praktyka zaprzeczyła mniemaniu Barssa. Jego proza okazała się najprawdopodobniej zbyt zawiła i trudna dla aktorów, już bowiem w grudniu r. 1777 odbyła się prapremiera *Bewerleja* w wierszowanym przekładzie K. N. Sapichy. Utwór Sapichy ukazał się drukiem w r. 1778.

⁴ *Gwido, hr. Blezu*, tragedia w trzech aktach A. Naruszewicza (druk. Warszawa 1770), prawdopodobnie tłumaczona z francuskiego. Unikatowy egzemplarz tej tragedii znajduje się w Bibl. IBL w Warszawie, o czym informuje J. W. Gomulicki (por. „Nowe Książki” 1959, nr 14, s. 875—876).

⁵ W tragediach klasycystycznych bohaterowie przed śmiercią wygłaszali wierszowane tyrady, mieszczanin *Bewerlej* umierając wygłasza swój monolog prozą, stąd żartobliwy zwrot Barssa.

⁶ Aluzja do sławnej przedmowy A. K. Czartoryskiego do *Panny na wydaniu*.

Jan Baudouin

1777

PRZEDMOWA DO «ŚWIĘTOSZKA ZMYŚLONEGO»¹

Przedsiębiorąc tłumaczenie *Świętoszka* obawiałem się, abym tych samych nie znalazł prześladowań, co niegdyś *Tartuffe* Moliera, gdyż w Polsce nieograniczoną moc mają jeszcze świętoszkowie, których ta przegwizdywa komedia, ale z wielkim doświadczyłem zadziwieniem, że najśmielsze jej miejsca z powszechnym były przyjęte stwierdzeniem. Skąd dowodnie wnieść sobie mogę, że Polska pod panowaniem króla prawdziwie filozofa daleko mniej ma przesądów niż Francja przed wiekiem za Ludwika Wielkiego; ten bowiem monarcha, któremu ze wszech miar kraj ten najwięcej był winien, tę nieoszacowaną komedią na niejaki czas zakazać musiał, gdy się przeciwko niej zbunowali świętoszkowie, których Molier tak żywymi w niej kolorami był odmalował. Mój *Świętoszek* miał los szczęśliwszy, bo naród polski lepiej przysposobionym znalazł do wyzucia się z uprzedzeń gminu ślepego, i dlatego się powszechnie podobał.

Zarzucali mi wprawdzie niektórzy, że w tłumaczeniu nadto od oryginału odstąpił. Jakżeby tę komedią do obyczajów i smaku krajowego był mógł przystosować, gdybym znacznych odmian w niej nie był uczynił? Obyczaje bowiem wieku przeszłego, w którym ta napisana komedia, bynajmniej się nie zgadzają z niniejszymi obyczajami Francuzów, a tym bardziej Polaków. Dwa pierwsze akty ponieważ mi się zdawały nieco zimne, przydałem więc Fanatyckiemu sługę, który krotofilnym swym mówienia sposobem łaknące ożywia sceny. Burgrabia przychodzący brać intromisję — czego nie masz w oryginalu — mocno się także podobał *Publico*, a mianowicie prześwietnej palestrze, która mi przyznała, że go dobrze trafił. Nie żałuję więc pracy mojej, bo mi się nad spodziewanie moje powiodła.

Po tak podchlebnym tej komedii przyjęciu pomyślnie dla siebie rokowałem skutki, wiedząc bowiem, że Molier gdy to sławne wydał dzieło, znaczną pozyskał pensję. Spodziewałem się, że wytłumaczenie onego, co krajowi tak jest pożytecznym jak oryginał, przynajmniej przyzwoite dla mnie wyjedna miejsce, lecz dotychczas płonną uwodzony jestem nadzieją, którą żyć nie mogę. Co za los nieszczęśliwy dla komedii polskiej, że *monopolio*² przytłumioną zostaje, chociaż na tym nieskończenie zależy krajowi, aby ją pewnym zachęceniem jak najlepiej wydoskonalili. Ręczę ochotą *Publico*, co pierwsze dzieła moje łaskawie przyjąć raczyło, dalszą pracę moją poświęcić chciałem w nadziei, iż los mój jeszcze niepewny ubezpieczy, lecz widząc, iż mimo znacznej korzyści, którą innym przynosi, oczekiwania mego nie dopełnia, przymuszony jestem te miłe porzucić zabawy, gdyż okoliczności moich nie polepszają.³

Nie byłbym nawet tej komedii na świat mógł wydać, gdyby JO. Książę

Marcin Lubomirski⁴, pragnąc się przysłużyć *Publico*, na wydrukowanie onej nie był łóżył. Sądziłbym się przeto niegodnym tej osobliwej łaski jego, której gdzie indziej znaleźć nie mogłem, gdybym tu publicznie nie wyznał, jak żywo jestem tknięty tym wspaniałym postępkiem. Podchlebiam też sobie, że *Publicum*, gdy sobie w tym dziele smakować będzie, nie mniej mu okaże wdzięczności.

¹ Przedmowa do wydania: *Świętoszek zmyślony*. Komedia w pięciu aktach, przez Jana Baudouin umyślnie dla teatru warszawskiego z niektórymi odmianami z Moliere'a przełożona i do obyczajów narodowych... przystosowana..., Warszawa 1777, Dufour, nakł. Marcina Lubomirskiego, s. nrb. 3—6. *Świętoszek zmyślony* jest przeróbką komedii Moliere'a *Tartuffe* (1667). Przedruk w: J. Baudouin, *Utwory dramatyczne*, oprac. M. Wielanier, wstępem poprzedził Z. Raszewski, Warszawa 1966, Teatr Polskiego Oświecenia.

Jan Baudouin (1735—1822), komediopisarz, autor ponad dwudziestu komedii, po r. 1782 urzędnik w Teatrze Narodowym, zapalony propagator mesmeryzmu (por. Z. Raszewski, *Życie Jana Baudouin*. W: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim. (1765—1865)*, Warszawa 1963). W 1775 Baudouin napisał *Demokryta* (wyst. i druk. 1775), w 1776 *Dziedzica* (druk. 1777), a w 1777 obok *Świętoszka zmyślonego* trzy inne komedie: *Kaffę* (druk. 1779), *Roztargnionego* (druk. 1778) i *Skąpca* (druk. 1778). Prawdopodobnie także *Pigmaliona*. Na te utwory powołuje się zapewne w swojej przedmowie.

² Chodzi o uchwalony na sejmie w dniu 11 czerwca 1774 r. teatralny przywilej ekskluzywny przyznany Augustowi Sułkowskiemu i w 1776 przejęty przez Franciszka Ryxa. Zob. s. 499.

³ W przedmowie do *Dziedzica* Baudouin zwracał się wprost do publiczności: „Jest to niejako zaswojeniem autorów i tłumaczy zwoyczajem, że tym swe dzieła przypisują, od których dobrodziejstwa lub wsparcia jakiego doznali albo się jeszcze korzyści, choć częstokroć mylnej, spodziewają; względne stwierdzenie, które nad nadzieję moją i swą wartość to dzieło u pobłażającego znalazło *Publicum*, jest dla mnie tak ważnym dobrodziejstwem, żem za nieodmowną osądził powinność, abym mu za nie najżywszą moją wdzięczność oświadczył. Tym końcem ośmielał się łaskawemu *Publico*, które moje przekładanie do smaku i obyczajów narodowych ile możliwości mojej przystosowane, tak osobliwą przyjmuje względnością, tę przypisać i ofiarować komedię, którą pod tytułem *Dziedzic* na świat wydaję...” Za *Świętoszka* Baudouin dostał od króla 50 dukatów i groźby swojej, że przestanie się zajmować teatrem, nie spełnił, o czym świadczą liczne późniejsze utwory: *Bednarz* (1779), *Dwóch strzelców i mleczarka* (1779), *Powrót niespodziany* (1779), *Mąż oszukany* (1780), *Dwaj skąpcy* (1781), *Wieszczka Urzella* (1782), *Burmistrz poznański* (1782), *Fabrykant londyński* (1784, zob. s. 243), *Diabla wrzawa* (1787) i inne. Wykaz i chronologia wg spisu Raszewskiego (*Życie Jana Baudouin*, s. 382 i n.).

⁴ Jerzy Marcin Lubomirski (zm. 1811), generał lejtnant wojsk koronnych, sławny awanturnik i utracjus, popularny bohater *chronique scandaleuse* stanisławowskiej Warszawy. W l. 1784—1785 był dyrektorem warszawskiego teatru. Zasłynął jako organizator bali, redut i maskarad. Kontakty Baudouina z Lubomirskim miały charakter dość osobliwy, o czym pisze Raszewski w szkicu *Burmistrz poznański* (zob. *Staroświecczyzna i postęp...*, s. 118 i n.).

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777

PRZECIW DRAMIE MIESZCZAŃSKIEJ (I)¹

Z OKOLICZNOŚCI WYSTAWIENIA DRAMY

«ZBIEG Z MIŁOŚCI KU RODZICOM»²

PRZEKŁAD

Dzień w dzień na polskiej scenie nowe się pojawiają komedie. Po większej części są to tłumaczenia, a raczej imitacje, które tę mają zaletę, iż jest w nich wyborność stylu, łatwość dialogu oraz umiejętność naśladowania francuskich czy angielskich charakterów komicznych, z przystosowaniem do narodowych obyczajów.

Takowa metamorfoza wymaga od tłumacza wiele dobrego smaku, znajomości teatru i życia. Autor komedyj *Gracz*, *Bliźnięta*, *Dumny* i kilku innych imitacji zdobył największy i niezaprzeczenie najzasłużeńszy aplauz.³ Życzyć by przyszło, aby i jego naśladowano. Niestety, wydaje się, iż zapanowało właśnie upodobanie do dramy. Może wolno nam tu żal wyrazić, że nazbyt często na narodowej scenie widzimy łańcuchy, więzienia, pijanych i grubiańskich żołnierzy, a także chłopów lamentujących i wyborne sentymenta udających, chociaż chłop w Polsce jest do takowych sentymentów jeszcze mniej skłonny niżli w jakimkolwiek innym kraju.⁴

Takowe widowiska, przyznać to trzeba, mają swoją zaletę, osobliwie w tym, co się tyczy nauki i poprawy, ale chybiamy celu, jeśli się je nieustannie reprezentuje. Co większa, owe widowiska opóźniają aplikację aktorów, którzy przywykawszy do udawania najniższej klasy ludzi, niepostrzeżenie tracą ową subtelność udania, która sama tylko przystoi dobrej komedii, a dobra komedia jest w Polsce najpotrzebniejszą. Zanim się zacznie lud poprawiać, trzeba poprawić panów, a raczej i jedno, i drugie na raz czynić. Mniemamy przy tym, iż śmiechem łatwiej ludzi nauczać i poprawiać. Nade wszystko potrzeba starania, aby spektator w nauce zabawę znajdował.

Próżno by tego szukać w dramie *Zbieg z miłości ku rodzicom*, którą w przeszłym miesiącu reprezentowano. Cóż z tego bowiem, że nauka poprawy jest w niej wyborna i że plantę wzięto z prawdziwego przypadku, jeśli osnowa jest zbyt wiotka, wysokie sentymenta nadto hojnie rozsiane, szlochów nazbyt częste, a każda scena niemożliwej długości. Polscy spektatorowie przyjęli ją tak zimno jak ongiś, gdy przed kilkoma laty po niemiecku reprezentowana była.⁵ Oklaskiwano, prawda, niektóre momenty, jak błaznowanie pijanego żołnierza w więzieniu lub twarde słowa prawdy rzucane okrutnemu Podstaroścemu, ale to są tylko epizody niespojone z główną intrygą. Osobliwie długość pierwszego aktu morduje cierpliwość widza.

Jakże inaczej jest z naśladowaniem *Świętoszka*⁶; ta komedia przed kilkoma dniami reprezentowana z wielkim aplauzem przyjęta była. Autor zasłużył sobie na poparcie. Tłumaczenie dobrego dzieła przynosi więcej honoru niżeli lada jaki utwór własnego pióra.

¹ Artykuł „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. I, s. 26—29. (I Cahier de Mai.) Przedr. (w jęz. francuskim) L. Bernacki, *Teatr...*, t. I. Wszystkie teksty „Journal Littéraire de Varsovie” publikujemy po polsku po raz pierwszy (w przekładzie J. Pawłowiczowej).

„Journal Littéraire de Varsovie” ukazywał się w Warszawie od maja 1777 do kwietnia 1778 r. nakładem i drukiem Piotra Dufoura. Cotygodniowe zeszyty w formacie 8^o zostały następnie zbroszutowane w tomiki obejmujące: t. I (1777): zeszyty z maja, czerwca i lipca; t. II (1777): zeszyty z sierpnia, września i października; t. III (1777): zeszyty z listopada i grudnia, oraz 1 tom za rok 1778 obejmujący zeszyty ze stycznia, lutego, marca i kwietnia.

Najobszerniejszy zbiór zeszytów „Journal Littéraire de Varsovie” znajduje się w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, sygn. 327 589. Poszczególne egzemplarze w Bibliotece Narodowej, sygn. W 110 486, jeden zeszyt w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, kilka w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. W Bibliotece Instytutu Badań Literackich w Warszawie znajduje się mikrofilm i fotokopie wszystkich kolejnych numerów czasopisma, jakie znajdują się w polskich zbiorach. Nie udało się odszukać dwóch brakujących zeszytów, a mianowicie II zeszytu z maja 1777 i III zeszytu z kwietnia 1778.

O redakcji „Journal Littéraire de Varsovie” niewiele możemy powiedzieć. Działał tam na pewno Jean Baptiste Dubois de Jancigny i zapewne inni Francuzi związani z Komisją Edukacji Narodowej i Korpusem Kadetów. Zawartość czasopisma w znacznej części stanowią przedruki z czasopism francuskich, redakcja dbała jednak o publikację materiałów dotyczących spraw polskich. Sumiennie prowadzona jest kronika teatralna Warszawy, a sprawy teatru zajmują bardzo wiele miejsca. Z obfitego materiału wybraliśmy artykuły i notatki najściślej związane z teatrem Warszawy.

² „Drama” pt. *Zbieg z miłości ku rodzicom*, pióra niejakiego Bernarda, grana była na scenie polskiej już w sierpniu r. 1776. Jest to adaptacja niemieckiej dramy Gottlieba Stephaniego *Der Desertör aus Kindesliebe* (zob. *Drama mieszczańska*, oprac. J. Pawłowiczowa, Warszawa 1955, Teatr Polskiego Oświecenia).

³ Adam Kazimierz Czartoryski (zob. s. 128).

⁴ Wyrażna „aluzja” do buntów chłopskich w okolicy Humania. W tekstach teatralnych Oświecenia trafiają się częste wzmianki o wypadkach antyżłacheckiego buntu na Ukrainie.

⁵ W r. 1774 przez zespół niemiecki w Warszawie.

⁶ Adaptacja Jana Baudouina pt. *Świętoszek zmyślony* (1777) (zob. s. 177).

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777

O BALECIE «ADELE DE PONTHEIU»¹

PRZEKŁAD

W piątek dnia 9 [!] tego miesiąca [maja] w dniu św. Stanisława w zwykłej sali widowisk² reprezentowano po raz pierwszy balet tragipantomimiczny w pięciu aktach układu pana Noverre’a *Adèle de Ponthieu*.³ Wydawało się,

iz liczne przeszkody, jak ciasnota sceny i skąpa liczba taneczników, nie dopuszczają reprezentacji baletu, a przecie widowisko przyjęto nieledwie z entuzjazmem. Stwierdzono, że dekoracje i kostiumy były zrobione ze smakiem, a i aktorowie dobrze na aplauz zasłużyli.

A oto osnowa dramatu-pantomimy ułożonej przez sławnego pana Noverre według opery tak samo nazwanej, z dużym sukcesem reprezentowanej w Wiedniu i w Paryżu.

Renaud, graf Ponthieu, przyrzekł był cudzoziemskiemu rycerzowi Alfonsowi rękę córki swej Adeli. Raymond de Mayenne kocha Adele, choć nie odważył się odkryć przed nią swoich sentymentów. Adela również darzy Raymonda czułymi uczuciami, których nie może stłumić obowiązek posłuszeństwa wobec woli ojca. Alfons przybywa w momencie, gdy oboje młodzi wyznają sobie miłość. Rycerz ten, gwałtownik i zapaleniec, wpada w pomieszenie, dając wyraz afektom zazdrości i gniewu. Srodze znieważa rywala, Adele i Renauda, który nie bacząc na ciężar lat swoich, tchnie żądzą pomsty za obrazę. Temu się Raymond sprzeciwia, bierze na siebie ciężar zniewagi i wyzywa Alfonsa do walki. Wszelako Raymond jest tylko giermkim i wedle statusu rycerskiego nie ma prawa potykać się na turnieju. Wybłągał przecie u Renauda, aby mu dał ostrogi i uroczyście pasował na rycerza, jak przystało ludziom jego kondycji. Obydwaj rywale pojawiają się na dziedzińcu uzbrojeni od stóp do głów i w walce zaciętej i upartej Raymond zabija Alfonsa, a w nagrodę otrzymuje Adele.⁴

Adele tańczyła pani Valentin, grafa Ponthieu pan Vigano, Raymonda pan Kurtz, a Alfonsa pan Fryhmann. Przyznajemy, iż wszyscy włożyli w udanie dużo żywości i dowcipu, osobliwie podobały się sceny listu Adeli, sprzeczki i turnieju. Twierdzono wszakże, że główni tancerze nie byli dosyć zgrani z resztą baletników, że wyjąwszy pantomimę, nie zawsze utrzymali szlachetność udania, a podczas turnieju ojciec zostawił córkę i pozwolił, by mdlała po jednej stronie sceny, gdy sam znajdował się po drugiej stronie.

Balet poprzedzony był reprezentacją komedii w polskim języku pod tytułem *Bliźnięta*⁵, którą zawsze przyjmujemy z jednakim ukontentowaniem.

¹ Artykuł „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. I, s. 92—93 (III Cahier de Mai). Przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I.

² W pałacu Radziwiłłowskim, gdzie odbywały się przedstawienia od r. 1774 do 1778.

³ Jean Georges Noverre (1727—1810), wybitny baletmistrz, reformator sztuki baletowej, autor licznych układów i librett baletowych, jak również dzieł teoretycznych. W r. 1767 pragnął przybyć do Warszawy, przesłał Stanisławowi Augustowi jedną z pierwszych wersji swego dzieła o tańcu, która zachowała się w Gabinetzie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego; wyd. w przekładzie I. Turskiej z przedmową J. Reja pt. *Teoria i praktyka tańca*, Wrocław 1959. (Zob. A. Szyfman, *Ocalony rękopis i znalezione listy Noverre'a*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3—4 i K. Wierzbicka, *Jeszcze o warszawskich projektach Noverre'a*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, a także K. Wierzbicka-Michalska, *Balety z akcją w teatrze warszawskim za Stanisława Augusta*, referat na se-

sji ku czci 200-lecia Sceny Narodowej w dn. 16—18 listopada 1965.) „Journal Littéraire de Varsovie” w doniesieniach z Paryża pisze o premierach baletu *Horacjusze i Kuriacjusze* (t. I, s. 32) i baletu *Aleksander i Kampaspe* (t. I, s. 96). Obydwa balety wystawiane były także w Warszawie.

⁴ W programie baletu *Adèle de Ponthieu* (Warszawa 1777) znajduje się godna uwagi instrukcja dotycząca tej sceny: „Kiedy zaczyna się walka, orkiestra milknie. Słychać tylko tłumiony odgłos bębnow. Kotły, trąby i inne instrumenty mają być zastosowane tylko w czasie anonsowania turnieju i przy ogłaszaniu zwycięstwa. Przerwa w muzyce daje pierwszeństwo akcji i służy, aby tak rzec, za tło dla późniejszych błyskotliwych efektów orkiestrowych; walka, nie poddana miarowym i jednostajnym taktom muzycznym, staje się gorętsza, prawdziwsza i ciekawsza. Warto czasem obejść się bez muzyki: to, co tracą uszy, zyskują oczy. Takie artystyczne oszustwo zastosowane w odpowiedniej chwili niezawodnie sprawi znakomity efekt.”

⁵ Komedia A. K. Czartoryskiego.

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777

O KOMEDII «MNIEJSZY KONCEPT JAK PRZYSŁUGA»¹

PRZEKŁAD

I

W niedzielę 11 tego miesiąca [maja] pierwsza na tutejszym teatrze reprezentacja komedii we trzech aktach napisanej przez autora *Bliźniąt*. To dzieło oryginalne można by nazwać *Skąpiec wspaniały*. Przyjęto je oklaskami jak wszystko, co spod pióra tego wybornego autora wychodzi. Całość ma dobrze spojone epizody, sceny prawdziwie komiczne, styl powabny i lekki, oto najgłówniejsze zalety tej komedii, którą niebawem skrupulatniej opiszemy.

II

[...] Dzieło to jest w stylu wysokiej komedii, a poszczególne sceny dobrze są powiązane. Autor wprowadził wiele nowych wyrazów i należy mniemać, że inni autorowie będą go w tym naśladowali. Zresztą ci wszyscy, którzy czynią jakoweś starania dla polskiego teatru, powinni imitować czystość wymowy, wyborność stylu i subtelność wyśmiewania przywar, jakie cechują tego autora.

III

Wszyscy interesują się tutaj nowym dziełem *Skąpiec wspaniały*. Wielkie uczyniło wrażenie i prawdziwie jest pożyteczne. Aż dziw bierze, tyle w nim dobrego komizmu i tyle w autorze talentu w przedrwiwaniu główniejszych przywar i wad narodowych. Próżno mu wyrzucają niektórzy, iż wprowadza nowe wyrazy. Nowe słowa ze smakiem kształtowane i do okoliczności stosowane zasługują na łaskawe przyjęcie. Dawno to już stwierdzono, iż język rozwijać się musi, kiedy doskonałą się obyczaje. Mowa polska nie może pozostać niezmienna, gdy Polacy odmieniają się i stają się prawdziwie oświeconymi!

IV

Komedianci polscy pojawili się wreszcie na scenie w sobotę dnia 21 tego miesiąca [lipca]. Trudno wyrazić ukontentowanie publiczności i gorliwość, z jaką spieszo na reprezentację komedii *Skąpiec wspaniały* i baletu. Komedia reprezentowana była jak zawsze z powodzeniem i pochlebnymi oklaskami wszystkich obdarzono aktorów. Ludzie dobrego smaku, którzy nie przepuścili jeszcze ani jednej reprezentacji tej komedii, upraszają aktora udającego skąpca, aby nieco wyraziściej malował charakter z naturalnością i swobodą. Chciałoby się także, ażeby aktorka udająca córkę bardziej była, jak to się mawia, obecną na scenie i żywiej się poruszała.

Co się zaś tyczy baletu, to według afisza tytuł jego jest *Diogenes w beczce*². Ale kiedy się patrzeć na to, trudno go jakoś nazwać. Diogenes w istocie pojawił się na moment i rozbił beczkę na własnym grzbiecie, ale potem wcale już o nim mowy nie było. Balet był długości niezmiernej, skomponowany z samych tylko *pas* i gburnych trefności bez składu i związku. Komponistę baletu stać zapewne na coś więcej aniżeli tylko schlebianie gustom gawiedzi, zabieganie o rozrywkę dla niej, chyba iż taki właśnie cel był przedsięwziął, a wobec tego wyborcie mu się powiodło.

¹ Notki „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. I, s. 95 (III Cahier de Mai), s. 130—131 (IV Cahier de Mai), s. 158 (I Cahier de Juin), s. 292—293 (V Cahier de Juin). Przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I.

Komedia A. K. Czartoryskiego *Mniejszy koncept jak przysługa* powstała w r. 1777; jej główną postacią jest pan Pysznoskąpski, które to nazwisko autor notek tłumaczy *l'Avare magnifique*. O tej komedii zob. Z. Zahrajówna, wstęp do: A. K. Czartoryski, *Komedie*, Warszawa 1955, Teatr Polskiego Oświecenia.

Z notki II dajemy końcowy fragment, ponieważ w części pierwszej jest tylko streszczenie komedii.

² Nie potrafimy zidentyfikować autora tego układu baletowego. Mógł nim być Daniel Kurz lub Vigano.

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777

O REPREZENTACJI «BEWERLEJA»¹

PRZEKŁAD

W środę dnia 9 tego miesiąca [lipca] polscy aktorowie dali pierwszą reprezentację *Bewerleja*, dzieła naśladowanego z dramy francuskiej tak samo nazwanej. Ani chwalić, ani ganić dzieła tego nie będziemy, rzadko bowiem po pierwszym widzeniu można dojść do zgody co do zalet takowego widowiska. Wkrótce

opiszemy skrupulatnie zmiany wobec oryginału.² Jeżeli sądzić z aplauzu publiczności, dzieło to ma prawdziwie zalety. Z tej okoliczności upraszamy wszystkich autorów, którzy swoje wieczory poświęcają polskiemu teatrowi, aby wzbogacali sarmacką scenę nieprzelicznymi arcydziełami komicznymi, pożyteczniejszymi i powabniejszymi od tych wszystkich dram, które przemijające jeno wrażenie wywołują. Prawdziwa wesołość jest rzadka wielce i należy wszelakie starania czynić dla jej utrzymania.

¹ Notka „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. I, s. 355—356 (II Cahier de Juillet). Przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I.

„Journal Littéraire de Varsovie” pisze o przekładzie Franciszka Barssa (zob. s. 175—176). W grudniu 1777 recenzent donosił: „11 grudnia reprezentowano *Bewerleja* wierszem polskim tłumaczonego przez znakomitą osobę tutejszej stolicy.” (1777, t. III, s. 224.) Autorem nowego przekładu był Kazimierz Nestor Sapieha.

² W czwartym zeszycie z lipca 1777 (t. I, s. 422) recenzent pisze, że drama „przystosowana jest do obyczajów narodowych”, co jest niezgodne z prawdą. Należy się domyślać, że autor notatki był Francuzem, tekstu nie rozumiał.

„*Journal Littéraire de Varsovie*”

1777

PRZECIW DRAMIE MIESZCZAŃSKIEJ (II)¹ O ROZPRAWIE MISTELETA

PRZEKŁAD

De la sensibilité par rapport aux drames, aux romans et à l'éducation, M. Mistelet, à Paris 1777
chez Méricot le jeune, libraire, quai des Augustins, in 8°.

Nestor literatury powiedział, że wszystkie gatunki dramatyczne są dobre, wyjąwszy te tylko, co nudzą.² Może się więc wydawać, iż po tym stwierdzeniu, będącym owocem i zdrowego rozsądku, i rozumu, próżno rugować ze sceny ów obojnaczy gatunek, jakim jest drama. Wyznać jeszcze trzeba, że mamy kilka łzawych komedyj, których autorowie zdołali umiejętnie zająć uwagę spektatora i zainteresowanie losami swoich postaci pobudzić.

Jednak gdy się rozważy, z jaką łatwością nawet mierny talent zrobi wyborną dramę, gdy się dostrzeże, że dosyć jest wziąć jakieś żalosne zdarzenie — można je zresztą dowolnie samemu wykoncypować — i ułożyć w dialogi prozą, gdy się widzi, jak często mali łzawi pisarze, ani teatrum, ani serca ludzkiego nie znający, bez imaginacji i poetyckiego geniuszu zdobywają aplauz, to wydaje nam się, iż słuszne są nasze obawy o przyszłe losy teatru, w którym takie samo miejsce mają orły i komary Parnasu.

Nie pragniemy bynajmniej unicestwić wszystkich dram. *Ojciec rodziny*, *Szkotka*³ i kilka innych dzieł tego gatunku prawdziwie sprawiły ukontentowanie tak czytelnikom, jak i spektatorom. Ale — jak powiadają autorowie „Journal Encyclopédique”⁴ o *Ojcu rodziny* — nie każda zabawa jest bezpieczna dla dzieci.

Powszechnie się teraz uprawia ten dramatyczny gatunek, który obiecuje sławę przy niewielkim wysiłku; mania dramatyzowania opanowała umysły, a dobre komedie i tragedie są teraz rzadkością jak za naszych pradziadów lat temu dwieście. Przemożne upodobanie do dramy potrafi zdusić młode talenty, które zamiast ćwiczyć się w gatunkach Rasyńskim i Molirowskim zadowalają się wystawianiem ludzi pospolitych deklamujących filozoficzne perory, szewców wyrażających się w dwornym stylu i oberżystów używających języka Seneków i Sokratesów.

Wszyscy ludzie dobrego smaku, wszyscy rozumni zadrżeli na takowy upadek zagrażający teatrowi; otwarły się oczy i zepchnięto mieszczański tragizm z miejsca, jakie sobie uzurpował u boku tragedii i komedii.

Tymczasem pan Mistelet⁵ znowu chce wskrzeszać upodobanie do dramy, „której celem jest — powiada — oświecać i wzruszać i która stwarzając sceniczną iluzję z lepszym skutkiem niż inne gatunki może takowemu celowi sprostać”. Jakże to, więc owe dramy bardziej są stosowne do oświecania umysłu niż główne dzieła Regnarda i Moliera? I miałyby wzruszać bardziej niż wspańnięte tragedie Rasyńa i Kornela?

Zaiste, jakże pohańbieni poczuliby się ci wielcy ludzie, gdyby znalazłszy się między nami dojrżeli tych dramopisów tak wielce od pana Misteleta cenionych. „W dramie — powiada on — mniej ma być wzniosłości i metafor niżli w tragedii, tyleż jednak szlachetności w intencji i ekspresji.” Jakże mam mniemać, że intencje mojego szewca są tyleż wzniosłe co intencje króla, bohatera tragedii, a w osobie mieszczańskiego poddanego jest tyleż ekspresji co w osobie księcia, przed którym wszyscy zginają kolana?

Osoby dramy nie mają odpowiednika w naturze. Powiecie, że tym mniej bohaterowie tragedii, a otóż i odpowiemy: człek pod wpływem sądów bliźnich i błędów własnej imaginacji widzi rządzących książąt niby przez szkło powiększające, a nadprzyrodzone cnoty, jakimi się obdarza książąt z tragedii, nie wychodzą poza granice wyobrażenia ludu. Za to wyborne sentymenty, jakimi w dramie popisują się mieszczanie, ani nie są zdolne wzbudzić mego podziwu, ani uszlachetnić mojej duszy, sprawiają jedynie, że wzruszam ramionami.

Ludzie w powszechności hołdują swym słabościom: nie chcą upodabniać się do osób niższej kondycji nawet w dobrym, natomiast wysoko postawione osoby gotowi są naśladować nawet i w złym. Tak więc tragedia wystawująca mężnych bohaterów daje nam obrazy bardziej do prawdy podobne, a co za tym idzie, pożyteczniejsze niż drama.

Musimy jeszcze rozważyć, czy drama godniejszą jest zalecenia niżeli komedia. Końcem tragedii jest uszlachetnienie duszy i pobudzenie w nas żądzy imitowania mężnych czynów, celem zaś komedii jest nauka i poprawa naszych przywar i błędów przez wystawianie wiernego, ale komicznego obrazu. Powiecie, że drama do tego końca dąży, chociaż zgoła inszymi sposobami. Mniemamy jednak, iż drama nie tak celnie skutkuje jak komedia. Dość jest znać ludzkie serce, aby nie wątpić o tej prawdzie.

Oto i przykład: nieszczęścia powodowane nałogiem karciarza mogą uczynić na mnie jakowąś impresję wtedy jeno, gdy mnie samemu zagrażają; ale ja, gracz, jestem zadufany, mniemam, iż mnie owe nieszczęśliwe przypadki ominą, i zatem zabawiać się kartami nie przestaję. Nie potrzeba na to dramy, aby co dzień spotykać zrujnowanych kartowników. Czyż to jednak innych graczy poprawia? Przykład nieszczęśliwych przypadków w umyśle dramopisa wykoncypowanych tym mniej jeszcze skutkuje.⁵

Ale gdy autor komedii umiejętnie kostyrę wyszydzi, to zapewne wielu odciągnie od takowego okropnego nałogu. Taką już albowiem mamy naturę, iż mniej się boimy przyszłych nieszczęśliwych przypadków aniżeli teraźniejszej śmieszności. Trzeba drażnić miłość własną ludzi, bo kiedy człek się śmieje z przywar bliźniego, to i sam pragnie się z takowych przywar poprawić.

A zatem drama jest gatunkiem pośledniejszym i od komedii, i od tragedii.

Na jakim więc fundamencie wspiera swoje zdania pan Mistelet, gdy pisze, iż „spośród wszystkich gatunków drama najskuteczniej służy celowi oświecania i wzruszania”?

Jeśli pan Mistelet chce nas poprawiać, to niechże porzuci te wszystkie dramy, jakich ani Rasyn, ani Kornel nigdy nie znali, niechaj pisze dobre komedie i tragedie, o ile mu talentu stanie, a zaniecha wynoszenia nade wszystko tego gatunku, który wprowadzić na początku wiele dam do łez poruszył, ale ich wcale nie poprawił, i który wedle powszechnego zdania ludzi dobrego smaku, pusty jest i nijaki, i do żadnego pożytecznego końca nie prowadzi.

¹ Artykuł „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. II, s. 116—123 (IV Cahier d'Août). Jest to prawdopodobnie przedruk z jakiegoś francuskiego czasopisma. Fragmenty w polskim przekładzie cytuję i omawia E. Rządowska, *Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1955, s. 142 (zob. także wstęp J. Pawłowiczowej do *Dramy mieszczańskiej*).

Nazwisko Misteleta jest prawdopodobnie pseudonimem i o ile nam wiadomo, nie rozwiązany. Książeczkę Misteleta, która była współcześnie tłumaczona na niemiecki, omówił szczegółowo G. Hainlein w dysertacji doktorskiej pt. *Die vorromantische Angriffe auf die klassische Tragödie*, Jena 1932.

² Voltaire w przedmowie do *Syna marnotrawnego* (1736). Polska przeróbka pióra S. Trembeckiego ukazała się dopiero w r. 1780 (zob. s. 209).

³ *Le Père de famille*, dramat Diderota (1758, wyst. 1761), spolszczony przez F. Zabłockiego (*Ociec dobry*, 1780) i W. Bogusławskiego (*Ojciec familii*, po 1795). *Le Café, ou l'Écossaise*, drama

Voltaire'a (1760) przerobiona na polski pt. *Nadgroda cnoty* (1767) prawdopodobnie przez F. Bohomolca.

⁴ „Journal Encyclopédique”, jedno z najsławniejszych czasopism literackich w drugiej połowie XVIII w.

⁵ Autor nie podaje konkretnych przykładów, odnosi się to jednak do dwóch sławnych utworów, których tematem są gracze: chodzi o komedię J. F. Regnarda *Le joueur* (1696) i dramat B. J. Saurina, przerobiony z angielskiej tragedii E. Moore'a, *Beverley, ou le joueur anglais* (1768).

Obydwa te utwory znane były szeroko w Europie i grane także w Warszawie. Pierwszy w adaptacji A. K. Czartoryskiego pt. *Gracz* (1774), drugi w dwóch wersjach: F. Barssa i K. N. Sapięhy 1774. Dlatego treść tego artykułu „Journal Littéraire de Varsovie” była w Warszawie bardzo na czasie.

Sofistyczna argumentacja tego artykułu pozostała bez odpowiedzi, natomiast po latach anonimowy autor „Magazynu Warszawskiego” (1786, t. III) rozstrzygnął tę sprawę w sposób następujący: „Bywają takie nadużycia (abuza), których nic nie może wykorzenić; wyszydzenie nawet, które nieraz poprawiło wad, nic nie pomogło przeciw przywarom. Molier zmniejszył liczbę grymaśnic, filozofek, odludnic [!], ale nie mógł poprawić łakomych. Regnard i Saurin odmalowali gry straszliwe obrazy, a jednak co tylko przestaną grać *Gracza* i *Bewerleja* i po przeczytaniu dzieła pana Dussault [!], jaki taki siada do faraona i przegrywa po kilka tysięcy czerwonych złotych. Samo tylko doświadczenie albo raczej niedostatek żywności umarza namiętności ludzkie. Tak gracz nie przestanie gry aż dopiero, gdy wszystko straci; rozwiązyły aż gdy niemożność nie dopuści mu więcej kłać się w bloku swoim.”

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777—1778

O SCENIE NARODOWEJ¹

PRZEKŁAD

I

Jeżeli czasem nie dajemy wiadomości o warszawskich widowiskach, to nie z powodu niedbalstwa, ale z przyczyny całkowitej posuchy. Nie można przecie nudzić czytelnika nieprzerwanym wyliczaniem tych samych dzieł w dzień powtarzanych widowisk. Nie można także ustawicznie opisywać tych samych aktorów, z ich jednostajnymi zaletami i wdziękami, te same gesty i także oklaski dla ich talentów. Chciałoby się anonować nowe jakoweś dzieła dobrych autorów, oryginalne i pisane z myślą o nauce i poprawie narodowych obyczajów. Każdy naród ma swoje przywary, a jeśli ma teatrum, to właśnie na teatrum powinien nabywać dobrego smaku i mądrości, tutaj uczyć się pozbywać wad i błędów. Tymczasem trzeba nam pochwalić kilku autorów, którzy przynajmniej próbują dać sarmackiej scenie dzieła imitowane z obcych wzorów. Przed kilkoma dniami reprezentowano po polsku *Młodą Indiankę*², w przeszłą środę odbyła się pierwsza reprezentacja *Igraszek trafu i miłości*³, także w polskim języku. Zbyt dobrze znamy te dzieła w ich pierwotnym kształcie, aby je tutaj opisywać, stwierdzimy zatem jeno, iż oba widowiska spotkały się z aplauzem publiczności.

II

Polscy komedianci reprezentowali we wtorek 4 tego miesiąca [listopada] po raz pierwszy *Pasterkę sabaudzką*⁴ naśladowaną z opowieści tak samo nazwanej. Nic o tym dziele nie powiemy, zauważając jeno, iż ten sam temat był już opracował pan Desfontaines, dla teatru Komedii Francuskiej, gdzie to dzieło było w 1765 roku reprezentowane, ale w krótkim czasie zniknęło, że roku następnego sam autor powieści pan Marmontel napisał nową komedię z ariami i prezentował to swoje dzieło na teatrze Komedii Włoskiej, ale mimo usilne starania i zabiegi nigdzie nie zdobyła aplauzu.⁵

III

Tutejsze teatru nie dają nic ciekawego dla ludzi lubiących nowe dzieła. Kontentujemy się stwierdzeniem, że w czwartek dnia 22 tego miesiąca [stycznia 1778] w roli lokaja w sztuce nazwanej *Winobrańcy*⁶ prezentował się po raz pierwszy pan Harasimowicz. Nie można powiedzieć nic złego ani dobrego o tym aktorze, który jest równie zielony, jak świeży.

¹ Notki „Journal Littéraire de Varsovie”. Odcinek 1: 1777, t. II, s. 319—320 (I Cahier d'Octobre), odcinek 2: 1777, t. III, s. 64 (II Cahier de Novembre), odcinek 3: 1778, t. I, s. 176 (IV Cahier de Janvier). Przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I.

² Przekład Leona Pierożyńskiego francuskiej komedii L. S. de Chamfort *La Jeune Indienne* (1764).

³ *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), komedia Piotra Marivaux, ukazała się w anonimowym przekładzie polskim pt. *Miłość sympatyczna* w r. 1776.

⁴ Komedia Leona Pierożyńskiego wg opowieści J. Marmontela *La Bergère des Alpes*.

⁵ Desfontaines de la Vallée napisał komedię w jednym akcie, która była grana w teatrze Comédie Française w grudniu 1765 r., druk. 1766 r. J. Marmontel napisał sielankę w trzech aktach z arijkami i z muzyką Kohouta, która wystawiona była na scenie Komedii Włoskiej w lutym 1766 i wydana w tym samym roku.

⁶ Nie potrafimy powiedzieć, o jaką sztukę chodzi; może to być przeróbka sztuki G. Bertatiego *La Vendemia* lub komedia Dancourta *Les Vendanges de Suresne*.

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777—1778

O FRANCUSKICH KOMEDIANTACH W WARSZAWIE¹

PRZEKŁAD

I

W środę 22 tego miesiąca [października] francuscy komedianci na otwarcie swego teatrum reprezentowali komedię wierszem we trzech aktach pana Des-touches *Dumny*². Wszyscy to wyborne dzieło znają i zawsze z jednakim ukon-

tentowaniem je oglądają. A oto imiona głównych aktorów nowej trupy i chociaż dotąd nie postanowiono, w jakich rolach będą występować, staramy się określić charaktery, do jakich wydają nam się predestynowani.

Pan Desrosières — amant podstarzały, panowie Dainville, Marival — amanci, pan Soulé — komik, pan Degreville — służący, pan Testelin — finansista, pan Montroze — szlachetny ojciec.

Aktorki: pani Maulan — pierwsza amantka, pani Testelin — druga amantka, pani Hamon — pierwsza subretka, pani Desrosières — druga subretka.

Zdania spektatorów o zaletach tych komedianatów są wcale przeciwne. Jesteśmy przeświadczeni, iż niepodobna żądać, aby w oddaleniu pięciuset mil od Paryża występowali sami znakomici aktorowie, w samej bowiem stolicy Francji trzech albo czterech takowych zdarzy się w ciągu całego wieku.

Wszędzie są przecie ludzie pozbawieni dowcipu, którzy same tylko wady upatrują, bądź z przyczyny swego osobliwego usposobienia, bądź dlatego, iż tak surowymi krytykami chcą się pokazać. My zaś nie jesteśmy tak wymagający.

Reprezentacja *Dumnego* sprawiła nam ukontentowanie, a kilka niewielkich uchybień nie zepsuło lubych wrażeń, jakie daje dobra komedia ludziom przywykłym do teatru gwoli rozrywki, a nie dla sarkania.

Zarzucano panu Desrosières, który z dowcipem i żywością rolę *Dumnego* udawał, iż wymawia *ces gens-là, mes gens*, jakby pisało się *ces genzes-là, mes genzes*; wymawiano panu Montroze, który z żywością i prawdą swoją rolę wystawiał, że każdą cezurę przymykaniem oczu oznaczał; zauważono, że pani Testelin czy Tetelin miała jednostajne gesty i jednako machała ramionami dla oddania przeciwnych zgoła afektów. Wyrażano życzenie, aby żywa pani Maulan nie dobywała głosu z głębi płuc z taką mocą, gdyż spektator mógłby mniemać, iż ją chwyta atak morskiej choroby. Taka ekspresja — powiadają — przystoi tragedii, ale przecie lepiej unikać wszystkiego, co może w spektatorze wstręt powodować.

Powtarzamy takowe sądy nie dlatego, abyśmy chcieli komuś nieprzyjemność sprawić. Aktor świadom swego kunsztu słucha wszystkiego, co o nim powiadają, aby tym lepiej swój talent doskonalić, a wad i błędów wszelakich się pozbywać. Będziemy z gorliwością donosić o ich powodzeniu, aby ci aktorowie poznali, iż sprawiedliwa ocena ich umiejętności jest jedynym naszym pragnieniem. Ta pierwsza reprezentacja daje nam pochoch do myślenia, iż często nam się takowa okoliczność nadarzy.

W czwartek dnia 23 reprezentowano komedię Dorata *Udanie z miłości*³, w której pan Dainville potwierdził to, co dobrego o nim wcześniej mówiono. Tego dnia obecne na przedstawieniu damy zamiast w łoży, jak to bywa, zajęły miejsca na parterze, zapewne dla tym większego swego ukontentowania.

II

W niedzielę dnia 2 tego miesiąca [listopada] francuscy aktorowie reprezentowali dramę pana Diderot *Ojciec rodziny*⁴, w której pan Desrosières raz jeszcze dowiódł, iż słuszne były pochwały kunsztowi jego złożone. W sobotę reprezentowano *Wierszomanie* Pirona, dnia 6 *Pocieszne wykwintrisie* Molière'a.⁵ Wyznać trzeba, iż obadwa dzieła wybornie do potrzeb warszawskiego teatru dobrane! Cóż mają polskie damy do śmiesznych przywar francuskich mieszczek czasu Molière'a? Aby rozrywka była pożyteczna, trzeba udawać wady i przywary naszego wieku. Jeśli zaś celem widowisk ma być sama tylko zabawa bez nauki i poprawy, to lepiej reprezentować włoskie trefności. Publikum zbiegnie się na teatrum, gmin pospolity znajdzie dla siebie uciechę, antreprenier zaś napelni swą sakiewkę.

III

W poniedziałek 10 tego miesiąca [listopada] francuscy aktorowie reprezentowali dramę w pięciu aktach pana Beaumarchais *Eugenia*⁶. Pani Maulan w roli Eugenii wydała się dosyć korzystnie. Aktorka ta ma wewnętrzną żywość i bardziej by jeszcze przypadła do smaku, gdyby słów tak pośpiesznie nie wypowiadała i więcej nieco czasu na wystawienie kolejnych namiętności zostawiła. Styl jej udania stałby się zapewne szlachetniejszy.

W środę reprezentowano *Ojca rodziny* — przed kilkoma dniami dramę tę przyjęto z aplauzem, natomiast na drugiej reprezentacji powstała wrzawa pośród publiczności rozbawionej i kaszlącej; aktorowie pomieszani deklamowali, jakby starali się czym prędzej reprezentację zakończyć. Przybycie króla na czwarty akt przerwało wrzawę, aktorowie zebrali się w sobie i drama szczęśliwie dobiegła końca. W czwartek reprezentowano *Demokryta*, a potem *Młodą Indiankę*.⁷

IV

W sobotę 22 listopada francuscy aktorowie dali niedobłą reprezentację tragedii pana Voltaire *Mahomet*⁸. We wtorek 25 reprezentowano komedię *Szlachetni kochankowie*⁹, w pięciu aktach, żałośnie naśladowaną z niemieckiego przez pana Rochon de Chabannes. W czwartek 27 komedia wierszem pospolitym pana Voltaire *Nanine*¹⁰. Role w tej komedii mogłyby być lepiej rozdane. Pan Desrosières deklamował żywo, naturalnie, szlachetnie, może nawet zbyt szlachetnie jak na komedię. Aktor ten w pełni zasłużył na pochlebne publiczności oklaski. Po komedii *Nanine* reprezentowano najuciesznieszą farsę Molière'a *Frantostwa Skapena*¹¹, w której pan Degreville naturalnością, żywością i śmiesznym udaniem najpochlebniejsze ściągnął oklaski. Publikum powitało z ukontentowaniem panią Hamon, która przez czas jakiś była nieobecna.

V

W niedzielę 30 listopada francuscy aktorowie dali drugą reprezentację komedii pana Beaumarchais *Cyrulik sewilski*¹². Dzieło to, nadto swawolne nauki zawierające, przyjęto oklaskami, które zaszczycają aktorów. W środę 3 grudnia pan Dainville udawał ze szlachetnością i prawdą postać syna marnotrawnego w sztuce tak nazwanej¹³, a pan Degreville w komedii *Crispin, rywal swego pana*¹⁴ utrzymał był dobre mniemanie spektatorów, jakie był zyskał we *Frantostwach Skapena*.

P. S. Doniesiono nam, że jakoweś osoby, najwidoczniej nie dosyć znające reguły francuskiej poetyki, wyrzucały nam, iż napisaliśmy w ostatnim numerze na s. 159: „komedia we trzech aktach wierszem pospolitym pana Voltaire *Nanine*”, tak jakby pan Voltaire pisał pospolite wiersze! Wiersz pospolity to jest taki, co ma — jakby powiedzieli Grecy lub Rzymianie — pięć stóp, a więc o jedną więcej aniżeli waszmość panowie!

VI

W poniedziałek dnia 8 tego miesiąca [grudnia] francuscy komedianci reprezentowali *Polowanie Henryka IV*¹⁵. Chociaż pan Desrosières niejednokrotnie już zasłużył na oklaski, tym razem wyznać musimy, iż sprawił nam zawód, i przypomnieć, iż pan Dainville udawał ongiś Henryka z większą szlachetnością i prawdą. Pan Testelin wystawił młynarza prawdziwie jak nigdy przedtem. Z ukontentowaniem chwalimy wyborny kunszt tego aktora, upraszając go zarazem, aby nabył więcej lekkości, a bardziej jeszcze przypadnie do gustu. Tego samego dnia reprezentowano *Frantostwa Skapena*, w której to komedii triumfował pan Degreville. W środę *Filozof żonaty* i *Spadek*¹⁶. Pani Maulan i pan Desrosières udawali z subtelną prawdą, która o ich smaku i dowcipie najlepiej zaświadcza.

VII

W sobotę 13 tego miesiąca [grudnia] francuscy aktorowie reprezentowali komedię *Merkuriusz zalotny*¹⁷, która jest prawdziwą pułapką wielu Crispinów¹⁸, a z której pan Degreville wyszedł z honorem. Po tej komedii wystawiono *Zakład nieprzewidziany*¹⁹. W tym tygodniu reprezentowano komedie: *Roztargniony*, *Improwizacja*, *Szkoła mężów*, *Crispin lekarzem*, *Pursoniak* i *Lichwiarz szlachcicem*.²⁰ W pierwszej komedii pan Desrosières wydał prawdziwie swoją rolę, chcielibyśmy wszelako upraszać go, aby przy swojej powabnej postaci pokazywał pogodniejszą twarz, gdy zapowiada reprezentację, bo wydawać się może, iż jest nieukontentowany lub zgola gniewny. Publikum pochwała jego kunszt, należy się przeto, aby zwracał się do niej z większą atencją. Pani Danizy w *Pursoniaku* przypadła do smaku. Panna Dufrenoy zaśpiewała aryjkę w komedii *Lichwiarz szlachcicem*. Ma ona powabny głos, może nieco nazbyt słaby, co także mogło się wydać z przyczyny jej onieśmienia hałasem na parterze.

VIII

Teatrum tej stolicy niczego ani nowego, ani ciekawego nie reprezentuje, trzeba zatem kredą w kominie zapisać te pomyślne okoliczności, kiedy aktorowie francuscy ze znośnym skutkiem stare dzieła wystawiają. To zawsze nowość! W niedzielę 1 dnia lutego reprezentowali *Marnotrawcę* i *Masztalerza*.²¹ Publiczność wydała się ukontentowana; zauważono z radością, że głos panny Dufrenoy jest doskonalszy i że aktorka coraz lepiej nim włada. W czwartek 5 mierna reprezentacja *Spadku*, poprzedzona złym przedstawieniem *Szkotki*.²²

IX

W dniu 8 [lutego] Francuzi dali niezłą reprezentację komedii *Łgarz* i dosyć niedbale wystawili operę buffo *Rose et Colas*.²³ W dniu 10 operetka *Dzwonczek*²⁴ i komedia *Crispin lekarzem*, a dnia 12 pierwsza reprezentacja nowej komedii we dwóch aktach prozą *Cyrulik z Alkali*, napisanej przez aktora pana D.²⁵ Dzieło to jest naśladowane z *Cyrulika sewilskiego* i *Szaleństw miłości*.²⁶ Dziewczyna namówiona przez pewnego awanturника udaje obłąkaną, aby tym sposobem wuja swego nastraszyć i uzyskać zgodę na małżeństwo z ukochanym młodzieńcem. Publiczność już wyraziła swoje zdanie, nie będziemy więc zastanawiać się nad tą komedią, która pewnie też więcej się nie pojawi. Tegoż dnia reprezentowano operetkę *Dwóch strzelców i młeczarka*²⁷, która ma wyborną muzykę i którą zawsze się ogląda z ukontentowaniem. Na zakończenie operetka *Bednarz*.²⁸ Pan Degreville ku uciesze publikum nie szczędził dowcipu, a pan Victoire, choć nie jest zapewne wirtuozem, posiadał sposób podobania się spektatorom dzięki szczerości i naturalności udawania oraz wyrazistemu i donośnemu głosowi.

X

W środę dnia 8 tego miesiąca [kwietnia] na benefis pani Maulan reprezentowano *Natalię*, dramę w czterech aktach niezmordowanego pana Mercier.²⁹ Nic zimniejszego i pospolitszego jak dwa pierwsze akty! Ale już trzeci akt pobudza ciekawość widza. Nade wszystko rozmowa Natalii z kochankiem jest interesująca i bardzo prawdziwa. Akt czwarty, chociaż dobrze zbudowany, morduje cierpliwość spektatora, przepełnionego czułymi sentymentami z poprzedzającego aktu. Jednakże stwierdzamy, że *Natalia* jest dziełem lepszym od niezliczonych jeremiad, jakimi obdarzają nas rokrocznie panowie Mercier i inni, i gdyby to dzieło rozsądnie poskracać, mogłoby zdobyć powodzenie. Aktorowie bardzo wiele urody dramie tej przyczynili. Pani Maulan i pan Desrosières przeszli samych siebie i można było widzieć, jak rzetelny kunszt najbardziej powściągliwych zmusza do oklasków.

¹ Wybór tekstów z kroniki teatralnej „Journal Littéraire de Varsovie”, dotyczących występów trupy francuskiej, która przybyła do Warszawy z Prus z dworu Fryderyka II w październiku 1777

i występowała do kwietnia 1778. Poszczególne teksty zamieszczone zostały w oryginale: I: 1777 t. II, s. 422—426 (IV Cahier d'Octobre), II: 1777, t. II, s. 63—64 (II Cahier de Novembre), III: 1777, t. III, s. 95—96 (III Cahier de Novembre), IV: 1777, t. III, s. 159—160 (I Cahier de Décembre), V: 1777, t. III, s. 191—192 (II Cahier de Décembre), VI: 1777, t. III, s. 224 (III Cahier de Décembre), VII: 1777, t. III, s. 261—262 (IV Cahier de Décembre), VIII: 1778, t. I, s. 239—240 (II Cahier de Février), IX: 1778, t. I, s. 271—272 (III Cahier de Février), X: 1778, t. I, s. 524—525 (II Cahier d'Avril). Przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I,

² *Le Glorieux*, zob. s. 128.

³ *La Feinte par amour*.

⁴ *Le Père de famille*, zob. s. 230.

⁵ *La Métromanie* (1738), *Les Précieuses ridicules*, zob. s. 119.

⁶ *Eugénie* (1767).

⁷ *Démocrite* (zob. s. 135), komedia J. F. Regnarda, *La Jeune Indienne* (1764), komedia L. S. Chamforta, zob. s. 188.

⁸ *Mahomet, ou le Fanatisme* (1741), zob. s. 84.

⁹ *Les Amants généreux* (1774), przeróbka komedii Lessinga *Minna von Barnhelm*, zob. s. 235.

¹⁰ *Nanine, ou le préjugé vaincu*, zob. s. 171.

¹¹ *Les Fourberies de Scapin*, zob. s. 120.

¹² *Le Barbier de Séville* (1775); były to pierwsze przedstawienia tej komedii w Warszawie.

¹³ *L'Enfant prodigue* (1736), zob. s. 209—210.

¹⁴ *Crispin, rival de son maître* (1707), komedia A. R. Lesage'a; tłumaczył ją Zabłocki: *Pan ze służą konkurent* (1786).

¹⁵ *La Partie de chasse de Henri IV* (1762), sztuka Ch. Collégo.

¹⁶ *Le Philosophe marié* (1727), zob. s. 146; *Le Legs* (1736), komedia Marivaux, zob. s. 147.

¹⁷ *Mércure galant* (1683), komedia E. Boursaulta.

¹⁸ P. L. Duchartre (*La Commedia dell'arte et ses enfants*) podaje, że Crispin jest potomkiem włoskiej maski Scaramuzzia, należącej do rodziny Kapitanów. W XVII i XVIII w. Crispin był bohaterem niezliczonej ilości komedii francuskich, pojawił się także w spolszczonej postaci w komediach Zabłockiego. Sławnym Crispinem był francuski aktor Raymond Poisson, zob. s. 196.

¹⁹ *La Gageure imprévue* (1768), komedia M. J. Sedaine'a.

²⁰ *Le Distrain*, zob. s. 146; *L'Impromptu*, sztuk o takim tytule było bardzo wiele, przeważnie były związane z konkretnym miejscem lub wydarzeniem; *L'École des maris*, zob. s. 119; *Crispin médecin* (1682), komedia N. Hauteroche'a, zob. s. 216; *Monsieur de Pourceaugnac*, zob. s. 119; *L'Usurier gentilhomme*, komedia M. A. Legranda.

²¹ *Le Dissipateur*, zob. s. 147; *Le Maréchal-ferrant* (1761), operetka Phillidora.

²² *Le Café ou l'Écossaise*, zob. s. 186—187.

²³ *Le menteur* (1642), komedia P. Corneille'a; *Rose et Colas*, opera komiczna M. J. Sedaine'a—P. A. Monsigny'ego.

²⁴ *La Clochette*, operetka Anseaume'a z muzyką Duniego.

²⁵ Komedia Degreville'a, ukazała się ona drukiem po francusku w Warszawie w r. 1778 pt. *Les Ruses amoureuses, ou le Barbier d'Alcala*. W przedmowie autor stwierdza, że osnowę sztuk wziął z opowieści Cervantesa, zmieniając akcję zgodnie z wymogami teatru, ale zachowując wiele oryginalnych dialogów.

²⁶ *Les Folies amoureuses*, komedia J. F. Regnarda.

²⁷ *Les Deux chasseurs et la laitière*, operetka Anseaume'a z muzyką Duniego, zob. s. 178.

²⁸ *Le Tonnelier*, opera buffa Audinota z muzyką Gosseca, zob. s. 178.

²⁹ *Natalie* (1775).

„Journal Littéraire de Varsovie”

1777—1778

O GRZE FRANCUSKICH AKTORÓW W WARSZAWIE¹

PRZEKŁAD

I

List Ibrahima z Arabii do autora „Journal de Varsovie”

Jesteś Waszmość Pan człowiek uczony, zabobonem się nie kierujesz, ani się więc uciekam do pomocy hebrajskiej filozofii, ani szukam argumentów zdrowego rozsądku, aby Waćpanu perswadować, że Żyd jest istotą, która słuchać, przeżywać i rezonować jak każdy inny potrafi. Mniemając, iż przyznajesz Waćpan ludowi Izraela cechy wspólne całemu ludzkiemu rodzajowi, mam honor wyjawić Waszmość Panu te moje refleksje o francuskich komediantach w Warszawie i upraszać, abys je Waszmość Pan drukował w swojej gazecie.

Będziesz zapewne sądził Waszmość Pan, iż nadto rozgadany jestem w porównaniu z innymi, którzy do Waszmość Pana piszą, ale wyznać muszę, że materia przeze mnie traktowana długiego potrzebuje wywodu. Łatwo powiedzieć, że coś jest złe lub nienawistne, trudniej dowieść rzeczy przeciwniej. Jest to różnica słuszności despoty i słuszności człeka pracującego. Zechcesz Waszmość Pan darować styl mego pisma. Nie ma ono zalet uczonej elokwencji, ale ma zaletę bezstronności. Arab to ani Francuz, ani Polak, ani nawet Europejczyk. Muszę przecie uwiadomić Waszmość Pana, iż przez lat trzydzieści wozilem kosztowności po największych miastach Europy i oczekując pieniędzy dosyć czasu miałem, aby poznawać obyczaje i upodobania narodów, aby uczyć się obcych języków i uczęszczać do wielmożnych panów i aktorek. Oni wszakże o wszystkim dysputują, oni wyroki wydają, a osobliwie w materiach mody i teatru. Przecież nie tam, gdzie przyjmowany byłem dla moich kosztowności, uczyłem się dostrzegać owe niewielkie różnice, które dzielą dobrego od wybornego i miernego od złego aktora. Komediantki nie są bezstronne, a wielmożni panowie, co to śmieją się i gadają podczas reprezentacji, nie są godni zaufania. Oni zresztą chwałą lub ganią podług dekretu alkowy, do której właśnie uczęszczają. Na parterze paryskich teatrów, gdzie musiałem bywać przez lat trzy dla zabijania nudy oczekiwania na pieniądze niesłownych klientów, owóz na parterze teatrów tej stolicy wszelakiej wiedzy i dobrego smaku nabywałem wiadomości, które w teraźniejszym czasie dodają mi odwagi do sprzeciwienia się powszechnemu zdaniu i wyrażenia moich szczerych afektów dla francuskich komediantów w Warszawie.²

Jako Arab do żadnego stronnictwa nie należący, nie handlujący kosztownościami i wiodący żywot osobny, mogę mniemać, że antrepyza, której pierwsze

role wystawiane są przez dobrych aktorów, złej reputacji mieć nie może, w całej bowiem nawet Europie nie ma takowego teatrum, które by nie było na wzór ludzkiej społeczności, to znaczy, które by nie miało dobrych obok miernych i całkiem złych aktorów.

Pośród dwudziestu aktorów obojej płci w Teatrze Francuskim w Paryżu trafia się nie więcej jak pięciu, sześciu dobrych komedianów, a jednak parter nie wykrzykuje, iż widowisko jest rzekomo haniebne, straszliwe i złe, jako że w oświeconym Paryżu nikt nie twierdzi, jakoby aktorzy udający epizodyczne postaci powinni mieć zalety i sztukę, jakich się żąda od najlepszych.

Tym sposobem francuskie widowiska w Warszawie powinny mieć dobrą reputację u człowieka, który ma rzetelną wiadomość teatru i podług tej wiadomości, a nie podług jakich innych racji, dekret swój wydaje. Wybornym aktorem jest, kto, jak powiadają, umie pogodzić swobodne udanie z charakterem, jaki wystawia; kto deklamując potrafi dla dwóch najistotniejszych wierszy poświęcić dwadzieścia innych, kto bądź strach, bądź czułe afekty w sercu spektatora budzi, kto całą postawą wyraża przerażenie lub radość ujawniając stan swojej duszy, kto wreszcie całą fizjonomią śmieje się, płacze i zgół przemienia zupełnie w osobę wystawianą.

Kto takowe cechy wziął był od natury bądź je w sobie wykształcił, jest dobrym aktorem. Jego postawa zgadza się z charakterem, jaki reprezentuje, jego deklamacja ma płynność i wyrazistość, a nieco przesadne wymawianie niektórych dźwięków nie pozbawia widowiska ani czułych afektów, ani mocnych impresji, które sprawiają, iż spektator razem z aktorami los postaci przeżywa.

Jeżeli pan Desrosières nie pokazał się tak dobrym w *Mahomecie*, jak był przedtem w *Ojcu rodziny*, to czyż można od razu twierdzić, że nie ma talentu do ról tragicznych?³ Mówię o przymiotach osobistych tego aktora, nie zaś o całości widowiska, o czym będzie jeszcze mowa osobno. Nie kopiując niewolniczo Le Kaina⁴, pan Desrosières, mając korzystniejsze warunki zewnętrzne i głosowe, zbliża się przecie do jego subtelnego udania. Lepiej go słyszać, a chociaż głos ma nie tak donośny i nie tak wzniosły, i mniej wydoskonalone rzemiosło, to więcej ma w sobie naturalności. W Paryżu Le Kain przewyższy go zapewne; przyzwyczajenie i rozgłos wzbudzają ludzki podziw, ale w Ispanii preferują człowieka natury. Zadosyć by mu uczyniono w Warszawie, gdzie nie brak wielbicieli jego sztuki, powinien jednak mniej uważać reguły, a bardziej mieć wzgląd na okoliczności i miejsce.

Cesarz nie powinien krzyczeć, to prawda, ale musi być słyszany. W Paryżu, gdzie spokój na teatrach panuje, gdzie parter słuch wyteża, aby potem rzeczy ze znajomością oceniać, pilnie by słuchano pana Desrosières, a wzniosłość, z jaką udawał Mahometa, należytą sprawiłaby impresję. Tutaj, w Warszawie, gdzie parter śmieje się i gada, Mahomet musiałby mówić głośniej, aby go słyszano pośród wrzawy. Błąd pana Desrosières nie jest skutkiem braku ta-

lentu, ale skutkiem nieznajomości tutejszych obyczajów. Zamiast udawać cesarza, który siedzi na kanapie lub zabawia się w haremie, powinien wyteńczyć głos i zagłuszyć wrzawę.

Pan Montroze, któremu powszechnie przyznaje się piękny głos i postawę stosowną do osób, jakie wystawia, jest aktorem dobrym. Nie przeczą temu nawet ci, którzy skądinąd twierdzą, iż jest nazbyt łzawy.

Powszechne uznanie ma także talent pana Dainville. Nikt mu nie odmawia ekspresji, żywości i wzniosłych sentymentów. Czyż nie należałoby zatem sądzić, iż pochopnym jest wyrok, jakoby ci trzej aktorowie nie nadawali się do ról tragicznych? Czyż można potępiać widowisko, w którym trzy główne postaci są dobre?

Przyznaję wszelako, nie popadając w jakąś kontrowersję z sobą samym, iż tragedia *Mahomet*, jak można najgorzej reprezentowaną była. Ale to z tej przyczyny, iż między aktorami żadnej harmonii ani zespolenia nie było, co jest dowodem, że panowie aktorowie powinni zestroić się na jeden ton, nim się przed publicznością pokażą.

Zdanie moje o pani Maulan wydać się może wielce osobliwe. Twierdzę albowiem, że ta aktorka ma prawdziwy talent, a co dziwniejsza, ma go tym więcej, im bardziej się wydaje, iż go wcale nie posiada. Gwałtowne afekty i wiadomość reguł wynoszą ją ponad jej możliwości. Dwie natury w niej walczą. Czuły przyjaciel, który by nakłonił ją, aby przystosowała wybuchy namiętności do swoich warunków zewnętrznych (jeśli wolno mi się tak wyrazić), zobowiązałby wielce i ją samą, i spektatorów.

Chciałoby się ją upraszać, aby nigdy tyłem się do publiczności nie odwracała; jej miłość własna powinna ją do tego zobowiązać. Aktorka ta nie pozwala, by spektator śledził poruszenia jej twarzy, co jest udziałem wielkich aktorek. A tak jej głos ginie we fryzach; pokazywanie parterowi profilu twarzy jest przeciwne dobrym obyczajom teatru, tak jak stąpanie drobnym krokiem mieszczyki nie licuje z wyniosłą godnością księżniczki.

Zalety pani Maulan przystosowane do jej umiejętności dałyby francuskim widowiskom w Warszawie wyborną aktorkę. Gdyby komediani francuscy naprawili swoje zaniedbania i bardziej troszczyli się o swój teatr, publiczność, zawsze sprawiedliwa, zaniechałaby teraźniejszej opinii i przyjmowałaby z aplauzem, jak niegdyś dramy i tragedie reprezentowane przez tutejszych aktorów.

Dowcip i naturalność pana D'Egreville nie pozostawiają nic do życzenia, prawdziwość i zręczność sprawiają, iż zasługuje na miano wyborczego komika. Wydaje się, iż jest potomkiem Poissona i Prévill'a.⁵

Pan Testelin, niezależnie od tego, co by o nim niektórzy cenzorzy złego powiedzieli, potrafi prawdziwie udawać teatrowych finansistów i jeżeli można mu coś zarzucać, to tylko iż swoje charaktery z jednakim wystawia ogniem. Większa różnorodność przyniosłaby więcej ukontentowania. Komandor w *Ojcu*

rodziny i Doktor Bartolo w *Cyruliku sewilskim* nie mogą ani mówić takim samym głosem, ani demonstrować takie same gesty.

Charaktery z wielką żywością wystawiane przez panią Hamon* potwierdzają jeszcze słuszność mego zdania, a mianowicie, iż nieco więcej ze strony publiczności względów i zachęty dla aktorów, a z ich strony nieco więcej starania, a dojdziemy do konkluzji, że wtedy gdy większą część zespołu stanowią dobrzy aktorzy, to i cała antrepryza złą być nie może.

II

List objaśniacza świec do Żyda Ibrahima

Nie mieliśmy nijakiej intencji odpowiadania na list, który w przeszłym tygodniu otrzymaliśmy od Żyda Ibrahima, wszelako Objasniacz świec z tutejszego teatrum podjął się tego przedsięwzięcia i przysłał nam respons wraz z biletem, upraszając o wydrukowanie onego w naszym piśmie. Nasze własne zdanie nie jest wcale zgodne z materią tego listu, jednakże bezstronność, która jest fundamentem naszego rzemiosła, nakazuje nam wydać ów list w takiej postaci, w jakiej nam przysłano.

Nie mamy honoru znać ani Ibrahima, ani Objasniacza świec i wydaje nam się, że obaj imć panowie wzajemnie się nie znają. Wszakże mniemamy, że ani o pochwałę, ani o naganę kunsztu francuskich komedianów w Warszawie tutaj nie chodzi, ale o dyskurs o teatrowym rzemieśle w ogólności. Prezentujemy wielce szanownym czytelnikom różne w tej materii zdania, aby sami o nich sąd wydali.

Bilet do autora „Journal de Varsovie” przy podaniu listu

Upraszam Waszmość Pana, abyś zechciał w swojej gazecie wydrukować mój list do hebrajskiego filozofa, gorliwego poplecznika francuskich komedianów w Warszawie. Jego pochopne zdania o widowiskach i aktorskim rzemieśle tak są różne od mojej w tej materii opinii, iż czuję konieczność sprzeciwienia mu się i usłyszenia głosów czytelników, którzy bądź naprawią moje błędy, bądź też utwierdzą mnie w moim przeświadczeniu.

Mam honor zostać Waszmość Pana najpokorniejszym sługą
K.

Objasniacz świec

* Wyrażamy tutaj nasze ubolewanie z powodu zawodu, jaki nam przyczynia pani Hamon, oglądając bowiem, jak wystawia charaktery z właściwą sobie naturalnością, zapewniającą jej zawsze powodzenie, nie możemy zapomnieć o rozkoszy, jaką sprawiały nam jej subretki, dosyć dobrze w teraźniejszym czasie udawane przez panią Testelin. [Przyp. „Journal Litt. de Varsovie.”]

Objaśniacz świec do Ibrahima z Arabii

Jesteś Waćpan człowiek uczony, co nie oznacza, że nie kierujesz się zaboronem, wzgardzę więc, jak i Waćpan wzgardziłeś, pomocą filozofii, nie zaniecham przecie zdrowego rozsądku, aby Waćpanu perswadować, że objaśniacz świec umie słuchać, odczuwać, porównywać, myśleć i z ludźmi mądrymi dyskurs prowadzić.

Mniemając, iż nie odmówisz mi Waćpan owych przymiotów, które bynajmniej nie są wspólne wszystkim ludziom, mam honor przekazać Waćpanu moje refleksje, które zrodziły się pod wpływem bezrozumnych zdań Waszmość Pana, jakie odważyłeś się wypowiedzieć o francuskich komediantach w Warszawie, i upraszam, abys się Waćpan zgodził na ich wydrukowanie. Postaram się być wymownym, jak potrafię i jak mnie do tego upoważnia wywód Waćpana. Łatwo powiedzieć, iż coś jest dobre, wyborne, ale równie łatwo obwieścić zdanie przeciwne. W jednym i drugim razie kłopot jest w dostarczeniu dowodów, a nie widzę, co by mogło być różne w słuszności despoty i słuszności pracującego człeka. Proszę mi mój styl wybaczyć.

Powiadasz Waćpan, iż Arab nie jest Francuzem, ani Polakiem, ani nawet Europejczykiem. Czy Waćpan w to wierzysz? Czyż to jest prawdą? Przecie od trzydziestu lat sprzedajesz kosztowności wielkim panom i komediantkom, jesteś więc pewnie Waszmość człekiem obrotnym, nawet mądrym, uczęszczając na partery paryskich teatrów i tam zdobywałeś wiadomości, które sprzeciwiają się powszechnej opinii tychże parterów. Ani przeczyć można, iż należy poznawać narody, ich smak, obyczaje, kiedy się im sprzedaje kosztowności i gdy się jest jak Waszmość Pan człowiekiem geniuszu.

Talenty Waszmość Pana zawiodły go do wielkich panów i do komediantek, ale powiadasz Waszmość, iż ci pierwsi nie są godni zaufania, a te drugie są stronnice, a Pan chciałby się jeno kierować własnym zdaniem. Czemuż więc nie chcesz Waćpan zgodzić się z tą klasą ludzi — o których Pan nic nie nadmienia i których nie pragnął Pan zapewne poznać — którzy starają się o publiczny pożytek, prostują nasze opinie, uczą nas zdrowych sądów; ci nie kierują się tonem i modą, przyzwyczajenie* i reputacja nie zadziwiają ich. Jeżeli uznają reguły, to łatwo ujawniają odstępstwa, sprzeciwiają się wypaczeniom... ale przystąpmy do rzeczy.

Doświadczenie uczy nas, iż tylko przez znajomość reguł i naśladowanie natury można powodzenie w teatrze zdobyć. Mniemanie, iż należy postępować za naturą i nie poddawać jej regułom, jest orzekaniem bez dowodów: sztuka teatru to jest natura sprowadzona do reguł. Prawdziwy talent na tym się zasadza, aby ukryć rzemiosło, które wspiera naturę, i tu właśnie krańce się spotykają, jako że najwyższa sztuka staje się naturą, natura zaś bez sztuki staje się afekcją.

* Przyzwyczajenie nie może zadziwiać. [Przyp. „Journal Litt. de Varsovie.”]

Głosem, duszą i twarzą wyrażamy namiętności, ale bez dowcipu wywołana impresja jest słaba, serce bowiem wyrok wydaje, a serce jest bardziej wymagające, niżby mniemać można. Zaskakiwać, wzruszać, podobać się — oto stopnie, jakie musi aktor przebiegać, gdy zabraknie któregoś stopnia, wszystkie przymioty natury są stracone. Rozum, ekspresja, poruszenia ciała mogą być niejako darami wrodzonymi, regułą przynależy ich doskonalenie i uczynienie pożytecznymi. Jednym słowem, sztuka teatru jest nauką i tak jak w nauce należy się w niej aplikować.

Ze wszystkich wrodzonych przymiotów wielkiego aktora dowcip jest bez wątpienia przymiotem najpożyteczniejszym. Po nim kładziemy wrażliwość, ową subtelną skłonność serca, która pod osłoną sztuki i udawania pozwala przeżywać wszelkie kłopoty i wszelkie rozkosze natury i prawdy. Potem kładziemy ekspresję — to dzięki niej aktor myślom poety dodaje żywość i wdzięk, których nie ma w zamyśle i które oddaje z największą dokładnością. Prawdziwość reprezentacji i prawdziwość intrygi nie mogą być lekceważone. Aktor musi uczynić udanie najbardziej podobnym do prawdy, aby stworzyć prawdziwość reprezentacji, co znaczy zebrać wszystkie zewnętrzne cechy najbardziej zbliżone do rzeczywistości, którą musi spektator wyczuwać. Prawdziwość intrygi na tym się zasadza, iż spektator widzi w aktorze osobę, którą tenże reprezentuje. Wyraża się ona głównie w poruszeniach twarzy i ciała; aby poruszenia twarzy czyniły należyłą impresję, potrzeba, aby oczy tchnęły namiętnością, siłą i prawdą, a jeśli im zabraknie ognia, wszystko będzie bezużyteczne. Poruszenia ciała aktora nie mogą wykroczyć poza naturę i prawdę. Także samo ogień namiętności nie może rozpręgać i zniekształcać twarzy. Aktor, który wystawiając ból grymasy czyni, nie wzrusza, ale przeraża spektatora.

Żar namiętności, efekt zuchwałego geniuszu, żywej imaginacji, burzliwych afektów nie ma nijakiego związku z hałasem i łoskotem, który niektórzy za boskie piętno uważają. Gdy aktorzy rozwijają ogromne gesty, ślą aż do nieba zimne okrzyki, to nie jest to, jak powiadają ich przyjaciele, skutkiem nadmiaru ognia, ale skutkiem braku dowcipu. Ich afektacja przywołuje na myśl stos swawolnych pisemek, w których próbując znaleźć wyrazy dowcipu, człowiek dobrego smaku po bezskutecznych poszukiwaniach odnajduje jeno rusztowanie ze źle dobranych słów.

Połączywszy z owymi przymiotami zalety dokładnej i czystej wymowy przystosowanej do osób, jakie się wystawia, zalety naturalności recytacji czy deklamacji, pamięć, kostium, subtelność, sztuczki teatralne, twarz, głos etc., etc., etc., połączywszy, mówię, wszystkie owe zalety, stworzymy z tego całość, która powinna charakteryzować dobrego aktora, co nie kontentuje się mówieniem wierszy, poświęcając dla dwóch najistotniejszych dwadzieścia innych, ani zapowiadaniem teatrowych wypadków etc.

Czy pan Desrosières, prezentowany jako dobry aktor, posiada wszystkie te zalety? Ależ nie; w jego recytacji jest nadętość, niezdarność w poruszeniach

głosu, który się wznosi lub opada bez porządku; zresztą zdarzają mu się czasem szczęśliwe poruszenia głosu, przyjmowane z oklaskami w sztukach, do których się nadają. W jego udaniu nie ma urozmaicenia, deklamuje w kwestiach komicznych, zamiast mówić bez afektacji; jego fizjonomia, ułożona i zachowująca zawsze wyraz godności w układzie rysów, jest nadto smutku pełna, a wesołość ma tylko przymuszoną. Przez tę jednostajność twarzy nie dopuszcza, aby spektator odczytywał różne poruszenia jego duszy. Pan Desrosières powinien zatem aplikować się w regułach swego rzemiosła, udoskonalać swoją wrażliwość, poskramiać ekspresję, rozjaśniać fizjonomię i harmonizować gesty, aby wyjść z klasy owych miernych aktorów, którzy nie dorównują nigdy wielkością postaciom, jakie wystawiają.

Przyrównanie pana Desrosières do sławnego Le Kaina złe daje świadectwo taktowi Ibrahima, przemawia na niekorzyść pana Desrosières przy opisywaniu i porównywaniu ich talentów wobec ogromnej różnicy charakterów, do jakich są predestynowani.

Komedii, bliższej naszym obyczajom niż gatunek heroiczny, aktorowie dopiero przydają subtelność afektów, prawdziwość obejścia, prostotę ekspresji, która rzadko przystaje do koturnu. Tragedia własną mocą stąpa pośród zbrodni i nieszczęść, komedia igrza wesoło i tchnie wdziękiem. Dlatego aktor tragiczny winien mieć więcej wyrazistości niż aktor komiczny. Talent tego ostatniego jest w zasięgu bardzo wielu ludzi, talent tego pierwszego jest subtelniejszy, wznioślejszy i co za tym idzie, trudniej wyczuwany. W tragedii lubimy nasze łzy i wzdychania i tych, którzy nas zmuszają do łez. W komedii szukamy wesołości i rozkoszy. Jeśli aktor nas bawi, nie obchodzi nas, czy śmiejemy się z niego, czy z postaci, którą wystawia. Tragedia nie cierpi żadnych ekscesów i odstępstwa od stylu. Istotna przyczyna różnicy między tymi dwoma gatunkami zasadza się na tym, iż tragedia ma serce poruszać, komedia zaś myśl zabawić.

Ustaliliśmy już, iż tragedia wyższa jest nad komedię, mniemam więc, że trudność tragicznego udania oraz odmiennosć cech niezbędnych aktorowi tragicznemu sprawiają ową różnicę między aktorem tragicznym i komicznym. W panu Desrosières dostrzegamy tę różnicę i cokolwiek by powiedział o nim jego mecenas Ibrahim, sądzę, iż jest nie do zniesienia w gatunku tragicznym i może być jedynie niewolniczym kopistą Le Kaina. Nie wyszczególniam talentów tego aktora, ich dowodem jest zawsze jednakże ukontentowanie, jakie sprawia w Paryżu, ukontentowanie, którego przyczyną nie jest przyzwyczajenie* i dobra reputacja, jako że Le Kain nie tak dawno dopiero zdołał poprawić swoje wady i zdobyć aplauz publiczności. Wyrzuca mu się tylko wady głosu, który, jak twierdzi Ibrahim, jest gorszy od organu pana Desrosières, czego jednak nie mogę wpisać na korzyść tego ostatniego, rzemiosło bowiem i dowcip muszą prowadzić

* U Francuzów, którzy lubią zmiany, przyzwyczajenie pomniejszać musi zalety. [Przyp. „Journal Litt. de Varsovie”.]

nawet najpiękniejszy głos; najnieprzyjemniejszy się spodoba, jeśli aktor umiejętnie nim się posłuży. Skrzypce z Cremony niczym są w rękach miernego ucznia, wtedy gdy zręczny mistrz wydobędzie harmonijne dźwięki z najpodlejszego instrumentu. Mniemam zatem, iż pan Desrosières i jego opiekun będą triumfować w Ispahanie, tutaj zaś, w Warszawie, przewyższą ich Le Kain i wielu innych.

Przyznać panu Montroze twarz i głos, nie mówiąc o niczym więcej, nie znaczy, iż ma on prawdziwy talent: w istocie sędzę, iż w teatrze ma go niewiele; jest najzimniejszy z zimnych, monotonny i łzawy i prawie wcale nie potrafi się przemienić w osobę przez siebie wystawianą.

Pan Dainville, któremu powszechnie odmawia się talentu, nie ma ekspresji, ognia ani uczucia, grymasy częste czyni, rozśmieszając amantkę i spektatorów. Jego twarz wydaje się stosowna do roli Kawalera Andrzeja o płomiennym obliczu.

Mniemam, iż talenty pani Maulan są również dwuznaczne. Godzę się na zdanie Ibrahima tylko co do znajomości reguł, jestem o niej bowiem tej samej opinii, nie wiem natomiast, co mogą znaczyć jej dwie natury ani siła jej zewnętrznej postaci. Pani Maulan niektóre osoby dosyć znośnie wydaje, ale w innych nie trafia celu. Jej wymowa jest mordercza i nieprzyjemna, przewraca oczyma, krzywi usta, jest zawsze ku przodowi pochylona i jednostajna w gestach. To prawda, że się tyłem obraca do spektatora, ale nie wierzę, aby jej głos gubił się we fryzie (nie we fryzach), nie znam bowiem nic takiego w dekoracji słonu lub teatralnej sali. Fryz, słowo, które wywodzi się z łacińskiego wyrazu *phrigio*, a co Grecy nazywają *Zoophor*, znaczy ogromną płaszczyznę dzielącą architrav od gzymsu. Niechże mi Ibrahim pokaże taką część teatru, a jeśli takowej nie ma, to niech sobie o tym na przyszłość zapamięta.

Jakikolwiek jest talent pana D'Egreville, upraszam go, aby nie wchłaniał hebrajskich pochwał wykręcając się tym sposobem od pracy, jeśli chce naśladować Prévillé'a, i chce być równie żywy jak Poisson⁶.

Pan Testelin, mimo zdanie Izraelity, jest aktorem złym, nie nadaje się do żadnego gatunku, nawet do gatunku finansisty teatrowego, który, tak nam się wydaje, przypomina finansistę z towarzystwa; zawsze krzyczy, nigdy nie recytuje, czyni wiele hałasu, nie ma ani żywości, ani ognia, ani prawdziwości przez gwałtowność, jaką objawia.

Kto ma wiadomość reguł teatralnych, nie da się zadziwić owymi grubiańskimi sztuczkami iluzji, tego jedyne go źródła komediantów najniższej klasy.

Pani Hamon ma nieco znajomości sceny, ale jest afektowaną. Pośród innych przywar można jej wyrzucać, iż zdmuchuje innych ze sceny; ta mała furia niszczy iluzję i trwoży aktorów.

Powracając raz jeszcze do moich rozważań, muszę i powinienem powiedzieć, iż trupa francuskich komediantów w Warszawie jest zła, albowiem nie widzę wśród nich ani jednego aktora, który swoim wyjazdem sprawiłby mi przykrość.

Nie znam wcale polskiego języka, a przecież podobają mi się panowie Owsiński i Świerzawski i panie Truskolaska i Gronowiczowa, aktorzy polskiego teatru. Skąd te sentymenty, które dzielę z większością spektatorów? Przyczyna tego zapewne wywodzi się stąd, iż aktorowie ci są dobrzy, teatrowe reguły znają i wpatrywali się pilnie w naturę, zanim ją zaczęli udawać na scenie.

Nie sądzę jak hebrajski filozof, że dla dobrego teatru wystarczy dwóch lub trzech dobrych aktorów. Ale antrepyza, w której główne osoby wystawiane są przez ludzi z talentem, a pozostałe przez aktorów posiłkowych, a na swoim się rzemiośle znających, musi się podobać publiczności i w tym względzie myśli są jednakie czy to w Warszawie, czy w Paryżu.

Zechciej mi wybaczyć, drogi Ibrahimie, jeśli zbłądziłem, i jeśli moje zdanie sprzeciwia się twym arabskim konceptom. Przywykły do objaśniania świec, memu rzemiosłu, które niejednokrotnie zbliżyło mnie także do aktorek, winien jestem te pochopne sądy i słabe wiadomości. One są ramionami szczypiec, które ścinają ogarek Waścinego rozumowania.

Zechcesz mi Waszmość Pan wybaczyć i przyjąć wyrazy
uwielbienia, jakie zachowuję dla rabinów.

Mam honor pozostać Waszmość Pana
najpokorniejszym i najuniżeńszym sługą

K. Objaśniacz świec

III

Uwiedomienie redakcji

W przeszłym tygodniu przysłano nam dziesięć, a może dwanaście listów bądź w obronie, bądź przeciw francuskim komedianom w Warszawie: List Miłośnika Teatru, List Nicponia, List Furmana, List Dekoratora etc., etc., etc. Gdyby pisma te nie były w większości tak grubiańskie, dołożylibyśmy starania, aby je drukować w naszym piśmie, którego celem są sprawy pożyteczne i pouczające. Dosyć przecie na tym, iż daliśmy dwa długie listy w materii, która nie dla wszystkich jest jednako ciekawa, jako to sobie niektórzy imaginują.

¹ Artykuły „Journal Littéraire de Varsovie”: I. List Ibrahima: 1777, t. III, s. 262—271 (IV Cahier de Décembre), II. List Objaśniacza świec: 1778, t. I, s. 65—72 (I Cahier de Janvier). Obydwa tytuły oryginalne. III. Uwiedomienie redakcji: 1778, t. I, s. 112. Pierwsze dwie pozycje przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I.

Dyskusję tę omówił B. Korzeniewski w pracy: *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1939, s. 10—23 i odb. „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, Wyd. I, XXXII. Jest to pierwsza drukowana dyskusja o grze aktorskiej, podobna w swym charakterze do opublikowanych ostatnio materiałów dotyczących dyskusji w 1766 roku (zob. s. 104—105).

Wywody obu dyskutantów, jak wykazał Korzeniewski, nie są oryginalne: odbijają popularne w Europie dyskusje o rzemiośle aktorskim; opinie objaśniacza świec zgodne są przede wszystkim z tezami książki Hannetaire'a: *Observations sur l'art du comédien* (Paryż 1774), będącej kompilacją rozpraw Rémonda de Sainte Albine, ojca i syna Riccobonich i Marmontela. Nb. książka ta znajdowała się w zbiorach W. Bogusławskiego (zob. W. Rudź, *Dobytke W. Bogusławskiego w świetle inwentarza z 1829 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1).

Zagadnienie autorstwa obu listów nie jest wyjaśnione. Jeżeli przyjmujemy, że każdy list wyszedł spod pióra innego autora — co nie jest bynajmniej przesądzone — głównym kandydatem na Ibrahima byłby aktor francuski i lichego literat w jednej osobie, Degreville, kandydatem zaś na Objasniacza świec A. K. Czartoryski. Sprawa ta pozostaje na razie w sferze domysłów, przy czym nie można chyba odrzucić sugestii, że obydwa artykuły wyszły spod tego samego pióra.

² Piszący o teatrze na łamach „Journal Littéraire de Varsovie” powoływali się zawsze na opinię ogółu; także krytyczne opinie o francuskich aktorach mają rzekomo wyrażać powszechne zdanie.

³ Desrosières występował w tytułowej roli w tragedii Voltaire'a *Mahomet, ou le Fanatisme* w dniu 22 listopada (zob. s. 190); również w roli tytułowej w dramie Diderota *Ojciec rodziny* wystąpił po raz pierwszy w dniu 2 listopada.

⁴ Henri Louis Cain, zwany Le Kain (1728—1778), znakomity aktor tragiczny, kreował prawie wszystkie główne role w tragediach Voltaire'a. Był przeciwnikiem afektowanej gry i sztucznej deklamacji; razem z Hipolitą Clairon walczył o unowocześnienie gry w teatrze Comédie Française. Był brzydki, dlatego Ibrahim pisze, iż Desrosières ma rzekomo lepsze warunki zewnętrzne. Le Kain zmarł w Paryżu w lutym r. 1778, a „Journal Littéraire de Varsovie” pisał o jego śmierci i hołdzie, jaki złożył mu sędziwy Voltaire (zob. s. 246—247).

⁵ Raymond Poisson (zm. 1690), sławny komik francuski, aktor zespołu Comédie Française stworzył popularną we Francji postać Crispina. Préville zob. s. 148.

⁶ W tekście oryginalnym trudna do przetłumaczenia gra słów: *poisson* znaczy ryba.

Tomasz Kajetan Węgierski

1778

PRZEDMOWA DO «PYGMALIONA»¹

Do Króla

Do Tronu Królewskiego nie godziłoby się przystępować, tylko z takimi darami, które by warte były Monarsze być ofiarowane. Nie śmiałem, Najjaśniejszy Panie, nic do tego czasu Waszej Królewskiej Mości dedykować, bo choć miłość własna niektóre z pism moich dobrymi przede mną wystawiała, lękałem się jednak mieścić mnie pomiędzy tym tłumem pisarków, którzy stopnie tronu Waszej Królewskiej Mości od lat kilkunastu nudnymi zarzucają szpargałami. Ale kiedy powszechny okłask to tłumaczenie *Pigmaliona* zaręczyć mi raczył, niosę go do stóp Waszej Królewskiej Mości tym chętniej, im żywiej pragnę zaszczyścić mię przed Nim pracą jaką, która by mię godniejszym względów Jego uczynić potrafiła. Geniusz, Najjaśniejszy Panie, między Trembeckim i Krasickim łaski swoje podzieliwszy, nie zostawił drugiego rzędu pisarzom — tylko niewolniczą naśladowania drogę, którą iść mierne przymioty konieczne nakazują. Ale po rzadkiej tworzenia dzielności najtrudniejsza jest tłumaczyć wierszami: sztuka

ta dawnym wcale była nieznajoma. Naśladowali oni, ale nie tłumaczyli. Osobisty języka naszego obrót, mechanizm poezji naszej zdawał się nam też samę przepisywać drogę. I jakoż do tego czasu, mimo najczęstszego usiłowania, słabe tylko imitacje, a rzadko gdzie tłumaczenie dobre widzieć można. Nie jest to tak łatwa rzecz, jak powszechnie rozumieją; co jest w narodzie jednym pięknnością, wadą się o kilkaset mil staje. Malarz Chińczyk, który by mitologii greckiej cokolwiek zasłyszawszy, Wenere odmalować przedsięwziął, wziąłby sobie zapewne za model piękność chińską z małymi oczkami i brwiami wcale nic albo mało co rześzystymi; każdy by mu ziomek robocie jego przychwalił i matkę wdzięków podobną tej postaci osądził. Niechże toż samo polski malarz naśladuje — i dzieło swoje, i siebie na śmiech wystawi koniecznie. Strzegłem się, Najjaśniejszy Panie, w tłumaczeniu moim tej szydności jak najbardziej. Żywość myśli, moc wyrazów chciałem oddać jak najwierniej, alem się nigdy dla słowa nie więził; starałem się być równym Russowi, jego duszę, jego ogień przejąć w siebie usiłowałem, mimo tego jednak

Jeżeli się zazdrość krzywi,
Żem tu słabym śpiewał tonem,
Bądź dla mnie Pigmalijonem,
Wdzięczność mię pewnie ożywi.

Waszej Królewskiej Mości wierny poddany
T. K. Węgierski

¹ Przedmowa do: *Pygmalion*. Scena liryczna Jana Jakuba Rousseau, wierszem przełożona przez T. K. Węgierskiego [Warszawa ok. 1778], M. Groell, s. nłb. 3—4. Prapremiera na scenie polskiej w dniu 23 listopada 1777. Oprócz Węgierskiego scenkę Rousseau tłumaczył Baudouin.

Obok filozoficzno-lirycznego *Pygmaliona* (1762) Rousseau, grano na scenie polskiej z ogromnym powodzeniem satyryczno-filozoficzną komedię J. A. Remagnesiego w przekładzie Zabłockiego (*Pygmalion i Galatea, czyli Obraz kobiet*, 1787). Zob. też s. 702—703.

Adam Kazimierz Czartoryski

1779

Z PRZEDMOWY DO «KAWY»¹

Trzy są gatunki komedii: jeden, w którym charaktery do związku zdarzeń stosują się i zwane są te sztuki intrygowe; taką są na przykład *Bliźnięta*, czyli *Menekmy* Reniara², wymyślone w nich bowiem jest podobieństwo dwóch braci tak zupełne w twarzach z taką różnicą w postępkach, aby tym lepiej do-
pomóc ustawnym omyłkom, do których dać pochop jest celem intrygi.

W drugim sztuk rodzaju zdarzenia do charakteru stosowność mają i zwane są sztuki charakterowe; taką jest *Dumny* Detusza³ (Destouches). W niej tym kształtem kierowane są zdarzenia, aby duma w zupełnej swej wybitności pokazać się mogła. W pierwszych charaktery wysługują się intrydze, czyli osnowie, w drugich intryga pryncypalnemu wysługuje się charakterowi.

Trzeci rodzaj, bez względu na intrygę i bez charakteru pryncypalnego, chwytą i cenzuruje błędy w umyśle te, które w potocznym społeczności biegu zdradza sposób tłumaczenia się. W tym rodzaju jest *Kawa*—bardziej dialogiem*, czyli rozmową, jak komedią nazwać się może.

Ten rodzaj jest najłatwiejszy; krótkość największą tych sztuk jest zaletą, wymiar bowiem czasu, który w nich trwaniu tego, co się dzieje, jest dozwolonym, a ten dłuższym być nie może nad zwyczajny czas przypadkowej biesiady, obiera je z korzyści intrygi, której zmyślne uplecenie obudzoną trzyma spektatora ciekawość. Liczbę scen kilkunastu przechodzić nie mają takowe sztuki, długość bowiem nie wspartej żadnym czynieniem rozmowy ciągnie rozwlekłość za sobą i wnet ostudza atencją patrzących się, słowem, najmniej ten rodzaj jest interesującym i nie jest wart wchodzić żadną miarą w porównanie z dwoma pierwszymi.

Lecz już dosyć o tym. Ale cię może, przyjacielu, tym pobudzę do śmiechu, że dramatyczne uwagi poddaje rozprawie twojej w tej właśnie porze, kiedy teatrum ustawa. Choć te myśli bez pożytku zostaną się w przytomnym czasie

* Niewłaściwe używanie słów niewłaściwe rodzi pojęcia. Nawykliśmy rozumieć, kiedy o dialogu mowa, że to jest reprezentacja teatralna dlatego, że dawniej tak nazywano te reprezentacje, które w szkołach wyprawiali studenci; dialog zaś nic nie jest innego jak rozmowa między dwoma osobami. Te słowo jest greckie i w tym szczególnie sensie wziętym być może. [Przyp. aut.]

rzucione, to ziarno stać się może w przyszłości krzewnym. Nie jest jednak w mocy mojej patrzeć się obojętnym okiem na rozpuszczenie polskich aktorów, których już dwa razy oszukanych w nadziejach swoich z trudnością przyjdzie zbierać, gdy się wróci ochota wznowienia teatrum polskiego.⁴

Myśleć nie przestanę, że źródłem niezmiernych korzyści widowiska być mogą, że serce, umysł, dowcip znaczne z nich zyski odniosą, skoro gust, rozum i duch publiczny, który do wszystkiego drogę skazywać powinien, sceną polską zaprzętnąć się zechcą.

¹ Fragment listu dedykacyjnego załączonego do wydania: *Kawa*. Komedia w jednym akcie, Warszawa 1779. Wyd. nast.: L. Bernacki. *Teatr...*, t. I, i *Z. Zahrajówna* w tomie: A. K. Czartoryski, *Komedie*, s. 317–318.

List adresowany jest do Józefa Szymanowskiego (1748–1801), poety zaprzyjaźnionego z Czartoryskim, autora wierszowanego przekładu powiastki Monteskiusza *Świątynia Wenus w Knidos* (1778) i rozprawki *O guście*, załączonej do komedii *Kawa*.

² *Bliźnięta, czyli Menekmy* (1775), komedia przerobiona przez A. K. Czartoryskiego z komedii J. F. Regnarda *Les Ménechmes*.

³ *Dumny* (ok. 1773), komedia tegoż autora przerobiona z *Le Glorieux* Ph. N. Destouches'a.

⁴ Aktualnym powodem troski o teatr było zamknięcie widowisk publicznych w r. 1778, gdy wrócił z zagranicy Karol Radziwiłł i zajął swój pałac na Krakowskim Przedmieściu, w którym od r. 1774 odbywały się polskie przedstawienia.

Adam Kazimierz Czartoryski

1779

LIST O DRAMATYCE¹

W słowie danym chciałbym się uścić Waszmość Panu i pod trafny jego poddać rozsądek myśli, które dążyć mają do polepszenia zabaw scenicznych w Polsce. Nie jestem w tej pretensji, żebym te myśli za swoje udawał, a przynajmniej gdyby miłość własna tak dalece uwieść mnie mogła, w te cudze przybrany ozdoby nie Waszmość Panu prezentowałbym się, któremu prawi onych właściciele tak dobrze są znajomi.

Zakładam sobie mówić: *primo* o kompozycji sztuk teatralnych, *secundo* o udawaniu, *tertio* o spektatorach. Nimem pisać zaczął, radziłem się najstawniejszych mistrzów w tym kunszcie, wybrałem starownie przepisy i rozważania w ich dziełach rozrzucone i innego zaszczytu mieć nie mogę jak ten jeden szczególny, że chwyciwszy się materii zaniedbanej całkiem w kraju naszym, pierwszy jestem, który o niej z ziomkami mymi rozmawiam.

Dramatyczne pole odłogiem dotąd w literaturze naszej leżało; skoro zarody geniuszu i dowcipu bujnym je uczynią, wyda i w tych tu stronach żniwo obfite.

Widowiska, które cnota i duch polityczny pod swoją pieczę wezmą, nie będą już czczymi tylko zabawami, staną się szkołą obyczajów. Uczyć się tam będzie

można ofiary z siebie czynić, krew i majątki poświęcać ojczyźnie, myśleć na stopniach publicznego życia wspaniale i mężnie, czule, pocziwie, delikatnie w prywatnych społeczności związkach, kształt zaś uczenia, zwykłą przykreść odbierając nauce, trwalsze w umyśle czyni impresje.

Tak schorzałemu dziecięciu kładziemy
Na brzegu kubka różne łagodności,
To gorzki napój pije oszukane,
Żywot i zdrowie biorąc pożądane.

Jerozolima wyzwolona,
Kochanowski, Pieśń I.

„Parter komedii* — mówi Diderot* — jest miejscem jedynym, w którym zmieszać się mogą łyzy człeka cnotliwego i niecnoty, gdy się patrzą na sztukę, której osnowę prowadzoną rozsądnie i ognisto moc wyrazów zdobi, kunszt aktora popiera. Na taką patrząc się sztukę obrusza się niecnota na te niesprawiedliwości, które by sam gotów popełnić, wilży żrenicę nad tym nieszczęściem, którego sam gotów być sprawcą, w gniew wpada na człeka, który jest jego własnego charakteru wizerunkiem, lecz impresja, stawszy się, utkwiała poniewolnie w umyśle i do wyrządzenia swych złości mniej skłonny czuje się ów niecnota wychodzący z widowiska, niżby się czuł może wychodząc z miejsca takiego, w którym by twarde i surowe odebrał napomnienie.

Poeta, romansopis, aktor nieznacznie dobiera się do serca, tym pewniejszy silnym ugodzić je razem, że serce same przed razem się nie chroni, z rozkoszą, i owszem, grot spotyka. Jakaż by stąd korzyść wynikła dla ludzi, gdyby czuła i przezorna prawodawczej władzy staranność wzywała imitacyjne kunszta* sobie na pomoc, aby cnotę czynić powabniejszą, obrzydliwszą niecnotę.”

Często mi przyjdzie w biegu pisma tego Diderota cytować; głęboko nad materią, o której pisać przedsięwziąłem, i filozoficznie medytował ten autor; pełen jest list jego do p. Grimma postrzeżeń nowych, rad wybornych i sposobów zachowania reguł teatralnych bez spętania geniuszu ani dowcipu; stamtąd wyciągnę część największą tego, co mówić będę.

Atencją piszącego dla teatru dwa obiekta najpilniej zajmować powinny: osnowa, albo plantą; dialog, czyli rozmowa. Ktokolwiek siądzie do stolika, porwie pióro i nie ułożywszy osnowy od dialogu zacznie, niech będzie pewien, że dzieło nudne, zimne i bez smaku wyda, mimo rozrzuconych gdzieniegdzie po nim, choć i wielu, kawałków dowcipnych i szczęśliwych. Będzie to zbiór scen źle pozszywanych, które przywiązywać spektatora bynajmniej nie po-

* Spektatorowie patrzą się na reprezentacje w lożach lub w parterze. Parter jest równopiętrze teatru, w którym albo ławki są ustawione, albo też, jak w Paryżu, stojący patrzy się spektator. Parter bierze się także metaforycznie za zbiór spektatorów. [Przyp. aut.]

* Dionizy Diderot, żyjący filozof i literat w Francji. [Przyp. aut.]

* Kunszta imitacyjne są te, które naśladowują naturę: poezja, malarstwo, muzyka. [Przyp. aut.]

trafią. Talent bez pracy w nickształtnych płodach ukazywać się zawsze będzie; praca wygładza dzieła i rozwija talent, lecz jakże wielka tych jest liczba u nas, którzy wolą talentu się zaprzeczyć jak pracy się poddać! Wyboczyłem, wracam się.

„Zdarzyło mi się nieraz słyszeć wrzuconą tę kwestię, co jest trudniejszego: czy plantę ułożyć, czy dialogować, i zdaje mi się, że odpowiedź każdego bardziej zawsze miarkowana była według sposobności osoby niż według istoty rzeczy samej. Człowiekowi, który żył wiele między ludźmi, który przypatrywał im się rozmyślnie, przysłuchiwał z pilnością, który z łatwością mówi, gładko pisze, ułożenie planty będzie zdawało się trudne.”

„Drugi, u którego dowcipu rozłóg większy, który gruntownie zna poetykę* i teatr, któremu wytknął smak i doświadczenie sytuacje wzniewające przywiązanie, który splatać i kombinować przypadki umie, ten z łatwością plantę wykreśli, tym mniej jednak sam sobie dogodzi, im bieglejším będąc w najlepszych autorach nowożytnych i dawnych komparować nie przestanie to, co napisze, z tymi głównodzielami*, których pamięć jest mu tak przytomna. Jeżeli trzeba mu będzie trafunek jaki opowiedzieć, wspomni sobie opowiadanie *Andrii* Terencjusza, będzie miał do wyrobienia scenę w wyrazach namiętności jakiej, którym odtąd nazwisko damy scen namiętnych, znajdzie ich dzie sięć w *Eunukach* tegoż autora, które go do rozpacz przywiodą.”²

„Rzecz pewna, że daleko więcej się znajdzie sztuk dobrze dialogowanych jak dobrze wyprowadzonych. Rzadszą widzi się być rzeczą posiadać ten geniusz, który zdarzenia układa, jak ten, który właściwe każdemu charakterowi do ust wyrazi podaje.”

„Planty imaginacja tworzy, rozmowy z natury wypływają; formować można liczbę niezmierną plant z tegoż samego argumentu, z tych samych charakterów.” Wieleż to jest gatunków dumy, łakomstwa, marnotrawstwa etc. Niech to za nieprzestępne prawo przyjmie piszący, żeby nigdy nie pozwolił sobie i jedną w rozbiórze myśl rzucić na papier, nim plantę ułoży.

„Z przyczyny, że nad plantą posiedzieć trzeba i nad nią medytować, cóż się dzieje z tymi, których chęć bierze spróbować w dramatyce siły swoje i którzy łatwość w sobie czują do chwytania charakterów? Oto spieszo przeczucą okiem i ogółem tylko wybrany argument i powiedziawszy sobie: «Pomieścić nam w sztuce naszej trzeba matkę kokietkę, ojca surowego, amanta niestatecznego, panienkę czułą i rzewną», wytrwać już dłużej nie mogą i rzucają się do scen. Piszą, piszą, zdarza im się myśl subtelna, delikatna, czasem

* Poetyka jest kunszt nie tylko składania wierszów, ale znajomość reguł, podług których dzieła poetyczne mają być spisane; nie wiersz, ale imaginacja z inwencją szczególnie czyni dzieło takie poetycznym. Wiele jest dzieł wierszami pisanych, a mało poetycznych, wiele jest dzieł bardzo poetycznych pisanych prozą, jako to *Telemak*, *Śmierć Abła* etc. Trzy poetyki są generalnie uznane za najlepsze: Arystotelesa, Horacego i Bualo (Boileau). [Przyp. aut.]

* arcydziełami (z fr. *chef-d'oeuvre*)

i mocna, uda im się kawałek i jeden, i drugi, jednak po tym wszystkim jak przychodzi do planty, bo do planty zawsze wrócić się trzeba, nie wiedzą, gdzie i jak te kawałki pomieścić, a porzucić i rozstać się z nimi żal. Praca stąd wynika dla nich większa daleko, naciągać już trzeba rzecz każdą, szwy zewsząd znać. Cóż tego za przyczyna? Ta, a nie inna, że plantę dla scen ułożyli, gdy należało sceny skrawać do planty."

„Więc czy wierszem kto pisze, czy *solute**, niech najpiękniej skreśli plantę, a potem niech scenami się zaprzętnie. Lecz jakże należy plantę formować? Piękną w tej mierze myśl znajduję w Arystotelesa *Poetyce*" — ale nie chcąc cierpliwości Waszmość Panu użyć do uprzykrzenia, w przyszłym liście moim przełożyć mu tę myśl nieomieszkać.

¹ Jest to czwarty list z cyklu *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach*, opublikowany jako dodatek do wydania: *Kawa. Komedia w jednym akcie*, Warszawa 1779, s. 118—125. Przedr. Bernacki, *Teatr...*, t. I, 166—166 c. Omawiali: A. Bar, *Czartoryski jako teoretyk i historyk dramatu*, „Pamiętnik Literacki” 1930, i Z. Zahrajówna, wstęp do: A. K. Czartoryski: *Komedia*, oraz E. Rządowska, *Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1955.

Po większej części, jak wyznaje sam autor, jest to przekład fragmentów rozprawy D. Diderota *O poezji dramatycznej*, załączonej do wydania *Ojca rodziny* (1758) i dedykowanej przyjacielowi Diderota i encyklopedystów Fryderykowi Melchiorowi Grimmowi (1723—1779), redaktorowi i autorowi wieloletniej, ręcznie kopiowanej gazety („Correspondance littéraire”), której odbiorcami byli panujący, arystokraci i uczeni w całej Europie. Tekst tłumaczony z Diderota w cudzysłowach.

² *Andria* (*Dziewczyna z Andros*, 166 p.n.e.), *Eunuchus* (*Eunuch*, 161 p.n.e.).

Stanisław Trembecki

1779

O PRZEKŁADZIE «SYNA MARNOTRAWNEGO»¹

I

Wolterowi wszystko wolno. Co on zrobiwszy da pod swoim imieniem, pewien jest, iż przed przeczytaniem jeszcze tysiące ludzi będą to aprobować. Komedia jego *L'Enfant prodigue*² wykracza przeciw wielu regułom teatralnym, ale on jest wyższy nad prawo. Osoby wchodzące tak przeciwne mają charaktery, że jedno do śmiechu, drugie do płaczu, w przemiany, podbudzać zdają się. I jeden drugi interes zbijają, jeden drugiemu przeszkadza. Dla tych i innych przyczyn nigdy bym był sobie tej komedii do przestrosowania nie wybrał, ale na usilne nalegania Księcia Generała Podolskiego³ musiałem to uczynić. Położywszy jednak kondycję, aby nigdy grana ani drukowana nie była.⁴

* tokiem wolnym, prozą

Teraz nie mam jej przepisanej w domu, tylko *brouillon**, ale w tym momencie rozkazuję przepisywać ją *ad mundum** i za dwa razy 24 godzin będę miał ukontentowanie przesłać ją WMCPanu [...]

II

Syn marnotrawny będzie poprawiony i objaśniony we wszystkich miejscach od WKMci naznaczonych. Pójdzie on pod prasę zaraz po Nowym Roku pod dozorem Podkanclerzego Koronnego⁵, który ten manuskrypt, ode mnie komediantowi darowany, kupił. Ledwie się ośmieliłem z między moich papierów ten na widok dobyć kawałek, i to szczególnie dlatego, iż ma znaczną analogią z niektórymi zdrożnościami mymi i łaskawością WKMci. Gdyż kiedyś był za winnego miany, dobrotliwie, Najjaśniejszy Panie, odpuścić mi raczyłeś.

¹ Fragment I na podstawie autografu, który znajdował się w zbiorze Popielów w tece Litteraria nr 31, opublikował S. Tomkiewicz (*Erudycja Trembeckiego*, w: *Z wieku Stanisława Augusta*, Kraków 1882, t. II, s. 6.). Tekst niniejszy wg wydania: S. Trembecki, *Listy*, oprac. J. Kott i R. Kąkła, t. I, Wrocław 1954, s. 126. Domniemanym adresatem listu jest wg wydawców korespondencji Trembeckiego Jan Borch, podkanclerzy koronny.

Fragment II stanowi wyjątek z przypisu do listu Trembeckiego do Stanisława Augusta; autograf bez daty dziennej znajduje się w Bibl. Czartoryskich sygn. 847, s. 128. Tekst niniejszy wg wydania: S. Trembecki, *Listy*, t. I, s. 128.

² *L'Enfant prodigue* (1738), *Syn marnotrawny*, należy obok *Nanine*, *ou le Préjugé vaincu*, *Le Café*, *ou l'Ecosaise* do tzw. *comédies attendrissantes*, będących gatunkiem pośrednim między „łzawą komedią” N. de la Chaussée a dramatem mieszczańskim XVIII w. W przedmowie do swej komedii Voltaire wyjaśnia, że celowo pomieszał elementy komiczne i wzruszające, aby uczynić swe dzieło bliższym życiowej prawdy, i wypowiedział zdanie, na które powoływało się wielu pisarzy: „Wszystkie gatunki [dramatyczne] są dobre, z wyjątkiem nudnych.” Trembecki był zdecydowanym przeciwnikiem teatru nieklasycystycznego (zob. s. 223—230). Chociaż poeta wyznaje, że pracował nad „przestosowaniem” komedii Voltaire’a z namowy Czartoryskiego, jego *Syn marnotrawny* należy do najlepszych osiągnięć teatru Oświecenia w Polsce.

Trembecki dwukrotnie próbował tłumaczyć tragedie, ale zabrakło mu, jak się wydaje — wytrwałości. Ok. 1773 przełożył I i II akt *Andromachy* Racine’a i przekład podarował A. Mierowi (zob. J. W. Gomulicki, *Dziwne losy „Andromachy”* w: *Podróż po Szpargalii*, „Nowe Książki” 1959, nr 5, i E. Rabowicz, *Literackie kontakty S. Trembeckiego z A. Mierem*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4). Przełożywszy I akt tragedii Voltaire’a *L'Orphelin de la Chine* (1755) podarował go J. Radowickiemu (zob. *Sierota chiński* w: S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, t. II, Warszawa 1953).

³ A. K. Czartoryskiego.

⁴ Wbrew zapewnieniom poety *Syn marnotrawny* ukazał się na scenie w r. 1779, drukiem zaś w pierwszym kwartale 1780 podpisany pseudonimem Ludwik Azarycz.

⁵ Jana Borch.

* brudnopis

* na czysto

„Kalendarz Teatrowy”

1779

ROZWAŻANIA KRYTYCZNE¹I O teatrze niemieckim²

Teatr niemiecki dnia dzisiejszego mocno się doskonalili. Wielu niemieckich komediopisów przystawianiem wybornych, a niektórych oryginalnych sztuk narodowi swemu wślawiło się. Dzieła ich i w guście, i w ułożeniu, i w moralności wzorem być mogą i modelem. Wszakże wspomnienie samo Kronegka, Gellerta, Weissiego, Lessinga, Göthe, Stefaniego pochwałą tę usprawiedliwia.³ Do sądzenia także o aktorach dzisiaj widzieć ich tylko trzeba. To pewna, iż dawniejszych czasów nie w najlepszym teatrze niemieckim był guście i porządku, zwłaszcza kiedy Arlekin, Bernardon⁴ i podobne tym dziwactwom osoby na nich panowały. Od czasu już owego, gdy sławna w tej mierze Neyberowa⁵ z lipskiego teatru Arlekina publicznie wypędzić odważyła się, a z drugiej strony Schöнемann⁶ pięknie zaczął reprezentować sztuki, polepszenie gustu nastąpiło, a rzeczy użyteczniejsze bawić powszechnie zaczęły. Wszedł przedziwnie w myśli i zamierzenie Schöнемanna, znajomy dobrze i miły w wspomnieniu, Koch⁷ i sam się na udawanie przedziwnych ról poświęciwszy, równie zdanych przybrał i wprowadził aktorów. Słowem, już dnia dzisiejszego wiele z niemieckiego języka na francuski i inne komedii jest przekładanych, a cokolwiek w obcym języku zalety godnego znajdzie się, to wszystko na niemiecki jest tłumaczone.

II O komedii *Gracz*⁸

Gracz, komedia. Każdy łatwo postrzeżę chwalebne autora i tłumacza komedii tej zamierzenie. Nałóg ten, tak bardzo majątkowi i zdrowiu szkodzący, widocznymi cechami jest oznaczony. Nadzieja poprawy gracza trwa do końca reprezentacji, ale ciężko wybrnąć temu, który się tak daleko w nierzetelności i pasji swojej zapędził, że się upamiętać nie może. Osoby rzemieślników, Pędzichra, Skarbnikowy, albo raczej udawane od nich rzeczy, są przydatkową okrasą i wielce do intrygi pomagają, która się nareszcie zerwaniem mariażu Walerego z Elizą rozwiązuje. Nieodmienny jest charakter kostery, samochwalstwo Pułkownika, koketeria Skarbnikowy. Ale co jest najszacowniejszego w tłumaczeniu tej komedii, to tak doskonale rzeczy i wyrazów do tonu i smaku krajowego stosowanie, iż ciężko poznać, z której ręki pierwiastkowe, czyli oryginalne wyszło dzieło.

III O *Synu marnotrawnym*⁹

Syn marnotrawny Woltera z szczególną także tłumacza pochwałą jest na wiersz polski przełożony. Stosowanie imion samych, zwyczajów, urzędów,

wyrazów do gustu i tonu narodowego w komedii tej przedziwnie jest zachowane; właśnie wzorem i modelem tłumaczenia być może. Wiadoma jest z pism świętych przypowieść, która tej sztuki była fundamentem. Akcją pryncypalną w niej jest przeblaganie Klimunta Dobruckiego; sposobi się on do tego żalem utraconego niejako syna przypomnieniem od jednego wędrownika biedy synowskiej sobie uczynionym. Intrygę czynią przeszkody, które zachodzą Waleremu do odzyskania dawnych swobód: utracony majątek, niesława rozpustnego życia, gniew sprawiedliwy Klimunta, chciwość Sieciecha, brata jego, Bizarzkiego dziwactwa, kondycja służby samej, którą przyjął, na koniec rozpacz utraconej z Elżbietą przyjaźni.

Rola Podstoliny i Hołotkiewicza przydatna jest; ale przymioty raz osobom dane statecznie w nich utrzymują się: miętki jest i tkliwy Dobrucki; kocha ojca, czci go i posłuszna jest córka, aczkolwiek dziwactwa i łakomstwo w Bizarzkim widzi; gasi w sobie przywiązanie Walerego pamięcią marnotrawstw jego, a gdy go widzi odmienionym, na drogę cnoty i obowiązków przeciwnością naprowadzonym, płochości i narowy swoje oplakującym, nie tylko mu wraca dawne serce, ale odważa się zdesperowaną jego sprawę utrzymywać. Nakłania się najbardziej majątkiem Podstoliny Sieciech do wzięcia jej za małżonkę, a nakładów w sprawieniu biesiady i weselałożyć nie chce.

IV O komedii *Pieniacz*¹⁰

Pieniacz. Komedja ta jest oryginalna. Zamęcie Teresy, którą ojciec za prawnego człowieka wydać chce, jest akcją pryncypalną. Jak we wszystkich stanach są ludzie i narowy, tak w tej *pieniacza* charakter wydany dobrze. Ten nie szuka sprawiedliwości, ale sposobów w zawiłym prawie do kłócenia innych i wydzierania im własności. Z Dokumentowiczem, który sumnienie i honor dla wziętku zastawia, krewnięć się chce, ale gdy napięte sposoby i wywijania nie udały się, a prawo widoczną groziło karą, Zacniewski wziętością swoją radzi temu, ojca z kłopotu wyprowadza, a córki heroizmem pociągniony, bezinteresowność cnotliwą okazuje. Wydane na pośmiech i urąganie w tej komedii niegodziwe ujmowanie sobie i jednania sprzyjających kresek sposoby, skupione to, co się czasem przytrafiło, dokładniejsze czyni *pieniacza* opisanie; koniec jego na utracie majątku, sumnienia zgryzocie i żalu już niepożytecznym szczęśliwie odmalowany jest potrzebnym *pieniacza* lekarstwem. Intrygi, czyli węzła rozwiązanie niespodziane i szczęśliwe jest, charaktery jednostajnie zachowane, podejście i oszukanie ukarane, na koniec stateczność w cnotcie i przychylności uwieńczona.

¹ Fragmenty „Kalendarza Teatrowego dla Powszechnego Narodu Polskiego Przysługi Danego na Rok Przestępny 1780”, Warszawa [1779]. I: s. 29—32, II: s. 53—54, III: s. 54—55, IV: s. 55—56. Przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, t. I, s. 179, 187—188.

Inicjatorem i redaktorem tego wydawnictwa był prawdopodobnie Piotr Dufour (zob. s. 521—522 oraz wstęp do: A. K. Czartoryski, *Komedie*, s. 19).

² Jest to pierwsza obszerniejsza wzmianka o niemieckim teatrze, który znany był w Warszawie przede wszystkim z występów niemieckiej trupy w l. 1774—1775.

³ Johana Friedricha Cronegka (1731—1758) tragedia *Codrus* jest jedną z pierwszych niemieckich tragedii klasycystycznych; Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769), autor popularnych komedii znanych w Oświeceniu: *Die Junge Witwe* (*Świecie woskowe, czyli Młoda wdowa*, 1783), *Die Betschwester* (*Komedja o dewotce*, 1771), *Die kranke Frau* (*Żona chorująca*, 1769, przeł. B. T. Spiekermann), *Das Loos in der Loterie* (*Komedja o losie szczęścia w loterii*, 1771); o Weisssem zob. s. 232; o Lessingu zob. s. 233; Gottlieb Stephanie, płodny dramatopisarz, również znany w Polsce głównie z przedstawień niemieckich: *Die abgedankten Offiziere*, drama grane w l. 1774—1775, tłumaczona na polski przez Wielądka (*Oficerowie abszytowani*), *Der Desertör aus Kindesliebe* (*Zbieg z miłości ku rodzicom*, 1778, przełożył i spolszczył Bernard), *Die Kriegsgefangenen* grane w l. 1774—1775, *Die Neugierige* grane w r. 1793.

⁴ Bernardon, od imienia aktora Józefa Feliksa Kurza (1715—1784), maska komiczna w wiedeńskich teatrach ludowych, rywal staroniemieckiego arlekina Hanswursta.

⁵ Karoline Neuber (1697—1760), aktorka niemiecka, która wraz z mężem Johannem Neuber prowadziła własny teatr od 1726—1745, wystawiając sztuki klasycystyczne.

⁶ Johan Friedrich Schönnemann (1704—1782), aktor, w l. 1730—1739 w trupie Neuberów, potem ich rywal.

⁷ Heinrich Gottfried Koch (1703—1775), aktor i antreprenier, uczeń Schönnemanna, w 1766 założył w Lipsku teatr (obecnie Stary Teatr). Od 1771 występował w Berlinie, był pierwszym Götzem w tragedii Goethego.

⁸ O *Graczu* zob. s. 128.

⁹ O *Synu marnotrawnym* zob. s. 209—210.

¹⁰ *Pieniacz*, komedia Feliksa Oraczewskiego (1739—1799) wydana w r. 1775 i grana z wielkim powodzeniem w tym samym roku.

Bazyli Popiel (?)

1780

O TŁUMACZENIU OPER WŁOSKICH¹

Niektóre osoby przeczytawszy *Wyspę bezludną*², operę tegoż samego autora na polski język przetłumaczoną, ganili w niej to, że czasem ucinki wierszów, czasem całkowite wiersze mieszczono w prozie. Odpowiedziałem, iż tłumacz chciał naśladować Metastazego, który w języku włoskim używa tego sposobu pisania swoich oper z powszechnym od wszystkich czytanych ukontentowaniem. Lecz postrzegłem, że złożenie się tak sławnego autora powagą bynajmniej ich nie uspokoiło. Nigdy więc nie mając ducha samolubstwa i uporu utrzymywania tego wszystkiego dobrym, cokolwiek jest moim, dochodziłem sam przyczyny ich niesmaku, czyniłem sam sobie zarzuty.

W języku włoskim, myślałem, tak wielkiej dziełu rzucone czasem pomiędzy prozę wiersze dodają ozdoby, tak wielką czytającym i słuchającym sprawują przyjemność, za cóż by w języku polskim miały przynosić niesmak? Różność gustu jednego i drugiego narodu nie zdała mi się przyzwoitą być tego przy-

czyną. Co jest wysmienitego, pospolicie wszystkim, przynajmniej oświeceni-
szym w każdym narodzie osobom podoba się, a gdybym też uznał przyczyną
tak przeciwnych skutków różność gustów, zostałaby kwestia do rozwiązania
arcytrudna: czyli gust polski, czy włoski w tej mierze
lepszym być ma uznany?

Zdało mi się, że przyczynę tego zamyka w sobie różność prezentowania
oper. Aktorowie włoscy śpiewają całą operę, polscy same tylko arie. Dobrze
się wydaje wiersz w prozie śpiewanej, źle w recytowanej — taki chciałem uczyni-
ć wniosek. Ale gdy komedia cała napisana wierszem, lubo ją recytują, prze-
cież ani czytelnika, ani słuchacza nie odraża, za cóż ma odrażać wymówiony
w prozie wiersz jeden lub drugi?

Więcej nie umiałem przeciw sobie wymyślić zarzutów (zostawuję ten za-
szczyt innym) ani innej przyczyny niesmaku w czytaniu takowego tłumacze-
nia (w tym tylko punkcie, bo u innych może być bardzo niedoskonałe) na-
znaczyć, tylko nowość i nieprzyzwyczajenie się do podobnych pism czytania.

Lubo zaś nie ściąga się do zamiaru mego dochodzić pobudek, dla których
Metastazy i inni poetowie włoscy wiersze mieszają w prozie, nie stanę się jed-
nak nudnym, gdy ich dotknę krótko. Dwie ja naznaczam pobudki. Pierwsza,
że niektóre myśli nierównie lepiej wydają się wyrażone wierszem niżeli prozą.
Druga, że poety sztuką najcelniejszą jest jak najdokładniej trafić w naturę.
Powinien poeta przepisać aktorom ten sam styl i te same słowa, których by
osoby na teatrze przez nich prezentowane użyły w przypadku, który zawiera
teatralne dzieło. A że w rozmowach potocznych, jak co dzień dostrzec można,
często mimo mówiącego myśli wypadają wiersze, więc poeta wiersze mieszcząc
w prozie zdaje się usiłować przyjść aż do tego punktu naśladowania natury.

Te uwagi mnie czynią spokojnym — czyli zaś zyskują przekonanie czytel-
ników, nie wiem. Przynajmniej zyskam ich dla siebie względy łaskawe dowo-
dząc, że wielkie dla nich mam poszanowanie i respekt, kiedy się okazuję tak
troskliwym o przychylne ich dla siebie zdanie.

¹ Przedmowa do wydania: *Król pasterz*. Opera w trzech aktach. Warszawa 1780. Jest to przek-
ład opery Metastazego (zob. s. 144) *Il Re pastore*. Estreicher w *Bibliografii polskiej* podaje jako
tłumacza ks. Bazylego Popiela. Bernacki przyjmuje tę konstatację z zastrzeżeniem. Popiel znany
jest jako autor wydanych w Supraślu w r. 1782 utworów Metastazego o tematyce religijnej.

² *Wyspa bezludna* (1780), opera przełożona z Metastazego *L'Isola disabitata*. W Przestrodze
załączonej do wydania tej opery tłumacz pisze: „Lubo się w niektórych miejscach znajdują
kadencje, nie są to jednak wszędzie wiersze. Styl jest Metastazego dla lepszego wyrażenia afe-
któw używać tego sposobu mieszczania kadencji w prozie. Wiersze zaś są tylko w samych ariach.”
Przestrożę poprzedza streszczenie opery, w której wbrew temu, co pisze Bernacki, *Teatr...* (t. II,
s. 253), nie ma wzmianki o *Królu pasterzu*.

„Annonces et Avis Divers”

1781

O SCENIE POLSKIEJ¹

PRZEKŁAD

I Panna Kossakowska²

Panna Kossakowska nieustannie sprawia ukontentowanie. Nic tego lepiej nie dowodzi niż usilne żądania publiczności, aby ilekroć występuje, powtarzała prawie wszystko, co śpiewa. Entuzjazm jest często tak ogromny, iż aplauz wybucha, zanim aryjka dobiegnie końca, co gdyby Kossakowska mniej miała zdatności, pomieszałoby całkowicie jej rolę. Ale ta aktorka, w kunszcie teatralnym dojrzała, pewności nie traci i błędów nie robi. Zauważono wszelako, że siły nie mogą już sprostać jej odwadze, jako że publiczność nie zostawia jej chwili wytchnienia.

II *Podstępna przyjaźń, czyli Miłość bez szczęścia*³

W dniu 25 [sierpnia] Aktorowie Jego Królewskiej Mości reprezentowali komedię oryginalnie napisaną *Podstępna przyjaźń, czyli Miłość bez szczęścia*. W dniu 26 miała być druga reprezentacja, ale doradzono autorowi, aby swój rękopism jeszcze poprawił, tak aby komedia ta wiele razy mogła być wystawiana.

Należy zobowiązać autora, aby się pilnie aplikował w teatralnej sztuce regułach, bo się od nich nadto oddalił. Autor ma przecie wielkie talenta i wiele po sobie obiecuje. Zamiast tej komedii reprezentowano *Doktora lubelskiego*⁴, który zawsze jednakie sprawia ukontentowanie. W dniu 28 wystawiono *Przywidzenia punktu honoru*⁵, a w dniu 30 po raz drugi *Podstępną przyjaźń*. Autor poprawił swoje dzieło i uczynił znośniejszym, ale trzecia reprezentacja podważy zapewne powszechną opinię przychylną próbie autora stworzenia rzeczy oryginalnej w dzisiejszych czasach, kiedy jest znaczna liczba dzieł z wielkich mistrzów tłumaczonych, dzieł, które sprawiają wiele ukontentowania.

III *Mieszczanin szlachcic*⁶

W przeszłą niedzielę aktorowie polscy reprezentowali *Mieszczanina szlachcica*, komedię w pięciu aktach, świeżo z francuskiego przetłumaczoną przez pana W. Niektóre sceny epizodyczne do sztuki wplecione bardzo przypadły do gustu publiczności. Od dawna nie widzieliśmy ani tak doskonałej iluminacji, ani publiczności tak wybornej. Tłumacz może sobie wieszować wyboru komicznej intrygi, która może rozwiązać nudę, jaką posiały liczne dzieła oryginalne.

VI *K o w a l*⁷

W sobotę w dniu 15 [grudnia] aktorowie polscy po raz pierwszy reprezentowali komedię w jednym akcie ze śpiewami, pod tytułem *Kowal*, z muzyką p. Phillidor. Osnowa wzięta z *Dekameronu* Boccaccia, z powiastki *Widmo*. Akcja dzieje się w kuźni kowala Łukasza, trwa około trzech godzin, zaczyna się o piątej godzinie w jesienne popołudnie. JPan Wichliński, który przetłumaczył to dzieło z francuskiego pana Quétant, dobrze wydał jego zalety. Po pierwszej reprezentacji sztuka przypadła do gustu, a i drugie wystawienie w niedzielę 16 nie mniej się podobało. Nb. Komedia ta nie będzie wystawiana przez czas niejaki z przyczyny choroby jednego aktora. Publiczność będzie mogła kontentować się nią w czytaniu, ukaże się bowiem drukiem po Nowym Roku.

¹ Zapiski „Annonces et Avis Divers” 1781, pochodzące z następujących numerów: I. z nr 1 z dnia 4 sierpnia; II. z nr 5 z dnia 1 września; III. z nr 18 z dnia 1 grudnia; IV. z nr 21 z dnia 22 grudnia. Pismo redagowane i drukowane przez Dufoura, zawiera sporo teatraliów, głównie informacji repertuarowych. Wydawane było po francusku, jednakże niektóre doniesienia podawano po polsku lub po niemiecku. Bernacki znał tylko numery z pierwszego półrocza 1782 (zob. *Teatr...*, t. I, 234—246). NB. Numery 1 do 22 pochodzą z roku 1781, nr 23—47 z pierwszej połowy 1782. Od 29 czerwca 1782 ponownie numeracja od 1—27. Pismo ukazywało się w sobotę.

J. Rudnicka uzupełniła repertuar Bernackiego na podstawie egzemplarza odnalezionego w Bibliotece Seminarium Duchownego we Włocławku; egzemplarz ten obejmuje roczniki 1781—1783. (Zob. J. Rudnicka, *Repertuar Teatru Warszawskiego w l. 1781—1783*. „Pamiętnik Teatralny” 1961 z. 1. Autorka pominęła niektóre wiadomości.) Zapiski z l. 1782 i 1783 podajemy poniżej. Zob. także *Uwagi miłośnika Teatru*. Teksty „Annonces et Avis Divers”: *Kowal*, *Mieszczanin szlachcic*, *Romeo i Julia* w przekładzie własnym opublikowała Rudnicka w wspomnianym artykule. Teksty zawarte w niniejszym tomie przełożyła J. Pawłowiczowa.

² Może chodzi tu o debiutującą w r. 1781 aktorkę i śpiewaczkę Annę Kossowską, cieszącą się dużym powodzeniem u publiczności.

³ Komedia ta ukazała się drukiem w r. 1782 pt.: *Podstępna przyjaźń, czyli Miłość bez szczęścia*. Komedia we trzech aktach przez G. S. Goliszewskiego, porucznika wojsk koronnych, oryginalnie wydana. O autorze nic nie potrafimy powiedzieć.

⁴ Chodzi o komedię Zabłockiego, przerobioną z *Crispin médecin* (1682) Hauteroche’a, drukowaną i wystawioną w r. 1781, która cieszyła się ogromnym powodzeniem, o czym świadczą rachunki teatralne. Za dziewięć przedstawień *Doktora lubelskiego* w r. 1781 teatr uzyskał 288 dukatów czystego dochodu, wtedy gdy za trzy przedstawienia komedii Zabłockiego *Przywidzenia punktu honoru* dochód wyniósł tylko 38 dukatów.

⁵ Zob. dalej *Uwagi miłośnika teatru*.

⁶ Przeróbka komedii Molière’a *Le Bourgeois gentilhomme*, wydana przez Dufoura w r. 1782, przypisywana Baudouinowi. Niniejsza notatka pozwala domyślać się, że autorem przeróbki był Kazimierz Wichliński (zob. J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego*, a także Z. Raszewski, *Życie J. Baudouina*, w: *Starośćwieczyzna i postęp czasu*).

⁷ Chodzi o przeróbkę opery komicznej Antoine François Quétanta z muzyką Louis Anseume i François André Danican, zwanego Phillidor, pt. *Le Maréchal ferrant*, wydaną przez Dufoura w r. 1782. Podobnie jak poprzednia, i ta komedia przypisywana była Baudouinowi.

„Annonces et Avis Divers”

1781

UWAGI MIŁOŚNIKA TEATRU¹

PRZEKŁAD

I O reprezentacji *Hamleta*² na scenie niemieckiej w Warszawie

Aktorowie [niemieccy], jak zapowiadaliśmy w pierwszym numerze, reprezentowali w sobotę w dniu 4 i w niedzielę w dniu 5 Augusta tragedię Shakespeare’a *Hamlet*.

W sobotę pan Lorentz³, jak się wydaje, sprawił ukontentowanie dosyć dobrze wystawiając rolę Hamleta. Wyrozumiała i usatysfakcjonowana jego wysiłkiem publiczność okazała mu swoją wdzięczność tym chętniej, iż aktor ten próbował tego gatunku, w którym zwyczajnie nie występuje. Oglądamy go zawsze z upodobaniem, osobiwie w satyrze, którą jak można najlepiej wydaje.

W dniu następnym wystąpił pan Bodenburg w swojej własnej roli, którą przez przyjaźń towarzyszowi był ustąpił. Aktor ten cały swój kunszt wysilił dla ukontentowania publiczności; żywe i mocne epizody w ogólności lepiej były wydane, reprezentacja była bardziej jednolita, a sceny bardziej zadziwiające.

Należy przyklasnąć wysiłkom tego aktora, chociaż nie zadowolili w pełni spektatorów. Wydaje nam się, iż jego wymowa była nadto pośpieszna; piękne maksymy, jakich wielka liczba w tej tragedii, powinny być, że tak powiem, wybijane i oddzielane oraz wsparte niekiedy poruszeniami twarzy, których nikt przecie nie dostrzeże, gdy aktor zbyt pośpiesznie dąży od sentencji do sentencji, nie zostawiając spektatorowi czasu wytchnienia. Przy zmianie głosu spektator traci sens wypowiedzianych słów, nie mogąc przystosować swoich myśli do biegu wypowiedzi aktora, i cały wysiłek tego ostatniego idzie na marne. Pan Lorentz czynił starania, aby ową magię teatrową przystosować do swego osobiwego udawania, i w niektórych epizodach z powodzeniem, kiedy indziej jednak namiętność zbyt daleko go unosiła, utracił właściwą kadencję, a tym sposobem osłabiła się i oziębła scena. Zapewne dlatego, że panu Lorentzowi czyniono wyrzuty z przyczyny nadmiernej powolności wymowy, pan Bodenburg przyspieszył swą deklamację, należy go jednak zobowiązać, aby udawał z właściwą sobie naturalnością. Charaktery, jakie dotąd wystawiał i jakim zawdzięcza reputację aktora dojrzałego w teatralnym kunszcie, pozwalają mniemać, iż jeśli przystosuje się do roli Hamleta, ukontentuje zupełnie publiczność już w czasie następnej reprezentacji tej tragedii, którą zawsze z jedną przyjemnością oglądamy. W Wiedniu w niespełna sześć miesięcy osiemdziesiąt miała reprezentacji, w Hamburgu zaś w tym samym czasie czterdzieści.

Pani Amor wystawiła Królową i trzeba właśnie było dowcipu tej aktorki, aby wydać stosownie tę najniewdzięczniejszą rolę, a z której wydobyła wszystko, co wydobyć można. Publiczność ogląda tę damę zawsze z największą rozkoszą i nigdy nie odmawia aplauzu, na jaki zasługuje jej kunszt, uroda, szlachetność i subtelność, którymi obdarza swoje postaci, a osobiwie Hrabinę Waltron w dramie *Subordynacja wojskowa*⁴ nazwanej.

Pani Reinner wybornie wywiązała się z roli Ofelii w *Hamlecie*. Interes, jaki włożyła w ową postać, zmusza spektatora do przejęcia się losem nieszczęśliwej. Aktorka ta ma szlachetność i swobodę w udawaniu.

Rolę Laertesza wystawił pan Reinner, aktor pełen dowcipu; ściągnął na się uwagę publiczności i w udawanej osobie przeszedł samego siebie.

Inne osoby tragedii nie tak są ważne, aby o nich nadmienić, powiemy wszelako, iż były dosyć znośnie udane przez rozmaitych aktorów. Ocenimy ich należyte w okoliczności, gdy będą reprezentować ważniejsze postaci.

Trzeba przyklasnąć staraniom pana Constantini, dyrektora tej antreprzy, za to, iż mnogość dzieł nowych i wybornych reprezentuje dla zupełnego ukontentowania publikum i urozmaicenia rozrywek warszawskich.

II *Przywidzenia punktu honoru*⁵, komedia we trzech aktach

Dzieło to naśladowane jest z hiszpańskiego Franciszka de Roxas. Autor odmienił je i przystosował do narodowych obyczajów.

Osnowa tej komedii jest bardzo prosta i niewiele ma przypadków. Charaktery są znośne, a oryginały w towarzystwie często się spotyka.

Autor, którego myślą było wystawić fałszywy punkt honoru, odmalował go z komizmem i pokazał prawdziwy użytek, jaki należy z honoru czynić w różnych okolicznościach. Tym sposobem utrafił wybornie i oszczędził prawdziwy honor, którym Polacy się wyróżniają.

Nauka, jaką autor w tej sztuce wyłożył, jest piękna i wyszukana. Nie uświadcysz nieprzystojnych żartów i gburnych wyrazów, które poniektórzy autorowie bezwstydnie rozdają, nie bacząc na obyczajność i przystojność, jakie przynależą spektatorom. Autor nie był zatem mniemania, iż trzeba wywoływać krocie diabłów, co u niektórych wywołuje wybuchy wesołości. Po małej liczbie osób na dwu pierwszych reprezentacjach domyślano się, iż autor, chcąc zyskać jeszcze kilka przedstawień, nie kazał rankiem rozdawać biletów, aby ozdobić salę tłumem spektatorów, którzy wrzawą i częstymi — nierzadko w nie stosownej chwili — oklaskami rozsadzają sklepienie teatrum, a za to później rozgłaszają po mieście, że widowisko było w przewybornym rodzaju.

Tymczasem niektóre osoby dobrego smaku zauważyły, że reprezentacja miała kilka scen bardzo oziębionych w akcji etc. Nie jest to błędem autora, o czym jestem całkiem przeświadczony, i autorowi zapewne oddana będzie sprawiedliwość, kiedy dzieło w druku się ukaże. Naturalna skłonność do literatury przy-

niosła mu już nagrodę z rąk Mecenasa⁶ sztuki, prawodawcy dobrego smaku i geniuszu, w postaci laurowej gałązki przynależnej literatom.

Upraszamy imć pana Miłośnika Anonima, aby dzielił się z nami swoimi uwagami, ilekroć będzie miał ochotę.

III *Przyjaciel domu*⁷

W sobotę 18 i w niedzielę w dniu 19 Augusta pierwsza reprezentacja *Przyjaciela domu*, opery we trzech aktach, tłumaczonej z francuskiego z muzyką sławnego Grétry. Autor ten, którego dzieła mają reputację arcydzieł w swoim rodzaju, wydaje się lekceważyć w niektórych epizodach fundamentalne zasady muzyki dla tym lepszego charakteryzowania różnych fragmentów tej wdzięcznej sztuki. Komponista stał się, by tak powiedzieć, aktorem i wynagrodził w pełni znawców tego kunsztu siłą ekspresji swojej muzyki. Osoby były grane i śpiewane przez panie Hanke i Reinner oraz panów Foxa, Reinnera i Arnolda. Ten ostatni aktor zaprezentował się po raz pierwszy w tym mieście i najsluszniej zyskał uznanie publiczności. Ma ciekawą twarz i postawę stosowną do ról, w jakich jest zapowiadany. Jego głos jest powabny i wyrazisty, a sposób śpiewania dowodzi, iż jest człowiekiem ukształtowanym w teatralnym kunszcie.

¹ Artykuły „Annonces et Avis Divers” 1781 zamieszczone kolejno w nr: I. w nr 2 z dnia 11 sierpnia, II. w nr 3 z dnia 18 sierpnia i III. w nr 4 z dnia 25 sierpnia. Ukazały się pod wspólnym tytułem: *Sentiments d'un amateur du théâtre*. Ta próba recenzji, druga po inicjatywie „Journal Littéraire de Varsovie”, z niewiadomych przyczyn nie powiodła się. Anonimowy autor więcej się nie odezwał. „Annonces et Avis Divers” zamieszczały jednak regularnie reklamowe doniesienia o widowiskach, pisane niewątpliwie z inicjatywy teatru i zapewne przez teatr opłacane.

² Jest to, jak się wydaje, pierwsze na scenie warszawskiej przedstawienie *Hamleta*, granego w niemieckiej przeróbce pióra znakomitego hamburskiego aktora F. L. Schroedera (1744—1816). Trzy lata wcześniej Dufour ogłaszał na łamach „Journal Littéraire de Varsovie”, że posiada na składzie niemieckie wydanie *Hamleta*: „Catalogue des Nouveautés. Allemagne. Hamlet, Prinz von Dannemark, ein Trauer-spiel in 6 [!] Aufzugen mit Herrn [!] Brockmanns Portrait, c.a.d. Hamlet, Prince de Dannemark, Tragédie en 6 actes, avec le Portrait de M. Brockmann. À Hamburg 1777 in 8vo. Prix 8 gros d'argent.” „Journal Littéraire de Varsovie” 1778, t. I, s. 163—164 (IV *Cahier de Janvier*). Omawiane tu przedstawienie zostało zapowiedziane obszernym doniesieniem, w którym antreprenier trupy niemieckiej, Constantini, informował publiczność o tym, że aktorzy Lorentz i Bodenburg będą niejako rywalizować między sobą w roli *Hamleta*. (Zob. s. 529—530.)

Po polsku *Hamleta* wystawił po raz pierwszy Bogusławski w 1797r. we Lwowie, zob. s. 329.

³ Lorentz, jeden z wybitnych aktorów niemieckich trupy Constantini, był, jak przypuszcza Bernacki, autorem pisma teatralnego pt. „Quodlibet”, którego pierwszy numer ukazał się w czerwcu 1782 r. Egzemplarzy tego pisma nie udało się odnaleźć. Bernacki opublikował część materiałów dotyczących „Quodlibeta” drukowanych w „Annonces et Avis Divers” (zob. *Teatr...*, t. I, s. 236 i n.). Możemy obecnie dodać informacje o dwóch innych artykułach z tego samego pisma. W nr 47 z 22 czerwca 1782 „Annonces et Avis Divers” opublikowały *Réponse à la critique*. Autor tej odpowiedzi wyjaśnia, że kuplety rozprowadzane w czasie koncertu pani Hollandowej nie mają nic

wspólnego z „Quodlibetem”, zostały bowiem przedrukowane z hamburskiego zbioru arii i pieśni; krytyk rzekomego „Quodlibeta” te właśnie kuplety wziął za numer nowego pisma, które jeszcze się w ogóle nie pojawiło. W nr 1 (!) z dnia 29 czerwca 1782 ogłoszono następujące doniesienie, które podajemy w całości w polskim przekładzie: „W nr 45 donosiliśmy szanownej powszechności, że pod prasą znajduje się pismo historyczne o dziełach dla teatru niemieckiego pisanych, pod tytułem «Quodlibet». Pierwszy zeszyt tego przyjemnego periodycznego dzieła za miesiąc maj 1782 już się ukazał; zawiera 3 arkusze in 8vo dużego formatu. Następne numery drukować się będą na takim samym papierze, aby dać możność czytelnikom składania całego tomu raz na kwartał. Te osoby, które uczęszczają do teatru, jak i te, które nie mają chęci uczestniczyć we wszystkich reprezentacjach, będą to dzieło czytać z prawdziwym ukontentowaniem. Można się zwracać do pana Dufour, wydawcy, który zgodził się rozprowadzić część nakładu. Każdy zeszyt kosztuje 3 floreny, na lepszym papierze — 4 floreny.”

⁴ Chodzi o dramat Möllera *Der Graff von Waltron*, tłumaczony także na język polski z francuskiej przeróbki J. H. Ebertsa (*Hrabia Waltron, czyli Subordynacja*, Warszawa 1784).

⁵ *Przywidzenia punktu honoru*, komedia Zabłockiego, przerobiona z komedii Lesage’a *Le Point d’honneur* (1706), a którą Lesage napisał według sztuki Franciszka de Rojasa *No aye amigo par amigo*. W oryginale hiszpańskim jest to typowa sztuka „płaszczka i szpady”, która w wersji francuskiej zmieniła się w komedię satyryczno-obyczajową. Taka też jest sztuka Zabłockiego. Komedia polska wydana została w 1782 r.

⁶ Stanisław August nagroził Zabłockiego medalem Merentibus w 1780 za *Zabobonnika*.

⁷ *L’Ami de la maison* (tytuł podany po francusku, choć sztuka grana była po niemiecku; wg afisza tytuł: *Der Freund von Hause*) operetka A. E. Grétry’ego.

Ignacy Krasicki

1781

«ZBIÓR POTRZEBNIEJSZYCH WIADOMOŚCI»¹

D r a m a — słowo greckie, znaczy w powszechności sztuki teatralne.

K o m e d i a — akcja dialogiczna wyobrażająca obyczaje ludzkie. Najpierwszy początek komedii znajdujemy u Greków. Tespis niejaki po miastach i wsiach zaczął proste dialogi, Krates w osobliwych na to sporządzonych gmachach, które to teatrami nazwano, z większą przystojnością komedie wyprawiać począł. W dalszych czasach Sofokles i Eurypides do stanu doskonalszego komedie greckie przywiedli.² U Rzymian Plautus i Terencjusz komedie pisali i wyprawiali. Te dotąd z gustem i aprobacją czytane są. Za wydoskonaleniem się wieków szedł wybór sztuk teatralnych: stąd te, które w rodzaju komedii od przeszłego wieku pisane, dawniejszym w niczym nie ustępują, jeżeli je tylko nie przewyższają, kto bez prewencji Terencjusza i Sofoklesa z Molierem komparować zechce.

Cel komedii śmiechem i żartem naprawiać obyczaje, wystawując obrzydliwość, godne wzgardy postęпки etc. Komedii i każdej teatralnej sztuki najcelniejszymi regułami są *unitates* albo jedności miejsca, czasu i akcji, zmierzające do zwyczajnego rzeczy trybu i czyniące rzecz podobną.³ *Unitas* miejsca zawisła na tym, żeby akcja, która się odprawuje, była wydana na jednym miej-

scu albo jeżeli na różnych — przynajmniej żeby od siebie nie były zbyt odległe. Czasu, żeby akcja nie większą trwałość nad godzin dwadzieścia cztery zamykała w sobie, akcji, żeby przypadki wszystkie do jednego końca stosowane były etc.

Opera — poema dramatyczne do śpiewania akomodowane. W francuskim języku Quinault, w włoskim Metastazjusz najwyborniejsze opery pisali.⁴

Tragedia — akcja teatralna, której cel wzruszenie bojaźni i politowania. Reguły tragedii najpierwsze Arystoteles opisał. Ten rodzaj teatralnego dzieła najdawniejszą zaszczycony jest starożytnością. U Greków najpierwszy Eschilles tragedie według reguł wydał, następcy jego Eurypides, Sofokles. U Rzymian jednego tylko Seneki były tragedie, a przynajmniej te tylko w łacińskim języku do nas doszły. W Francji najslawniejsi autorowie tragiczni: Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire. W Anglii: Shakespear, Addison. We Włoszech: Maffei.

Tragikomedja — dzieło teatralne, w którym lubo są sceny trwożliwe i żałosne, koniec jednak i skutek ostateczny wesóły i szczęśliwy. Osoby reprezentują po większej części ludzi znamienitych, skąd ten rodzaj zowią niektórzy komedią heroiczną.⁵

Korneliusz (Piotr) — sławny tragiczny poeta i kunsztu tego pierwszy wskrzesiciel, umarł roku 1684, wieku 78, tragedie jego wielokrotnie drukowane i w całej prawie Europy krajach reprezentowane, w których jedna, *Cyd* nazwana, jest na polski język przełożona.⁶

Molière (Jan) — sławny wybornymi komediami, w którym rodzaju pisania dawnych przewyższył, z następujących żadnego jeszcze równego we wszystkich narodach nie ma. Urodził się w Paryżu roku 1620, z rodziny uczciwej Pocquelin (Moliera albowiem nazwisko, gdy zaczął być aktorem, sam sobie podług zwyczaju tamtych czasów przywłaszczył), z młodego wieku chęć przewyciężająca wszystkie rodziców i krewnych zabiegi do kunsztu komedianckiego go uwiodła. W tej profesji wkrótce się wslawił i był aktorem wybornym, gdy zaś pisać komedie zaczął, u wszystkich powszechną aprobacją znalazł, i dotąd są najdoskonalszymi tego rodzaju pisma modeluszami. Najwyborniejsze z nich są: *Mizantrop*, *Tartuf*, albo *Hipokryta*, *Skąpy*, *Mądre damy* etc. Umarł grając własną komedią, której tytuł *Chory przez imaginację*, dnia 17 lutego 1673 wieku 53. Między wielu innymi pochwałami następujący napisano mu nadgrobek:

*Roscius hic situs est tristi Molierus in urna,
Cui genus humanum ludere, ludus erat.
Dum ludit mortem, mors indignata jocantem,
Corripit et mimum fingere saeva negat.*⁷

Racine (Jan) — jeden z najcenniejszych rymotwórców francuskich, pisał tragedie, w którym rodzaju dawniejszych przeszedł, a zrównał się ze sławnym Korneliuszem. Umarł roku 1699, wieku 60. Są także w druku jego listy i początek historii du Port Royal, miejsca, w którym jansenistowie mieli swoje siedlisko.

Shakespeare — poeta sławny angielski, urodził się w mieście Strafford⁸ roku 1564. Wielkość umysłu jego i nader płodna imaginacja wydaje się w pozostałych jego dramatach. Te dotąd najcenniejszą są ozdobą angielskiego teatru. Umarł roku 1616 mając lat 52, pochowany w kościele pryncypalnym miasta Straffordu z następującym nadgrobnikiem:

*Ingenio Pylium, genio Socratem, arte Maronem
Terro tegit, populus maeret, Olympus habet.*⁹

¹ Tekst wg wydania: *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, t. I—II, Warszawa 1781. Przedr. Warszawa 1830. Wydawnictwo słownikowe, zapewne tłumaczone lub opracowane na podstawie jakiegoś dykjonarza francuskiego. Krasicki był redaktorem tego wydawnictwa, nie ustalono, czy hasła teatralne wyszły spod jego pióra.

² Krates, jeden z twórców starej komedii attyckiej, żył w V w. p.n.e. Informacja wielokrotnie powtarzana za Horacjuszem (zob. s. 240).

Zdanie zawiera oczywistą pomyłkę sprostowaną w wydaniu r. 1830: „Tępis uchodzi za pierwszego wynalazcę nie komedii, lecz tragedii; również Sofokles i Eurypides nie byli pisarzami komedii.”

³ *Unitates*, jedności. Termin ten pochodzi prawdopodobnie z komentarzy łacińskich do Arystotelesa z XVI w. Regułę trzech jedności sformułował po raz pierwszy L. Castelvetro w *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570).

⁴ O operach, Quinault i Metastazjuszu zob. s. 116, 144.

⁵ Tragikomedie była w XVII w. głównym argumentem przeciwników sztywnych reguł poetyki klasycystycznej, w XVIII w. nie była już uprawiana, natomiast René Bray sugeruje, że argumenty obrońców tragikomedii służyły w drugiej połowie w. XVIII teoretykom dramy mieszczańskiej (zob. *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris 1957, s. 329—332).

⁶ Zob. s. 115.

⁷ „W tej smutnej urnie leży Roscjusz Molière, którego zabawą było bawienie rodzaju ludzkiego. Gdy igrał ze śmiercią, ta oburzona chwyciła żartownisia i surowo zabroniła mu udawać na scenie.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.) Nie udało się ustalić autora tego nagrobka. Najładniejsze epitafium Molière'a wyszło spod pióra La Fontaine'a, przełożył je W. Bogusławski:

Plautus z Terencyjuszem złożeni w tym grobie,
A jednak w nim sam tylko Molijer spoczywa,
On ich obydwóch Francji wskrzesił w swej osobie,
On jej dał poznać, czym jest komiczność prawdziwa.
Wszyscy trzej znikli, światu nadzieję wydarli,
Mimo usilność naszą, by z nich który ożył;
Ach, na długo podobno, obym mylnie wrożył,
Molijer, Terencyjusz i Plautus umarli!

(*Dzieła dramatyczne*, t. VI.)

Roscjusz był w XVIII wieku symbolem najświetniejszego aktora i obywatela; Roscjuszem nazywano Barona, Garricka, a także Molière'a. W *Zebraniu rytmów...*, t. III, supl. s. 22, odnajdujemy wierszowaną anegdotę, w której chyba po raz pierwszy w Polsce nazwano Molière'a Roscjuszem:

Roscjusz ów francuski, Poquelin umiera,
Wtem księciu Condé niesie nadgrobek Moliera
Jakiś nieostrugany Parnasu parobek.
Księżę rzecze: „Wolałbym, by mi twój nadgrobek
Przyniósł Molijer, niż ty, że jego przynosisz.
Kwita. Za epitafium satyrę odnosisz.”

* Powinno być: Stratford.

* Powinno być: „*Judicio Pylum...*” „Tego, który w roztropności był Nestorem, w mądrości Sokratesem, w sztuce Wergiliuszem, kryje ziemia, oplakuje naród, czci Olimp.” (Przeł. S. Hel-szyński.)

Stanisław Trembecki

1781

REGULUS¹

TRAGEDIA PROZA* W TRZECIH AKTACH*

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.

Virg.*6

Osoby rozmawiające*

Regulus
Amilkar — poseł afrykański
Manlius — konsul rzymski
Licinius — trybun ludu
Marcja — żona Regulusa*

* Bardzo dowcipni pisarze, Fontenelle i La Motte-Houdart,² chcieli doświadczyć dla zmniejszenia pracy autorom, jeżeliby ich tragedie pisane prozą nie mogły być przyjęte. Ale powszechnym zdaniem były odrzucone. I wierszopistwo jest osądzone za rzecz prawie nieoddzielną od poezji. Nasz autor dobrze dla siebie zrobił, że próżnej fatygi w robieniu wierszów do tej mniejszej tragedii uniknął. Ale dla nas szkoda, bo gdy płakać nie możemy, byłibyśmy przynajmniej większą do uciechy mieli materią. [Przyp. aut.]

* Autor chybił statutu Horacjusza, który przykazuje: *Neve minor neu sit quinto productior actu fabula*.³ Nadgrodzić to jednak przez inny sposób usiłuje, bo w tych trzech aktach pięć razy teatrum odmienia się. Ale z tej miary przestępuje znowu konstytucją, którą Boileau wspomina: *Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli, tiennent jusqu'au bout le théâtre rempli*.⁴ Należy wszakże każdemu oddać sprawiedliwość i wyznać, że ta krótka tragedia warta jest koniecznie tyle, co i druga znana mi pod tytułem: *La Mort de Bucéphale*.⁵ *Tragédie en six actes*. [Przyp. aut.]

* Ta *epigraphe* bardzo by tu była na swoim miejscu. [Przyp. aut.]

* Ta reprezentacja potrzebowałaby osób kilkadziesiąt. [Przyp. aut.]

* Spodziewałem się, że Marcja będzie troszkę podobna do Kornelii, żony Pompejusza, ale

Publiusz — syn Regulusa, senator

Tantilius } — małe dzieci Regulusa*
Papilia }

Barce — dama kartagińska w niewoli rzymskiej, dawniej Amilkarowi zaręczona, w której się Publiusz zakochał

Pospólstwo rzymskie, czyli lud*, senat rzymski,
żołnierze rzymscy, żołnierze kartagińscy.

Czas nie wystarcza do czynienia uwag nad każdym miejscem tej tragedii, ani też ona tego nie jest godna. W ogólności jednak to powiedzieć można, iż autor celu swego nie chybił, jeżeli sobie zamierzył malować nam Regulusa jako prostaka i czystego wariata, którego by na czas jaki bonifratellom trzeba poruczyć. Jeżeli jego żonę chciał porównać z mieszczkami z Zakroczyma, a jego dzieci z dziećmi po ulicy tu biegającymi. Małe dzieci nigdy nawet do poematów tego rodzaju wprowadzane być nie powinny; jeden tylko znam przykład, w tragedii *Inès de Castro*, który się udał. Ale znać, że jego nasz pisarz nie czytał. *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*.⁸ Od tego przykazania nigdy się nie godzi odstąpić, ale widać, że to prawo było pisarzowi nieznajome. O sztuce teatralnej żadnego w myśli nie ma wyobrażenia. Rozmowy tu są bardzo pospolite, ani poruszenia, ani przekonania sprawić w nikim nie mogące. Styl nie tylko familiarny, ale niski aż do podłości. Praw, zwyczajów i obyczajów rzymskich niewiadomość. Interesowanie żadne. Portrety osób wielkimi zwanych liche i śmieszne. Związku nie masz. *Teatrum* się często odmienia. Scena zostaje próżną. Osoby przychodzą nie wiedzieć po co i odchodzą nie wiedzieć czemu. Spektator nie mógłby zgadnąć, kto z kim mówi, gdy osoby nie są mianowane. Posel kartagiński do starosty rzymskiego trochę podobny. Koniec początkowi równy. Owo zgola niepodobna by mi było i połowy tego przeczytać, gdyby nie z rozkazu. Nie mogę wyjść z podziwienia, czemu nasz autor z Liwiusza albo z Horacjusza nie przepisał przyczyn, które Regulusa determinowały, ale raczej wolał nowe wymyślić, które aż do znudzenia repetuje. Bo Regulus jego przed każdym z osobna wszystko jedno powtarza, zapominając, że spektator nie odchodząc od sceny już to słyszał kilka razy.

SYNOPSIS*

AKT PIERWSZY*

Scena I

Licinius trybun pyta się żony ubogiego Regulusa, co ona porabia na rynku między pospólstwem, przeciwko godności swojej. Ta odpowiada, że czeka na konsula, chcąc go prosić, aby pomyślił o uwolnieniu jej męża, który od pięciu lat jest w niewoli u Kartagińczyków. Licinius donosi jej, że konsul nie jest Regulusa przyjacielem.

poznałem, że niewarta być jej kunnipektą. Cunnipekta ma etymologią od słów *cunus* i *pectere*. Był to pewny urząd dam rzymskich, jednej z nich jest podobno dotąd nadgrobek, która była *Liviae Augustae cunnipecta*.⁷ [Przyp. aut].

* Jeżeli autor chciał wyrazić nazwisko (*nomen*) syna Regulusa, to się omylił, bo on się nie zwał Tantiulus, ale Attilius. A jeżeli chciał wyrazić imię, które mamki nadają (*praenomen*), to się także omylił, bo takich imion, jeżeli mię pamięć nie myli, było tylko jedenaście u Rzymian, a te są: Aulus, Caius, Cneus, Decimus, Lucius, Marcus, Publius, Quintus, Sextus, Tiberius, Titus. [Przyp. aut.]

* Lud rzymski i pospólstwo rzymskie nie są synonima. [Przyp. aut.]

* Streszczenie.

* Ten akt ma scen 11, a drugi 12, to jest dwa razy tyle jak zwyczaj. [Przyp. aut.]

Scena II

Konsul nadchodzi, Marcja uprasza go w interesie męża. On odpowiada, iż o b a c z y, co z tym czynić.

Scena III

Marcja sama, żali się, jak umie, na tę niepewność.

Scena IV

Barce oznajmia Marcji, że poseł afrykański przyjechał i z nim jej mąż. Ona nie wierzy. Publiusz przybiega i powiada toż samo, ona jako mężczyźnie jemu wierzy. I potem chce iść do domu dla przygotowania małych dzieci do przywitania ojca. Publiusz na to p o z w a l a.

Scena V

Barce dowiaduje się od Publiusza, że ten poseł zowie się Amilkar, a zatem błędnie. Stąd Publiusz zgadywa, że to musi być jej dawny kochanek. Nie czekając więc od tej swojej amantki żadnej eksplikacji odchodzi.

Scena VI

Barce bardzo się raduje, że jej amant przyjechał, i z tej radości odchodzi ze sceny zapomniawszy, że ją pustkami zostawia.

Scena VII

Senatorowie zasiadają z konsulem, dwa krzesła zostawiwszy próżne, jedno dla posła, drugie dla Regulusa. Zaczyna się walka grzeczności. Konsul prosi Regulusa siedzieć, ten nie chce. Drugi raz go prosi, ten i drugi raz nie chce. Na to konsul rzymski mądrze zakrzyknął: T a k w i e l k ą c n o t ę k t ó ż k i e d y w i d z i a ł! Publiusz stoi, ociec mu każe siedzieć, ten nie chce. Ociec mu drugi raz każe, ten dopiero siada. Amilkar ma mowę krótką i niezgrabną do p r z e ś w i ę t n e g o senatu, w której o zmianę niewolników dopomina się. Regulus się jej przeciwi, dając za racją, iż Rzeczpospolita na tej zamianie szkodowałaby, ponieważ niewolnicy rzymscy w Kartaginie są obdarci i od kajdan nogi mają obrażone. A niewolnicy kartagińscy w Rzymie będąc lepiej traktowani pospasali się i gdyby byli oddani, powiększyliby siły nieprzyjaciół. T a w i ę c z a m i a n a b y ł a b y h a ń b ą i n i e z n o ś n y m d l a c a ł e g o R z y m u w s t y d e m.* Zgromadzony senat, z uczniów Pitagory cały podobno złożony, ani słowa nie mówi. Konsul tylko przekładania czyni Regulusowi, ale ten trwa w zdaniu i repetuje kilkakrotnie, co już powiedział.

* Podobno czci godniejsze było zdanie jednego z cesarów, który mówił: *Mallem unum civem servare, quam mille hostes perdere.* ⁹ [Przyp. aut.]

Scena VIII

Marcja z rozciągniionymi rękoma bieży witać kochanego męża i prosi go do domu. On tam iść nie chce, tylko do posła, jako jego niewolnik, i chwali się przed żoną, że jest cnotliwy.

Scena IX

Barce przychodzi. Posel się jej pyta: jak się masz? we dwóch słowach jej powiada, że uгода o zamianę nie doszła — i bywaj zdrowa, moja kochanko!

Scena X

Barce przekłada Marcji, iż trzeba, aby z sobą wzięła dwoje dzieci niewiniątek, to ich płacz potrafi zmiekczyć Regulusa, poczciwego staruszką.

Scena XI

Że zamiana nie nastąpiła, Barce chce lamentować, ale nie umie, za czym odkłada to do dalszego czasu.

AKT DRUGI

Scena I

Regulus zaleca Publiuszowi, aby zdanie jego utrzymywał w senacie, dowodzi mu, że nie jest zrozumuobranym, i owszem, chwali się, że w cnocie postępuje. Publiusz powiada, że tego nie słyszał, aby się kiedy syn do zguby ojca przykładał. Regulus tedy każe mu być pierwszym dla innych przykładem. Publiusz się z tego wymawia i odchodzi.

Scena II

Konsul przyszedłszy z żołnierzami* do Regulusa mówi: pozwól, niezwyciążony rycerzu, abym cię serdecznie uściskał. Regulus nie pozwala, po dziesiąty raz dając za racją, że jest niewolnikiem. Konsul wyznaje poufale, że dawniej jego sławy zazdrościł, ale teraz jest mu przyjaznym i coś boskiego w nim upatruje. Dziękuje mu za to Regulus, po czym następuje uprzykrzona repetycja moralu Regulusa, po którym wysłuchanym konsul obiecuje pracować, aby Rzymianie zamiany nie czynili.

Scena III

Liciniusz Regulusowi, nie wiem czemu, donosi, że z jego żoną biega po senatorach prosząc, aby na zmianę przystali. Regulus go o to strofuje, swój moral powtarza i odchodzi, nie wiem dokąd.

* Konsulowi z żołnierzami po mieście chodzić się nie godziło, ale tylko z katami, nazwanymi po łacinie *lictiores*. Tych powinność była nosić przed nim topory z pękami batożków i na jego rozkaz ucinąć czasem głowy obywatelom albo ich batożyć. Liktozem być nie mógł, tylko *civis Romanus*.¹⁰ [Przyp. aut.]

Scena IV

Liciniusz opowiada Marcji, że Regulus nie przyjął wdzięcznie ich o siebie starania. Postanawiają jednak usłużyć mu mimo jego woli.

Scena V

Marcja sama z sobą rozmawia i oznajmuje sobie, że podsłuchiwała z kąta rozmowy męża swego z Liciniuszem. Żali się, że i ona, i dzieci sierotami zostaną, i przedsięwzięcie rezolucją z tymi małymi dziećmi pójść do męża. Tymczasem scenę zostawia próżną, która przez skryte sądy boskie, nie wiem dlaczego, w ogród się przemienia.

Scena VI

Regulus w tym ogrodzie ma sam do siebie mowę zachęcającą się do zguby. Ale postrzegłszy Marcję zaczyna milczeć.

Scena VII

i ciekawa dla nowości

Marcja zaleca dzieciom, aby wyraziły przed ojcem te prośby i płakania, których w domu ich uczyła. Tu długi, a może i nudny spór następuje, gdyż dzieci żadną miarą wierzyć nie chcą, że to jest ich ociec. Ale uważając go starym i brzydkim, utrzymują, że ich matka po to tylko sprowadziła, aby ich dziadem straszyc. Po licznych tego rodzaju kontrowersjach Regulus pyta, czyje to są dzieci, a gdy mu powiedziano, że jego, płacze. Dzieci zaś po tym płaczu poznawszy, że to ich ociec, zbliżają się do niego i płaczą także. Ociec pyta: czego płaczecie? Dzieci obracają się do matki i mówią: Matko! Matko! zapomnieliśmy, co mamy mówić. Marcja im tedy dyktuje: Sieroctwo nasze, w którym nas, ojczyzna, zostawić myślisz, oplakujemy. Dzieci mówią znowu do ojca: Sieroctwo nasze, w którym nas, ojczyzna, zostawić myślisz, oplakujemy. Regulus więc z tymi dziećmi, które się dzia-
da boją, rozumuje o ojczyźnie, potem z matką każe im iść do domu.

Scena VIII

Publiusz donosi Regulusowi, że senat na zamianę nie przystaje; Regulus z tego kontent wybiera się odchodzić. Publiusz mdleje, ociec mu mówi, żeby nie mdlał, i odchodzi.

Scena IX

Zostawszy sam tylko Publiusz przychodzi do siebie i zaśmiela się dyskursem, aby mężnie stratę ojca znosił. Nadchodzi matka i różne osoby, po jednej, z przerwką.

Marcja chce iść za Regulusem, syn jej nie puszcza, aby ojcu nie przeszkadzała odjazdu. Poseł to tłumaczy, że Publiusz zakochawszy się w Barce, nie

życzy sobie zamian, i aby mu się została, woli ojca na śmierć wydać. Publiusz się protestuje, iż lubo się kocha w Barce, jednak nie uszczerbił jej honoru, choć się o tym różne plotki rozniosły. I na oczyszczenie siebie chce ją posłowi *gratis* ustąpić. Barce się raduje. Co w zły humor Publiusza wprawia, który przy tej okazji posła grubymi słowy łaje. Ten równym tonem odpowiada. I jeszcze, i znowu jeszcze. W tym się rozchodzą ani się pobiwszy, ani się pogodziwszy. Co kto usłyszał, to jego.

Scena X

Posel kartagiński, zapominając krzywdy w słowach sobie uczynionej, a mając tylko baczność na Publiusza generozją (który mu jego amantkę oddawał), nie chce mu w niej ustąpić i mówi do przytomnych: *C h o c i e m c u d z o z i e m i e c , r z y m s k i e j c n o t y d a m d o w ó d **. Odchodzi tedy myśląc zatrzymać Regulusa przy życiu i wolności.

Scena XI

Marcja Barce powiada, że Liciniusz obiecał jej, iż pospółstwo podburzy, aby gwałtem zatrzymało Regulusa; ale wątpi, aby to do skutku przyjść mogło. Barce ukrzepia ją w nadziei.

Scena XII

Barce zostawszy sama także powątpiewa i to pamiętne i pełne prawdy mówi aksjoma: *P u ś c i ć s i ę n a l o s n i e p e w n y z ż y c i e m i s z c z ę ś c i e m j e s t j e d n o , c o b y ć ś m i e r c i o f i a r ą*.

AKT TRZECI

Scena I

Regulus (za którym straż afrykańska chodzi)* tęschni, że jeszcze nie wyjechał. Konsul go pociesza. Regulus według zwyczaju powtarza dawne swoje moralizacje, to jest *locos communes*.

Scena II

Publiusz przybiegłszy przestrzega ojca, iż lud buntuje się, aby go z Rzymu nie wypuścił, a tymczasem poszedł do kościoła słuchać w tej materii wyroku bogów*. Regulus chce zaraz wyjechać, ale konsul radzi mu, aby się zatrzymał, póki on wprzód ludu przeciwiącego się nie uśmierzy.

* To się zowie: *Reddere personae scit convenientia cuique*.¹¹ [Przyp. aut.]

* Nasz biegły pisarz widząc, że u nas czasem Moskale Polakom przystawiali wartę, rozumiał że to tak i w Rzymie bywało. [Przyp. aut.]

* Autor o tym wyroku wiecznie zapominał i żadnej o nim nie czyni wzmianki niżej. [Przyp. aut.]

Scena III

Regulus mówi Publiuszowi, aby i on także poszedł lud uśmierzać, czego ten podejmuje się.

Scena IV

Posel obiecuje Regulusowi wartę swoją od niego oddalić, aby mu dał sposobność uciec i skryć się. Regulus nie przyjmuje tej propozycji. Posel rozkazuje warcie odejść. Regulus przykazuje, aby go nie odstępowała, i powiada, że Rzymianie tak kochają honor, że dla niego z n a j b o l e ś n i e j s z y c h k a t u s z y się śmieją. Posel za pogardę swej ofiary obiecuje się nad nim zemścić w Afryce.

Scena V

Regulus jeszcze raz żonie powiada, że do Afryki musi powrócić, bo inaczej popełniłby krzywoprzysięstwo.

Scena VI

Publiusz oznajmuje, iż lud uzbroiwszy się zastąpił od portu, aby nie wypuścić Regulusa, który powtarzania swoje powtarzając powiada, iż koniecznie wyjedzie. Wreszcie i żona przystaje na to (podobno dlatego, że był s t a r y, u b o g i i b r z y d k i, jako świadczą wyrazy tej przedniej tragedii), Regulus odchodzi do portu.

Scena VII

Marcja opowiada Barce (która nie wiem, czemu się została, dla kogo i gdzie się podzieje), że już przystała na śmierć męża, bo ta śmierć będzie dla niej chwałą.

Scena VIII

Barce sama dziwuje się, że dla chwały odstąpiono i jej, i Regulusa. Potem gdzieś odchodzi, scenę zostawiwszy próżną.

Scena IX

Teatrum reprezentuje statki, w które wsiadać mają. Od nich przeciął drogę lud rzymski uzbrojony, mając trybuna na czele. Naprzeciw nim wyszedł z żołnierzami konsul. Sprzeczka licha konsula z trybunem, ten każe puścić Regulusa, ten nie każe. T r y b u n d o s z a b l i, lud się porywa do broni. (Trzeba jeszcze było dołożyć: do karabinów.)

Scena X i ostatnia

Niesfatygowany Regulus już tyle razy powtarzane moralizacje obraca do ludu, który broń składa i przepuszcza go do statków, wsiada więc i od lądu odbija.

*Quam quisque artem bene noverit, in hac se exerceat.*¹²

¹ Tekst zachowany w rkpsie Bibl. Czart., sygn. 847, ogłosił H. Biegeleisen, *Nieznane prace St. Trembeckiego*, „Biblioteka Warszawska” 1897, s. 301—311. Tekst nin. wg wydania: S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, t. II, Warszawa 1953, s. 185—194. Jest to napisana dla króla recenzja przekładu tragedii Metastazjusza *Attilio Regolo* (1740). Tekst przekładu nieznanego pióra znajduje się w Bibl. Czart., sygn. 2494, pt.: *Regulus, wzór miłości ojczyzny*. Tragedia włoskim językiem przez Imć ks. Piotra Metasjusza [!] napisana, na polski zaś z niektórymi odmianami przełożona. Satyra Trembeckiego wyszydza nie tylko polską wersję, lecz także sztukę Metastazja. Kott pisze: „Złośliwa krytyka Trembeckiego świadczy nie tylko o jego wierności dla zasad poetyki klasycyzmu, ale również, co o wiele ważniejsze, o zdrowym rozsądku i chciałoby się powiedzieć — żywiołowym realizmie.” (s. 322)

² Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757), znakomity uczony, autor dramatu *Thétis et Pelée*. Antoine de la Motte-Houdard (1672—1731), autor tragedii prozą *Inès de Castro*, niezwykle patetycznej prekursorki dramy mieszczańskiej. *Inès* cieszyła się ogromnym powodzeniem, jednocześnie z równym powodzeniem grana była parodia tej tragedii pióra M. A. Legranda pt. *Agnès de Chaillot* (1723) w Théâtre Italien. Sławny Casanova, będąc dyrektorem teatru w Wenecji, wystawiał obie te sztuki jednego wieczoru (1780—1781). Zob. de Courville, *Lélio...*, Paris 1958, s. 105. Obie były w repertuarze trupy Roussellois; *Inès* grano w Warszawie 19 IV 1766, a *Agnès de Chaillot* 28 V 1766. (Zob. M. Klimowicz, *Repertuar Teatru Warszawskiego w l. 1765—1767*. Uzupełn. nadb. „Pamiętnika Teatralnego” 1962, z. 2.)

³ Hor., *Ars poetica*, w. 189: „Niech nie ma mniej jak pięć aktów i niech się nie przeciąga poza piąty.” (Przeł. T. Sinko.)

⁴ Boileau, *De l'Art poétique*, III, 45—46: „By w jednym dniu, na jednym miejscu koniec wzięła, A spektator zupełnie kontent wyszedł z dzieła.” (Przeł. F. K. Dmochowski.)

⁵ *La Mort de Bucéphale*, sztuki nie udało się zidentyfikować.

⁶ Vergilius, *Aeneis*, III, 658: „Potwór okropny, bezkształtny, ogromny, któremu wzrok odebrano.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.)

⁷ *Cunnipecta*, dziewczka służebna do czesania: *cunnius*, dziewczka; *pectere*, czesać.

⁸ Hor., *Ars poetica*, w. 338: „To, co wymyślisz dla przyjemności, niech będzie najbliższe prawdy.” (Przeł. T. Sinko.)

⁹ *Scriptores historiae Augustae*, *Antonius Pius*, IX 16: „Wolałbym ocalić jednego obywatela niż zgubić tysiąc wrogów.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.) Słowa te przypisane są Scypionowi.

¹⁰ *Civis romanus* — obywatel rzymski.

¹¹ Skrót zasady prawa rzymskiego: *Honeste vivere, alterum non laedere suum cuique tribuere* — Justinian, *Digesta*, I 1,3: „Żyć uczciwie, drugiemu nie szkodzić, każdemu oddać, co mu się należy.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.)

¹² Powinno być: „*Quam quisque norit artem in hac se exerceat*.” Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*, I 18, 41: „Niech każdy ćwiczy się w sztuce, którą dobrze poznał.” Jest to przekład wiersza 1431 z komedii Arystofanesa *Osy*.

„*Annonces et Avis Divers*”

1782

«OCIEC DOBRY»¹

PRZEKŁAD

W dniu 17 [stycznia] na aniwersarz urodzin Jego Królewskiej Mości polscy komedianci dali pierwszą reprezentację komedii w pięciu aktach pana Diderot

Ociec dobry. Przetłumaczona na język polski przez J. Pana Zabłockiego, miała taki sam los jak i francuskie oryginalne dzieło, była bowiem także wydrukowana na długo przed jej reprezentowaniem. Rozwlekłość dialogów powodowała, iż panowie Bellecourt i Prévillé², znając i czując gust publiczności, musieli usunąć niektóre powabne nawet rzeczy, wiele sprawiające rozkoszy przy czytaniu, ale mogące znużyć spektatora i oziębic scenę. Pan Mollé³, którego teatralny kunszt niejednokrotnie był podziwiany, podjął się wystawić *St. Albina*⁴ i oddał go z żarliwością, a prawdziwość i naturalność jego udania ogromną sprawiły ongiś impresję.

Tłumaczenie w polskim języku, ściśle podług oryginału, w czytaniu z przychylnością przyjęte było, także teraźniejszą reprezentację pod sąd publiczności oddajemy.

¹ Notatka „Annonces et Avis Divers” 1782, nr 25 z dnia 19 stycznia.

Drama Diderota *Le Père de famille* (dr. 1758, gr. 1760) w przekładzie Zabłockiego ukazała się w roku 1780. Po roku 1795 przerabiał ją także Bogusławski, zob. s. 306.

² Jean Claude Gilles Colson, zwany Bellecourt (1725—1778), sławny aktor francuski. Początkowo zamierzał zostać malarzem i terminował u Karola Van Loo, ale już w 1750 debiutował na scenie Comédie Française jako Achilles w *Ifigenii*. Od r. 1752 grywał wyłącznie role komiczne, zdobywając ogromne powodzenie. Napisał także jedną komedię pt. *Les Fausses apparences*. Prévillé zob. s. 148.

³ Mollé, od r. 1760 aktor Comédie Française, entuzjasta dramy, grywał pierwsze role w tym gatunku, m. in. *Bewerleja*. Opinie o nim są kontrowersyjne: jedni piszą, że „grał inteligentnie, z werwą, równie ciekawy w rolach czułych amantów tragicznych, jak i komicznych” (*Anecdotes dramatiques*, Paris 1775), inni wyśmiewają jego patetyczny styl i tubalny głos (E. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Paris 1910).

⁴ Saint Albin, syn pana D'Orbesson, ojca rodziny.

„Annonces et Avis Divers”

1782

«ROMEO I JULIA» WEISSEGO¹

PRZEKŁAD

W poniedziałek w dniu 28 stycznia aktorowie niemieccy reprezentowali tragedię *Romeo i Julia*. Osnowa tego dzieła na prawdziwym z XIV wieku zdarzeniu opiera się; Girolamo Corte daje opis o nim w swojej historii Werony, Bandello do swoich opowieści go włączył, a Luigi da Porte także o tym zdarzeniu pisze.² Shakespeare, który tak wybornie naturę naśladował, iż sama — jak powiedział Pope³ — przez niego przemawiała, dawno już owo zdarzenie na teatr przerobił. Któż nie zna *Romea i Julii* tego uczonego męża? Niepodobna uważać tego utworu za jedno z jego dzieł głównych, jak słusznie bowiem powiedział autor *Shakespeare illustrated*⁴, „przydał swojej sztuce wiele epizodów

zbędnych i grubiańskich, niepotrzebnych zgoła głównej intrydze. Wybujala płodność jego geniuszu sprawia, iż często wpada w swawolę. Nadmierna liczba mieszanych rymów osłabia płynność wiersza, pomniejsza ciekawość spektatora, oziębła dialog dzieła, które wystawia zdarzenia domowego życia." Sam Garrick mówił, iż w angielskim teatrze nie odważano się reprezentować tej tragedii bez wprowadzenia wielu odmian, tym bardziej iż Szekspir wziął był osnowę z marnego francuskiego tłumaczenia albo też z angielskiego tłumaczenia po francusku wydanych dzieł Bandella lub Luigi da Porte.

Autor niemiecki, broniąc się od takowych zarzutów, wyczerpnął osnowę z oryginału, toteż wszędzie, gdziekolwiek sztuka ta reprezentowaną była, mógł z ukontentowaniem widzieć łzy wylewane obficie nad losami Romea i Julii i świadczące o skutkach, jakie przynosi dobrze powiązana i wybornie oddana intryga. Powodzenie tej sztuki jest wszelako także dziełem aktorów. Pani Reinner z wielkim afektem rolę Julii wystawiła, zaś pan Bodenburg udawał Romea; oboje wprowadzili spektatorów w takie podziwienie, że czule serca łzami się zalewały. Pani Amor wystawiała matkę Julii, pan Lorentz ojca — i oni także przypadli do gustu i dobrze zasłużyli na oklaski, jakimi zostali nagrodzeni.

Można by zarzucać panu Weisse, iż nazbyt kwieciście kazał przemawiać nieszczęsnym kochankom. Natura sama dyktuje młodym osobom o czułych sercach poddanie się mocnym i gwałtownym namiętnościom, zakochani w sobie stają się jakby fanatykami i entuzjastami. Ogień imaginacji rozpala się i wszystko ogarnia wokoło, słodka melancholia przejmując dusze, uczuwają rozkosz w malowaniu obrazów, które zmysły i fantazję pobudzają. Przerazające widoki teatralne nigdy i w żadnym kraju nie będą tak dobrze odbierane jak w Anglii, gdzie codziennie można widzieć na scenie masakry, rzezie, upiory etc. Człęk, który szuka odpoczynku lub rozrywki, oddala od siebie obraz śmierci. Przykrym jest przeżywanie takowych iluzji.

¹ Artykuł „Annonces et Avis Divers” 1782, nr 27 z dnia 2 II 1782 roku. Ogl. J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego w l. 1781—3*. Do przekładu Rudnickiej wprowadziliśmy zmiany, aby ujednolicić styl wszystkich przekładów.

Felix Christian Weisse (1726—1804), dramaturg niemiecki, autor tragedii, komedii i komedio-oper, oryginalnych i przerabianych. Jego utwory grane były w Warszawie w l. 1774—1775 po niemiecku. Przerobił tragedię Shakespeare’a *Romeo i Julia*, a także *Ryszarda II*. Adaptację Weissego przerobił na francuski Mercier pt. *Les Tombeaux de Vérone* (1782). W XVIII w. w Polsce tragedia *Romeo i Julia* grana była po raz pierwszy w r. 1778 po francusku, prawdopodobnie w przeróbce Ducisa (1772), o której panna de Lespinasse powiedziała: „To nie jest złe, to nawet nie jest nudne, to jest potworne.” W rękopisie Bibl. Nar., sygn. BOZ 991, znajduje się polski przekład dramy Merciera, *Groby Werony*. Drama w 5 aktach z francuskiego przetłumaczona (na karcie tytułowej błędnie zanotowano „z Ducisa”), przypisywany Kossakowskiemu. Drama pochodzi z r. 1793, ale grana była na scenie polskiej dopiero w r. 1799 we Lwowie.

² Dzieła Girolamo Corte nie udało się ustalić.

Matteo Bandello (1485—1561), nowelista włoski, w r. 1554 napisał opowieść o kochankach z Werony, która została przełożona na angielski w r. 1562.

Luigi da Porto (zm. 1535) napisał *Istoria novellamente ritrovata de due nobili*.

³ Alexander Pope (1688—1744) prawdopodobnie powiedział to w przedmowie do wydania dzieł Shakespeare'a z r. 1725. Pope jako tłumacz Homera i wydawca Shakespeare'a zasłynął przede wszystkim dowolnością w traktowaniu tekstu, który „poprawiał” w duchu poetyki klasycystycznej.

⁴ *Shakespeare illustrated, or the novels and histories on which the plays of Shakespeare are founded* (1753—1754) — *Szekspir objaśniony, czyli Opowieści i nowele, na których oparte są sztuki Szekspira*; jest to dzieło Charlotte Lennox (1720—1804), powieściopisarki i sawantki angielskiej.

„Annonces et Avis Divers”

1782

O LESSINGU¹

PRZEKŁAD

[*Nouveau Théâtre Allemand*, par M. Friedel, Professeur en survivance des Pages de la Grande Écurie du Roi. 2 vol. grand 8vo, beau papier, chacun de 320 pages environ, 15 flor. broché et tous les trois mois l'auteur promet un nouveau volume.²

Zbiór niniejszy jest tłumaczeniem najlepszych sztuk teatru niemieckiego. Na czele pierwszego tomu znajduje się krótka historia tego teatrum, bardzo przyjemnie napisana, z której to można się dowiedzieć o jego sukcesach od r. 1772, kiedy Józef II raczył go zaszczyścić swoją obecnością³.

Tom zawiera także *Emilię Galotti*, tragedię pana Lessinga, która stała się w Niemczech wydarzeniem epokowym, oraz *Klavigo*, tragedię w pięciu aktach pana Goethego, której temat zaczerpnięty z memoriałów pana Caron de Beaumarchais⁴.

Aktorowie niemieccy pokazali w ostatni wtorek *Emilię Galotti*, już po raz drugi od czasu przyjazdu do Warszawy. Mimo starania antreprenera⁵, aby możliwie najbardziej urozmaicić widowiska poprzez wystawianie coraz to nowych sztuk, i mimo gorliwość aktorów wyróżniających się niemal w każdej reprezentacji, ciągle zbyt mało spektatorów na teatrum uczęszcza.

Niemcy czczą pamięć Lessinga jako znakomitego człowieka i pierwszego w Niemczech poety dramatycznego; jego dzieła najlepiej odkrywają jego zalety, których żadne nie opiszą słowa; Lessing będzie zawsze chlubą niemieckiego teatru.

Pierwszą jego sztuką jest *Uczony młodzik*⁶, komedia reprezentowana w 1747 na teatrum w Lipsku. Mimo wszystkie piękności, jakimi jest przepełniona, rzadko bywa reprezentowana, być może z przyczyny, iż ma nazbyt lokalny charakter, albo i dlatego, że pedanci nie budzą u widzów zainteresowania. W 1755 Lessing napisał jedną z najlepszych sztuk, jakie po niemiecku napisano, a jest nią *Miss Sara Sampson*⁷, tragedia miejska; ten gatunek w Niemczech bardziej się podoba aniżeli tragedia heroiczna.

Kiedy kupcy z Hamburga stowarzyszyli się, aby ustanowić teatrum w swoim grodzie, ściągnęli najlepszych aktorów ze wszystkich niemieckich prowincji, a machinistów sprowadzili z Francji. Zaprosili także Lessinga, aby wzbogacił ów teatr, który miał być szkołą dramaturgii, nowymi oryginalnymi dziełami. Ale nawet ogromna pensja, jaką mu ofiarowano, nie mogła go nakłonić do podjęcia takowego zadania. Wszakże uzyskano jego zgodę na to, aby mądrą krytyką uczył zarówno aktorów, jak i spektatorów. Rozpoczął zatem pisać *Hamburską dramaturgię*⁸, ale poniektórzy aktorowie, czując się urażeni w miłości własnej, zmusili go wkrótce do milczenia. Jest rzeczą haniebną, iż niepowodzenie hamburskiego przedsięwzięcia przerwało to cenne i jedyne w swoim rodzaju dzieło.

W 1767 r. ukazała się nowa edycja komedii pana Lessinga w dwóch tomach z dołączoną komedią *Minna Barnhelm*, napisaną w 1763. Jest to arcydzieło komedii niemieckiej i Niemcy bez obawy mieszczą ją w jednym rzędzie z najlepszymi komediami obcymi. Niepodobna sądzić o oryginale podług tłumaczenia albo raczej adaptacji, jaką są *Szlachetni kochankowie*⁹ pana Rochon de Chabannes, sztuka, która cieszyła się dużym aplauzem i ciągle jeszcze dobrze jest przyjmowana na francuskim teatrze. Najpiękniejsze zalety oryginału zniknęły pod piórem francuskiego pisarza, a wszystko, co miało charakter obyczajów niemieckich zostało poniechane.

W 1772 pan Lessing napisał *Emilię Galotti*, tragedię. Jesteśmy przekonani, że ktokolwiek ją sobie przeczyta albo raczej sumiennie rozważy — bacząc na różnice geniuszu między narodami i odmienną twórczość, jaka z tego wynikać musi — docenią w pełni talent poety dramatycznego i wyczują prawdę, celność i siłę charakterów, utrzymane nawet w najblahszych epizodach, wartki i potoczny rozwój intrygi, wreszcie mówiąc najkrócej, niezliczone piękności rozsiane po wszystkich aktach i scenach.¹⁰

Lessing zmarł w 1781 r. dnia 15 lutego, w wieku 52 lat.

Trupa Doebbelina¹¹ w Berlinie pierwsza oddała hołd jego pamięci i wyraziła wdzięczność temu wielkiemu człowiekowi, któremu aktorzy niemieccy tak wiele są winni. Dzień 24 lutego tego roku został wyznaczony na dopełnienie tego świętego obowiązku.

Po podniesieniu zasłony ujrzano teatrum zamienione w kościół nieśmiertelności, udekorowany wspaniale; pośrodku znajdował się sarkofag i wizerunek Lessinga. Żałobnie przybrani aktorowie i aktorki otoczyli sarkofag, nie udając żadnych ról, stali głęboko poruszeni z wyrazem smutku na twarzach. Panującą grobową ciszę przerywała jedynie przenikająca harmonia żałobnej muzyki, skomponowanej przez sławnego Jerzego Bende¹², po czym panna Doebbelin wypowiedziała wierszem następujący dyskurs, który tu dosłownie przekładamy:

„Panowie!

Nie ma już przedmiotu waszego uwielbienia, dzielnego twórcy *Emilii Galotti*, który potrafił skłonić dowcip i namiętności, aby przemawiały, którego wyobraź-

nia kroczyła w blasku najczystszej smaku, tego geniusza okrytego chwałą i niemożliwego do naśladowania! Niestety nie ma go pośród nas! Na tej tu scenie otrzymuje od nas dzisiaj należną mu daninę łez, a poruszenia naszych serc mieszają się z uczuciami żalu. Czemuż nie urodził się raczej Anglikiem niż Niemcem! Jego prochy, złożone obok grobów królewskich, byłyby nieśmiertelnym pomnikiem dla ludu, czulego na wzniosłe piękno.¹³ Niechże więc będzie wolno niemieckiej aktorce w tej tu stolicy skąpać we łzach urnę z prochami tego znakomitego człowieka! Zbyt mało uczona, aby ocenić tak znakomity geniusz, skłaniam się tylko w pokornym uwielbieniu. Nie mogę nawet grobu okryć kwiatami, wszystkie bowiem zwiedły wraz z jego ostatnim tchnieniem.”

Po tym dyskursie, wypowiedzianym z najżywszym afektem, dano reprezentację *Emilii Galotti*. Aktorowie w dalszym ciągu ubrani byli na czarno. Może być, iż nie powinni byli zaniechać kostiumów, nawet przy tak smutnej okoliczności. Mniemamy, iż reprezentując tragedię Lessinga dla uczczenia jego pamięci, nie należy niczego zaniedbywać, co mogłoby dodać blasku jego dziełu. Ale przecie ta osobliwość, wynikła w owej poprzedzającej wzruszającej ceremonii, nie wzbudziła niczyjego zgorszenia, jak się niektórzy tego obawiali.

¹ Artykuł „Annonces et Avis Divers” 1782, nr 5 z dnia 27 lipca i nr 6 z dnia 3 sierpnia. Po króciutkiej wzmiance w „Kalendarzu Teatrowym” (zob. s. 211) jest to pierwszy tak obszerny artykuł o twórczości Lessinga. Pisał o nim później Bogusławski (zob. *Dzieła dramatyczne*, t. III, Warszawa 1820, s. 3—5), który tak scharakteryzował jego twórczość: „Lessing przez pisma pełne ognia, dowcipu, czystości języka, a co najwięcej trafnej i silnej krytyki, wystawiającej wszędzie prawdę w prawdziwym jej świetle, stał się wzorem lepszego smaku dla wszystkich po nim piszących.”

Dzieła Lessinga pojawiły się na scenie warszawskiej najpierw po niemiecku. W latach 1774—1775 grano komedię *Minna von Barnhelm* (1763) i tragedię mieszczańską *Miss Sarah Sampson* (1754). W 1777 grano po francusku przeróbkę *Minny von Barnhelm* pióra Rochon de Chabannes pt. *Les Amants généreux* (1774), a w 1778 grano *Minnę* po polsku; jednocześnie u Dufoura ukazał się przekład Jana Debouhra dedykowany Czartoryskiemu. *Emilię Galotti* wystawił zespół Kurza po niemiecku w 1775 r. (zob. s. 167) i zespół Constantinięgo w 1782 r., a po polsku Bogusławski w r. 1790.

² Jest to pierwszy tom dwunastotomowego wydania sztuk niemieckich, które ukazało się w l. 1782—1785 w przekładzie francuskim.

³ Zob. s. 466.

⁴ *Clavigo* (1774), dramat Goethego oparty na pamflecie Beaumarchais’go spowodowanym zażarciem z hiszpańskim arystokratą o uwiedzenie siostry.

⁵ Constantini w l. 1781—1785 kierował teatrem w Warszawie.

⁶ *Der junge Gelehrte* (1747), młodzieńcza sztuka wystawiona przez Karolinę Neuber w 1748 r.

⁷ Wystawiona w 1755 r. we Frankfurcie nad Odrą, zdobyła ogromny sukces. Świadek tego przedstawienia pisał: „Słuchacze siedzieli przez cztery godziny jak skamieniały i tonęli we łzach.”

⁸ *Hamburgische Dramaturgie* zamieszczała szczegółowe relacje z przedstawień od kwietnia 1767 do kwietnia 1768 roku. Zeszyty ukazywały się dwa razy w tygodniu, potem nieregularnie.

⁹ *Les Amants généreux* zob. wyżej przyp. 1.

¹⁰ Bogusławski pisał o *Emilii Galotti* mniej entuzjastycznie: „Piękna wymowa, która w tej sztuce wielu osobliwszych zwrotów i wyrazów jest zbiorem, w czasie omdlałej literatury niemieckiej nie-

mało zapewne do ożywienia onej posłużyć musiała, kiedy i dziś obok tyle wygórowanego sposobu pisania jeszcze wiele wystawia przyjemności. Powaga tragedii, która żadnej nie przypuszcza krotofili, przymusiła tłumacza do opuszczenia wielu rozmów, wielu wyrazów w scenach Orsyny z Marynellim, które pobudzając do śmiechu, osłabiają wrażenie, jakie naówczas śmierć Appianiego sprawić powinna. Tragedia ta, w celu okazania rodzaju tragedii niemieckich, przedstawiona publiczności r. 1790 jako jedna z najlepszych naówczas, kiedy jeszcze sztuki Schillera i Goethe mało znane były, dla wyżej wymienionych uchybień nie sprawiła na widzach tak mocnego wrażenia, jakiego doznali później przy wystawieniu z tej samej osnowy nieporównanie doskonalej napisanych dwóch tragedii *Wirginii* przez hrabiów Alfierego i Aleksandra Chodkiewicza." (*Dzieła dramatyczne*, t. III, s. 156).

¹¹ Karl Theodor Döbbelin (1727—1793), aktor niemiecki, założyciel trupy, która stała się zaczątkiem teatru berlińskiego. Wystawiał dramaty Lessinga.

¹² Georg Benda (1722—1795). Kompozytor, autor wielu popularnych w XVIII w. oper, m. in. *Ariadny na wyspie Naxos* (1775), *Medei* (1778) i *Pygmaliona* (1780).

¹³ Aluzja do kultu Shakespeare'a w Anglii.

Stanisław Poniatowski

1783

O «KULIGU» WYBICKIEGO¹

I

Kulig [...] zabawi *publicum*, a może po części pocieszyć rozsądnych ludzi ze straty dawnych obyczajów narodowych, które chociaż operacjom dobrej polityki i zważeniu oddać należało, jednak zawierały w sobie wiele rzeczy dobrych i drogie, narodowe związki stanowiących [...]. Zdziwienie WWMPana, iż dotąd tak mało jest komedij polskich, a mniej jeszcze tragedij, mogłoby być tak objaśnione, iż chociaż jest dość okoliczności śmiesznych w kraju naszym, jednakże te nie mają prawdziwej cechy *du ridicule*², a bardziej zbłąkania. Co do okoliczności płaczliwych, te równo mało usposobić mogą talenta tragiczne autorów, gdyż są nadto drobne i nadto mało ciekawych rozmaitości w sobie zawierające.

II

Pan Gołuchowski pisał do WMCPana moim imieniem z obligacją, abys mi przysłał pierwiastkową komedią *Kuligu*, która częścią w Górze, częścią w Warszawie była skomponowana. Nie bez żalu sobie przypominam, iż z niej Żyd i ksiądz zostali wyrugowani. Te sceny były na początku samym, więc łatwo do drugich mogą być przydane bez odmian reszty komedii.

¹ Dwa fragmenty listów Stanisława Poniatowskiego do Józefa Wybickiego: list pierwszy z dnia 6 I, list drugi z dnia 17 II 1783, opubl. w: *Archiwum Wybickiego*, zebrał i wyd. A. M. Skałkowski, t. I, Gdańsk 1948, s. 105—106. Zob. także R. Kaleta, wstęp do: J. Wybicki, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1963, Teatr Polskiego Oświecenia.

Komedia Wybickiego *Kulig*, jedna z najciekawszych komedii Oświecenia, powstała pod koniec 1782 r., ukazała się drukiem w 1783 r. Premiera na scenie narodowej 23 stycznia 1783.

Stanisław Poniatowski (1754—1833), syn Kazimierza, bratanek Stanisława Augusta, w latach osiemdziesiątych czynnie zaangażowany w królewskie dzieło reformy.

¹ Zob. rozważania A. K. Czartoryskiego w przedmowie do *Panny na wydaniu*, s. 137.

„Annonces et Avis Divers”

1783

«KASANDER MECHANIK, ALBO NAWA LATAJĄCA»

Parada w jednym akcie ze śpiewami pana Goulard¹

PRZEKŁAD

Kasander szarlatan ogłosił był w gazecie, iż latającą nawę buduje i machiną tą po powietrzu będzie podróżował. Kasander miłuje Izabelę, ale Izabela, jak to zwyczajnie bywa, nie miłuje swego opiekuna, kocha bowiem, jak to znów zwyczajnie bywa, Leandra. Onże Leander odkrywa sekret Kasandra i udaje przed nim, iż wynajdzie sposób zadosyćuczynienia pragnieniom jego. Rozpowiadają po mieście, że Leander użył latającej nawy dla porwania Izabeli. Tłum ciekawskich, tak samo łatwowiernych jak i pocziwiec Kasander, mniema, że wysoko na powietrzu widzi latającą nawę, a poniektórzy twierdzą nawet, iż w niej Izabelę z Leandrem postrzegają. Kiedy wszyscy usilnie starają się wypatrzeć ich na niebie, Izabela i Leander rzucają się do nóg opiekuna, swoje afekty oświadczają i proszą wybaczenia. Kasander wybacz, gdy mu Leander grozi, iż wyjawি wszystkim jego sekret.

Jak widać, ta bagatela na bardzo cienkim wsparta fundamencie, ale ma w sobie wiele komizmu i wesołości. Aryjki zręcznie skomponowane i wiersze gładko złożone.

¹ Notatka „Annonces et Avis Divers” 1783, nr 19 z dnia 8 listopada. Postać autora nieznana.

Parada, miniatura sceniczna, ulubiony gatunek amatorskich teatrów arystokratycznych (*théâtres de société*). Wywodzi się z teatru jarmarcznego, na początku XVIII w. otrzymała kształt literacki, wyzwalając się od swego ludowego źródła. W paradyzie występowały zawsze te same postaci: Kasander, Izabela, Leander, Idzi, Arlekin, uwikłane w sytuacje absurdałne i dwuznaczne. Parada posługiwała się często parodią (zob. J. Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Paris 1954). Parady pisali m. in.: La Chaussée, Voltaire, Piron, Collé i Beaumarchais, w Polsce Jan Potocki (zob. *Recueil des parades, représentées sur le théâtre de Łańcut dans l'année 1792*, Warszawa 1793, przeł. J. Modrzejewski, „Dialog” 1958, nr 8). Pokrewny poetyce parady jest bez wątpienia teatrzyk *Zielonej Gęsi* Głeczyńskiego.

Motyw latającej nawy, tutaj całkowicie umowny, zostanie wprowadzony na scenę polską przez Zabłockiego w komedii *Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca* (1786).

Józef Wybicki

1783

Z PRZEDMOWY DO «ZYGmunTA AUGUSTA»¹

Stwórcy dzieł teatralnych na widowiskach publicznych, Grecy, nie byli szczególnie przystawiaczami zabaw dla ludu, byli raczej surowymi cenzorami rządu i obyczajów powszechnych; wytykali w swych dziełach na widok z wszelką śmiałością występki przeciwko ojczyźnie, krytykowali żołnierza zniewieściałość w obozie, gromili zdrady w obradach rajców, wyszydzały spodłonego i zepsutego w obywatelach ducha. Zostawił nam tej prawdy opis Horacjusz:

*Eupolis, atque Cratinus, Aristophanesque Poetae,
Atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.*²

Dlatego dawne dzieła teatralne w tym były użyteczniejsze od naszych, które, a osobiwie tragedie — lubo w najdelikatniejszym sposobie pisania podane — wprowadzają nam na widowiska dawnych wieków bohaterów, wyznawają ich bogów, wielbią lub ganią ich dzieła, co gdy się z naszą wiarą, z naszym rządem, z naszą edukacją, z naszymi obyczajami i z naszym nie zgadza interesem, mniej i na umysłach słuchacza sprawia impresji, a często właściwego uchybia celu, którym publiczna nauka być powinna. Z tej przyczyny najślawniejszy wieku naszego mniemał poeta, iż: „Na nic się przydadzą namiętności i nieszczęścia starożytnych bohaterów, jeżeli ku naszej nie służą nauce. Każde dzieło teatralne, a szczególnie tragedia poprawiać powinna serca i publicznemu dobru użyteczną przynosić korzyść.”³

To głębokie zdanie było mi przyczyną, iż ośmielony pisać tragedią, w kraju mego historii szukałem bohatera, którego męstwo, serce ludzkości pełne, rozum istotnej doskonałości uprostowany światłem przewyższył nieszczęście całemu państwu upadkiem grożące. Ale co więcej, w dziele moim szedłem jeszcze za przykładem sławnego w narodzie i między uczonymi męża JW. Rzewuskiego, który śmierć Władysława pod Warną i innych bohaterów polskich męstwo tragicznym śpiewał wierszem. Nie oschło jeszcze spod prasy nieśmiertelne z stwórcą swoim, Homerem polskim, dzieło *Wojna chocimska*, które lubo w innym rodzaju poezji od tragedii pisane, w tym przecie z nią użyteczne, że polskich bohaterów kreśląc przypadki i wielbiąc ich męstwa, do cnót podobnych chęci obywatela albo raczej wystawując nam ojców naszych za przykład uczy skutecznie, jak nieodrodnymi być ich synami możemy.⁴

Jakoż takiej natury dzieło żywiej powinno interesować Polaka, gdy mu własnego pana i współbraci los przed oczy stawia, uwielbia w rodaku męstwo i do-

bra publicznego miłość, potępia w nim zniewieściałość w obozie i ducha obrzydza zdrady na sejmach. Roznieca w nim miłość prawdziwej religii, przytłumia kagańce dzikiego fanatyzmu rozżarzone płomieniem, kładzie różnicę między szczególnym dobrem człowieka — wolnością, a największym jego nieszczęściem — swywołą; stawia okropne skutki zamieszkań domowych obok szczęśliwości publicznej z rządu i pokoju wynikającej.

Tak dając poznać, czym się utrzymuje, a co gubi ojczyznę, rzeczywistego patriotyzmu kreśli prawidło, a zdrożnej ścieżki dla obywatela zawala kolej. Mówi do serca zakrwawionego niechęcią ku własnej Matce i choć na moment go porusza. Mówi do umysłu słabego, który wymowny podszedł oszczerca, i skłania go do namyślenia się, mówi do duszy wielkiej obywatela i składa hołd winny cnocie jego. Wytyka zbrodnie złego obywatela i piętnuje cechą wzgardy serca odrodne, a co największa, że tym sposobem cnotliwy rodak chwale, występny zaś naganę tak tajemnym sposobem odbierają, że pierwszego skromność nie rumieni się na pochwałę, drugi, jak czyni jawne strofowanie, nie wpędza się w rozpacz.

Grecy, przytomni na widowiskach publicznych, umieli szczególnym sposobem i wyrazów, i myśli autora ku dobru publicznemu pożytkować. Wytknięte niecnoty rzucali z pogardą na współziomków, którzy się ich dopuszczali, a równie wielbione cnoty okrzykiem powszechnym zasłużonym przyznawali współrodakom. Tak gdy grano tragedią Eschyla, w której na pochwałę, Amphiaros — mówiono — iż być raczej człowiekiem pocziwym, jak nim okazywać starał się, tę cnotę powszechny na widowisku odgłos być własną Arystydowi przyznał.⁵

Do tragedii mojej rzecz wzięta z dziejów naszych Zygmunta Augusta króla, zawiera w sobie obfite nasiona prawd wielkich, które doskonalszym jak moje ożywione piórem, mogłyby wielorako ku publicznej narodowi służyć nauce. [...] ⁶

Ta jest rzecz do tragedii mojej wzięta z dziejów, której treść na czele jej kładę. A jeżeli w dziele samym wiele nowych myśli i przypadków znajdzie czytelnik, niech sobie raczy przypomnieć, że tragedia nie jest historia, ale dowcip poety, nie w tych co dziejopisa nauka zamyka się klubach. Tak najślawniejszy w wiekach naszych o tragedii swojej *Rzym ocalony* w przedmowie napisał poeta: „Uczeni nie znajdują w tej tragedii historii wiernej o koniuracji Katyliny, ale znajdują w niej prawdziwy obraz tamtego czasu obyczajów. Cokolwiek w tym dziele czynią Cycero, Katylina, Kato, Cezar, nie jest prawdą istotną, ale geniusz ich i charakter malowany jest wiernie.”⁷

Na koniec niech mnie wielkiego kraju obywatela, a w Rzeczypospolitej uczonych sławnego męża* od wszelkiej krytyki zasłania zdanie: „Gdyby we wszy-

* JO. Książę Jmć Adam Czartoryjski w liście swoim na czele komedii *Kawa*. [Przyp. aut. Właśc.: „od spróbowania sił”.]

stkich narodach — mówi on — trudność dostateczną była od sprawowania sił wymówką, żaden kunszt nie byłby się choć jednym krokiem do doskonałości przysunął.”

¹ Fragmenty przedmowy do wydania: *Zygmunt August*. Tragedia oryginalna w pięciu aktach, przez Imć Pana Wybickiego, szambelana JKMci, Warszawa [1783], s. III—XIX. Data wydania na podstawie ogłoszenia Dufoura, zamieszczonego w „Gazecie warszawskiej” 1783, nr 95 z listopada.

Przesyłając królowi egzemplarz tragedii pisał Wybicki dnia 14 listopada 1783: „Jeżeli naród, nad którym Wasza Królewska Mość panujesz, nie stanął dotąd w stanie i potędze sobie przyzwoitej, niechęć jak gdyby wrodzona ludu ku królom swoim i miłość zamieszać wewnętrznych są tego przyczyną. Dobrze chcącemu ojcowskiemu sercu Waszej Królewskiej Mości przyjemne przez to są dzieła, które okropność wojny domowej malując, rokoszu i niezgód ducha starają się u narodu rzucać w obrzydzenie. Ten gdy jest cel oryginalnej tragedii mojej, odważam się ją u podnóżka tronu Waszej Królewskiej Mości jako hołd najpoważniejszy z głęboką złożyć pokorą.” Rkps Bibl. Czart., sygn. 694. Cyt. wg: *Archiwum Wybickiego*, t. I, s. 106. Tamże brulion odpowiedzi króla z dnia 6 grudnia 1783: „Mości Panie Wybicki! Duch obywatelski, umysł człowieka prawdziwie dobrego [skreślone: związane z talentem autora dramatu(!)] dawnom znał u WPMci w dziełach jego dotychczas mi znanych. Lecz gdy je widzę teraz w postaci wcale nowej autora dramatycznego, nie mogę nie chwalić w WPan u tę gorliwość, która w zabawach i rekreacjach samych szuka [skreślone: i wynajduje] użyteczności dla współziomków. Dany od WPana przykład stanie się bodźcem i dla innych geniuszów, aby w własnego narodu historii wynajdywali temata do nauczania patriotyzmu i cnotliwości powszechnej. Zawsze to chwałą WPana będzie, iż między pierwszymi policzony zostaniesz, którzy tę drogę ukazali następny.” Zob. także R. Kaleta, wstęp do: J. Wybicki, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1963, s. 22—23, Teatr Polskiego Oświecenia.

² Hor., *Sat.*, I 4, 1—5:

Arystofan, Eupolis i Kratyn, poeci,
Inni mistrze komedii starej, kiedy z śmieci
Wyrzebią wdzięczny przedmiot, złodzieja lub zbóję,
Lub gacha — ale mógł być inny jeszcze szuja —
Stawiali ich pod pręgierz, piętnowali śmieie.

(Przełożył J. Czubek.)

³ Voltaire w przedmowie do tragedii *Sémiramis* (1748).

⁴ Wybicki składa hołd I. Krasickiemu pewnie i dlatego, że biskup warmiński pomagał mu w pisaniu *Zygmunta Augusta*, o czym świadczy autograf Krasickiego zawierający sc. 7 i 8 aktu II w rkpsie Ossol., sygn. 5966/III. Sprawę tę wyjaśnił R. Wołoszyński we wstępie do: I. Krasicki, *Komedie*, Warszawa 1956, Teatr Polskiego Oświecenia.

⁵ Chodzi o Amfiraosa, herosa greckiego, bohatera tragedii Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom*. W „Monitorze” (1767, nr 29, s. 229) jest podobny jak u Wybickiego fragment z Corneliusa Neposa: „gdy albowiem razu pewnego na teatrum z tragedii Eschyła ten wiersz wyrzeczono, że Amfias nie zdawać się chciał sprawiedliwym, ale być, wszystek lud, obróciwszy oczy na Aristidesa, sprawiedliwym go okrzyknął”.

⁶ W dalszym ciągu Wybicki podaje, że źródłem historycznym jego tragedii był pamflet *Vita Petru Kmithae*, załączony do wydania *Annales* S. Orzechowskiego (1611). W 28 lat później z tego samego źródła korzystał A. Feliński pisząc *Barbarę Radziwiłłównę* (1811). (Zob. M. Szyjkowski, *Dzieje tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu*, s. 353 i n.) Kazimierz Breitmeier (*Narodziny tematu*,

w: *Szkice literackie*, Jasło 1927) dowodzi, że Wybicki przy tym hojnie czerpał z twórczości Voltaire'a i niemal dosłownie tłumaczył fragmenty z tragedii: *Brutus*, *Rzym ocalony*, *Śmierć Cezara* i *Sierota chiński*.

⁷ Cytat nie dosłowny, por. J. A. Załuski, przedmowa do tragedii *Rzym wybawiony*, s. 83.

„Magazyn Warszawski”

1784

O NIEBEZPIECZEŃSTWIE ZABAW TEATRALNYCH¹

Upodobanie w widowiskach teatralnych rozszerzywszy się po całej prawie Europie i umiejętność dramatyczna przyszedłszy do wysokiego stopnia doskonałości — nie dziw, że się tak bardzo pomnożyły teatru. Nie tylko to już w samych miastach stołecznych można mieć ten rodzaj zabawy; mało jest teraz miast nieco znaczniejszych, które by nie miały jakiej kompanii teatralnej albo przechodniej, albo też miejscowej i których by mieszkańcy nie mieli łatwości korzystania z tej rozrywki tędy owędy. Mało na tym, osoby dystygowane nie przestając na tym, że słuchają grających po publicznych teatrach aktorów, szukają uciechy w tym, iż z siebie samych czynią innym zabawę, wybierając spomiędzy siebie osoby, które mają talent albo przynajmniej sposobność do udawania, formują się i ćwiczą tak długo, póki nie są w stanie okazania się na prywatnym jakim teatrze i przed gośćmi zaproszonymi. To to jest, co nazywają teatru społeczne (*théâtres de société*).

Daleki ja jestem od potępiania tego rodzaju zabawy, która sama w sobie bardzo może być niewinna, która ze wszystkim jest uczciwa, a która nawet, gdyby była dobrze wy kierowana, mogłaby przynieść jakie pożytki. Atoli trzeba by oddalić jej nieprzyzwoitości jako też jej niebezpieczeństwa i potrafić to, aby była bez przygany. Chciałbym na przykład, żeby można odpowiedzieć do przekonania tym, którzy sądzą, iż sposobić się do udawania tego, czego się nigdy nie będzie czyniło z powołania, jest to sposobienie się przynajmniej nieużyteczne, iż bawić się graniem ról pełnych wad, ohydnych lub podłych, jest to niejako oswajać się z nimi, przyzwyczajając się potem do grania ich w rzeczy samej na teatrze świata i zmniejszać owej obrzydliwości, wzgardy, którą powinny tchnąć w przytomnych; że uczyć udawać kunsztownie jaką rolę jest to doskonalić się tym samym w kunszcie pokrywania się. Chciałbym, aby mię zabezpieczono, iż nie użyją na złe tego kunsztu w codziennym pożyciu i że ci, którzy się bawią tym sposobem, nie będą komedianami — tylko na teatrze.

Chciałbym, aby wyznaczono dokładnie wiek, któremu ta rozrywka przystoi, w którym można się zacząć pokazywać na tych małych teatrach i w którym przystojność nie dopuszcza stawać tam, tylko aby być spektatorem i sędzią.

Chciałbym, aby mię nauczono sposobu, jak tego dokazać, ażeby dzieci, które sposobią do tej rozrywki, nie traciły wiele czasu na uczeniu się na pamięć scen,

których nic prawie nie rozumieją, aby z nich nie robić prawdziwych mario-netek, ażeby nie szacowały bardzo swych do tego talentów, żeby ich nie miały za punkt godny emulacji, ażeby pochlebianie, pochwały, które im z tej okoliczności dają, nie odraziły ich od innych zabaw potrzebniejszych i ważniejszych, które mogą wnieść w układ ich edukacji. Chciałbym, aby mię nauczono sekretu, jak to można zgodzić śmiałość, której wyciągają po nich na teatrze, z ową miłą bojaźnią, tak bliską towarzyszką skromności i przyzwoitości temu wiekowi.

Chciałbym, żeby mi pokazano ostrożności, których można użyć dla oddalenia niebezpieczeństw, na które się naraża przez te rozrywki młodzież w wieku największym namiętnościom podlegającym; aby mię nauczono, jak uprzedzać nie tylko owe wyrazy niebezpieczne, które mogą zostawić widoki teatralne w powszechności, ale nawet owe, które pochodzą z związków młodzieży, różnego charakteru zdań i obyczajów, które się robią na tych teatrach partykularnych, owe poufałości, do których ścielą drogę repetycje, i owe wolności, których czasem niektóre sceny wyciągają.

Osobliwie chciałbym, aby z wielką uwagą wybierano komedie, aby nie tak uważano na piękność samą teatralną, jak raczej na dobre albo złe skutki, które mogą sprawić, i wyrazy, które mogą zostawić w umyśle spektatora, a jeszcze bardziej aktora; bywają czasem przednie sztuki dramatyczne, z których, ucho-waj Boże, ażeby dzieci miały pamiętać wszystkie maksymy i nimi się potem rządzić.

Chciałbym na koniec, ażeby ten rodzaj zachował cechę, iż tak rzekę, i godność uciech domowych, nie przyjmując żadnej okazałości ani tego wszystkiego, co by je mogło czynić niejako publicznymi, ażeby się tylko działy pośród przyjaciół przybranych, ażeby miłość własna, a zawsze sobie podchlebna nie wyzwała mnóstwa spektatorów, którzy muszą pochwalać wszystko z wdzięczności; żeby na koniec na tych prywatnych teatrach nie grywano przed nieznajomymi, a nawet przed takimi czasem ludźmi, z którymi by nie miano czoła obcować.

Dla ojców i matek czynię ja najbardziej te uwagi, nie żebym ich pozbawił pociechy tak słodkiej, której doznają patrząc na zabawy dzieci swoich i uśmiechając się z ich grania, ale żeby jej kosztowali bez bojaźni i niespokojności i żeby uciecha ta obróciła się, jeżeli to być może, na ich pożytek prawdziwy.

Kończę, ponieważ nie trzeba się naprzykrzać, gdy się mówi o rozrywkach, ani nudzić, kiedy jest rzecz o uciechach; ale wspomnę jednak przynajmniej o dwóch lub trzech rodzajach rozrywek, o których-em jeszcze nie mówił. Polowanie jest rozrywka uczciwa, a nawet wspaniała, kiedy ma wzgląd na własność rolnika, kiedy nie jest powodem do szacowania psów równo z ludźmi i kiedy nie zażywa na złe przywilejów dzikich, które mu mogło nadać prawo feodalne.

Bal jest także uciecha niewinna, ale dla większego bezpieczeństwa należałoby, aby matki bywały na nich z swoimi córkami i żeby się tam żony nie pokazywały bez mężów swoich.

Muzyka jest to zabawka nie tylko pozwolona, ale która zawsze godna jest wielkiego zalecenia, byle tylko na nią [nie] obracano wiele czasu, żeby jej nie dawano nadto wielkiego szacunku i żeby z niej nie robiono powinności i sposobu do życia.

¹ Artykuł z „Magazynu Warszawskiego” 1784, cz. II, s. 246—251, pt. *Rozrywki domowe i społeczne*. Jest to zapewne przekład z francuskiego; źródła nie znamy. Artykuł ten zalecał swoim czytelnikom „Pamiętnik Polityczny i Historyczny” 1784, s. 603: „Artykuł pierwszy: *Rozrywki domowe i społeczne*, zastanowi zapewne uwagę publiczną, a przynajmniej rodziców i edukacją zatrudniających się nad tym, co autor mówi o różnych zabawkach domowych i rozrywkach społecznych, jakie są gra, muzyka, tańce.”

Jan Baudouin

1784

PRZEDMOWA DO «FABRYKANTA LONDYŃSKIEGO»¹

Do Jmci Pana Owsieńskiego

Oklaski podchlebne, które Waćpan odbierasz grając rolę Wilsona², tyle własną miłość Jego łechtać powinny, ile mi czułego sprawują ukontentowania. Wyznać Waćpanu muszę, iż mimo przekonanie moje, że natura rzadkim Go ozdobiła talentem do deklamacji, dopiero w *Fabrykancie londyńskim* moje ziściłeś nadzieje. Z niemalą widzę radością owoce rad moich, którymi do dworu Talii wprowadzony bez wiadomości teatru, bez wzoru do naśladowania, do wielkiej w sztuce deklamowania przyszedłeś doskonałości. Ta nauka będąc przy wstępie Twoim jeszcze w kolebce, nie mogłeś jak w samej czerpać naturze, która wszystkich umiejętności najpierwszym jest prawidłem, i tej najwięcej winienieś. Przyznać jednak należy, iż komedia wzrost i wydoskonalenie swoje szczególnie autorom lub tłumaczom przypisać powinna, którzy teatr dobrymi ubogacają sztukami i postawę, i wyraz przyzwoity swym myśłom dawać nauczają.

Tak wielki Molier, wzór komediopisów i oraz aktorów, pierwszą scenie dał okazałość. Wiek Ludwika XIV, wspierającego nauki piękne, był pochodnią oświecającą w Francji wszystkie nauki, a ożywiając niejako całą masę rozumu ludzkiego, wyniósł teatr do świetności, która coraz żywszy blask wydaje.

Tragedia na skrzydłach Korneliusza prawie do najwyższego doszła stopnia. Baronowie³ zadziwili wiek swój doskonałością deklamowania, przeskoczyli niejako przez przeciąg oddzielający dzieciństwo sztuki od jej postępów i dojrzałości. Tak człowiek jeden wielki cały naród odmienić może, wlewając w dusze owe współubieganie się (rywalność) twórcze i dające pięknym umiejętnościom ruch i wydoskonalenie.

Spodziewać się nieomylnie potrzeba, że pod panowaniem mądrego Stanisława Augusta wraz z innymi naukami, które swym wskrzesił zachęceniem,

Teatr Narodowy do wysokiej przyjdzie doskonałości; przekonany, iż przegwizdywaniem wad i zbrzydzeniem występów w towarzystwie najpomysłniej się poprawiają i łagodzą obyczaje, tym końcem komedią narodową i koło wydoskonalenia onej pracujących z swą zwykłą dobroczynnością wspierać nie przestaje. Widzi już nie bez ukontentowania skutek zachęcenia i dobrodziejstw swoich. Komedia w krótkim czasie dość znaczne uczyniła postęпки, kiedy innym narodom na wydoskonalenie onej wieków potrzeba było.

Opera polska, której się odważyłem pierwsze dać jestestwo⁴, winna Jmci panu Bogusławskiemu, szczególnym Polihymni obdarzonemu talentem, swą świetną postawę, już to przez dobre wytłumaczenie wielu sztuk pięknych w różnym rodzaju, już to przez szczęśliwe swych i cudzych dzieł wykonanie. Niektórzy spomiędzy aktorów polskich dosyć już wydoskonaleni, aby się na scenę tragiczną odważyli.

Owsiński!

Do Waćpana należy otwarcie świątyni Melpomeny! Wilson i Żenewał⁵, których z powszechnym grałeś zadziwieniem, tej chwały godnym Cię czynią. Zaprowadź tam panią Truskolawską i osadź ją na tronie tej Muzy przy okrzykach publiczności, która Waszym talentom odda sprawiedliwość. Idźcie, lecz drżącym jeszcze krokiem. Nie macie w tej scenie modeluszu do naśladowania ani przepisów sztuki deklamowania, przeto większym to dla Was będzie zaszczytem, gdy na dobre wyjdziecie oryginały. Czerpajcie tylko roztropnie w naturze, radząc się rozumu, myślcie, czujcie i bądźcie pilnymi, aby nie dmu-chacz*, lecz wierna pamięć Wam szeptała.

Poświęć, Szacowny Przyjacielu, wszystko dobru towarzystwa! Kieruj, choćbyś doznał niewdzięczności, krokami swej Rozalii⁶, nie przestawaj doskonalić jej zdatność; zapaliłeś w niej ten ogień przenikający, wprawiłeś ją w ten wyraz naturalny uczuć najgwałtowniejszych i jej szlachetną ukształciłeś postać. Bądź wiernym jej przewodnikiem w przykrej, bo nie przetorowanej jeszcze drodze sceny tragicznej, aby bez kompasu z prawdziwej nie zeszła drogi.

Idziesz brać na siebie postać półbogów, cesarzów, królów, książąt, tyranów i ich najokropniejsze lub najsłodsze udawać namiętności; trzeba by do tego własności przemiennej Proteusza, który podług bajki tysięczne na siebie umiał wdziwiać przemiany. Wieleż to uczuć aktora dobrego ożywiać powinno w wyrażeniu przyzwoitym tych charakterów różnych i w daniu każdemu dobranego koloru i cienia? Sztuka to zaiste wielka i niepospolitych natury wymaga darów, przeto też w równym z krasomówstwem u najślawniejszych narodów była poważaniu.

Wielbiony był Andronik, nadzwyczajne czyniono honory Rosecuszowi i najznacniejsi Rzymianie swą go zaszczytali przyjaźnią, dowodem są tego nie-które pisma Cyncera, osobiwszy ku temu komediantowi okazujące szacunek.⁷

* sufler

Francja i Anglia wystawiają posągi swym wielkim aktorom dla podania potomności postaw, które w udaniu wielkich namiętności przybierali.

Jęczy już pierwsza nad uprzedzeniem i niesprawiedliwością, którą im po śmierci ci wyrządzają, z którymi wraz, choć różniącym się sposobem, obrzydzają w towarzystwie występność i do miłości cnoty go zachęcają. O wstydzie narodu! Doświadczyły niezbyt dawno tej wzgardy zwłoki nienaśladowanej aktorki panny Le Couvreur⁸, która wzorów swych doskonałości dziwnie łączyć umiała i w której Muza tragiczna cała oddychała. Lecz Voltaire, którego dzieł godną była tłumaczką, zemścił się z zajądlności przesądów kwiatami nieśmiertelnej chwały, które na jej rzucił mogiłę.

Polska, w tej mierze roztrośniejsza, zwała z siebie jarzmo ich haniebnie i odda bez wątpienia sprawiedliwość swym dobrym aktorom, gdy chęć podobania się narodowi i nabywania chwały na scenie zagrzewać, a przystojność i honor za sceną kierować ich będą.

Już monarcha kochający nauki natchnął swój naród entuzjazmem doskonalenia onych, powstaną niemylnie polskie Moliery, Rasyny, Korneliusze, a może i Woltery. Ich dzieła wskrzesiciela swego pamięć uwiecznią, a dla widzianki narodowej tak sławnych uformują aktorów, jak dla francuskiej są Kain i pani Dumesnil.⁹

O jakże bym się sądził szczęśliwym, gdybym dość uczuł geniuszu dla przyłożenia się do tego i stania się tej sławy uczestnikiem!

¹ Przedmowa do wydania: *Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa*. Drama w 5 aktach, napisana po francusku przez pana de Falbaire, a przełożona na polski język, z ostawioną sceną w Londynie, przez J. Baudouin, Warszawa 1784. M. Gröll. Przedr. J. Baudouin, *Uwory dramatyczne*, Warszawa 1966, s. 213—216. Druk ukazał się około 8 maja 1784 roku, o czym informuje doniesienie „Gazety Warszawskiej” nr 37 (zob. s. 553). Prapremiera dramy odbyła się 14 lutego 1784.

Jan Baudouin, zob. w nin. tomie s. 178. K. Owsieński (1752—1799), wybitny aktor i reżyser, zob. o nim s. 677—683.

Charles Georges Fenouillot de Falbaire (1727—1800) obok Merciera najslawniejszy autor dram mieszczańskich. Jego utwory grane były w XVIII w. niemal w całej Europie i szczególnie poza Francją cieszyły się ogromnym powodzeniem (zob. F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Paris 1910). Na polski tłumaczone były następujące utwory: *L'Honnête Criminel, ou l'Amour filial* (1767), tłumaczył W. Bogusławski (*Uczciwy winowajca*, 1783), *Le Fabricant de Londres* (1771), tłumaczył Baudouin, *L'École des moeurs, ou les Suites du libertinage* (1776) w tłumaczeniu nieznanego autora grana była w 1793 (*Obyczaje wieku, czyli Zły przykład* — rkps spalony). Falbaire napisał także operę buffa *Les Deux avarès*, którą spolszczył Baudouin (*Dwaj skąpcy*, 1782), i popularną sielankę *Sémire et Mélide, ou le Navigateur* (1773), z której arie wydane były w Warszawie po niemiecku w r. 1793 w tomiku: *Gesänge des Komischen Singsspieles*.

² Wilson, główna postać *Fabrykanta londyńskiego*. Informacja Baudouina, jakoby rola Wilsona była pierwszą tragiczną rolą Owsieńskiego, jest nieprawdziwa. Już w 1777 r. Owsieński grał rolę Bewerleja w sławnej dramie o tym samym tytule (zob. s. 679—680), a następnie również dramatyczną rolę Klarendona w *Eugenii* wg Beaumarchais'go. Owsieński był aktorem bardzo wszechstronnym, grywał role amantów, bohaterów komicznych, arlekinów, ale także Bogusławski zaświadał

cza (*Dzieła dramatyczne*, t. I, s. 409—411), że szczególnie silne wrażenie robił w rolach tragicznych, a raczej dramatycznych.

³ Baron (Michel Boyron, 1653—1729) debiutował jako 12-letni chłopiec, był przez pewien czas członkiem trupy Molière'a, a po jego śmierci został uznany za najwybitniejszego francuskiego aktora. Kiedy w r. 1720 po dwudziestoletniej przerwie wrócił na scenę jako sędziwy mężczyzna, ciągle grywał postaci heroiczne (np. Rodryga w *Cydzie*), jednakże swym swobodnym stylem gry wywoływał sprzeciw wielu krytyków (zob. X. de Courville, *Lélio...*, Paris 1958). W *Nowym dykcyonarze historycznym* (t. III, Warszawa 1783, s. 40) pisano o Baronie: „Powszechnie go nazwano Roscjuszem wieku swego. Sam mawiał o sobie w zapale miłości własnej: «Co sto lat można widzieć Cezara, ale trzeba dwa tysiące lat dla wydania jednego Barona.» Baron był obdarzony od natury wszystkimi darami, które sztuką wydoskonalił. Postawę miał szlachetną, głos brzmiący, gest naturalny, gust wyborny i pewny. [J.—B.] Rousseau mawiał o tym aktorze, że dodawał nowego blasku pięknościom Racine'a, a zasłaniał niedoskonałości Pradona.”

⁴ W r. 1779 Baudouin przerobił operę komiczną Audinot—Quétant—Gosseca *Le Tonnelier* (*Bednarz*), której premiera odbyła się w dniu otwarcia nowego teatru 7 września r. 1779. Nie była to pierwsza opera na polskiej scenie, już bowiem rok wcześniej, 11 lipca 1778, wystawiono *Nędzę uszczęśliwioną* Bohomolca—Bogusławskiego, z muzyką Kamińskiego. Baudouin dedykował *Bednarza* Stackelbergowi, pisząc po francusku: „Ośmielam się ofiarować WPanu tę małą operę polską, ale oddaję ją z gorliwością, która zdolna jest pomnożyć wartość tej skromnej daniny. Wyznaję, że pierwszy to z moich utworów w tym rodzaju; pochlebiam sobie, iż zdobędzie on względy publiczności, skoro ukaże się pod imieniem Waszej Wielmożności.”

⁵ Żenewał, tytułowa postać dramatu, przełożonego z Merciera (*Jennewal, ou le Barnevelt français*, 1776), będącego francuską przeróbką znanej angielskiej tragedii mieszczańskiej G. Lillo, *The London Merchant*. *Żenewał* grany był na scenie polskiej w r. 1784.

⁶ Rozalia, główna postać kobieca *Żenewala*, grana przez Agnieszkę Truskolaską.

⁷ W *Nowym dykcyonarze historycznym* (t. I, s. 150) pisano o Liwiuszu Androniku: „Najdawniejszy wierszopis łaciński komiczny, słynął za konsulatu Klaudiusza Centona roku 240 przed Chrystusem. Pierwsza jego sztuka dana była na widok naówczas. W swych pierwiastkach teatralnej sztuki sami autorowie rzecz udawali. Andronik, gdy okrzyknął, kazał niewolnikowi prawić, stąd weszła rozmowa między dwoma aktorami. To, co nam zostało z dzieł Andronika, nie daje nam żałować tych, co poginęły. Styl jego gruby jak ów wiek.” W *Dykcyonarze* (t. IV, cz. 2, 1786, s. 159) jest również wiadomość o Roscjuszu: „Był najslawniejszym aktorem swojego wieku do komedii. Cicero, przyjaciel jego i uwielbiciel, mówił o jego zdadności z entuzjazmem. Ten krasomowca mówi, że tyle się na teatrze podobał, że nigdy nie powinien był z niego zstępować, a tyle miał cnoty i pocziwości, że nie powinien był nigdy nań wstąpić. Wziął przedsię obronę jego przeciwko Fauniuszowi i z tej to okoliczności miał ową piękną mowę *Pro Roscio*. Pizon i Sulla nie mniej oświadczyli mu przyjaźni i szacunku jak Cicero. Roscjusz zasługiwał na te czułości przez czystość obyczajów swoich, ludolubność, szczerość, charakter zniewalający i szczodrość... Daremnie twierdzono, że on pierwszy używał maski; prawda, że miał trochę zezowate oczy, ale ta szpetność nie przeszkadzała mu do przyjemnego udawania.”

⁸ Adrienne Lecouvreur (1690—1730), jedna z najznakomitszych aktorek francuskich XVIII w., sławna ze swego prostego i naturalnego stylu gry. Zmarła otruta w r. 1730 i władze kościelne odmówiły jej pogrzebu rytualnego, została pochowana potajemnie. W obronie jej czci wystąpił m. in. Voltaire. W *Nowym dykcyonarze historycznym* (t. IV, cz. 2, Warszawa 1785, s. 291) odnajdujemy taką charakterystykę panny Lecouvreur: „Ta komediantka, najslawniejsza ze wszystkich komediantek, co tylko ich miała Francja, zniosła te krzyki, lamentowania melodyjne i przygotowane, sposób zwyczajny aktorek pomiernych. Jej granie pełne wyrazów i naturalności. Szczupłe będąc od natury obdarzona w niektórych przymiotach, dusza jej zastąpiła miejsce wszystkiego: głosu, urody, wzrostu i piękności...”

⁹ Ciekawą notatkę o śmierci Lekaina zamieścił „Journal Littéraire de Varsovie” w marcu r. 1778:

„Starzec z Ferney przyjechał do Paryża w dwa dni po śmierci sławnego Lekaina; wydawał się on wzruszony do łez tą smutną nowiną. Lekain zmarł 8 lutego około południa, powodem była choroba zakaźna. Miał 49 lat. Debiutował w roli Tytusa w tragedii pana de Voltaire *Brutus*; ostatni raz wystąpił w dniu 24 ub. m., grając rolę Vendôme'a w tragedii tegoż autora *Adèle du Guesclin*. Publiczność tego samego dnia z żalem złożyła hołd pamięci sławnego aktora. Po przedstawieniu pewnej sztuki, kiedy p. Dauberval przyszedł, aby zapowiedzieć następną, widzowie spyali go o Lekaina, wtedy powiedział, że aktor nie żyje; natychmiast cała sala zabrzmiała okrzykami bólu, po czym nastąpiła śmiertelna cisza. Nazajutrz ukazały się wiersze. [...] strofy twarde i nieudolne. Powiadają, że p. de Voltaire pisze inne. Opublikujemy je, gdy tylko się pojawią. Wydaje nam się, że byłby to hołd słusznie należny wielkiemu człowiekowi, który z taką prawdą przedstawiał bohaterów dzieł p. de Voltaire.”

Panna Dumesnil (1711—1803) debiutowała w 1737, zeszła ze sceny w 1775. W *Almanach des spectacles pour 1772* pisano o niej: „Przed panną Dumesnil nie przypuszczano nawet, aby można było w tragedii biegać. Domagano się, aby aktor w każdej sytuacji i zawsze kroczył miarowo i rytmicznie. Panna Dumesnil przerwała te dziwactwa. Ujrzano ją w *Meropie*, jak biegła na pomoc Egistowi, wołając: «Zatrzymaj się, to mój syn!» Dotąd nikt nie podejrzewał, że matka biegnąca na pomoc synowi może złamać dostoyny rytm swoich kroków.” Donosząc o benefisie panny Dumesnil, „*Journal Littéraire de Varsovie*” w dniu 28 lutego 1778 pisał: „Aktorka ta cieszyła się zawsze ogromnym poważaniem, łączyła najgłębsze przeżycie z gorącym temperamentem. Żywym gestem, namietnością, wzniosłym uniesieniem zdawała się na nowo kreować arcydzieła, w których występowała.”

Filip Nereusz Golański

1786

O WYMOWIE I POEZJI¹

I O poezji dramatycznej

Lubo człowiek wrodzoną ma chęć patrzenia na widowiska, które mogą albo wzbudzić, albo zaspokoić jego ciekawość, później jednak od innych poezji rodzajów — i to przypadkiem wcale nieestosownym do dzisiejszej dramatyki — zjawiała się u Greków sztuka dramatyczna. Wpadł kozieł do winnicy, narobił w niej szkody; gospodarz postrzegłszy szkodnika ubił wygnanego z winnicy. Zeszli się sąsiedzi, nastąpiła wesołość ze śpiewaniem, ofiarowali Bachusowi zabitego kozła i corocznie się to odprawowało na cześć tego bożka i na pamiątkę ukarania szkodnika jego owoców.

Obrządek ten rozszedł się po całej okolicy, wprowadzony był i do miast wielu. Poetowie składali rymy na cześć Bachusa, za co brali kozła w nagrodę. Wielu się jeszcze wiązało do czynienia tego obrządku; naprzód sprawowali śmieszny z siebie widok patrzącym, a potem i uprzykrzenie. Było tak długo. Pierwszy Tespis, złączywszy się z tą gromadą, wprowadził rozmowy osób, dawał wiersze na pochwałę Bachusa i inszych bożków tudzież ludzi zacniejszych; szły za tym uszczypliwe satyry i różne krotofile. Eschiles większą jednostajność w widowiskach sprawił. Zaczęły się od niego teatry, a stroje i maski

stosowane były do rzeczy udawanej.² Wsławił się potem Arystofanes z swoją komedią, czyli raczej satyrą. Co wszystko twórczy dowcip³ Sofokla i Eurypidesa, tragedów ateńskich, tak co do rzeczy, jako też co do stylu wydoskonił. Z początkowego więc wynalazku tej zabawy tylko samo śpiewanie zostało, które się chórem nazywa w greckich i łacińskich dramatach, co dziś muzyka zastępuje.

Jako zaś u Greków trojaką epokę dramatom naznaczono w miarę rozszerzenia w nich gustu* i dzielono je na poważniejsze, mniej poważne i śmieszne, tak i u Rzymian podobnie było, wszystko bowiem Rzymianie od Greków przejmowali.* Plautus, Terencjusz, Seneka z niektórymi dramatami swymi aż do naszych czasów doszli. Insi, jeżeli którzy byli, w przeciągu wieków zaginęli. Im się zaś więcej polerowała gdzie narodowa społeczność, tym większy gust w dramata wpływał. Długiego wszakże czasu potrzeba było, żeby do tej doskonałości przyszły, na której dzisiaj stanęły. Niemaló wieków upłynęło po lepszych dramatach greckich i łacińskich, nim dawniejszą sławę odzyskały. I trudno podobno jeszcze rozumieć, żeby Sofokles i Eurypides małymi się wydawali, chociaż przy wielkich Kornelach, Rasytach, Wolterach, Szaksprach [!] etc.

Długo w innych krajach europejskich, jak też i u nas w Polsce, dialogi z rzeczy świętych i nieświętych, żartobliwych i śmiesznych skłcone bez gustu, bez składu, udawane po kościołach i teatrach szkolnych zastępowały miejsce prawdziwych dramatów. Jana Kochanowskiego z innych miar nader szacowna poezja nie znajduje szacunku dla *Odprawy posłów greckich* i sam Kochanowski przyznaje się do niedoskonałości swego dramatu, że je bardziej na naleganie Zamoyskiego aniżeli z własnej ochoty pisał.⁴

Wiek Ludwika XIV, w którym żył Kornel, Rasy, Molier, odmieniwszy postać francuskiej sceny do naśladowania insze kraje pociągnął. Jedna Polska na swoich dialogach przestawała. A jeżeli kiedy pokazały się dramata w Polsce, te u dworu cudzoziemscy aktorowie swoim językiem grali. Za panowania Augusta III najpierwej na teatrze Collegii Nobilium S. P. pokazały się w języku ojczystym dzieła Kornela, Rasy i Moliera, które bywały czasem

* Ktokolwiek się dobrze nad dramatyką zastanowi, łatwo jej przyzna wielkie wpływanie do wydoskonalenia gustu w narodzie. [Przyp. aut., którego nie ma w edycji I.]

* Pierwsi Rzymianie podzielili dramata na pięć części, które się zowią aktami; w tych się tyle scen mieści, ile ich rzecz sama wymaga. Akt pierwszy służy do wyłożenia rzeczy, miejsca, a często-kroć i czasu, w którym się sprawa dzieje. Pokazują się w nim aktorowie przedniejsi albo przynajmniej wzmianka o nich bywa. Drugi akt objaśnia stopniami intrygę. W trzecim akcie więcej trudności przybywa i rozmaite pomieszanie zachodzi. Czwarty akt coraz większe zawikłanie sprawując całą rzecz ku końcowi kieruje. Piąty akt po różnych trudnościach rozwiązuje dramatyczny węzeł. Przestrzegano dawniej, ażeby nie więcej, nie mniej jak pięć aktów w dramacie było. Teraz wedle ułożenia poety dobre bywają dramata we trzech i we nawet dwóch aktach, ile kiedy się to w nich prawie zamyka co w pięciu. Nigdy jednak drama więcej jak pięć aktów nie miewa. Zbytne by podobno przedłużenie było. [Przyp. aut.]

grane zamiast dialogów i po inszych miejscach w kraju. Wacław Rzewuski, który kasztelanem krakowskim umarł, mąż sławny cnotą i rozumem, nieposłednie miejsce w historii naszego wieku trzymać mający, napisał kilka trajedii, których rzecz z dziejów polskich wyjęta.⁵ Stanisław Konarski *Trajedią Epaminondesa*, a Franciszek Bohomolec początek uczynił polskiej komedii. Jeszcze zaś oprócz tych znajdują się po bibliotekach insi pisarze polskiej dramatyki. Wiek Stanisława Augusta w Polsce, podobny co do nauk wiekowi Ludwika XIV we Francji, znajomsze uczynił dramata w narodzie naszym. I tłumaczenia, i oryginalne dzieła coraz bardziej dramatykę polską pomnażają.

Drama, ogólnie mówiąc, czy wierszem, czy prozą ułożone, przez naśladowanie czynów i namiętności ludzkich wystawia spektatorowi pamiętny jaki przypadek, cnotliwą i pożyteczną sprawę albo naganne lub śmieszne postęпки wyszydzone lub też zbrodnią ukaraną. Gdyby się w dramatach bardziej miało uważać na rozmowy osób aniżeli na ciągłość układu, nic by może nad nie łatwiejszego nie było, bo ludzie nie widzą pospolicie żadnej trudności w rozmowach z sobą i lubią je nawet długo przeciągać, ale by też takie dramata znowu na dawne dialogi wychodziły.

Lecz w poezji dramatycznej na wiele rzeczy dawać się wzgląd powinien. Przetoż zrobienia poematu w tym rodzaju poezji większa jest trudność od poprzedzających: już to w jednostajności, a ułożeniu całej osnowy interesującej spektatora, już w imainowaniu przypadków do wiary podobnych, już w połączeniu rozmaitych okoliczności do zamiaru stosownych, toż w ścisłym związku rzeczy, odmianach wielkiej wagi, utrzymywaniu charakteru osób, co wyciąga większej uwagi i dowcipu, i czasu dłuższego. Wszakże jednak w miarę trudności dzieł dramatycznych następuje szacunek dobrego ich wykonania. Każde już drama — czy to trajedia czy komedia — powinno być jednostajne, do prawdy podobne, interesujące, zupełne.

J e d n o s t a j n o ś ć na tym zawisła, ażeby wszystkie sceny, przypadki odmiany, zajścia raczej jedne z przyczyny drugich aniżeli tylko jedne po drugich następowały; żeby wszystkie okoliczności, wszystkie udania, mowy, intrygi do zamierzonego celu należały; żeby się nic zgoła w dramacie nie okazywało, co by nie miało związku z przedniejszą sprawą na drama wziętą. Wszystko bowiem, cokolwiek się na teatrze dzieje, powinno przedniejszą sprawę albo objaśniać, albo i samą intrygą do jej rozwiązania pomagać. Do teżje jednostajności należy, aby poeta wymiarkował stosownie czas do wydania całej rzeczy służący. Ograniczono wprawdzie dramata przeciągiem dnia jednego, wszakże jakby nudziła kilkodzienna reprezentacja rozwlekłych części jednejże sprawy, tak się zapewne nic jednostajności nie przeciwi, chociażby też rzecz na drama wzięta dwadzieścia cztery godzin przechodziła. Do czego umyślnie przerwa między aktami stosowana.⁶ Bo co się we trzech na przykład godzinach spektatorowi okazuje, to przez te podziały aktów nabiera niejako rozszerzenia w rzeczach i czasu do wykonania ułożonych zamysłów, a zatem się już gotowa rzecz

na teatrze wystawia i tym samym wiarę u przytomnych sprawuje. Nikt się bowiem nie pyta o to, czy w tak krótkim czasie można to było zrobić, co zamysłano, woli owszem uwierzyć, że się już stało.

P o d o b n o ś ć d o p r a w d y. Czemu niepodobna wierzyć, to musi być obłudą. Obłuda nas nie bawi, lecz gniewa. Sprawiedliwa zatem Horacjusza uwaga, że „zawsze to powinno być bliskie prawdy, cokolwiek się dla zabawy dzieje”.

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris.*⁷

A lubo w dramatach nie szukamy skrupulatnie prawdy i łatwo się dajemy pozorowi uwodzić, kiedy jednak drama naśladowaniem jest czynów ludzkich w rozmaitych przygodach, tym większa w nim powinna być podobność do prawdy, im więcej ma zabawić i nauczyć. Rzadko się trafia taki przypadek, który by bez żadnej odmiany lub dodatku mógł być zdatnym do dramatu. Poeta jednak nie ma nic wynajdować, co by się stać nie mogło w podobnych okolicznościach, a zatem co by nie było podobnego do prawdy. Wolno tedy cokolwiek odmienić z czynu historycznego, ale go przeistaczać nie wolno. Prócz tego powinna się wydawać podobność do prawdy w charakterze i obyczajach każdej osoby, żeby młody nie mówił tak, jakby starszy powinien, ani król jak inszy człowiek. I nie dosyć jeszcze, ażeby aktor w przyzwoitym charakterze był wydany, tenże sam charakter aż do końca utrzymywać powinien:

Servetur ad imum,

*Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*⁸

Musi czasem odmiana w charakterze nastąpić, ale musi do niej być ważna przyczyna, bez której by nie mogło być drama do wiary podobne. Cynna⁹ jest nieprzyjacielem Augusta, godzi na jego życie; wydaje się uknowany spisek, czeka tylko ostatniej zguby i tym srożej się wewnętrznie trapi, im go dłużej z dekretem wytrzymują. Na koniec August: „wiedząc — rzeczy — o wszystkim, chcę o wszystkim zapomnieć”, i jeszcze go do konsulatu wraz z sobą przeznacza. Czyliżby mogło być podobieństwo do prawdy, ażeby człowiek, z którym tak wspaniale postąpiono, chował jeszcze nienawiść w sercu? Tak się po ludzku nie dzieje, przetoż Cynna poprzestał nienawidzić Augusta.

I n t e r e s. Drama ciekawość sprawia, czyli interesujące bywa stanem, losem, charakterami osób i rozlicznymi trafunkami, które się ustawicznie właśnie jak fale na wodzie jedne o drugie obijają. Niemalże też interesować zwykło przez stosowność do kraju. Ostatni dzień panowania Jana Kazimierza zrobiłby wszystkim wspaniałą i tkliwą scenę, ale Polakowi najtkliwszą. Przyjaźń Leszka z Goworkiem bardziej by zapewne interesowała na teatrze polskim aniżeli Pila-
desa i Orestesa.¹⁰

Nic zaś większego interesu sprawić nie może, jako kiedy przypadki, które zwyczajnie pociągają za sobą odmianę, nagle będą i nieprzewidziane od spektatora, lubo się ich mógł po części spodziewać.

Na udaniu bardzo wiele zależy. Ale nie tykając wprawy i doskonałości aktorów, kiedy poeta nie wyraża tego w samej powieści i słowach, co się daleko żywiej przez akcją wydaje, tedy nierównie więcej zastanawia. Oko wierniejszy świadek aniżeli ucho i więcej uczuje człowiek zobaczywszy na własne oczy, niż choćby najlepiej usłyszał:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quamquae sunt oculis subiecta fidelibus...*¹¹

A jeżeli w pierwszym zaraz akcie tyle tylko powieści, i to nie przedłużonych, słyszeć będę, ile mi do zrozumienia zamiaru potrzeba, i kiedy mię akcja do siebie niejako zacznie porywać, w dwójnasób się we mnie pomnoży ciekawość. Ale gdy ciekawość coraz większa się wzmaga, tedy w miarę jej dalszy ciąg dramatu tym więcej mię bawić powinien. Co gdyby nastąpić nie miało, dużo by się oddaliło drama od tej doskonałości, która mu jest należyta, żeby aż do ostatniego końca, czyli rozwiązania sprawy, całe napięcie myśli na siebie obracało.

W każdym dramacie uważać się mają naprzód działania osoby lub osób przednich; po wtóre, zamysłem ich przeciwne usiłowania drugich. Przeciwnie te przyczyny sprawić też muszą przeciwne skutki, czyniąc oraz trudność i zawiłanie całej akcji dramatycznej. Powinna zaś być wielka trudność, ażeby rozwiązanie tego węzła trudności było ciekawe, a tym samym stało się interesujące. Najlepsze podobno będzie, gdy osoby, których los najwięcej spektatora obchodzi, z wielkiego nieszczęścia ku wielkiemu szczęściu wyprowadza, a nienawistne z szczęśliwego powodzenia w nieszczęście wpędza.

Prócz tego drama interesuje nie tylko samym obraniem rzeczy, lecz i celem, który sobie poeta zakładać powinien, ażeby się u niego wszystko do moralnych względów ściągało, żeby cnota w szacunku, występki w nienawiści zostawały, żeby się złych namietności i wszelakich nieprzyzwoitości pokazały złe skutki, ażeby takie tylko sceny wychodziły, z których by ku dobremu przykład był brany, zgoda żeby się zdrowa moralność, byle nie w długim wykładzie, zamykała.

Z u p e ł n o ś ć dramatu na tym zawisła, żeby się już nic więcej nie zostawało do wykładu i dolożenia, a spektator z przypadku, na którym się drama kończy, wiedział dostatecznie o losie osób, którym sprzyjał lub które bardziej nienawidził, zgoda żeby nic więcej nie wydać, tylko co trzeba. Dojście małżeństwa w dramacie (choć nawet w komedii) nie jest tak koniecznym, żeby się bez niego obejść nie mogło. Mogą się poróżnieni przyjaciele pogodzić, syn zagniewanego ojca przeprosić, może być zawstydzone szalbierstwo, duma upokorzona, mogą się uknowane podstępny od chytrego na samegoż ich sprawcę ze szkodą zwalić; gdyby takie zamiary do komedii wchodziły, niemniej by i przez to zupełne drama było. Arystoteles, którego dotąd między innymi dziełami (wyjąwszy fizykę) szacowna jest poetyka, nie naznacza inszego prawidła do zupełności dramatu, tylko żeby nieprzyjaźni stali się przyjaciółmi.¹²

II O tragedii

Trajedia, na której widok natura się wzrusza, w gorzkim żalu głęboko zanurzona, zdaje mi się, że trzyma w ręku miecz, który już rozpacz zaostrzyła. Przed nią strach i litość, za nią żaloba i smutek idzie. I zuchwała zbrodnia, i bojaźliwa niewinność razem pomieszaną będąc z ust jej wyroku o losie swoim czekają. Cnota przemocą pogwałcona, zalawszy się łzami, żałośnie na nią poogląda, lecz w dobrej sprawie zaufawszy, a mając pociechę z przeświadczenia wewnętrznego, po przykrym na koniec doświadczeniu zasłużoną chwałą jaśnieje, gdy tymczasem zbrodnia upokorzona, dręcząc się ze zgryzotą złego sumnienia, hańbą okryta w kącie stoi.

*Omne genus scripti gravitate tragedia vincit.*¹³

Trajedia, aby była prawdziwie tragedią, prócz zachowania reguł dramatycznych powinna być poważna a tkliwa i rzeczą, i stylem. Zależy na czynach wielkich i znakomitych, na heroizmie, użyteczności przykładów, na wyborze zdań, na rozsądnym obraniu cnotliwych pobudek w działaniach, a przystojnych środków w ułatwieniu trudności.¹⁴ Celem jej wzbudzić w sercach politowanie aż do wyciśnienia łez i niejaki rodzaj przestachu sprawić.

Przy coraz większym doskonaleniu polskiej komedii, kiedy ich tyle już po ręku chodzi, nie pokazała się, tylko jedna, w tych czasach tragedia.* O oryginalnych mówię, bo mamy wiele i nieźle tłumaczonych, ale nie wszystkie z nich są wydane z druku. Przecież w narodzie takim, zdaje się, żeby powinna być tragedia lepiej przyjmowaną, choćby się też znalazło i wiele osób, które się wolą śmiać niż płakać.

U Greków, jako wiadomości świadczą, miała tragedia powagę i okazałość i więcej interesowała od wielu dzisiejszych. Naprzód dlatego, że Grecy ze swojej historii brali rzecz na tragedię, potem, że naród wyniosły i niepodległy lubił patrzeć na upokorzoną władzę, zniszczoną tyranią, przemoc osłabioną. Gieniusz ich zgadzał się z celem polityki wolnych rządów, bo tym sposobem okazywali osobom na czele rzeczypospolitej będącym, że wielka władza daleko bardziej jest na nieszczęścia wystawiona, że niemało zależy od losu, a na większym stopniu większej cnoty potrzeba. Dawali im uczuć, że ich powaga i ten blask, który ich otaczał, tyle tylko szacunku zjednywał, ile był zgodny z ich chęcią i staraniem dobrze czynienia narodowi. A tak ich gieniusz może by to słabości przypisał, co w późniejszych teatrach uchodzi pospolicie za sprężynę dzieł wielkich i małych. Spytany Rasyń, dlaczego by w swojej tragedii *Fedra* odmalował palącego się Hipolita, taką dał odpowiedź: „Ale gdyby tego nie było, cóż by rzekli mędrkowie?”

* Tragedia *Zygmunt August* na pierwszym sejmie piotrkowskim za swego panowania, kiedy chodziło o królową Barbarę, napisana przez zacnego w kraju naszym pisarza W. Wybickiego, wzbudzi może pomiędzy nami naśladowanie Kornelów, Rasyńów i innych sławnych tragedów. [Przyp. aut.]

Może być akcja na teatrze tragiczną, lubo nie będzie nader tragiczną w rzeczy. Lecz im bardziej będzie tragiczny przypadek w rzeczy samej, tym się tkliwszy na teatrze okaże. Abulmoron, brat pewnego króla Granady, za panowania Maurów w Hiszpanii* wzięty był do więzienia z rozkazu panującego, gdzie z oficjerem do straży swojej przydanym zabawiał się w szachy i kiedy już gra niedaleka była końca, oznajmiono mu, że z rozkazu królewskiego głowę miał stracić, pozwolono jednak grę zakończyć. Ale jeszcze się nie skończyła, kiedy drugi posłaniec nadbiegłszy o śmierci królewskiej donosi z zapraszaniem oraz Abulmorona na tron braterski. Tak Abulmoron w jednymże czasie odebrawszy życie, wolność i rządy, czyliżby się nie stał osnową scen najpiękniejszych w tragedii?

Wiadomo jest, że Teodezjusz cesarz z namowy niektórych — bo monarchowie nie sami błędzą — surowo ukarał bunt w Tesalonice, ale nieszczęście jednego kupca z dwoma synami pod tenże prawie czas do Tesaloniki przybyłego warte łez rodzicielskich. Dano ordynans żołnierzom, aby otoczywszy ze zgromadzonym ludem miejsce publicznych widowisk bez braku zabijali. Był pomiędzy spektatorami nie należący do żadnej winy Tesalonicenów nieszczęśliwy ojciec ów z synami dwoma. Ten wraz z inszymi ofiarami zemsty na rzeź natrafia. Rzuca się do nóg zabójców prosząc o litość nie już nad sobą, lecz nad niewinnymi dziatkami, których życie gotów był okupić tym wszystkim, co tylko mieć mógł. Chęć zysku i miłosierdzie zastanowiło żołnierzy. Obiecali nieszczęsnemu ojcu, ale tylko jednego z dwóch życiem darować. „Obieraj — rzekli — którego chcesz, a przedź.” Nasmutniejszy wybór dla ojca. W okrutnym razie rzewliwym okiem na jedno i na drugie dziecię swe poglądał. Nie mógł się na żadne odważyć. A żołnierz niecierpliwy zwłoki w oczach ojcowskich obu zamordował.* Otóż tragiczny przypadek. Wiem ja, że to zabójstwo nie może mieć miejsca na teatrze, dawszy jednak przyzwoite rozszerzenie tej sprawie i umknąwszy z oczu najokropniejszą scenę, zamysł sam, a dopieroż jego wykład najtkliwsze drama uczyni.

Wielu tego jest zdania, że na osoby przednie do trajedii nie powinni być przypuszczani, tylko najwyższych stanów ludzie, a kto nie był na świecie królem, kto nie miał władzy i powagi, żeby często bezkarnie czynił drugich nieszczęśliwymi, temu na scenie miejsca groźnych mocarzów zastępować nie wolno. Zgoda, jeżeli jedynie w trajedii wzgląd dawany będzie na okazałą wspaniałość, której władza i powierzchowne uszanowanie towarzyszy. Lecz jeśli prócz tego tklive uczucie sprawiać powinna, znajdzie się i między pospolitszymi ludźmi bohater.¹⁵ Stopnie też jednejże godności, dla największych i najpodlejszych dusz jednakowe, lubo co do chwały są różne. Jeden jest, czym być niewart, drugi — czym musi. Częstokroć przypadki najpiękniejszej trajedii godne trafiają się w najmierniejszych stanach. Mamże być srożej dotkniętym śmiercią Cezarową aniżeli nieszczęściem przychodnia do Tesaloniki? Alboż więc tylko

* *L'Homme universel*. [Przyp. aut.]

• *Fleury. Hist. Eccl.*, t. IV, I, 19. [Przyp. aut.]

wysokiego stanu przygoda do łez ludzkich ma prawo? Pomierna kondycja interesować na teatrze nie może? Najmniejsza w świecie częśćka jest takich, którym fortuna hołduje, nierównie więcej zaś takich, którzy swojego losu ciężar dźwigają. Nie byłoby pokrzywdzać natury ludzkiej rozumiejąc, że tragicznej akcji trzeba koniecznie okazałych tytułów na wzruszenie litości serca?

Byłaby niedoskonała tragedia — acz najwspanialsza, gdyby nie potrafiła rozrzewnić. Ale na to potrzeba przygody ciężkiej, interesu wielkiego, trudności osobliwszych, pasji gwałtownych, jawnej niezgodności w charakterach, ustawicznego prawie wzruszenia i odmian, które najlepiej się udają, gdy (jeśli to w osnowie wypadać może) niespodziane poznanie osób lub przypomnienie się nastąpi.

Równie dobra będzie tragedia albo cała żałosna, albo przy końcu zamieniająca żal w radość, albo po zniknięciu pochlebnej nadziei na nieszczęściu zakończona. Bo wszelako wzbudzi politowanie i bojaźń. Jeżeliby szczęśliwy człowiek w nieszczęście miał popaść, powinien mu poeta gotować drogę do zguby takimi środkami, które by się zdawały jego szczęśliwość utwierdzać. A między innymi rzeczami na to ważny wzgląd ma dawać, ażeby cnota — acz po najgorszym doświadczeniu — triumf na koniec odnosiła.

III O k o m e d i i

Jedną wada, jedną namiętność może we dwóch osobach niejednakowe skutki okazać. W jednej może być śmiechu i wzgardy godną, w drugiej będzie przyczyną politowania ludzkiego albo niejakej bojaźni i przerażenia. Śmiejemy się z prywatnych nieroztropności i przywar, ale nieroztropność i wady królów i osób publicznych bywają nieszczęściem narodów. Przypadki straszne, niebezpieczeństwa gwałtowne, wzruszenia nadzwyczajne cechą są tragedii. Pospolite w społeczności interesa, obyczaje i wady panujące, a zwyczajne charaktery ludzi do komedii należą. Tragedia wystawia ludzi, jakimi rzadko bywali, komedia — jakimi zawsze być zwykli. Tamta jest obrazem historii i dawno już zeszłej sprawy przypominaniem, ta codzienne przykłady, zwyczaje i postępowania ludzkie maluje. Do komedii tyle należy występki, ile śmiesznym jest z siebie i wzgardy godnym. Do tragedii zaś, ile jest przyczyną wielkich odmian i nieszczęść.¹⁶ Zgoła do komedii więcej może dowcipu, do tragedii prócz tego więcej podobno jeszcze doskonałości potrzeba.

Komedja przez akcją jak najstosowniejszą naśladuje i wyraża obyczaje i sprawy tak pospolite ludziom, jako też szczególne pewnym narodom, stanom i osobom. Wady ludzkie są jej początkiem i przyczyną, bo ludzie zazwyczaj na przywary podobnych sobie ze śmiechem i niejaką pogardą poglądają, kiedy przywary te nie są tak wielkie, żeby do litości wzbudzały, ani tak dzikie, żeby sprawiały nienawiść, ani tak niebezpieczne, żeby bojaźń czyniły. Komedja tedy widokiem swoim rozweselając tych, którzy na nią dla zabawy przychodzą, poprawia ich

razem i naucza, zwłaszcza kiedy w przyzwoity sposób dowcipnie rzecz pod różnymi postaciami wystawia, na czym jej cała sztuka zawisła. A tak komedia płochość zawstydzą, dumę upokarzą, przesady zbiją, nierzetelność, obłudę, chciwość i wiele innych rzeczy żywymi kolorami w skutkach swoich odmalowawszy, zaledwo nie więcej dokazać może niżeli gorliwy mówca na najpoważniejszym miejscu. Filozof przeciwko występкови rozprawia, mówca go gromi, satyryk prześladuje, komediant nie natarlszy wstępnybm bojem samym z nim szydzeniem wojuje.¹⁷

Życzyć tylko należy, aby nie chybiał przedniejszych zamiarów moralności w swym dramacie. Byłyby zaiste nasze teatra, jak niegdyś u Greków, nauką i hołdem dla cnoty, ukaraniem występku — i ten by pożytek wielu z nich odnosiło, żeby powracali lepszymi, zamiast tego, że wszyscy się rozśmieją, a czasem też śmiejąc się z aktora śmieją i z siebie samych, ale rzadki do siebie stosuje, a każdy z siebie kontent odejdzie.

Pisarz komedii, żeby ją dobrze zrobił, powinien mieć humor wesoły, umysł krotofilny, czyli (jak obcym nazwiskiem wolimy wyrażać) powinien mieć ducha komicznego, co właśnie łacinnicy zwali *vis comica*, a co komedii daje postać i duszę. Spektator chce mieć zabawę, potrzeba mu ją czynić. Są granice w rozśmieszeniu, gdzie jeśli rzecz pewnego punktu nie dojdzie, śmiechu nie masz, jeśli go przejdzie, śmiech ustaje, przynajmniej pomiędzy ludźmi lepiej wychowanymi, albo zamiast niego następuje obraza i wzgarda. Im większy dowcip a znajomość świata podyktuje komedią, tym się przyjemniej spektator zabawi.

Ponieważ zaś komedia najczęściej idzie za pospolitym zwyczajem, musi dobrać rozmaitego połączenia rzeczy, żeby ku ciągłemu rozweseleniu służyła. Znajduje się w obcowaniu wielu godnego śmiechu, wielu ma szczególniejsze s w e wady, ale te, że się albo nie tak często trafiają, albo między innymi własnościami nikną niejako w charakterze człowieka, pospolicie nie tyle gdzie indziej rozśmieszać zwykły, ile na komedii, gdzie jedna na przykład wada w różnych okolicznościach umyślnie do siebie przybliżonych w każdym właśnie stąpieniu, w każdym spojrzeniu oczywiście się wydaje i bardziej w oczy bije. Łakomy sknera nie tak się z charakterem swym w całym życiu pokaże jak w jednej godzinie na teatrze.¹⁸ Bo tam słowa nie powie, okiem nie ruszy, jestu nie zrobi, który by łakomstwa jego nie wydał, toż samo o inszych. A tak krotofilność, czyli komika, na fundamencie tego, co jest, przydaje — czego nie ma, ale co by najstosowniejsze było w zdarzeniach tych, które stwarza.

Gdy na przykład syn skarży się na nieszczęście ojca, ojciec ubolewa nad przypadkiem syna, to nie jest komiczną rzeczą, bo jest wydaniem pasji i bardziej należy do czułości serca aniżeli do rozweselenia umysłu. Ale do komiki należeć będzie widok osoby zawodzącej się w imieniu, zwierżającej się swoich tajemnic przed takim, przed którym powinny być najskrytsze. Dopieroż stosowny wykład sam rzeczy w ustach i postępowaniu rozmaitych osób wiele do niej przydaje.¹⁹

Łakomiec widzący dwie świece zapalone gasi z nich jedną, gdy ją znowu za-

pałą, łakomiec ją zdmuchuje, ale gdy raz jeszcze zapalona będzie, człowiek oszczędny schowa tę świecę do kieszeni, a zobaczywszy, że na kominku jest ogień, zgasi i drugą, przestając na kominowym świetle. Nie dosyć na tym: będzie i w drugich wmawiał, że bardzo wygodnie na takim świetle przestać. Jest to może już nadto, ale granic komiki nie przechodzi. Bo w trajedii taki powinien być obraz prawdy, żebyśmy brali kopiją za oryginał, inaczej się nie rozrzewniemy, aktor zaś w komedii wychodzi z zamysłem pobudzenia spektatora do śmiechu, a lekkie podejrzenie sprawia mu wiarę, kiedy (czego każdy chce po nim) uczyni rzecz śmieszniejszą, niżeli w zwyczaju bywa.

Nic lepiej nie odbija sztydności nad porównywanie rzeczy przeciwnych, kiedy się statek przy płochości, nieroztropność przy rozumie, popędliwość przy łagodności, rzetelność przy kłamstwie, chytrłość przy szczerości, obłuda przy prawdzie wydaje.²⁰ Bo w samej niezgodności takowych charakterów znać będzie komikę. Prawda, że się niezbyt często trafiają przeciwne charaktery, pospolicie są w różnaitości swojej odmiennie. A komedia tylko wydawać powinna, co się trafia i jak się trafia. Byłoby więc przesadą, żeby się do każdej komedii naciągać miała wspomniona przeciwność charakterów, lecz sama różnaitość, a w podobnychże charakterach niejaka zawsze odmienność i komikę wyda, i nie ubliży nic wiernemu abrysowi życia ludzkiego, które naśladować powinna.

A jako sama komedia, tak i żart komiczny różnego gatunku bywa. Z czego pospółstwo bardzo jest ucieszone, częstokroć tam rozsądny człowiek albo pogardza, albo go taki widok nie bawi. Będzie tedy wysoka komika, której delikatność nie każdemu się da uczuć. Może być nie tak wysoka, ale będzie gładka i dowcipna — i będzie dobrze przyjętą. Samo podłe udawanie i podłe wyrazy podobać się będą podłym ludziom. Stąd można by naznaczyć inną komedią dla oświeconych i mających gust dobry, a inną dla pospółstwa. Prócz tego insza będzie komedia wystawująca ludzi jak igrzysko trafunków, którzy swej łatwości, podejrzenia, nieufności, podstępów przypłacają, i taka komedia na intrydze zawisła. Insza znowu, która ma bardziej na celu wydanie rozmaitych charakterów ludzkich w rozmaitych okolicznościach aniżeli osnowy intryg — albo na koniec wydanie charakterów łączy z intrygą.²¹ Nie spominam o komedii rozrzewniającej, ile kiedy się zdaje, że bardziej do tego trajedia służy.

Plautus i Terencjusz, pisarze łacińskiej komedii, dotąd w szacunku zostają. Nic by równego nie było komedii Terencjusza, gdyby był w pismach swoich umieścił więcej komiki, której się w Plautowych komediach aż nadto znajduje.²²

IV O operach²³

Kiedy się przeszłego wieku na teatrach francuskich i angielskich doskonaliła trajedia i komedia, w Wenecji podczas zapustnych rozrywek, dla tym większego rozweselenia umysłu, a przyjemności oka i ucha, zaczęła się opera.

Opera jest w gatunku lirycznej poezji, a raczej w gatunku dramatu albo

poważnego i wspaniałego, albo śmiesznego i pospolitego, zawsze jednak w kształtnym składzie. Jest tedy podobna do tragedii albo komedii, ponieważ podług upodobania poety wyraża czyny bohaterские, tragiczne albo komiczne, naśladuje też pasterskich, miejskich i różnych stanów. Przypadki nadzwyczajne i pospolite wchodzi w jej układ; owszem, w jednejże operze razem się mieścić będą, i stanie się opera na kształt heroiczno-komiczna, czyli bohaterско-śmieszna.

W operach bohaterских znajdują się nie tylko ludzie, lecz i bogowie, i pół-bogi, musi więc być szczególniejszy ich ton, a sprawy cudom podobne. Bo sztuka opery zdaje się bardziej mieć na celu słodkie omamienie aniżeli końcem podobności do prawdy zachowanie regularności dramatu. Woli bardziej zadziwiać aniżeli ścisłej prawdy przestrzegać, której chociaż dalekie podobieństwo, albo i baśń pogańska dosyć jest dla niej.

Opera zawsze jest złączona ze śpiewaniem i rozmaitymi ozdobami odmian i widowisk. Aktorowie opery wszystkie interesa, sprawy, układy, smutek, radość i kłótnie, i wszystko zgół śpiewają.

Muzyka, nieodstępna towarzysza opery, dopomaga sztuce poety stosunkiem swoim do wszelkich wyobrażeń pieśni; a mając wiele mocy nad umysłem ludzkim i tłumacząc namiętności i poruszenia wewnętrzne, dodana do ozdób, odmian, śpiewania i akcji, najmiłsze czucie przez zmysły do serca wpuszcza. Zastanawia, dziwi, zasmuca, wzrusza, rozwesela.

Oprócz śpiewania i muzyki przybiera jeszcze sobie opera dla tym większej różnaitości częśćkę tonu ze śpiewania i mowy pospolitej, co nazywamy z włoskiego *recitativo*, i nie mniej się to podoba jak śpiewanie, muzyka i akcja.

Wiele oper szczęśliwie na język nasz przełożonych, lecz i nie ustępujące tamtym oryginalne polskie z bogacają teatr narodowy, a dowodząc z swojej strony mocy, delikatności i obfitości ojczystego języka, honor czynią pisarzom i rozrywkę powszechności, nie bez pożytecznej nauki. Bo i opera, lubo chce zabawić, jednak nie odstępuje celu dramatyki, żeby nie miała zganić, co jest nagannego, a pochwalić i uwielbić, co chwały godnego. Nie potrzeba mi już spominać, jak służy gustowi i jak jest lubiona. Rzeczy z dziejów naszych wybierane na opery dopełnią ich piękności i użyteczności dla Polaka pod hasłem: *Utile dulci*.²⁴

¹ Fragmenty dzieła: *O wymowie i poezji*. Powtórne wydanie nowymi uwagami pomnożone przez ks. Golańskiego S. P. Nauczyciela Wymowy. Za przywilejem JKMc. Wilno 1788, s. 421—448. Edycja I ukazała się w Warszawie w 1786, edycja III w r. 1808. Golański każdą nową edycję poszerzał i modyfikował: np. w ed. II zamieścił obszerny fragment o operze, rozszerzając informację z ed. I; w ed. III dodał obszerny fragment o dramacie (zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu*, s. 194—195). Tekst wg edycji II. Tytuły pochodzą od autora.

O poglądach Golańskiego z dokładnym podaniem jego zapożyczeń u pisarzy obcych pisali: M. Dynowska (*F. N. Golański na tle współczesnej epoki*, Kraków 1916) i B. Zaleski (*Poetyka F. N. Golańskiego*, Fryburg 1918). Zaleski konfrontuje cytaty i stwierdza znaczne modyfikacje

treści, szczególnie jeżeli chodzi o Arystotelesa. Golański korzystał zapewne z tekstu drugiej ręki. Dynowska omawiając zapożyczenia dochodzi do wniosku, że Golański „czerpiąc obficie ze skarbów myśli cudzej, bierze to tylko, co mu do wyrażenia osobistych przekonań potrzebne, i z pożyczek tych buduje całość organiczną i logicznie zbudowaną”. Dodajmy, że wypowiedź Golańskiego nie jest wyrazem jego osobistych przekonań, jest bowiem zbiorem podręcznikowej wiedzy i podręcznikowych przepisów. Dzieło Golańskiego zostało zatwierdzone przez Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych jako podręcznik dla szkół Komisji Edukacji Narodowej. Problemem zatem istotnym jest ewolucja poglądów w stosunku do „Monitora” i do Przedmowy Czarotoryskiego do *Panny na wydaniu* (szczególnie zmiany w pojęciu tragedii; poz. s. 256).

Filip Nereusz Golański (1753—1824), pijar, profesor wymowy i poezji. Od 1787 z nominacji Komisji Edukacji Narodowej był wiceprofesorem wymowy i poezji w Szkole Głównej W. Ks. Litewskiego w Wilnie. Za dzieło *O wymowie i poezji* otrzymał od króla medal Merentibus.

² Zob. Korytyński, s. 128.

³ W ed. I: „geniusz” zamiast „twórczy dowcip”.

⁴ Zob. s. 271.

⁵ Zob. s. 272.

⁶ Dynowska (*F. N. Golański...*, s. 35) wskazała, że Golański opierał się na poglądach Ch. Batteux (*Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 1750), który wyjaśnia, iż akcja toczy się nie tylko na scenie, ale także w przerwach między aktami; jednakże należy pamiętać, że dyskusja na ten temat toczyła się od XVI w. Zob. s. 86.

⁷ Hor. *Ars poetica*, w. 338: „To, co wymyślisz dla przyjemności, niech będzie najbliższe prawdy.” (Przeł. T. Sinko.)

⁸ Ib. w., 126—127: „Niech do końca utrzyma się taka, jaka na początku wystąpiła, i niech zostanie w zgodzie z sobą.” (Przeł. T. Sinko.)

⁹ Cynna, bohater tragedii Corneille’a.

¹⁰ Dynowska (*F. N. Golański...*) wskazuje tu podobieństwo z poglądami Voltaire’a. Przed Golańskim wzorowali się na nim Czarotoryski (zob. s. 137) i Wybicki (zob. s. 238).

¹¹ Hor., *Ars poetica*, w. 180—181: „Nie tak nas porusza to, co słyszymy, jak to, na co patrzymy.” (Przeł. A. K. Czarotoryski.)

¹² Dynowska (*F. N. Golański...*, s. 37) dostrzegła, że Arystoteles takiego poglądu nigdzie nie wypowiadał. Zaleski zestawia cytaty, które w przekładzie Sinki odnoszą się do parodii tragedii *Orestes*, gdzie Orestes i Egist roztają się na końcu jak przyjaciele.

¹³ Publius Ovidius Naso, *Tristia*, II, 381: „Tragedia przewyższa powagą wszystkie rodzaje literatury.” (Przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.)

¹⁴ Dynowska (*F. N. Golański...*, s. 34—35) i E. Rządowska (*Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu...*, s. 46) wskazały, że pogląd ten jest zgodny z artykułem Marmontela w *Encyklopedii*. Podobne sformułowanie w *Sztuce rymotwórczej* Dmochowskiego.

¹⁵ Zob. s. 273.

¹⁶ Dynowska wykazała, że jest to niemal dosłowne tłumaczenie artykułu Marmontela.

¹⁷ Zdanie to jest przekładem z *Principes de la littérature* Batteux.

¹⁸ Przykład z Marmontela. Francuski pisarz uzasadniał prawo do przesady w ukazywaniu charakterów komediowych.

¹⁹ Przykłady z Batteux.

²⁰ Przykłady z Batteux, ale w dalszym ciągu uzasadnienie z Marmontela.

²¹ Dynowska twierdzi, że podział komedii wzięty z Marmontela.

²² W edycji I rozdział ten kończył się zdaniem: „Pisarzem polskiej komedii najpierwszym był ks. Franciszek Bohomolec.”

²³ W edycji I temat opery potraktowany został skrótowo i ogólnikowo.

²⁴ *Utile dulci*, skrót formuły Horacego: „*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, Lectorem delectando pariterque monendo.*” *Ars poetica*, w. 343—344: „Wszystkie głosy uzyskuje ten, kto połączy pożytek z przyjemnością, bawiąc czytelnika, a zarazem go ucząc.” (Przeł. T. Sinko.)

„Magazyn Warszawski”

1785

GDYBY MOLIÈRE ŻYŁ W OSIEMNASTYM WIEKU¹

Zdaje się do podobieństwa, iż gdyby dziś żył Molière, iż by nie malował obłudnika w religii, ale obłudnika w obyczajach; to jest prawda, iż hipokryzja właściwa bardzo już wiele utraciła swego kredytu i rzadko się ukazuje, ale nie zdaje nam się, aby na jej miejsce nastąpiła obłuda i udawanie obyczajów. Mają dziś czoło chlubić się z rozwiązłości tak jak z niewierności; i tak dziś wstydźno by się prawie mieć cnotę, jak od niejakiego czasu rozwiązli wstydzą się mieć religią.

¹ „Magazyn Warszawski” 1785.

„Pamiętnik Polityczny i Historyczny”

1785

MOLIÈRE I TATARZY¹

Kim Gueraj, chan tatarski, wypytywał mię się o sztukach teatralnych Molière'a, o których słyszał był nieco. To, com mu powiedział o regułach dramatycznych i przystojności, którą zachowują na naszych teatrach, odraziło go od lada jakich widowisk, którymi się Turcy jeszcze bawią.

¹ Fragment artykułu „Pamiętnika Politycznego i Historycznego” 1785, s. 209.

Mikołaj Wolski

1786

PRZEDMOWA DO «WESELA FIGARA»¹

Mieszkalem w Wilnie, gdy *Wesele Figara* doszło do tej stolicy jako nowość, jako kontynuacja w całej Europie mile przyjętej, a na wszystkie prawie języki tłumaczonej komedii *Cyrulik sewilski*. Geniusz osobliwszy, pióro w rodzaju swym nowe, intryga mocna i wszędy utrzymana, tknięte śmiało niektóre okoliczności, więzienie autora, dwadzieścia siedem razy ciągiem tej nowej sztuki ponowione w Paryżu reprezentacje uczyniły ją ciekawą, głośną i interesującą.

Byli, którym tak dalece podobała się, że ją wynosili jako dzieło teatralne najdoskonalsze; przeczytałem i zgodziłem się z tymi, którzy mówią, że jest najweselsze.

Byli, którzy trzymali, że na polski język przełożona żadną miarą być nie może. Staralem się zebrać i wiele sobie dałem pracy, starałem zebrać w jedno rozrzucone tak rozumiejących przyczyny i postrzegłem, że oprócz wzdargy z cudzych krajów wywiezionej, a ku wszystkiemu rozciągającej się, co tylko jest ojczystym, aż do języka, oprócz chęci popisania się obcą mową, gdy się w Polsce nie chce umieć po polsku, oprócz źle danego tonu, który się naśladuje dla mody, a tak jest pewny, trwały jak moda, nie było ważniejszych.

Język nasz, którego źródło obfite, szyk łatwy i rozmaity, bogaty w piękne wzory, wyborne przekładania i doskonale pisma, zachwycający, gdy nim lotny rozrządza dowcip, porywający gdy go najwłaściwsza wolnym narodom zażyje wymowa, za cóż ma ustąpić językowi zagranicznemu takim nakładem, a z taką trudnością do doskonałości dążącemu, zwłaszcza tam, gdzie nie idzie tylko o dwoistość znaczenia często dowcipnych, a częściej swywolnych wyrazów.

Były osoby, które życzyły, abym ja tę przełożył sztukę. Ich ufności i żądaniu starałem się zadosyć uczynić, jak mogłem. Trzymałem się w tłumaczeniu rzeczy, przyzwitości przepisów sztuki, natury mowy ojczystej [ściślej] niż słów autora. Radziłem się ucha, czucia, rozsądku znających się i dobrze deklamujących, przypatrywałem się, jak świat idzie, przestosowywałem, jedno drugim nadstarczałem, głozowałem i aż do końca poprawiałem, a jeśli i tak nie wszystkim podobać się będę, jeszcze to winna tłumacza, nie języka.

Jest przekładanie drugiej ręki², to wiele razy zastąpi niedostateczność mojego; tyle razy ucieszy mię, bo tyle razy więcej dowodów mieć będę do dania odporu niesłusznym mowy ojczystej uwłóczycielom.

Są jeszcze, którzy mówią, że ta sztuka nie dla kraju — obyczaje nasze nie są tak zepsute.³ Niebu dzięki! Sztuka ta wysmiewa, czego u nas nie było! Niech wysmiewa, aby nie było nigdy! Niech nas w dobrym utwierdzą cudze błędy, kiedy nie mogą przykłady. Małżonek przeniewierca, a co często społem bywa zawistnik, trzy razy w jednym dniu u nóg walczącej z swą słabością, a podściwej żony zawstydzony i przebaczenia błagający, niech będzie w oczach naszych, czym był pijany helot w oczach młodych Spartanów, którym ohydzał na zawsze poniżający człowieka zbytek.

Wy, piękności mniej szczęśliwe,
Gotową naukę macie:
Bądźcie wierne, gdyście tkliwe,
Tym niewdzięcznych przekonacie.

Grana była ta sztuka pierwszy raz ojczystym językiem w Wilnie w tym roku dnia 8 maja. Że najdobrańsi w kraju grali ją aktorowie, miała szczęście osobliwiej podobać się publiczności, że grana była w dzień imienin Najjaśniejszego Pana, to jej dodało najokazalszej świetności, to ją uczyniło w publicznych nowinach głośną. Naród nigdy uprzedzić się nie dający w swojej ku monarsze

życzliwości, w dzień tak wielkiego jemu święta przyjął mile tę sztukę, która w stolicy państwa w oryginale przez pierwsze osoby i przymioty dla najlepszego z królów grana, cokolwiek trudom jego uczyniła przerwy.

Droga ta chwila nam była,
Co mu troski przedzieliła!

¹ Przedmowa do: *Dzień pusty, albo Wesele Figara*. Komedia w pięciu aktach Pana de Beaumarchais po polsku przetłumaczona, Warszawa 1786.

Autorem przekładu i przedmowy jest Mikołaj Wolski (1762—1802), szambelan Stanisława Augusta i jeden z jego najzaufañszych ludzi. *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro*, najslawniejsza komedia XVIII w., napisana w r. 1778, w 1781 przyjęta przez zespół Comédie Française, z powodu zakazu cenzury grana dopiero w dniu 27 kwietnia r. 1784. Prapremiera odbyła się w teatrze prywatnym w r. 1783. O perypetiach Beaumarchais'go związanych z drukiem i wystawieniem tej komedii informowała współcześnie prasa polska (zob. s. 554 i n.).

Wszystkie utwory dramatyczne Beaumarchais'go były tłumaczone i wystawiane współcześnie w Warszawie: *Eugénie* (1767) ukazała się w przekładzie anonimowym w 1778, grana w 1783, rolę tytułową grała Truskolaska; *Les Deux amis, ou le Négociant de Lyon* (1770), *Dwaj przyjaciele, czyli Kupiec ługduński* w 1788; *Le Barbier de Séville* (1775), *Cyrulik sewilski* w przekładzie Kuszewskiego w 1780; *Tarare* (1787), pt. *Aksur* w przekładzie Bogusławskiego w 1793; *La Mère coupable* (1792), *Matka występna* w 1800.

Wesele Figara grane było w Polsce po raz pierwszy w dniu 22 grudnia 1785 na Zamku Królewskim. Występowali: księżna de Nassau, hr. Tyszkiewiczowa, Brühl, Woyna, Maisonneuve i inni (zob. A. Jendrysik, *Premiera „Mariage de Figaro” w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3). Prapremiera po polsku odbyła się w Wilnie w dniu imienin królewskich 8 maja r. 1786. W listopadzie ukazał się drukiem przekład Wolskiego (zob. s. 571, 574), a w dniu 17 grudnia odbyło się pierwsze polskie przedstawienie w Warszawie.

² *Figara* tłumaczył również Zabłocki i do przekładu Zabłockiego odnoszą się te słowa. Dmuszewski w *Krótkiej kronice teatru polskiego* (zob. Bernacki, *Teatr...*, t. I, s. 393) stwierdza, że na scenie grano przekład Zabłockiego, wiadomość tę potwierdza także wiersz ulotny (zob. s. 428). Autograf *Figara* był w posiadaniu I. Werowskiego. Posłużył się nim L. Osiński, przygotowując nowy przekład w 1832 r., tekst Zabłockiego zaginął.

³ Z okazji francuskiej premiery *Cyrulika sewilskiego* w Warszawie w r. 1777 „Journal Littéraire de Varsovie” pisał z przekąsem, że i tamta komedia jest nader swawolna i nieestosowna dla młodzieży.

„Pamiętnik Polityczny i Historyczny”

1786

JUBILAEUM NA PAMIĄTKĘ SZEKSPIRA W LONDYNIE¹

Między własnościami angielskiego teatru liczyć trzeba pewny gatunek widowisk, który tam nazywają *entertainments* i które tylko w tym kraju mają dotąd miejsce. Są to widowiska rozmową, śpiewaniem i częstokroć tańcem przeplatane, a przy tym pysznymi dekoracjami, procesjami, użyciem kunsztownych machin itd. bardzo znakomite. Skłonność Anglików do tych wi-

dowisk jest nadzwyczajna. Stąd też dyrektorowie łożą wszystko, aby je uczynić jak najokazalszymi. Tu to najtrudniejsze myśli malarskie bywają do skutku przyprowadzone i kunsztowne, mechaniczne projekta uskutecznione, a to wszystko uwieńcza jak najdowcipniejsza fikcja, którą się co najlepsi dramatyczni poetowie, nawet sam Sheridan² zatrudniają. Najznakomitsze narodowe dzieje dramatyzują tym sposobem i z jak największą okazałością reprezentują. [...]

Jednakże między wszystkimi tymi pantomiczno [!] muzykalnymi narodowymi widowiskami nic nie było tak osobliwego jak Jubilaeum Shakspeara. Uroczystość na Francuskim Teatrze w Paryżu 1777 ku czci Woltera³ była to tylko mizernym naśladowaniem tego Jubileuszu. Garrik⁴, który jak wiadomo, wielbił tego nieśmiertelnego poetę i któremu był tak wiele winien, postanowił pamiątkę jego obchodzić świętem bardzo nadzwyczajnym.

Jakoż wykonał on ten zamysł 1769, a to wśróżd lata. Miasto Stradfort w powiecie warrickim było do tego obrane. Garrik wezwał na tę uroczystość narodową całą Anglię. Jakoż zeszło się tam ludzi mnóstwo niezliczone; większa część musiała stać pod namiotami, które naokół miasta rozbito, gdyż to, lubo nie jest małe, nie mogło jednak w sobie pomieścić tak licznych gości. Nawet tysiące ludzi pospolitych nocowały na polu pod gołym niebem, a wielu z majątnych spało w powozach swoich. Wielkie upodobanie, które sprawiła ta uroczystość, było powodem Garrikowi, iż ją potem przeniósł na swój teatr w Drury Lane, gdzie była reprezentowana z wielkim wszystkich ukontentowaniem dziewięćdziesiąt siedem razy. Reprezentacja ta nie była to wielka sztuka w pięciu aktach, ale tylko *entertainments*, która jak zwyczajnie, była dana po innej wielkiej. Tytuł jej był *The Jubilee* i trwała półtorej godziny. Garrik sam był jej autorem.

Scena odprawiała się w Stradforcie, ale treścią tej sztuki była wielka liczba bardzo różnych przypadków, które się podczas tego jubileuszu w tym mieście albo w rzeczy samej trafiły, albo też tylko mogły się trafić. Były to żywe rysunki naturalnych angielskich obrazów, a z wielką wesołością i dowcipnie udawane. Raz była scena w chłopskiej chacie między starymi babami, drugi raz na ulicy, gdzie wielka liczba masek w nocy różne figle stroiła, potem ukazał się rynek, na którym widać było razem wiele scen zwyczajnych podczas wielkich jarmarków. Widać tam było Żydów szachrujących, kramarzy towary swoje zachwalających, psy i małpy tańczące, kobiety otoczone od ludu, śpiewające piosnki poulicznie, ekwilibrystów na koniach z trąbami, którzy o sztukach swoich oznajmowali i obwieszczenia rozdawali, ludzi, którzy się bili, filutów, którzy kunsztownie kradli, i inne podobne okoliczności, które do reprezentacji wyciągały kilkaset osób, nie mogły się obejść bez kosztów prawie królewskich i sprawowały bardzo wielkie omamienie.

Znajdowało się także na tym jarmarku kunsztownym kilka kompanii pijących, którzy pieśni ku czci Shakspeara śpiewali, a przy tym uroczystości z jednego

kielicha spełniali, który był zrobiony z drzewa morwowego zasadzonego niegdyś rękami tego wielkiego Poety; magistrat tamtejszy darował go był Garrikowi i był miany niby za jaką świętość.

Na koniec teatr wystawiał przed oczy przytomnym wielki rynek stradforcki z wielkim kościołem w tyle, na którego wieży dzwon wielki począł dzwonić potężnie, a prócz tego ukazało się tam wielkie mnóstwo ludzi różnych, których z rynku prawdziwego zawołano, aby się rynek zmyślony lepiej udał. Tu zaczęła się procesja jedna z najokazalszych, które kiedy dały się widzieć na teatrze, taż sama, która w Stradforcie była wielką ozdobą uroczystości.

Najprzód poprzedzali w wielkiej liczbie pięknie ustrojeni tancmistrzowie, którzy tylko przechodząc krótko taniec swój odbyli. Po nich szły nimfy, które po drodze kwiaty rozrzucały, za nim następowały wszystkie komedie i sztuki ucieszne Shakspeara tym porządkiem, jak je był za życia wydał. Przedniejsze osoby każdej sztuki szły tu w procesji za wielką chorągwią, na której był tytuł komedii. Całe to pasmo komedij kończyło się na wozie triumfalnym ciągniętym od figur dziwacznych, na którym siedziała Talia. Potem ukazały się inne Muzy, Wenera z swymi Gracjami, wielkie chóry amatorów, nimf, dryjad, faunów itd., które otaczały statwę Shakspeara.

Gdy to minęło, nastąpiły tragedie z swymi chorągwiami i tytułami, nie tylko ze wszystkimi w nie wchodzącymi osobami, ale też i należącymi do nich rzeczami. Poczet tragedii miał na końcu wóz triumfalny Melpomeny. Ciągnęli go bohaterowie, a na nim stała Muza trzymając sztylet w ręku. Ostatnią sceną tej pysznej reprezentacji był Kościół Nieśmiertelności.

Tu widać było przedniejsze sztuki poety w obrazach przeźroczystych, które po ołtarzach kościoła stały. W środku jego był posąg Shakspeara w tej samej postawie, w jakiej się znajduje w Opactwie Westminsterkim. Tu zebrały się Muzy, Gracje i nimfy, wieńczyły posąg poety kwiatami, odprawiały około niego tańce uroczyste i śpiewały pieśni ku czci tego wielkiego człowieka.

Już przedtem uszanowanie narodu ku niemu było bardzo wielkie, ale przez ten jubileusz zamieniło się ono w entuzjazm, który granic nie miał żadnych. Ulice, tawerny, kawiarnie i ogrody publiczne były nazwane jego imieniem, jego portrety starano się mieć we wszystkich domach i pieśni na jego chwałę śpiewano wszędzie.

¹ Fragment artykułu „Pamiętnika Politycznego i Historycznego” 1786 pt. *Rozrywki Angielskich*. Artykuł ten jest prawdopodobnie przekładem z francuskiego; w każdym razie charakterystyczne jest, że właśnie w r. 1786 przypominano jubileusz szekspirowski sprzed blisko 20 lat. Jubileusz Shakespeare’a w dwusetlecie urodzin (spóźniony o cztery lata) był swego rodzaju świeckim świętem narodowym. Trudno oprzeć się przypuszczeniu, że był on w jakimś stopniu wzorem świąt republikańskich we Francji w pierwszych latach po rewolucji r. 1789. Wydaje się, że był także wzorem uroczystości ku czci Jana III w Warszawie w r. 1788.

Bogusławski w artykule o Szekspirze (*Dzieła...*, t. IV) wyjaśnia nazwę „jubileusz” w następujący sposób: „Nazwisko j u b i l e u m, które w państwach katolickich nadane jest samym tylko

powszechnej pokuty kościelnym obrządkom, w Anglii rozciąga się do światowych, nawet publicznych uroczystości.”

„Pamiętnik Polityczny i Historyczny”, redagowany przez ks. P. Świątkowskiego, zamieszczał bardzo wiele wiadomości o teatrach zagranicznych, ze szczególnym podkreśleniem ich odrębności.

² Richard Brinsley Sheridan (1751—1816), autor sławnej komedii *School for Scandal* (1777), przerobionej przez Wojciecha Bogusławskiego (*Szkola obmowy*, 1793).

³ Uroczystość w Théâtre Français ku czci Voltaire’a odbyła się 30 marca r. 1778, a polegała na tym, że po przedstawieniu tragedii *Irena* do loży Voltaire’a przybyli aktorzy i włożyli mu wieńiec laurowy. Voltaire przybył wtedy z Ferney, gdzie mieszkał od dwudziestu lat. O tych uroczystościach pisał „Journal Littéraire de Varsovie” i „Gazeta Warszawska” z r. 1778 (zob. s. 515).

⁴ O Garricku zob. s. 145.

Remigiusz Ładowski

1787

O KOMEDIACH DLA DZIECI¹

Przyznać potrzeba autorce tego dzieła, że wielką uczyniła przysługę w utworzeniu nowego rodzaju komedii, o którym dotąd nikt nie pomyślał. Rodzaj ten bez wątpienia mógłby być doskonalszy, lecz można uchybić usiłowaniam początkowym przebaczenia? Potrzeba było przełamać wielkie trudności w ułożeniu komedii zabawnej bez intrygi, bez chuci gwałtownych, bez walki między występkiem i cnotą, zwłaszcza przyjąwszy na siebie prawo, aby nie wchodzili mężczyźni i aby każde słowo wypowiedziane zawierało w sobie naukę.

Te więc komedie są traktatem o obyczajności, w którym osoby młode zawsze znaleźć mogą nauki potrzebne i przekonywające. Do tego grając i ucząc się onych na pamięć, znajdując w nich wiele pożytków, to jest rysować będą w pamięci najwyborniejsze początki, wyćwiczają pamięć, uformują wymowę, nabędą wdzięków i dobrego ułożenia. Nie znajdują tych pożytków ucząc się niektórych kawałków prozą lub wierszami, gdyż jest niepodobna panience samej zostając w pokoju powtarzać one z taką udatnością, jak pospolicie grają na teatrze. Na koniec żadnej komedii dotąd nie znamy, którą by młode osoby bezpiecznie grać mogły i wszystkie prawie są nad ich pojęcie. Za czym pani Genlis strzegła się usilnie w tych komediach wystawiać charakteru prawdziwie obrzydłego, malując tylko poczynające się wady, zawsze związane z sercem dobrym, a tym samym zdolne do poprawy. Jeden tylko charakter Doryny w *Dzieciństwie zepsutym*², który jest prawdziwie występny, ale zdało się rzeczą potrzebną, aby osoby młode były przestrzeżone o podłym podchlebstwie, które czasem znajdować mogą w słuszających, którzy je otaczają, co było jedyną pobudką do odmalowania tak obrzydłej osoby.

Na ostatek te zabawki są owocem usilności tej autorki, która młodość i całe życie swoje przepędziła na rozmyślaniu tych rzeczy z powodu najchwalebniej-

szego. Oby każde dziecko czytając te komedie było tknięte przykładami w nich znajdującymi się! Oby przez czytanie onych stały się lepszymi, szczerzszymi i przychylniejszymi ku swoim rodzicom, a natenczas stanie się zadosyć i zamiarowi autorki, i chęciom uprzejmym tłumaczącego.

¹ Przedmowa do wydania: *Teatr dla użytku młodych, czyli Komedie pani Genlis*, tłumaczone z francuskiego przez ks. Ładowskiego, t. I, Warszawa 1787, s. 3—6. Jest to dosłowny przekład przedmowy francuskiej.

Stéphanie Félicité de Genlis (1746—1830), autorka komedii i powieści dla dzieci, propagatorka świeckiego wychowania.

Remigiusz Ładowski (1738—1798), pijar, przyrodnik, profesor kolegów pijarskich, tłumacz. Obok trzech tomów komedii dla dzieci przełożył jeszcze z pani Genlis dwa tomy *Teatru dla społeczności* (Warszawa 1793—1794). Komedie przełożone przez Ładowskiego nie odegrały większej roli w teatrze Oświecenia, ale ich wydanie jest jakby odpowiedzią na postulaty „Magazynu Warszawskiego” z r. 1784, aby dostarczyć dzieciom rozrywki właściwej ich wiekowi i zainteresowaniom (por. artykuł o niebezpieczeństwie teatralnych zabaw s. 241).

² *Dziecię zepsute*. Komedja we dwóch aktach, w: *Teatr dla użytku młodych*, t. I, Warszawa 1787, s. 126—184.

Wojciech Turcki

1787

PRZEDMOWA DO «FEDRY»¹

Niebacznie podobno poczynam sobie, gdy pierwsze podając do druku dzieło i sam potrzebując pobłażania czytelników, powstaje przeciwko autorom, ale czynię to mniej dla okazania mojego światła, jak dla wynurzenia publicznego nieukontentowania, i bardziej tu mówię jak obywatel niżeli jak autor.

Od pewnego czasu, i dosyć długiego, codziennie prawie słyhać skargi matek, braci, ojców, ludzi oświeconych, ludzi obyczajnych, słowem, słyhać skargi całej powszechności na te komedie, jakimi nas teraz chcą bawić. Każdy by życzył sobie widzieć zatamowanym to złe, które z tego wynika.

Boalemu winna Francja ten czysty gust, który od wieku Ludwika XIV dotychczas zaleca pióro tylu pisarzy francuskich. On to uzbrojony ostrym orężem satyry wyrugował z świątyni Muz Pradonów, Depiurów, Skiuderów, gdzie się tylko mieścić mieli prawo Kornelowie, Rasynowie, Fenelonowie, Russowie, Lafonteny, Krebilionowie i tym podobne geniusze.² Użyję broni Boalego przeciwko naszym Skiuderom. Bogdajby to moje targnienie się tak było skuteczne, jak jest sprawiedliwe i potrzebne.

O szczęśliwy autorze, co z twej głowy tęgiej
Co miesiąc się bez trudu liczne rodzą księgi,
Co, lubo cię w tym rozum nie wspiera pośpiechu,

Zadziwiasz spektatory i wzbudzasz do śmiechu;
A żartami godnymi wzgardy i ohydy,
Choć nie parter, to bawisz ciemne w raju Żydy.*³

Gdyby w tak rozlicznych komediach, które w tak krótkich przeciągach jedno po drugich następują na naszą scenę, żadnej innej nie było winy jak tylko to, że śmiała niezdolność i gruba nieumiejętność autorów przeszkadzają narodowi rozszerzyć granice dobrego gustu, przez wzgląd na biedną dolę i ubóstwo antreprenerów teatru naszego można by patrzeć cierpliwie na to, że w te dni, kiedy łoże i parter są napełnione szanownymi i rozsądnymi spektatorami, panowie aktorowie najczęściej dla bawienia tylko liberii i Żydów ukazują się na scenie.

Ale jeśli tamowanie dobrego gustu jest winą autorów, niech mi wolno będzie powiedzieć, że się też niemało do tego przykładają sami spektatorowie, gdy zbyt łaskawie cierpią sztuki godne jarmarkowej sceny na tej scenie, gdzie już tyle razy były widziane *Gracz*, *Świętoszek*, *Bewerlej*, *Syn marnotrawny*, *Małżeństwo w rozwodzie*, *Ojciec kochanek córki* etc.⁴

Teatrum z przeznaczenia swego nic innego nie jest, jak źródło przyjemnych i zbawiennych pożytków, w których każdy spektator z zabawą razem światło i naukę czerpać powinien, albo raczej każdego teatralnego dzieła celem być powinny oświecenie rozumu, naprawa serca i obyczaj, zabawa zaś jest to tylko ponęta na to, żeby nią osłodzone nauki tym większą, im łagodniejszą miały władzę nad sercami spektatorów. Jeżeli z tych przymiotów nie masz choć jednego w sztuce napisanej, nie jest ona godną być podaną na widok szanownej powszechności. Cóż dopiero mówić o tych sztukach, gdzie ani światła, ani nauki, ani zabawy nie masz.

Najslawniejszy autor sztuk komicznych, Molier, został nieśmiertelnym przez *Mizantropa*, przez *Świętoszka*, a nie przez *Zawstydzonego męża*⁵, *Frantostwa Skapina* i inne farsy, w których lubo pełno jest dowcipu i zabawy, żadnego jednak nie ma pożytku.

Lubo przekonany jestem, iż lepiej byłoby dla losu nauk, żeby nic wcale nie pisano, jak żeby pisano rzeczy złego gustu, z tym wszystkim nie jest moim zamiarem odstręczać od pracy ochoczych pisarzów. Przytoczyłem tu Moliera nie dlatego, żebym zaraz autorów naszych chciał widzieć równymi temu wielkiemu człowiekowi. Wiem, że sprawiedliwa powszechność przyjmie z wdzięcznością i te niewinne sztuki, w których innego nie będzie przymiotu prócz zabawy i dowcipu.

Lecz kiedy gruba, bezwstydną i zuchwałą nieumiejętność przywłaszcza sobie prawo geniuszu i nie tylko, że nie bawi, nie oświeca, nie buduje, lecz nudzi, gust psuje i zgarsza, milczeć wtenczas jest to być współnikiem występku, a osobliwie tego tak wielkiego, jakim jest czynić zgorzsenie niewinnej młodzieży i przy-

* Wiersz naśladowany z Boalego. [Przyp. aut.]

czyniać się do ostatniego zepsucia obyczaj naszych tylu już, niestety, sposobami skażonych.

Krytyka łatwa, ale kunszt trudny!⁶ Co to, to wielka jest prawda i dlatego też właśnie nie łąda komu wolno jest być autorem.

Dałem do druku moje tłumaczenie *Fedry* — nie żebym był tego o sobie mniemania, że szczęśliwie doszedł tego tak trudnego kunsztu, ale żebym ostrzegł, jak jest trudnym, a zatem jak mało należy się uwodzić porywcznością autorom, kiedy tej porywczości nie odpowiada ich zdolność.

Cale życie moje uczyć się pisać, dwuletnią pracę kosztowało mnie to tłumaczenie, a jeszcze wyznaję, drugich by mi dwóch lat potrzeba, żebym był zupełnie kontent z dzieła.⁷

Kiedy z taką szczerością wyznaję własną moją niesposobność, spodziewam się, że choć przyostra może przestroga moja, przyjętą zostanie. Nie zastanawia mnie względ na autorów, bo lubo z jednej strony spostrzegę dąsającą się miłość własną pisarzy, nie będę mógł na to zważać, gdy z drugiej strony ujrzę wdzięcznym obliczem uśmiechające się cnotliwe matki i rodzice dbałe o obyczaje swoich dzieci.

Na koniec, żebym bardziej jeszcze przekonał, że tu mówię o sprawie powszechności, sam podam radę autorom, na których powstają. Niech nie zważając na moją krytykę i na złość mnie piszą tak, żeby na sprawiedliwą zasłużyli aprobacją. Będzie to zemsta, która mi honor uczyni i mnie zamknie usta. Autor sztuki pod tytułem *Ojciec kochający się w własnej córce* pokazał przez wybór treści, że ma gust dobry. Pierwsza robota odkrywa przymiot, czas i prace wydoskonalają go bez zawodu.

¹ Przedmowa do wydania: *Fedra*. Tragedia przetłumaczona, Warszawa 1787, s. 3—8. Autorstwo przekładu i przedmowy podał Estreicher (*Bibliografia polska*, t. XXVI, s. 7), a domysł Estreichera potwierdza J. W. Gomulicki (zob. „Rocznik Literacki” 1962, Warszawa 1964, s. 197). Przedmowę omawiał K. B. Steiner w „Polnische Bibliothek” 1788, z. 6, s. 89—91; tu fragment przedmowy przełożony na niemiecki (zob. s. 356). Obszerna analiza przedmowy w pracy Szykowskiego (*Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny*) i we wstępie Z. Wołoszyńskiej do tomu *Komedia obyczajowa warszawska*, Warszawa 1960, Teatr Polskiego Oświecenia.

Wojciech Turski (1756—1824), publicysta, poseł na Sejm Czteroletni, sympatyk rewolucji francuskiej, szukał porozumienia z żyrondistami.

² Nicolas Pradon (1632—1698), Michel De Pure (1634—1680), autor lichych dramatów i rozpraw teoretycznych, Madeleine de Scudéry (1607—1701), Georges de Scudéry (1601—1667), autorzy barokowych romansów i tragedii. Fénelon (1651—1715), autor *Telemaka* i ciekawych pism teoretycznych, Jean-Baptiste Rousseau (1671—1741), poeta, Crébillon zob. s. 147.

³ Boileau, *De L'Art poétique*, III (fragmentu tego nie ma w *Sztuce rymotwórczej* Dmochowskiego). W raju — na paradyzie. W *Dykcjonarzyku teatralnym* z r. 1808 wyszczególniono rodzaje miejsc w ówczesnych teatrach: „Cztery gatunki są miejsc: łoże, po większej części pięć piękna zajmuje; parter, który ma *vocem decisivam*, chwała lub nagana od niego pochodzi; galeria i paradyz.” Słowa „raj” w znaczeniu „paradyz” (od fr. *paradis*) użył wcześniej Czartoryski w Przedmowie do *Panny na wydaniu*, pisząc, że aktorzy typu arlekina „głośne śmiechy z najwyższego rzędu łożów rajem nazwanego wywołują”.

⁴ *Gracz*, zob. s. 128; *Świętoszek*, zob. s. 175; *Bewerlej*, zob. s. 177; *Syn marnotrawny*, zob. s. 209; *Małżeństwo w rozwodzie* (1781), komedia Dyżmy Bończy Tomaszewskiego; *Ojciec kochanek córki* (1787), drama Józefa Srokowskiego *Panna Raynord, czyli Ojciec we własnej zakochany córce*.

⁵ Przeróbka Molierowskiej komedii *Georges Dandin*.

⁶ Sentencja Boileau: „*La critique est aisée, mais l'art est difficile!*”

⁷ Tragedia była uważana za trudniejszy gatunek dramatu. Warto w związku z tym przytoczyć anegdotę przedrukowaną w „Monitorze” 1776, nr 29, a wyjętą z przedmowy do tragedii *Mariamne* (1724) Voltaire’a: „Rasyn, ów Rasyn chwalebny, rok cały wypocił nad ułożeniem swojej tragedii o Fedrze, która jest czołem wszystkich dzieł w tymże rodzaju teatralnych. Atoli pierwiej, nim się ją okazał na jaw, przez ciągle czasy używał rad przyjaznych, w wielu miejscach poprawił, a jeszcze z bojaźnią oczekiwał tego losu, który o dobroci onej od powszechnego zawisł okrzyku. Pradon też samo dzieło w jednym zakończył miesiącu, hardomyślnie podał ją na widok, upewnił wszystkich powszechnie, że była wyborna, lecz tego doznał skutku, którego zwyczajnie doświadczają półgłówki. Bo gdzie Rasyna dzieło wiek wiekowi potomnością podawać będzie, same jego prace ledwie nie zaraz paszтетnicy obrócili pod ciasta...”

1787

Z POWIEŚCI «POLAK W PARYŻU»¹

Wieczorem Bouliak radził mi, bym jechał na Komedję Francuską.

— Hrabio — rzecze do mnie — ten to jest teatr, na który by uczęszczać każdy powinien cudzoziemiec. Na nim mówią jak najwyborniej językiem francuskim i wystawują żywy obraz obyczajów narodowych. Mógłbyś wydoskonalic się w jednym, a poznać drugie. [...]

Francuzi dawali tego dnia tragedję *Fedry*. Nie byłbym nigdy poznał piękności tej sztuki, gdyby mój przewodnik nie byłby mię do tego przygotował, dając mi onej wyobrażenie i spiesząc się za każdą sceną wyłożyć mi onej opisanie; przez to zachęcał mię do słuchania z pilnością roli wybornie granej od pewnej aktorki już podeszłej, lecz której talent do teatru równie był doskonały i naturalny jak naszego sławnego O.²

Gdy ta pierwsza zakończyła się sztuka, mówił mi Bouliak o istotniejszych różnicach sztuki dramatycznej we Francji i Anglii.

— Oprócz tego — rzecze on — iż charakter narodowy zakłada geniuszowi granice, co do teatru natura Anglikom udzieliła jedyne go w tym rodzaju poetę. Shakespear miał imaginację prawdziwą i żywą, która w niezmiernym swym locie obejmowała wszystkie wieki i wszelkiego stanu ludzi. Obrazy jego wystawują obszerność i wolne samejże natury postępowanie. Idzie on zawsze w jej tropy i zawsze ją wysledza, dlatego też całą onej obfitość i rozmaitość posiada. Co za korzyść dla sceny angielskiej, że miała tego tak znakomitego męża za fundatora!

— Uwolnił on ją od zawad i przeszkód, które starożytność poświęciła, i pomnożył jej prawa dla tych, którzy za nim puszcza się w tę drogę w rozpacz nigdy w niej go niedosięgnięcia. Winni mu są Anglicy, że ich tragedie są rzeczywiście przedniejsze od tych, które robiono we Francji. W kraju tym sztuki tego rodzaju

nie są, jak tylko romanse rozłożone na dialogi w bardzo pięknych wierszach, lecz których akcja zimna i jednostajna oziębia i nudzi. W powszechności prowadzenie intryg zawsze jest jednakowe i wymuszone. Może, że naród francuski pozna tę wadę, jeśli kiedykolwiek mara, którą czczą pod imieniem gustu, zostanie ogołocona z swej urojonej ważności.

— Ja bym się wstydził, hrabio, tak szczerze eksplikować się w przytomności koneserów krajowych. Podałbym się na urągowisko i barbarzyńcem by mnie niechybnie mianowano. Naród ten chce zawsze imitować Greków, a to czyni przynajmniej przez wzgardę, którą okazuje ku temu wszystkiemu, co nie wychodzi z ich literackiego warsztatu, i oddala się od prawideł, którymi dwaj czyli trzej z jego uczonych mężów osądzili za rzecz potrzebną określić geniusz, komentując Arystotelesa.

— Tak na przykład nie wolno inaczej otwierać naszej sceny, jak przez nudną i głupią narracją. Surowe prawo, które oni zowią trzech jednością, sprawuje konieczność tej jednakowości w przełożeniu, które częstokroć śmieszną i dziwaczną by się zdawało, gdyby przyzwyczajenie nie przeszkadzało dawać baczności nad ich nieprzyzwoitością. Aktor uwiadamia drugiego wierszykami bardzo bawiącymi o swej genealogii, swoim urodzeniu, przypadkach swoich rodziców i tysiącnych innych rzeczach, które powinien lepiej wiedzieć od niego. Zazwyczaj jakowy wiernek dla zabawienia spektatora nudzi swymi powtarzaniem nie najmědszymi i niepotrzebnymi bohatera sztuki, który zdaje się drżymać słuchając go.

— Jedność miejsca przymusza potem autora do poruszenia swych osób na kształt marionetek, dziecinny i dziwaczny sposobem, sprowadzając ich zawsze na galerię pałacu. Sen smutny, oznaki wdzięczności, powieści, owoż prawie wszystkie ozdoby, które w tragedii zażyć u nas można. Nigdy akcji pobocznej, nigdy osób, iż tak rzekę, sekundariuszowych, tak użytecznych w Anglii do utrzymania i żywości dramatu. Najwięcej zastępują ich u nas miejsce niecznośni i nudni konfidenci, których role tak są źle udzielane, iż na ich wykonanie wybierają tylko mizerniejszych aktorów, których granie śmieszością okrywa scenę najpoważniejszą i najinteresowniejszą. Z trudnością by ci przyszło nadać nazwisko najprzedniejszości najlepszemu z dzieł podobnych, gdy zapewne znajdziesz w nim całość bardzo mylną i bezsilnie utrzymywaną, którą jedynie nadgradzać będzie obfitość i piękność wykładu.

— Innego wcale trzeba być zdania o komediach francuskich — rzeczy dalej Bouliak. — Plaut i Terencjusz ożyli w Molierze albo raczej ten wszystkich przeszedł prawa, że zawady i przeszkody nie były mu tak trudne do przezwyciężenia jak poecie tragicznemu. Dodaje się żywość i ogień komedii początkowymi, czyli akcesoryjnymi sposobami daleko prościejszymi niż tragedii. Nielitościwe urojenie gustu, które ścieśnia pole tak bardzo, w którym rozum popisować się może, mniejsze upatruje konsekwencje w mniej wysokim rodzaju. Akcja komedii, równie jako i jej charakter, wzięte w zwyczajnym biegu życia,

mogą być wystawione i odkryte podobnego gatunku przypadkami. Mniej więc miał w tej mierze Molier przeszkody. Ujrzysz wkrótce prostotę i prawdę jego pióra.

A tutaj uczynił mi jeszcze krótki zbiór żartobliwych piękności, które grać miano, a dając mi komedię w rękę, radził, abym dla łatwiejszego zrozumienia i pojęcia deklamacji onę czytał.

— Ujrzysz — mówił dalej — iż na tym teatrze aktorom, równie jak i autorom lepiej udaje się w rodzaju komicznym: dowodem to jest oczywistym, że ów ton góruje nad drugim. Tragedia zaś będąc wymuszoną i mniej naturalną, przeto ci, którzy ją grają, koniecznie także muszą przejąć ton także wymuszony i pełny nadętości. Nieznacznie tak daleko oddalają się od natury, iż rzadko dobrze mogą grać tak w jednym, jak i w drugim rodzaju. W Anglii, przeciwnie, ton prawdziwy i naturalny tragedii skład nigdy nie niszczy w aktorach talentu komicznego. Tej to różnicy bez wątpienia Garyk i niektórzy inni winni owo zjednoczenie i jedność tych dwóch talentów, które przeciwne przyczyny poczytują w Paryżu za niezgodne z sobą lub też cudowne.

— Aktorka, którąś dopiero widział, umiała one połączyć dzięki bez wątpienia owej dzielności jej duszy, która sprawiła, że się wyrzekła nadętości Melpomeny francuskiej, ale też trzeba było jej nieraz pozwolić na to, by się pokazała haniebną i podłą w oczach spektatorów, zepsutych przez wezwyczajenie się do wytwornego przymusu w owych poruszeniach, w których by ją Anglicy przedziwną i wyborną znaleźli. A tak przerywko tylko musiała przestać na wymuszeniu admiracji albo raczej czułości parteru przez owe akcenta natury wszystkim innym nieznanym. Niewiasta ta była stworzona do przesadzenia samego Garyka, gdyby była знаła Shakespeara. Lecz ani ona, ani naród francuski długo go znać nie będą. Nie dosyć by było na tym, aby język francuski nabył owej dzielności, której teraz nie ma; jeżeli charakter narodowy, który włada równie językiem jak wszystkimi innymi rzeczami, nie odmieni się, wyborne i nieśmiertelne dzieła tego geniuszu jedyne na zawsze zagubione dla Francuzów będą.

¹ Fragment powieści *Polak w Paryżu, albo Dwutygodniowa w tymże mieście bytność Hrabiego****, Warszawa 1787, s. 318—330. T. Mikulski wykazał, że powieść ta jest anonimowym przekładem z francuskiego utworu Jamesa Rutledge'a *La Quinzaine anglaise à Paris* (1776) (por. *Ze studiów nad Oświeceniem. Zagadnienia i fakty*, Warszawa 1956, s. 37, 80).

Rozprawkę o tej powieści opublikował S. Graciotti, *Attorno al „Polak w Paryżu”*. W: *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Roma 1962. Zob. także J. W. Gomulicki, *Przygody „Polaka w Paryżu”*, „Stolica” 1962, nr 35, i „Rocznik Literacki” 1962, Warszawa 1964, s. 195—196. Teatrnia w *Polaku w Paryżu* omawiał K. Wojciechowski („*Polak w Paryżu” a „Nowa Heloiza”*”). *Sąd o dramacie francuskim i operze*, „Pamiętnik Literacki” 1908) i M. Szykowski (*Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ Szekspirowski*, Kraków 1923).

² Można się domyślać, że w opisie „aktorki już podeszłej” oraz niewiasty stworzonej „do przesadzenia samego Garyka” zawiera się aluzja do jednej z dwu wielkich aktorek francuskich połowy w. XVIII, które z wielkim powodzeniem przełamywały tradycyjny w Comédie Française styl

patetycznej, sztucznej, o szerokim geście gry, przeciwstawiając mu swobodę i naturalność. Może tu być mowa o pannie Dumesnil (zob. s. 247), która grała role heroiczne jeszcze mając 60 lat i zeszła ze sceny dopiero w r. 1775, lub o pannie Gaussin (Jeanne Catherine Gaussem, 1711—1767), która w pięćdziesiątym roku życia grywała amantki tragiczne i komiczne z dużym wdziękiem i swobodą. Opowiadano o niej, że grała Ifigenię tak prawdziwie, że strażnik, który ją prowadził, z zaskowienia upuścił karabin. Najsławniejszą Fedrą była Hipolita Clairon, która zeszła jednak ze sceny mając 39 lat.

O Kazimierzu Owsieńskim zob. s. 677.

Franciszek Ksawery Dmochowski

1788

SZTUKA RYMOTWÓRCZA¹

I

U nas przez długie lata był teatr ubogi.
Miejsce jego trzymały szkolne dyjalogi,
Gdzie w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna szlachta ławy,
Zaki różne czyniły widowiska z siebie,
Udawały, co w piekle, co dzieje się w niebie.
Cała się rzecz kończyła na wrzaskach i śmiechach.
Potem Bachus w rzęsistych spełniany kielichach
Weselej jeszcze gości niż aktor zabawił;
Jeśli diabeł przestraszył, Bach dobrą myśl sprawił.
Widzieliśmy niedawno tych widoków szczątki
I tych, gdzie śmieszne grano role w Wielkie Piątki:
Annasza, Kaifasza, Heroda, Piłata,
Chcąc uczcić obchód śmierci Zbawiciela świata.²
Dawniej był Kochanowski napisał *Odprawę*
Posłów greckich, ale ta niewielką ma sławę.
Same w niej są rozmowy, nie masz zawikłania
Rzeczy, nie masz trudności, nie masz rozwiązania.
Tym się tylko robota od winy odjęła,
Że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła.*³

* *Odprawę posłów greckich* bardziej Kochanowski na prośbę Zamoyskiego niż z własnej chęci pisał, jako się z listu jego [opublikowanego na wstępie *Odprawy posłów greckich*] okazuje: „Wczora dopiero oddano mi obadwa listy zaraz, któreś WM. do mnie około tej tragedyjey pisał. A iżem przedtem nie wiedział o tych liścich, spodziewałem się, że za tymi czasów odwłokami i mej tragedyjey odwlec się miało, albo raczej, że ta ze mną zostać miała mólom na pokarm albo na trąbki do apteki. Jakom listy WM. przeczytał, nie było czasu poprawować, bom wszytek musiał *insumere* [obrócić] na przepisanie. *Quidquid id est* [cokolwiek to jest], a bacze, że błazeństwo — i WM. sam

Później Morsztyn wśród strasznych zamieszkań narodu,
 Wśród burzy od północy, południa i wschodu,
 Gdy złe wrogi po wrogach szły na nas wyścigiem,
 Pięknym smętnego króla rozerwał *Rodrygiem*.^{*4}
 Nie znał naród teatru i tylko u dworu
 Grano sztuki obcego obcą mową tworui.
 Przebrał kilku tragedów dobry Epifani,
 Lecz na widok publiczny nie byli stawiani.^{*5}
 Dopiero ten, co mądrym być ważył się z wielu,
 Wywiódł na teatr polski Woltera, Kornela^{*6},
 A imię swe do mistrzów tych przydając znaków,
 Wydał pogromcę Sparty na przykład Polaków.*
 Jako służyć ojczyźnie, biec za piękną sławą,
 W złym razie całość ludu za pierwsze mieć prawo.⁷
 Gdy mąż ten trwożył teatr, duchem tchnąc wysokim,
 Bohomolec komicznym wślawiał go widokiem*,
 Grając podstęp Figlackich, Głupskich⁸ podejźrzenie,
 Sól attycką⁹ w dowcipnej widać jego scenie,
 Lecz gdyby był chciał więcej poprawiać niż śmieszyć,
 Mógłby się większą sławą ten zacny mąż cieszyć.¹⁰
 Dziś dramatyka rośnie, śpieszem na nią radzi,
 Ale ta, co do śmiechu, nie do łez prowadzi.
 Wyznać potrzeba: w sztuce traiczejśmy mali.
 Niech Rzewuskich, Wybickich przykład nas zapali.^{*11}
 Niechaj się dowcip duchem wspaniałym zagrzeje,
 Niech przetrząśnie ojczyste bacznyim okiem dzieje,

podobno rzeczesz — posyłam WM. tym śmieiej, chocia nie masz co, żem to jeszcze w przodku WM. opowiadał, że to nie miało być *ad amussim* [według reguły], bo mistrz nie po temu.” [Przyp. aut.]

* *Cyd albo Roderyk*, tragedia Kornela, przetłumaczona przez Morsztyna, grana przed Janem Kazimierzem w czasie najburzliwszym nieszczęśliwego tego króla panowania, tak była we Francji przyjęta, iż gdy chciano wyrazić, że jaka rzecz jest piękna, mówiono: „To jest piękne jak *Cyd*.” [Przyp. aut.]

* Oprócz wielu tłumaczeń i innych dzieł, winniśmy pracowitemu pióru J. E. Minasowicza przełożenie kilku tragedii francuskich. [Przyp. aut.]

* Na teatrze Collegii Nobilium S. P. grany był *Polieukt*, *Cynna*, *Atalia albo Joas*, *Alzyra* etc. [Przyp. aut.]

* Ks. Stanisław Konarski, oprócz sztuk z francuskich tragedów tłumaczonych, napisał oryginalną *Trajedią Epaminondy*. [Przyp. aut.]

* Ks. Franciszek Bohomolec pierwszy pisał komedie, wiele sztuk z Moliera naśladować. [Przyp. aut.]

* Wacław Rzewuski pisał tragedie, których rzecz z dziejów narodowych wzięta. Jmć p. Wybicki wydał niedawno tragedię pod napisem *Zygmunt August*. [Przyp. aut.]

A dla króla mądrego i narodu sławy
Nowe dziwy utworzy na widok Warszawy.

II

Błądzi ten, który mniema, że traicznej scenie
Wielkich imion potrzeba i te tylko role
Mogą na nas wycisnąć łzy, gdzie wchodzą krole.
Czyż tylko berła same, czyż same wielkości
Dla swoich nieszczęść godne serc naszych litości,
A ludzie pospolici są w tym upodleni?
Nie krzywdźmy przyrodzenia przesądem zaćmieni.
Ich ci to są największe nieszczęścia na świecie,
Ich ci to bezprzestannie okrutny los gniecie.
Wydaj dobrze ich nędzę! Za tak piękną pracę,
Cny pisarzu, tysiącem łez ci się wypłacę!¹²

III

Trzeba znać, jakie wieku każdego przywary,
Nie tak ma mówić młody, jak zwykł mówić stary,
Albo znowu przeciwnie, znać dwory, wsie, miasta.
Inne dziś obyczaję, a inne za Piasta.
Gdy na obranie króla stany, do stolicy
Zgromadzone, miodem się poily w Kruszwicy.
Inaczej ten, co ziemię rznie ostrymi pługi,
Inaczej, co dla zysku świat przebiega długi,
Inaczej mówi dworak w różne sztuki płodny:
Każdy ton ze swym stanem powinien mieć zgodny.

Do tego wady w różnych nie jednej natury:
Nie te ma lekki Francuz, co Anglik ponury,
Nie te Niemiec opily, które Włoch złośliwy,
Nie te skrzętny Holender co Hiszpan leniwy.
Znajdź tam narodowych charakterów znaki,
Gdzie mi z mieszczan paryskich wystawiasz Polaki?^{*13}
Nie dosyć do udania przyzwoitej roli,
Że się Francuz zaciesze, a Polak ogoli.
Trzeba sięgnąć do serca, zwierchność mię nie zwodzi,
Sama wydana dobrze natura dogodzi.

* Ściąga się to do wielu komedii francuskich po polsku przebranych, gdzie imiona aktorów odmieniwszy na Staruszkiewiczów, Burdeckich, Wiernickich, Roztropkich etc., etc., rzecz od autora do obyczajów francuskich stosowana, całkiem jest do Polaków od tłumacza przeniesiona. Przeciężby więcej należało dawać uwagi na charakter narodów. [Przyp. aut.]

Na to ściśle pamiętał w dzieł swych wykonaniu
Wysoki autor *Kawy z Panną na wydaniu*.*

Tak wystawując ludzi w przyzwoitym względzie,
I uczyć nas, i bawić komedyja będzie.
Ponurej trajedyi płaczem nie rozrzewnia,
Wesołym sobie tonem przychyłność zapewnia.
Ale chroni się albo grube czynić żarty,
Albo kopami z piekła wywoływać czarty,
Ani tłustym prostoty nie rozśmiesza słowem.
Z czego pospólstwo boki rwie, mądry takowem
Człowiek gardzi widokiem. Gdzie się dowcip miesza
Delikatny do żartów, to mądrych rozśmiesza,
Bo tam się i żart trefny, i przystojność łączy.¹⁴
Niech akcja odprawia przy końcu bieg rączej,
Niech w scenach przerwy nie ma, niech wszystko dosadnie
Wydane, naturalnym obrotem wypadnie.
Wszystko tak czyn, jakoby nie było słuchacza.
Ciężko ten przeciw sztuce poeta wykracza,
Który się doń obraca. Rzecz dzieje się w domu
Między swymi, przystoi-ż mieszać się w nią komu?
W tym względzie być powinien spektator, że świadkiem
Nie jest umyślnie sceny, lecz tylko przypadkiem.¹⁵

Nie mus się, żeby były na scenie przeciwne
Osoby w charakterach. Prawda, że stąd dziwne
Zdają się płynąć skutki, gdy chytróść z prostotą,
Płochóść ze statkiem, zbrodnią razem stawiasz z cnotą,
Ale to bez wątpienia jawny przymus znaczy.
A nawet sam żak szkolny, gdy gniewną obaczy
Na scenie twej osobę: „Będzie zimna” — rzecze
I całego obrotu twej sztuki dociecze.
Różne zawsze bywają w ludziach charaktery,
Ale przeciwne rzadko. A więc kiedy szczery
Obraz chcesz obyczajów wystawić człowieka,
Unikaj tej mniemanej korzyści z daleka.
Na tym sztuka największa: ukryć sztukę gładko.
Dlatego dobrą widzieć komedyją rzadko.¹⁶

* Sztuki teatralne pióra JO. Księcia JMci Jenerała Ziem Podolskich dla delikatności w wydaniu pasji i charakterów, jako też stosowności do obyczajów narodu, sprawiedliwy mają szacunek. [Przyp. aut.]

Nie dosyć jednak umieć ludzkie wyśmiać wady,
 Trzeba nam jeszcze cnoty wystawić przykłady.
 Tego niezwydły wawrzyn w potomności czeka,
 Który nas powinności nauczyci człowieka,
 Który wyda ludzkiego towarzystwa związki,
 Jakie są ojca, jakie syna obowiązki,
 Jakie dobrego męża, jakie dobrej żony,
 Jakie tych, którym dozór młodych powierzony.
 Więcej bowiem przystojność sprawuje uciechy,
 Niżli co na wzgardliwe zasługuje śmiechy.
 Tu rozsądku, powagi, tu potrzeba zdania,
 Tu mocy, która serca do dobrego skłania,
 Tu zgłębić serce ludzkie, poznać należycie,
 Co szczęśliwe uczyni między ludźmi życie.¹⁷

Tak napisana sztuka, chociażby się blaskiem
 Wybornego dowcipu ani wynalazkiem
 Nowym szczycić nie mogła, lepiej lud zabawi
 Niż ta, co tłuste żarty i szyderstwa praw.
 Śmiech prędko niknie, czułość wskroś serca przenika.¹⁸
 Ten, co wydał człowieka, którego dotyka
 Ludzkość*, że jest człowiekiem, i przez to poklaski
 Wzbudził całego Rzymu, nie dbał o te wrzaski,
 O te śmiechy, co tylko puste serca łechcą.
 Innego, prócz wzruszenia, czucia dobrego nie chcą.
 A jeżeli pospolita rzecz będzie porządna,
 W ułożeniu swym kształtna, w zdaniach swych rozsądna,
 Może się powszechności widoku nie lękać.
 Nie będzie się pospółstwo na niej z śmiechu pękać.
 Lecz zdrową da naukę i młodym, i starym,
 Co pierwszym ma być zawsze poety zamiarem.
 Tak z pożytkiem ten całą Warszawę zabawił,
 Co na scenę *Panicza gospodarza* stawiał.¹⁹

Nade wszystko niech widzę dobry koniec w dziele:
 Niechaj się poróżnieni zgodzą przyjaciele,
 Niechaj zagniewanego ojca syn przeprosi,
 Niechaj przewrotność hańbę, złość karę odnosi,
 Niech zawsze należyta ma cześć wiek sędziwy,

* Terencjusz. Sławny jest wyraz jego: *Homo sum — humani nihil a me alienum puto*. [Człowiekiem jestem, sądzę, że nic, co ludzkie, nie jest mi obce. Przyp. aut.]

Niechaj góry nie bierze człowiek niecnotliwy,
 Niech złość, chytrłość, bezczelność, na co serce boli,
 Nie grają same brzydkiej, jak w *Dziedzicu*. roli.²⁰
 Wtenczas za pożyteczne twe dzieło uznaje,
 Gdy szanujesz przystojność, gdy czcisz obyczaje.

¹ Fragmenty *Sztuki rymotwórczej* wyjęte z III pieśni, poświęconej teatrowi i epopei. *Sztuka rymotwórcza* ukazała się po raz pierwszy w Warszawie w r. 1788, a następnie w Wilnie w r. 1820 i w Warszawie w 1826 (opr. Franciszka Salezego Dmochowskiego bardzo zmienione). Tekst niniejszy oparto na wydaniu: F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956, BN I 158. Poszczególne fragmenty odpowiadają następującym wierszom wydania BN: I: w. 175—222, II: 304—314, III: 739—836.

Dmochowski napisał swój poemat na wzór Boileau *De l'Art poetique* (1674), częścią tłumacząc obszernie partie francuskiego poematu, częścią rozszerzając i zmieniając pod wpływem francuskiej myśli estetycznej XVIII w., zawsze egzemplifikując swe wypowiedzi przykładami z literatury polskiej. We wstępie do swego poematu pisał: „Nie jest to dzieło samym tłumaczeniem ani też sobie oryginalności nie przyznaje. Zagrzany czytaniem dzieł o sztuce rymotwórczej, osobliwie Horacego i Depra, chciałem podobnym język ojczysty zbogacić. Z obudwóch czerpałem myśli, do drugiego układu szczególnie się przywiązałem. Żem wiele winien dwóm tym wielkim nauczycielom, chętnie wyznaje, ale się też i moich myśli nie zapieram.” Nie wspomniał jednak Dmochowski o Diderocie, Marmontelu i Mercierze, którym również wiele zawdzięczał (zob. wstęp do wydania BN pióra S. Pietraszki).

Franciszek Ksawery Dmochowski (1762—1808), profesor poetyki w szkołach pijarskich, od 1789 w Warszawie, współpracownik Kollątaja, działacz Sejmu Wielkiego i Insurekcji, następnie wydawca i sekretarz warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

² Krytyka dawnych przedstawień szkolnych i jasełkowych pojawiła się wcześniej w *Historii nauk wyzwolonych* (zob. s. 115, także 248). Dmochowski, podobnie jak i inni działacze Oświecenia w Polsce, odnosił się krytycznie do teatru saskiego, zarówno szkolnego, jak i dworskiego. Dla nich rozwój sceny polskiej datuje się od 1744, to znaczy od działalności Konarskiego. Podobnie w Niemczech początek nowej działalności na polu teatru datowano od wystąpienia Karoliny Neuber i Gottscheda. Badania nad teatrem staropolskim, rozwinięte w ostatnim czasie i prowadzone przez J. Lewańskiego, B. Korzeniewskiego, Z. Raszewskiego, W. Roszkowską, J. Jacklę, A. Sajkowskiego i innych, pozwalają zrewidować fałszywe poglądy oświeconych, które zresztą są wyrazem programowych założeń teoretyków teatru w Oświeceniu.

³ Identyczny pogląd w *Historii nauk wyzwolonych* (zob. s. 114).

⁴ Zob. s. 115.

⁵ Zaskakuje łaskawy sąd o sztuce J. E. Minasowicza, autora płodnego i pracowitego, ale miernego talentu. Minasowicz ogłosił kilkanaście przekładów z francuskiego i włoskiego.

⁶ Mowa o Stanisławie Konarskim.

⁷ *Tragedia Epaminondy*, dzieło o szlachetnej tendencji, jest utworem o skromnych walorach dramatycznych i teatralnych.

⁸ Imiona postaci komediowych Bohomolca: Figlacki, typ sowizdrzała, pokrewny arlekinom i Scapinom z komedii Molière'a; Głupski — postać z komedii *Urażający się niesłusznie o przy-mówki*.

⁹ Identyczny zwrot o soli attyckiej u Czartoryskiego (zob. s. 142).

¹⁰ Niesprawiedliwa jest opinia o twórczości Bohomolca. Przeciwnie stanowisko w *Historii nauk wyzwolonych* (zob. s. 115) i u Czartoryskiego (zob. s. 142). Ograniczenie poglądów Dmochowskiego jest tym bardziej jaskrawe, że Bohomolec w latach siedemdziesiątych wszedł w konflikt z gustami

publiczności żądającej łatwej rozrywki (zob. *Autor komedii*, s. 391; por. też J. Kott we wstępie do *Komedii Bohomolca*, t. I, s. 80—82, i Z. Wołoszyńska we wstępie do *Komedii obyczajowej warszawskiej*, t. I, s. 15—16).

¹¹ Podobnie jak w wypadku Konarskiego Dmochowski chwali tu raczej dobre chęci i szlachetne intencje Rzewuskiego i Wybickiego, których tragedie, cenne jako zabytki literackie, mają skromne wartości teatralne.

¹² Wyrażone tu stanowisko, analogiczne do wypowiedzi Golańskiego (zob. s. 253—254) i wcześniejszych jeszcze wypowiedzi Mitzlera de Kolof (zob. s. 162), wiąże się z opiniami nie tylko Diderota i Marmontela, ale i bardziej radykalnych nowatorów, takich jak Beaumarchais i Mercier (por. M. Dynowska, *Golański na tle współczesnej epoki*, Kraków 1916; E. Rzadkowska, *Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1955, i Pietraszko, wstęp do wydania BN.) Odmienne stanowisko wyrażał Czartoryski (zob. s. 136), tłumacz *Historii nauk wyzwolonych*, ale przede wszystkim autor artykułów „Journal Littéraire de Varsovie” (zob. s. 179).

¹³ W poemacie Boileau wiersze poświęcone są krytyce fars Molière’a (por. S. Pietraszko, komentarz do *Sztuki rymotwórczej*).

¹⁴ Amplifikacja Boileau’wskiej krytyki farsy i burleski. Stanowisko pokrewne poglądom Turckiego (zob. s. 265).

¹⁵ Adaptacja zasady Diderota: „A więc czy to tworzysz, czy grasz — traktuj widza, jakby go w ogóle nie było. Wybierz sobie na krzewdźci sceny wysoką ścianę oddzielającą cię od widowni, graj tak, jakby kurtyna się nie podnosiła” (*O poezji dramatycznej*, [w:] *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*, przeł. i oprac. E. Rzadkowska, Wrocław 1958, s. 115). Diderot cytuje przykład z Molierowskiego *Skąpca*, kiedy Harpagon zwraca się do publiczności ze słowami: „Panowie, czy między wami nie ma mojego złodzieja?”, i komentuje to słowami: „Wybrzyk człowieka genialnego nie jest żadnym dowodem przeciw zdrowemu rozsądkowi.” Ale Diderot w tragedii uznaje monologi zwrócone wprost do publiczności. Zasadę Diderota nazwano w teatrze naturalistycznym teorią „czwartej ściany”. W Polsce postulat Dmochowskiego był jeszcze jednym atakiem na widowiska farsowe i arlekinady, w których umowność akcji podkreślana była wypowiedziami skierowanymi wprost do publiczności i obliczonymi na bezpośrednią reakcję widowni.

¹⁶ Wiersze: „Nie musz się...” do: „Dlatego...”, są adaptacją poglądów Diderota (por. *O poezji dramatycznej*, s. 118—121). Diderot broni tu poetyki dramy mieszczańskiej. Pisze, że wiele dobrych komedii opartych jest na zasadzie kontrastu charakterów, ale możliwości artystyczne i ideowe wynikające z tej zasady budzą niepokój: „Zresztą, gdyby z równą wyrazistością przedstawiono dwie kontrastowe osoby, sam temat dramatu stałby się d w u z n a c z n y” (podkr. J. P.). Wprowadza tu jako znamieny przykład Molierowskiego *Mizantropa* (zob. s. 173, zob. także „Monitor” s. 107, i Mitzler de Kolof, s. 163).

¹⁷ Wiersze: „Nie dosyć jednak...” do: „Co szczęśliwie uczyni...”, świadczą o przejściu przez Dmochowskiego teorii Diderota o komedii „kondycji”, albo sytuacji społecznych.

¹⁸ Zawartą w wierszach: „Tak napisana sztuka...” do: „Niż ta...”, formułę trzeba uznać za podstawową dla krytycznych założeń Dmochowskiego. Tłumaczy ona niesprawiedliwe stanowisko wobec Bohomolca, całkowite pominięcie twórczości Zabłockiego, późniejszego jego bliskiego współpracownika, i przesadne pochwały dla Wybickiego.

¹⁹ J. K. Kossakowski, autor miennej trylogii komediowej: *Panicz gospodarz, Warszawianin w domu, Mądry Polak po szkodzie*, o wyraźnie dydaktycznym charakterze; późniejszy targowiczanin, został powieszony w r. 1794.

²⁰ Libertyńska komedia Jana Baudouina, przestosowana z komedii J. F. Regnarda *Le Légitime universel*.

Kazimierz Jan Przeclawski

1789

GŁOS NA SEJMIE PRZECIW KUGLARZOM¹

Zgorszyłem się, Najjaśniejszy Panie, kiedy widziałem w czasie teraźniejszego sejmiku tak krytycznym rozmaitych po Warszawie uwijających się kuglarzów i wysysających możniejszych kieszenie, ile pamiętając na daną mi instrukcją, która zaleca na wzór króla przeszłego Pruskiego² na zagranicznych baletników, sztukatorów, redutników, mód i zbytków wynalazców obmyślić podatek, którzy przez małpy, psy, powrozy, balony i smyczki wyprowadzają za granicę nasze pieniądze. Niech się policja tym zatrudni, iżby skarb publiczny ich się zyskiem podzielił, a tak przez obcego włóczęgę, choć z naszych, powiększą się na wojsko dochody.

¹ Fragment projektu, zgłoszonego w dyskusji nad podatkami od starostw przez posła słonimskiego, Przeclawskiego, na sesji 5 marca 1789; tekst wg wyd.: *Diariusz sejmu ordynaryjnego [...]* w Warszawie, rozpoczętego Roku Pańskiego 1788, t. II, cz. 2, Warszawa [b. r.], s. 257.

² Fryderyk Wielki (zm. 1786).

Krystian Bogumił Steiner

1788

O KOMEDII DROZDOWSKIEGO «UMIZGI DLA PRZYSŁUGI»¹

Umizgi dla przysługi. Komedia we trzech aktach Jana Drozdowskiego, na teatrze warszawskim reprezentowana, w Warszawie 1788, kart 65, in 8vo, nakładem i drukiem Michała Grölla.

Spodziewać się było potrzeba, iż gruntowne uwagi, które zdolny tłumacz *Fedry* Racina w przedmowie tłumaczenia swego nad Teatrem Narodowym umieścił², uczynią jakie wrażenie w naszych rymotwórcach i publiczności. Przytoczona jednak komedia jest nowym dowodem, iż oczekiwanie nasze uwiedzione zostało. Rozbierzemy jednak i uczynimy nad nią niektóre uwagi; może gdzieś na dobrą padną rolę i pożądany przyniesą owoc.

Osnowa tej sztuki jest następująca: Wieśniacki, stary skąpy ziemianin, zaręcza się z Sknerską, starą i równie skąpą wdową, która dla sprawy jachać musi do Lwowa i nabywa wygranem onej znacznego majątku, ale staje się ona niewierną swemu staremu oblubieńcowi, powziąwszy miłość do Walerego, syna jego, bawiącego się pod ten czas we Lwowie za interesami ojca swojego. Tenże Walery, który się przed swym wyjazdem z Karoliną, córką Rozsądnickiego, a brata Sknerskiej, był zaręczył, korzysta z płocności tej białogłowy na pożytek kieski swojej, która dla skępstwa ojca częstokroć była próżna.

Tymczasem dochodzi wiadomość mniemanej miłości Walerego — przez list pisany od służącego do pokojowej pani Sknerskiej — do uszu starego amanta i Karoliny. Stary zapala się gniewem i zawiścią, Karolina mgieje, jak zwyczajnie lubownice czynią. Walery, co tajemnie od swej starej kochanicy ujachał, w sam raz na prask przybywa. Ociec mu ostrą wyciera kapitułę, lecz łagodzi go udając, iż szczególnie dlatego udawał kochanka przed Sknerską, aby ją od mnóstwa umizgalców, którzy się o jej starali rękę, odciągnął i jej serce nienadwerezone dla ojca zachował. Karolina udaje na początku srogość, lecz się wkrótce w czułość przemienia i Waleremu swą rękę oddaje. Sknerska, lecąc w tropy swego amanta, nadjeżdża i także czyni za zmiennictwo zarzuty Waleremu, o którego związku z Karoliną się dowiaduje; posyła po prawnika, aby się poradzić o sposobach zerwania z starym Wieśniackim. Pan Łeposz odpowiada *de jure**, iż przy pierwszym związku zostać należy. Każe więc intercyzę pisać, oddaje swą rękę staremu i daje wyprawę pokojowej Karoliny, która idzie za sługę Wieśniackiego.

Tak się kończy ta sztuka bez wątpienia z niemałym ukontentowaniem tych, którzy się po dramatycznym wierszopisie interesującej materii, ujmujących i czynnych charakterów i żwawego i zabawnego dialogu spodziewali, widzą jednak zjawiające się codzienne, pospolite osoby, które w przewlekłych, a moralnymi perorami przeplatanych mowach ich nudzą cierpliwość.

Po tym ogólnej osnowy wyłuszczeniu przystąpimy do ściślejszego wyszczególnienia. Podług układu sztuki zdaje się, iż Walery musiał być bliskim Warszawy, gdy ociec jego i sługa odebrali do siebie pisane listy ze Lwowa. Dla odsunięcia więc nieprzyzwoitości stąd wyniknąć mogących udaje autor, że listy dawniejszej są daty i w retentach* zaległy. Lecz mimo to zostaje się wiele nieprawd w układzie sztuki, ponieważ list ten był napisany, gdy Sknerska swój proces była wygrała (karta 7).³

Jestże to rzecz do prawdy podobna, żeby o tym Sknerska bratu swemu, Rozsądnickiemu, żadnej nie dała wiadomości i żeby się o tym dopiero wraz z Wieśniackim z listu sługi dowiedział? Nie masz podobieństwa, żeby Walery nic ojcu swemu o interesach sobie poleconych nie miał donieść, a mianowicie, że mu charakter jego popędliwy nie mógł być niewiadomym. Rozbierając okoliczności układu sztuki można wierzyć, że Sknerska o związku swej bratanki z Walerem ani od brata, ani skądinąd żadnej nie osiągnęła wiadomości? Jestże podobna w tymże względzie, że Waler, zawsze szczery i wierny Karoliny kochanek, do swej zaręczonej kochanki żadnej ze Lwowa nie uczynił odezwy? Powinien go był wprowadzić w akcie II, scenie 4 służący jego, Płatosz, w tej mierze usprawiedliwić, ale część tej sceny bardzo jest słaba, a wreszcie dodaje ów służalec, iż się pan jego sam wymówi, lecz o tym w scenie 8 wzmianki nie masz, a sposób postępowania osób jego na teatr wyprowadzonych nie zgadza się z pospolitymi ludzkimi czynnościami. Pojąć także nie możemy, dlaczego

* według prawa

* jako reszta długu

autor trybunał we Lwowie ustanawia. Może wprowadzić ten wyraz i insze sądy, różne mające nazwiska, oznaczać, jednakowoż polski widz (spektator) wystawia sobie związek przez ten wyraz z swym Narodowym Trybunałem⁴ i uważa niestosowność, co zwykło przerywać potrzebne na teatrze mamienie przytomnych i osłabia przez to wrażenie, które by sztuka na nich uczynić mogła.

Jeżeli sceny w domu Rozsądnickiego, czyli też Wieśniackiego, o tym się tylko dowiaduje czytelnik (nie zaś spektator), a to dopiero w III akcie, z napisu.⁵ Prócz tego spektator dobrze wprzód okoliczności rozważać musi, że Wieśniacki podług układu autora jest ziemnianinem, że dla poczty do miasta przyjechał i mieszkanie wziął u Rozsądnickiego. Łatwo by jednak było autorowi tę okoliczność w parze wierszów w monologu Wieśniackiego (w akcie I, scena 1) wytknąć, przez co dałby był prędzej poznać spektatorowi niektóre osoby w tę sztukę wchodzące i co by mu za dobry wstęp służyło było. Przy II akcie przenosi się scena do pokoju sypialnego Karoliny, a w III znowu do sali Rozsądnickiego. A że wprowadzić niektóre narody od jednakowości sceny, ściśle od dawnych zachowanej, odstąpiły i nas by to nie było zastanowiło, gdybyśmy się nie byli przekonali, że to autor bez żadnej uczynił potrzeby, gdyż przez odmienienie scen, a najbardziej drugiej, ta sztuka wiele utraciła ceny. Bo gdyby autor nie był wprowadził do pokoju Karoliny, ale ją tam zostawił, aż by do siebie przyszła, nie tylko by był przez to oszczędził widzom oziębłą 1 scenę II aktu, ale by i 2 scena zręczniejszą była poszła. Zamiast tego słaba Karolina, którą głośne gadanie rodziców ocucić nie mogło, ocuca się, gdy Helenka z sobą tylko samą gadała, a w tejże samej scenie Karolina, tknięta niewiernością kochanka swego aż do zemdlenia, tak raptownie się otrzeźwia, że w dowcipne i metaforyczne wchodzi rozmowy:

Im więcej się zatrudniam uprzątaniem cierni,
Których w drodze, [z] róż niby słanej, widzę tyle.⁶

a dalej:

Im chlubniejsze w mych oczach stawiasz mi ołtarze.⁷

Tak wprowadzić autor mógł rozumować, aby się na piękne zdobyć wyrazy, ale nie panienka w takim stanie, w jakim ją autor wystawił. Że Wieśniacki do pokoju chorej osoby, którą chce odwiedzić (karta 28)⁸, z takim wpada zgiełkiem, jest mniej przyzwoite, co się równie odmienić należało. Wzbudza to wprowadzić śmiech powszechny, kiedy Płatosza bierze za piersi, wciąga go na scenę i chce go orznać batogiem, ale poeta nie powinien mieć względu tyle na pospólstwo, ale raczej się starać, aby mu więcej wlał gustu do przystojności. Czemu Rozsądnicki i Melisa (karta 20)⁹ nie widzą Faworego, choć tymiż drzwiami, którymi wyszli, i on się wsunął, rzeczą dziwną się zdaje i równie to jest szczególnością, że się tu Fawory zjawia, co łataniną nazwać można.

Sęk całej sztuki w tym, że Karolina, jej rodzice i ojciec Walerego tego są mniemania, że w samej rzeczy Walery Karolinę porzucił dla ożenienia się

z Sknerską. Jak się ta tajemnica raz odkryła z listu, który kamerdyner Sknerskiej pisze do lokaja Wieśniackiego, nie rodzą się potem żadne trudności, aby sztukę coraz bardziej interesującą uczynić, a to po części dla tej się dzieje przyczyny, że autor nieprzytomnie obrał osoby, a dlatego wiele gadania, a mało czynności w niektórych częściach sztuki. Już we śródtku sztuki cały węzeł po większej części przez przybycie służalca Walerego, a na końcu drugiego aktu przez Walera samego zupełnie się rozwiązuje. Zatem już na połowie traci sztuka wiele interesowania, które by wzniecić mogła, a na końcu II aktu wszystkie, gdyż akt III mało co pociąga uwagę.¹⁰

To, cośmy przyłączyli względem ułożenia scen itd., ściąga się także w niektórych miejscach do upiększenia gry sztuki, o której jeszcze cokolwiek namienić należy. Oczekiwaliśmy w tej sztuce podług jej założenia rysów charakterystycznych, aleśmy ich mało znaleźli. Sądząc po rysach, które autor o Wieśniackim wystawia, jest raczej oszczędnym niż skąpym, który jednak na dobry skład wina węgierskiego nie żałuje pieniędzy. Jest to prócz tego rubaśnik zakochany, a przy tym zabobonnym i pobożnym. Taki mieszany charakter nie jest łatwo na teatrze utrzymywać przyzwoicie, ale się także zdaje, że autor te dwie ostatnie własności Wieśniackiego szczególnie dlatego przydał, aby mógł żarcik śmieszny powiedzieć, który tu od rzeczy (karta 7)¹¹.

Fawory

Słyszę, jakiś l'abbe
Chciał dla niej czarną suknią zrzucić.

Wieśniacki
tonem strofowania

Co to w głowie
Posądzać! Może, ile tak bogatej wdowie,
Wprasza się być pasterzem. Jak dziś zły wiek, wszędy
Zwykł potwarz na niewinne rzucać rewerendy.

Następujące miejsce do tego charakteru należące wcale jest przesadzone:

Aż tu z bagna dwa straszne wyskakują wilki,
Szczęściem, że za machnieniem jakoś na krzyż szabli
Zniknęły; wniosłem tedy, że to byli diabli.¹²

Żaden obywatel polski, choćby najciemniejszy, parę spotykających go wilków nie będzie miał za diabłów, którzy przed znakiem krzyża uciekają. Na karcie 9 pobożność Wieśniackiego tak niezgodnie wystawiona, że hałas i uniesienie jego, że mu syn wpadł w ptaki, były powodem Faworemu do tych wyrazów:

Ta srogość z pobożnością pańską się nie zgodzi.¹³

a razem się uśmierza jako dzielnością Neptuna burze: *Quos ego*. Samże uważ, powiada, a wtem służalec słyszy kogoś przychodzącego. Właśnie też żądam rady¹⁴, mówi natychmiast Wieśniacki, jakoby wiedział, że roztropny Rozsądnicki nadchodzi. Jeżeli i to do pobożności Wieśniackiego należało, że co moment diabłami szasta, zostawujemy to zdaniu autora.

Rozsądnicki, którego autor jako roztropnego męża wystawia, jest nieznośnym i nudnym gadułą, przez którego poeta na teatrze rozumuje często nie do rzeczy. Kiedy bowiem Wieśniacki z powodu chcącej go porzucić wdowy piorunuje, Rozsądnicki zaczyna rozprawiać o warszawianinach i odprowadza Wieśniackiego od założonego sobie celu. Jest to na kartach 11 i 12 od tych słów: „Po lwowskiej miarkuję”, aż do tych słów: „Niech się bawi.”¹⁵

Któryż roztropny ojciec, tknięty prawdziwie stanem swej córki, będzie przy jakiegokolwiek zdarzonej porze wychwalał swą żonę, a mianowicie będąc sam na sam, jak czyni Rozsądnicki (karta 17)¹⁶:

...należy nam kłaść pomiędzy pożytki,
 Że jej w samej¹⁷ postaci wystawiano zbytki,
 Że pod waćpani okiem pędzony wiek młody
 Zdaje się mało czuć [smaku w niewolnictwie mody].

A jeszcze bardziej na karcie 23¹⁸:

Czczę z pociechą cnót matki widziane w niej ślady,
 Którymi od kolebki serce prowadzone... etc.

Roztropniejsza Melisa, gdy mówi: „Pochwały na stronę”¹⁹, ale chce udawać Spartanę i gdyby podług jej woli pójść mogło, nieprzyjaciele Polski wnet by od strachu pierzchali. Słuchać tylko, co powiada na karcie 19²⁰:

Nie zerwie się nieszczęścia Polaków osnowa,
 Póki z ich rąk nie pójdą kule jak z ust słowa.

Część sceny 5 aktu I, znajdująca się na tejże karcie 19²¹, wcale oziębła: małżeństwo zmartwione mniemaną niewiernością oblubieńca swej córki, naradzając się z sobą, wpadają w mowę o waleczności Polaków, a żona zdaje się w rozumowaniu tym chcieć nad męża celować. Równie mało było pozorów nakierowania mowy o pewnych duchownych na karcie 16.²² Któż by się mógł domyśleć takowych rzeczy szukać w *Umizgach dla przysługi*? Pewni ludzie, gdy sądzą, iż się nieco wyżej wynieśli nad dawne mniemania niż gmin prosty, wstrzymać się nie mogą przy każdej okoliczności, choćby ją też gwałtem nakręcili, popisać się z swą mądrością, a między tymi pisarzami najbardziej celują ci, którzy ubogiego są geniuszu. Radzi byśmy wiedzieli, co autor chce, abyśmy o Karolinie sądzili. Widziemy wprawdzie, że ma oznaczać panienkę *s e r d e c z n i e n a s y c o n ą* swym kochankiem, ale wystawia nam położenia nas niemal przekonywające, że Karolina romansową jest panienką, która się

nauczyła modnie być chorą, gdy tego potrzeba. Rozważyć tylko należy przytoczone od nas scenę 2 aktu I i cośmy o niej przytoczyli, a przyłóżmy, co następuje z sceny 8 tegoż aktu²³:

Fawory

Szczerość serca stała mi się winą.
Chciałem się Karolinie przysłużyć nowiną,
Że się panicz, to jest syn pański, ma ku wdowie.
Wtem niebożatko nagle zapadła na zdrowie.
Ach, widzieć tam w jej pięknych liczkach odmian wiele,
Owe łzy, łkania, owe zbyt żałośnie trele...
Ja tym wszystkim zmiekkzony i z żalu, i z trwogi,
Niebom ją i Helence oddał, a sam w nogi.

Wieśniacki

Czy to nie będą modne spazmy, chę?

Fawory

Któż zgadnie?

Trelik w jęku, gdyby z nut, krzyżuje się ładnie,
Słowem, całe do twarzy jest jej ta choroba.

Wieśniacki

Przeto też może się jej być słabą podoba.

Nie znajdujemy nic u autora, co by mniemanie Wieśniackiego osłabić mogło. W 8 scenie aktu II rozmowa między Karoliną i Walerym jest wcale niepodobną. Ta scena, gdyby przez czułego poetę przyzwoicie wypracowana była, mogłaby być jak najpiękniejszą, ale teraz Karolina i Walery wydają się istnieć jak marionetki, przez które autor, wyprowadzając one, gada.

Fawory i Płatosz są doskonałymi Ciarletana²⁴ arlekinami. O ostatnim przytoczyliśmy miejsce, mogące służyć za dowód tego, damy jeszcze próbkę o dowcipie Faworego na karcie 8²⁵:

Wieśniacki

Jak kocham Sknerskę.

Fawory

Niech pan doda: i jej złoto,

Klejnoty...

Charakter Helenki, pokojowej Karoliny, najlepiej i naturalniej jest wydany; następujące miejsce w samej rzeczy bardzo jest piękne, a dla takich dziewcząt wcale naturalne:

Być kochanką — głaszczące płeć naszą jest imię.
Ale beśpieczna miłość częstokroć się zdrzymie;
Budzącego ją w sercu nie znając rywala,

Śmielej się od nas myślą kochanek oddała.
 Idzie stąd, że dziewczętom w tym krytycznym czasie
 Koniecznie kilku chłopców trzeba mieć w zapasie.
 Jeśli jeden i drugi przez płochosć uleci,
 Jeszcze jakieś nadzieje zostawia nam trzeci,
 A gdy fortuna dalej posunie swe żarty,
 Pójdzie trzeci, lecz aż nie minie nas czwarty.
 Takowe gospodarstwo prowadząc po świecie,
 Rzadko wypadnie panną umierać kobiecie.
 Ten nasz tryumf nad młodych niestałością ludzi,
 Co ukochawszy, stygną wnet.²⁶

Podobnie i następujące, gdzie Helenka mówi:

Ach, tyle rada bym mieć złota,
 Ilekroć dla nich [wdzięków] święta uwiezi się cnota,
 Kłęknie duma, surowa powaga się schyli,
 Świętość...²⁷

Poznajemy wreszcie z stosownego rysowania służących w tej sztuce, że autor będzie miał zręczność do niskiego komizmu. W tym rodzaju lepiej by mu się udało jak w innych, i nie można mu zdolności pisania wierszów odmówić. Lecz nie zdaje się być bardzo wiadomy prawideł dramatycznej poezji ani mieć delikatne uczucie tego, co prawdziwie pięknym i przyzwoitym nazwać się może.

¹ Tekst wg: „Biblioteka Warszawska Literatury Zagranicznej i Narodowej” 1788, cz. III, s. 96—111. Pierwotna niemiecka wersja tej recenzji ukazała się w: „Polnische Bibliothek” 1788, z. 9, s. 86—91. Autorem jest Krystian Bogumił Steiner, tłumacz nieznan (zob. Z. Wołoszyńska, komentarz do wydania: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. II, s. 407, a także S. Salmonowicz, *Krystian Bogumił Steiner (1746—1814), toruński prawnik i historyk. Studium z dziejów nauki prawa doby Oświecenia w Polsce*, Toruń 1962, „Roczniki Tow. Nauk. w Toruniu” r. 65, z. 2). W l. 1787—1788 Steiner wydawał u Grölla czasopismo literacko-publicystyczne pt. „Polnische Bibliothek”, w którym oprócz przedruków z czasopism, głównie niemieckich, zamieszczał recenzje z dzieł Naruszewicza, Staszica, W. Skrzetuskiego, Zabłockiego i innych. W 1788 Gröll wydał po polsku część magazynu Steinera pt. „Biblioteka Warszawska Literatury Zagranicznej i Narodowej” (cz. I nosiła tytuł „Dziennik Warszawski”). Wydawca miał kłopot z tłumaczeniami, o czym pisał w doniesieniu, chociaż współpracował z nie znanym bliżej pisarzem. Te trudności wyczuwa się przy lekturze recenzji z utworu Drozdowskiego.

Jan Drozdowski (1759—1810) był najpierw kancelistą Rady Nieustającej, później sekretarzem w Straży Praw i należał do popularnych postaci XVIII-wiecznej Warszawy. Pisywał wiersze, które dochowały się w rękopisach, ale przede wszystkim znany jest jako autor kilku komedii, librett operowych i trzech tragedii tłumaczonych z Voltaire’a (*Meropa*, *Orestes*, *Scytowie*). Pierwszą jego komedią był *Literat z biedy* grany w 1784 (dr. 1786), w 1788 ukazała się na scenie i w druku komedia *Umizgi dla przysługi*, wreszcie w 1801 *Bigos hultajski*. Te dwie ostatnie komedie opublikowała Z. Wołoszyńska (*Komedia obyczajowa warszawska*, t. II, s. 243—387; tamże, s. 406—409, obszerna nota o życiu i twórczości Drozdowskiego).

Steiner pisał recenzję z wydania komedii, ale posługiwał się tekstem trochę bałamutnie. Być może był także obecny na przedstawieniu w marcu lub kwietniu 1788, brak nam na to jednak dowodu.

² Wojciech Turski zob. w nin. tomie s. 265.

³ Akt I, sc. 2, w. 58—59.

⁴ Od czasu I rozbioru Polski sesje trybunału nie mogły się odbywać we Lwowie. Drozdowski nie mógł o tym nie wiedzieć i użył terminu trybunał w sensie potocznym na oznaczenie sądu jakiegokolwiek instancji, podobnie jak to robił np. Zabłocki w *Zabobonniku*. Zarzut Steinera nie bardzo uzasadniony.

⁵ Zarzut niezupełnie ścisły, jako że Drozdowski zaraz na wstępie informuje: „Scena w Warszawie, w domu Rozsądnickich.” Drozdowski istotnie nie przedstawia swego bohatera, jak to było powszechnie praktykowane, ale widz z całą pewnością orientował się po stroju i zachowaniu, że ma do czynienia z ziemianinem czy Sarmatą.

⁶ Akt II, w. 46—47.

⁷ Ib., w. 79. Cytat zniekształcony, powinno być: „stawiasz im”.

⁸ Ib., scena 3.

⁹ Wbrew Steinerowi epizod ten jest całkowicie uzasadniony, ponieważ Rozsądnicy wchodzi do pokoju Karoliny, skąd właśnie wraca Fawory.

¹⁰ I tutaj Steiner także nie ma racji, ponieważ w akcie II kończy się nieporozumienie między Karoliną i Walerym, a losy drugiej pary, tzn. Wieśniackiego i Sknerskiej, wyjaśniają się dopiero w akcie III.

¹¹ Akt I, w. 74—78.

¹² Ib., w. 8—10. Podkreślenie autora.

¹³ Ib., w. 113.

¹⁴ Ib., w. 114—115.

¹⁵ Ib., w. 153—177.

¹⁶ Ib. w. 281—284.

¹⁷ Powinno być: w smutnej.

¹⁸ Akt II, w. 4—5.

¹⁹ Ib., w. 6.

²⁰ Akt I, w. 319—320. Tu zawiera się niewątpliwie aluzja do sławnej *Matki Spartanki* (zob. s. 419—420).

²¹ Akt I, w. 303—324,

²² Ib., w. 244—252.

²³ Ib., w. 399—350.

²⁴ Ciarletan lub Ciarlatan, typ kuglarza, aktora jarmarcznego, uwieczniony w wierszu Naruszewicza (zob. s. 356). Bohater o tym imieniu występuje w komedii Zabłockiego *Arlekin Mahomet*.

²⁵ Akt I, w. 95—96.

²⁶ Akt II, w. 23—36. Cytat z drobnymi zniekształceniami.

²⁷ Ib., w. 75—78. Słowo w nawiasie wtrącone przez Steinera.

Ignacy Bykowski

1790

O SZEKSPIRZE ¹

Schakespear [!] — twórca teatru angielskiego; pan Wolter, najsprawiedliwszy sędzia talentów, mówi o nim: „On miał ducha pełnego mocy i obfitości, w poznaniu przyrodzenia najgłębszy, bez najmniejszej iskierki dobrego gustu i bez najmniejszego prawidła.”² Jego nieregularność słodka podoba się daleko bardziej niżeli mądrość teraźniejsza. Geniusz poezji angielskiej, aż dotąd podobny jest do drzewa cienistego przez naturę zasadzonego, które rzucając koło siebie niedbale gałązki, chociaż nieregularnie, z wielką jednak krzewi się mocą; ono by uschło natychmiast, gdyby usiłowano przymusić naturę i podług sztuki ogrodniczej zasadzić go w ogrodzie. Wśród samego nieporządku są jednak dzieła tego poety najdoskonalsze. Z jego śmiercią teatr angielski utracił swoją sławę. Chociaż autorów jest dosyć, którzy go w tym chcą naśladować, żadnemu się jednak nie udaje. Tymczasem dzieła Schakespeara, chociaż nadzwyczajne, jednak w sto pięćdziesiąt lat jeszcze zadziwiają słuchacza.

¹ Fragment eseju *Poei angielscy*. W: *Wieczory wiejskie*, Warszawa 1790. P. Dufour, s. 161—163.

Ignacy Bykowski (1750—1819), literat zaprzyjaźniony z Książninem i Karpińskim, autor wielu tragedii i powieści tłumaczonych i oryginalnych, m. in. tłumaczonej z rosyjskiego tragedii *Mściław* (1788) i z francuskiego *Saul* (1789) (zob. T. Mikulski, *Życie Ignacego Bykowskiego*. W: *Ze studiów nad Oświeceniem. Zagadnienia i fakty*, Warszawa 1956, s. 461—516).

² Voltaire, *Listy o Angielczykach*, zob. s. 118.

Julian Ursyn Niemcewicz

1790

PRZEDMOWA DO «POWROTU POSŁA»¹

I Do czytelnika

Ma to do siebie umysł człowieka, iż łatwiej daleko i uwagę swą zwraca, i korzyści odbiera z rzeczy, które pod postacią rozrywki uczą go i bawią, niż z takich, które surowym i nauczycielskim przepowiedane tonem umysł jego bez odpoczynku wysilają i dręczą. Wady ludzkie w całej swojej wystawione śmieszności prędzej niejednego poprawiły niż czytanie zgłębiających tychże wad filozoficznych traktatów. Śmieszność najstraszniejszą jest dla miłości własnej bronią i taka jest bojaźń onej, iż częstokroć ludzie wolą być godnymi nagany

aniżeli śmiechu. Stąd sztuki teatralne mające za cel poprawienie obyczajów za pożyteczne uznane i we wszystkich oświeconych krajach zachęcane były.

W kraju wolnym, gdzie każdy obywatel składa część powszechnego rządu, nie tylko prywatnego życia obyczaje, ale zdrożne względem całości krajowej opinie prostować należy. Jest to rzeczą największej wagi — opinie te fałszywe lub prawdziwe, zdrożne lub rozsądne stanowić będą o szczęściu lub nieszczęściu Rzeczypospolitej. Rad bym bardzo, żeby dowcipy pełne zdrowych i rozsądnych prawideł zatrudniały się tym widokiem. W piśmie, które na publiczność wydaję, usiłowały życzenia i chęci, ale nieudolność odepchnęła daleko od zamierzonego celu. Pracując około dzieła tego nie miałem na widoku osób, ale wady, przesady i zdrożne obyczaje, pamiętny zawsze słów sławnego naszego poety:

Nigdy ja w szczególności nikomu nie łaję,
Czołem biję osobom, ganię obyczaje.*

Pewien jestem, że charaktery osób najśmieszniejszych w komedii mojej, jakimi są Szarmancki, Starosta i Starościna, nie znajdują się zupełnie takie w kraju naszym, lecz trzeba było zebrać znajdować się mogące błędy i śmieszne zwyczaje i umieścić je w jednej osobie, ażeby wady jej tym wydatniejszymi i bijącymi w oczy uczynić, ażeby czytający i patrzący tym więcej nabierali wstrętu do tego, co jest złym i nieprzyzwoitym, tym więcej naśladowali to, co jest dobrym i pożytecznym. Taki był mój zamiar — umysły nieuprzedzone niechaj mię sądzą przez wzgląd na dobre chęci, niech nieudolności przebaczą.

II Przedmowa do drugiej edycji

Publiczność raczyła przyjąć komedię tę z dobrocią i łaskawością, które mię do łez rozrzewniły. Przepuściwszy błędom dzieła wzgląd miała na chęci piszącego; te, że były najczystsze, zaręczyć mogę i do tej jednej zalety przyznaję się śmieie. Nie chwaliłem — tylko to, co jest przykładowym, dobrym, pożytecznym; ganiłem, co w publicznym lub prywatnym życiu staje nieprzyzwoitym, złym i szkodliwym. Tych trzymając się prawideł sędzę, żem ani obyczajów obraził, ani przeciw prawom wykroczył.

Zatrudnionemu publicznym urzędem czas nie dozwolił poprawić tej drugiej edycji, wolniejsze życia mego chwile poświęcę pracy, w której użytek publiczny będzie mi zawsze na celu — od tego żadne nie odstręczą mię przesładowania. Wiele mi jeszcze pracować zostaje, póki nie usprawiedliwię i nie zasłużę choć po części na te łaskawe względy, które mi publikum okazać raczyło i które ja przyjmuję raczej jak zachęcenie, nie zaś jak zasłużoną już nagrodę.

* J. W. Naruszewicz, biskup łucki i brzeski lit. [Przyp. aut. Z satyry *O prawdziwym szlachectwie*, w. 171—172.]

¹ Przedmowa do wydania: *Powrót posła*. Komedia we trzech aktach przez Juliana Niemcewicza P[osła] I[nflanckiego], Warszawa 1790, M. Groell, s. 5—6, w ed. 2: Warszawa 1791, s. 5—6 i 7. Druk ukazał się z końcem grudnia r. 1790, premiera odbyła się dnia 15 stycznia 1791.

Wydanie to opatrzone jest ponadto dedykacją autora marszałkowi Sejmu Wielkiego, referendarzowi koronnemu, Stanisławowi Małachowskiemu.

W wypowiedzi teoretycznej Niemcewicz nawiązuje bezpośrednio do poglądów teatralnych znanych z pism „Monitora” i z rozważań Czartoryskiego, tak jak w *Powrocie posła* nawiązał do tradycji Bohomolcowej komedii z l. 1765—1766.

Jan Suchorzewski

1791

GŁOS W SEJMIE O REPREZENTACJI «POWROTU POSŁA»¹

Mając teraz mówić za powagą prawa narodu, gdy ciśnięty jestem, abym głos do toczącej się materii stosował, zacznym stosownie do materii skarbowej w ten sposób:

Aby *monopolium* teatru z rąk partykularnych odebrane było.² Już widzimy awantaze, jakie z tego teatru monopolicznego wynikają dla Rzeczpospolitej... Wiadomo, że tak drogo nigdzie się teatr nie opłaca i nigdzie żaden nie odważa się tak śmiało wystawiać rzeczy przeciwko powadze prawa narodu warowanego paktami konwentami. Niechaj, kto chce, przeciwko mnie w tym punkcie oburza się, niechaj się nawet oburzają wszyscy, ja tam, gdzie idzie o prawo narodu, a zatem o dobro publiczne, nie tylko urąganiem, hałasem, ale nawet widokiem śmierci odwieść się nie dam od tego, co winienem prawu, urzędowi i publiczności.

Mówiąc o złe użycie teatru skarżę razem policją tutejszą obowiązującą strzec prawa narodu, skarżę p. Niemcewicza, posła inflanckiego, autora komedii pod tytułem *Powrót posła*.

Nie z tego, że w tym dziele oddał słuszne pochwały Waszej Królewskiej Mości, bo tych zawsze jak byłeś i jesteś godzien, tak nigdy w tej słuszności nie miałeś Wasza Królewska Mość ode mnie ubliżenia i co do tego punktu jestem dzieła tego przyjacielem;

nie z tego, że zapal Paryża wielbił, lecz my, jako w dawniejszych głosach wyraziłem, nie chcieliśmy dźwignienia i szczęśliwości miast, ale poburzenia i użycia ich na poparcie sukcesji... takie były chcących sukcesji widoki i cele;

nie z tego, że ludzkości dla wieśniaków wystawił obraz;

nie z tego, że grymaśne obyczaje płci żeńskiej chciał poprawić;

nie z tego wreszcie, że prywatnie posłów to w wielomówstwie, to w sporze, to w protestacjach skrytykował (lubo by się i to nie godziło, lecz pomijam, jako obrażenia partykularne).³

Ale skarżę i skarżyć będę z tego, że autor prawo narodu wolnej elekcji, przysięgą króla zatwierdzone, instrukcjami województw w nienaruszeniu zachowane,

znieważył i wydrwił, a komedianci powtórzyli, że przez sukcesją kajdany zachwalili i uwielbili.

Czemu wtenczas, gdy kraj rozbierano, gdy gwałty czyniono, nie było zachęcenia na teatrze do odporu, do wskrzeszenia męstwa dawnych Polaków? Czemu nie grano komedii to pod tytułem *Matka Spartanka*, to pod tytułem *Syn jedynak*, ale nie dozwolono teatru, i ze mnie, kiedyś jechał do Puław na komedię *Matki Spartanki*, śmiano się i żartowano.⁴ A kiedy dziś komedia zachwalała kajdany przez sukcesją, to aplaudowano: brawo autor.

Biorę na świadectwo JWW. Gorzeńskich kolegów, że gdy u nas grana była ta komedia zachęcająca do obrony ojczyzny, przysyłano zaraz z Warszawy, czyli nie robimy rewolucji. Nie wolno było i na ambonie mówić: ratujcie ojczyznę. Kiedy ks. Witoszyński⁵ zachęcał naród do łączenia się z królem i króla z narodem, ledwie mógł dokończyć kazania, zaraz kaznodziejstwo mu odebrano i zamknięto by go do komórki, gdyby od Waszej Królewskiej Mości nie znalazł obrony.

Pamiętam, że kiedy w czasach ciężkich Rzeczypospolitej kapucyn miał kazanie, żeby bronić ojczyznę, z ambony go ściągniono i do karczeru posłano.

Tu obracam się do ciebie, publiczności! Czyliś była gorliwą ująć się za tego kaznodzieję i wołać tak: „brawo kaznodzieja”, jakieś wołała na komedii: „brawo autor”? Wiem jeszcze trzeciego kaznodzieję, będącego teraz w Galicji, który że mówił za ratunkiem ojczyzny, z doniesienia samych Polaków od generała moskiewskiego w kajdany był wzięty i sześć miesięcy więziony.

Prześwietna publiczności! Sądź mój wniosek za sprawiedliwy lub nie — po dług upodobania — ja go wszelako popierać będę przywołując prawo nieporuszone, głoszące za nieprzyjaciela ojczyzny tego, który by za sukcesją mówił, pisał i oneż forytował, przywołując pakta Waszej Królewskiej Mości nie dlatego, żebyś ich najściślej z strony swojej nie zachował, ale żebyś gwałcenia onych bronił.

Pamiętam, że z Francji wypędzono jezuitów za to, że rezonowali w materii prawem pisany i prawem natury zabronionej, wpajając tę maksymę, iż wolno jest każdemu króla tyrana zabić. Że zaś i u nas prawo zakazało mówić o sukcesji, nie powinniśmy tak o niej rezonować jak owi jezuita o wolności zabicia króla tyrana. Oświadczając przeto delacją* przeciwko policji i autorowi, upraszam marszałków konfederacji o rozpisanie listów do sędziów sejmowych, iżby się zjechali i komplet sądu złożyli.

¹ Tekst wg: *Diariusz Sejmu Ordynaryjnego pod zwiazkiem konfederacji generalnej obojga narodów w podwójnym posłów składzie zgromadzonego w Warszawie od dnia 16 grudnia roku 1790, Warszawa [1791], t. I, cz. 2, s. 96—98. Sesja z dnia 18 stycznia. Nieco inną wersję tej wypowiedzi opublikował *Dziennik czynności sejmu...* (zob. *Warszawa wieku Oświecenia*, s. 255—256).*

Jan Suchorzewski — poseł kaliski na Sejm Czteroletni, zagorzał konserwatysta. Wystąpienia sejmowe Suchorzewskiego i polemikę Zabłockiego z posłem kaliskim przedstawił R. Kaleta w: *Nawracanie posła*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

* oskarżenie

* Chodzi o uchwalony na sejmie w r. 1774 przywilej teatralny, będący od r. 1776 w posiadaniu Ryxa. W grudniu 1788 poseł Stanisław Kublicki wystąpił z żądaniem zniesienia wszystkich przywilejów, a w tym także teatralnego. Do tej dyskusji nawiązuje Suchorzewski. Przywileje zostały zniesione w kwietniu r. 1791.

* W postaci starosty Gadulskiego z *Powrotu posła* współcześnie upatrywali karykaturę Suchozewskiego.

* *Matka Spartanka* (1786), zob. s. 419—420. *Ojczyzna z jednym synem*, zaginiona opera J. Wybickiego, patriotyczna i antykrólewska, wystawiona w domu chorążostwa poznańskich Augustyna i Aleksandry Gorzeńskich.

* Ignacy Witoszyński, kaznodzieja nadworny Stanisława Augusta, znany z wystąpień antykrólewskich i antyrosyjskich.

Tadeusz Matuszewicz

1791

O REPREZENTACJI «POWROTU POSŁA»¹

Wiem, że przymiotom znakomitym skromność towarzyszyć zwykła, wiem to i jak prawdę ogólną, i jak prawdę stwierdzającą się w szczególnym i świeżym doświadczeniu, które mi dało do pisania pobudkę. Autor komedii pod tytułem *Powrót posła*, dzieła, w którym światło i duch obywatelski przybrane są w powabną zabawę powierzchowność, jest jednym z autorów „Gazety Narodowej”, dzieła drugiego, które w podobnym przedsięwzięcie duchu, rozszerza w narodzie wiadomości potrzebne. Kto się za cudzymi pochwałami nie ubiega, ten sam ich sobie szafować nie zwykł, ten pozoru nawet samochwalstwa unika; to jest, co mi przewidywać kazało, że skromność doradzi wiadomość o komedii w „Gazecie” przemilczeć, ale skromność, lubo chwalebna i piękna, lubo zbytek nawet bywa jej z ochotą przebaczano, nie powinna powszechności ukrzywdzać, nie powinna pozbawiać ją wiadomości prawdziwych, z których czerpać może przyjemność i pożytek. I to jest, czego zapobiec niniejszym pisaniem przedsięwzięłem. Chcę wszakże dogodzić razem i skromności, i prawdzie, mijam pochwały dla autora, dla powszechności rzecz tylko, jak się dzieła, opowiem.

Dnia 15 tego miesiąca grana była pierwszy raz na teatrze tutejszym komedia pod tytułem *Powrót posła*, napisana wierszem przez JP. Juliana Niemcewicza, posła inflanckiego. Zgromadzenie słuchaczy wszystkie miejsca aż do nacisku napełniło, oklask powszechny i prawie nieprzerwany uwieńczył to dzieło obywatelstwa i dowcipu. Oklask najwyższy dał się słyszeć wtedy, kiedy jeden z aktorów mówiąc o czynnościach sejmu teraźniejszego przyszedł do słów następnych:

Walczą wszystkie przeszkody gorliwą robotą,
Idąc przykładem króla i własną swą cnotą etc.²

Dwukroć aktor powtórzyć musiał te wyrazy, a Najjaśniejszy Pan oświadczając ukłonem z łoży podziękowanie dla powszechności okazał, iż umie ocenić

pochwały i przywiązanie narodu. W całym ciągu grania tej sztuki widać było nie tylko ukontentowanie ciekawości nasyconej zabawą, ale przeniknięcie obywatelskie, którym serca przytomnych zostały przejęte, słysząc własną swą ku ojczyźnie miłość z czułością i dowcipem oddaną.

W dniu następującym reprezentacja tejże komedii powtórzoną została. Równy był nacisk, równe ukontentowanie słuchaczy. Pomnożył jeszcze ich liczbę p. Małachowski, marszałek konfederacji koronnej. Ledwo mąż ten ukazał się w łoży, kiedy zgromadzeni spektatorowie uznali w osobie jego przykład tej cnoty obywatelskiej, której przepisów pod postacią rozrywki ukazanych słuchać przyszli. Oklask powszechny był chlubnym świadectwem tej czci i wdzięczności, którą sternikowi obrad chwalebnych niesie obowiązana powszechność.

¹ Tekst wg „Gazety Narodowej i Obcej” z dnia 19 stycznia 1791 r. Opublikowany w cztery dni po premierze. W przypisie do artykułu autor stwierdza: „Proszę waćpanów list ten w jutrzejszej umieścić gazecie, żebym zaś uwolnił ich od posądzania, które na nich rzucają, iż sami do siebie pisujecie listy, które zwykliście w gazecie drukować, do niniejszego kładę mój podpis. Tadeusz Matuszewicz, poseł województwa brzeskiego.” Tak obszerna relacja z przedstawienia teatralnego była w „Gazecie Narodowej i Obcej” zjawiskiem wyjątkowym.

Tadeusz Matuszewicz (1765—1819), poseł na Sejm Czteroletni, działacz postępowy, zajmował się także literaturą, a na początku XIX w. pisywał prawdopodobnie recenzje teatralne jako jeden z Towarzystwa Iksów (zob. J. Lipiński, wstęp do: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów. (1815—1819)*. Materiały do Dziejów Teatru w Polsce pod red. Z. Raszewskiego i E. Szwankowskiego, t. IV, Wrocław 1956).

² J. U. Niemcewicz, *Powrót posła*, akt I, w. 171—172.

Franciszek Salezy Jezierski

1791

«NIEKTÓRE WYRAZY»¹

I Aktorowie

Aktorowie są sprawcy widoku bawiącego, zdumiewającego, rozrzewniającego lub przerażającego bojaźnią. Aktorowie są dwojacy: działający sami przez się widok albo podrzeźniający nie naśladowaniem, ale udawaniem widok istotnie niegdyś przytrafiony. Wszystkie przypadki, okropne okrucieństwa w historiach wspominane były w momencie swojego wydarzenia widokiem istotnym, też dzieła powtarzane na teatrze w tragediach i naśladowane przedrzeźnianiem robią czucia w sercach przytomnych i zastanawiają uwagę z tą różnością, że aktorowie widoku w samym oryginalnym dziele byli bohaterami, zaś w tragedii aktorowie widoku są komedianci, nie ma zaś pewniejszego posągu dla przysłużenia się prawdzie, jak kiedy ludzie powtarzają przypadki po ludziach. Cały świat jest godnym widokiem dla siebie samego, społeczeństwa narodów

zawsze wyprawują widoki w swoich dziełach. Cnoty i niecnoty zajmują żądania serc ludzkich, pokój, wojny, sprzymierzenia, handle, miłości, nienawiści, wesela, pogrzeby, ustawiczne widoki, których jedni są aktorami dla drugich. Niezwyczajność zaś postępów najbardziej zastanawia powszechność, i tak Francja, czyniąc nowy rząd, i Polska, poprawując rząd stary, zastanawia oczy całego świata. Francja i Polska są dziś najpierwszymi aktorkami: pierwsza odprawiła tragedią, druga do komedii przystępuje.

II Komedia

Komedia w pospolitym używaniu tego wyrazu znaczy w języku naszym wszystkie widoki teatrów, lubo komedia, istotnie ją biorąc, jest tylko jednym rodzajem między teatralnymi sztukami; jakożkolwiek bądź widoki teatrów ze wszystkich robót poezji najokazalszym są dziełem, którym zastanawiają się razem zmysły, rozum i serce człowieka. Ile zasięgnąć można pewności w historii, Grecja była początkiem teatrów, z czasem Rzymianie, a po Rzymianach wszystkim prawie narodom Europy tragedie i komedie są znajome.

Nasz naród najpóźniej przystąpił, aby mieć widoki odprawujące się we własnym języku, bo też my naszego języka zażywaliśmy tak właśnie, jak w odzieży zażywają kaftana; kaftan jest postać sukni najbliższej tylko należącej do ciała, insze zaś odzienie jest i dla okazałości, i dla ozdoby stroju. My języka narodowego tylko zażywali na wewnętrzne potrzeby w życiu społeczne, nigdy go nie pokazując w potrzebach społecznych towarzystwa, i dlatego kancelarie łacińskie, musztry reimentów niemieckie, mowy w obradach sejmowych na wół łacińskie i polskie, teatra po włosku lub po francusku, a zatem gdy Polak po łacinie się sądził, srokatym językiem radził, po niemiecku wojował, po włosku lub po francusku się bawił, więc dla ojczystego języka nie zostało nic więcej, tylko rozmowa jednego z drugim i kazanie w kościele. Zdaje się więc być potrzebą dla wzmocnienia poezji ojczystej i dla wydoskonalenia języka, że ten sposób zabawy jest pożyteczny w widokach teatralnych; uważając zaś teatra w porządku obyczajów, znajduje rozum trudność i sprawiedliwość, aby się na to zgodził, że komedie są posiłkiem nauce dobrych obyczajów.

Jest, prawda, zamiar sztuk teatralnych wyśmiać występki czcąc prawdę i cnotę, jednakże iż to się dzieje przez podrzyżnianie namiętności i w postaci do tego wesołej, nie najlepiej z tego względu może być usłużona moralność, pasje przez to rozdrażnione zostają i same bawiąc umysły, prawdę tylko z uśmiechem przesyłają do serca.

Wielki odnowiciel najlepszych komedii we Francji dał to hasło ozdabiające sztukę swoją: *ridendo dicere verum quid vetat*², śmiejąc się — powiada on — mówić prawdę, cóż ma przeszkadzać. Ja bym twierdził, że przeszkadzać powinna sama święta powaga prawdy.

Ja cnotę i prawdę tak uważam, kto jej szuka na teatrum, jak uważam tych rodziców, którzy by miasto piastunki małpę sobie przyjęli do piastowania dzie-

cięcia; ta bestia zręczniejsza może dziecię piastować, ale pewne jest niebezpieczeństwo, że go podrapie albo zagniecie, ponieważ małpy zręczność od dzikości nie jest oddzielna nigdy.

Nie widział jeszcze nikt w naszym narodzie poprawy obyczajów po teatralnej misji i nie wiem, co okropniejszego dla cnoty: czyli widoki okrutne u Rzymian, gdzie ludzie zabijali się dla zabawy ludzi, czyli też nasze miłośno-moralne widoki teatrów; i owszem, przypomnieć można, że często osoby bogate i noszące na sobie dostojęstwa kraju z tego samego co komedianci kopiowali obyczaje, oni, w sam oryginał zamieniwszy, powtarzają, przystąpiwszy z tymi do doświadczenia, które tylko dla nauki obyczajów zdawały się wydawać występki. Prócz zaś uszczerbku w obyczajach jest jeszcze szkoda w majątku krajowym, bo gdyby zgromadził razem wydatek strwoniony w pieniądzach, klejnotach i sprzętach kosztownych dla komediantek, to zapewne uczyniłoby tyle szkody jakby za naszych przodków wpadnięcie Tatarów na Podole.

Gdy więc twierdzę widoki teatrów pożyteczne dowcipowi i zabawie, a szkodliwe obyczajom i sercu, przeto zdaje mi się, że zabawę teatralną nikt nie powinien utrzymywać i wyprawiać, tylko osoby najmajętniejsze w narodzie w swoich domach; panowie w kraju mają zwyczaj bawić przyjaciół w domach, posiedzenia wieczorne dają przystęp do pałaców przyjaciółom i znajomym, miasto kart albo szeptów po kanapach czemu by nie miała być wyprawiona komedia, osobliwie gdy Opatrzność nie broniła tyle talentów do tego, ile majątku. Wyprawiane widoki przez takie osoby więcej by miały powagi nad umysłami i zręczniejszemu by prawdę przystawili do serca, bo przekonanie należałoby równie do patrzących i pokazujących.

Trafiło mi się raz być w domu na wsi u jednego pana z tych, którzy są jeszcze w Polsce doprawdy panami. Żona jego dla zabawy przyjaciół i przytomnych grała komedią, w której przychodziło mówienie o wolności. Gdy wyrzekła te słowa: „Ach, ja kocham bardzo wolność!” — głos tych wyrazów przeniknął duszę moją, pomyślałem: kobieta takiej zacności, dostojęstw i dóbr, matka synów i córek, mówi dla zabawy mojej, ale nie bez wiadomości swojego serca.³ Owóż to widoki teatrów powinny być dziełem takich ludzi, ponieważ panowie dają jeść i pić, dlatego że są panami, czemu nie mają także bawić widokami, dlatego że są panami?

³ Tekst wg: *Niektóre wyrazy porządkiem abecadla zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*. Dzieło pogrobowe ks. Franciszka Salezego Jezierskiego, kanonika krakowskiego i kaliskiego, napisane, po śmierci jego wydane, Warszawa 1791.

Franciszek Salezy Jezierski (1740—1791), kanonik krakowski i kaliski, w 1785 wizytator generalny Komisji Edukacji Narodowej, po r. 1788 sekretarz Kołłątaja, gorliwy publicysta, zwalczał samowolę magnatów, walczył o sukcesję tronu. Niektóre jego pisma polityczne pisane były z inspiracji Stanisława Augusta (zob. *Korespondencja Adama Naruszewicza. 1762—1796. Z papierów po L. Bernackim uzupełnił, opracował i wydał J. Platt, pod redakcją T. Mikulskiego, Źródła Historycznoliterackie, t. I, Wrocław 1959*).

Wypowiedź Jezierskiego o komedii zawiera wyraźne akcenty antymagnackie i choć źródła nie udało się ustalić, wydaje się niewątpliwym echem współczesnych wypowiedzi francuskich rewolucyjnych moralistów.

² Cytat z Horacego (zob. s. 101).

³ Chodzi prawdopodobnie o dwór w Puławach. Izabela Czartoryska występowała w roli Matki Spartanki (zob. s. 419—420). Słowa te świadczą, jak się wydaje, o tym, że Jezierski był obecny na tym przedstawieniu, a może to jest po prostu *licentia poetica*? Cytatu Jezierskiego nie ma w tekście Książnina.

Wincenty Karzewski

1791

ZDANIE AKADEMIKA I ZDANIE KOMEDIOPISARZA O «POWROCIE POSŁA»¹

15 kwietnia 1791 z Warszawy

Mon Cher Ami!

We czwartek po napisanym pierwszym liście do WMWcPana Dobr[odzieja] wypadło mi pisać do WoJmć Pana Zabłockiego, z którym wiodłem spór długi, ale jak się łatwo dorozumiesz, przyjacielski, o komedię *Powrót posła do domu*. Nie będąc przekonany z strony jego, upierałem się przy zdaniu moim; z tej okoliczności prosiłem w zmiankowanym bilecie, aby przyjaźń moja nie szwankowała nic na tym, że się różniemy w opinii o Jmć Panu Niemcewiczu, autorze sztuki, o której rozprawa. Chcąc dodać mocy osnowie biletu, przytoczyłem ku końcu te dwa wiersze z WMWcPana Pope:

Zdania nasze skazują, jak nasze zegary,
Wszystkie niezgodne, lecz któż swemu nie da wiary?²

Nie opuściłem zacytować źródła, w którym czerpałem, gdy mię się o nie nazajutrz w Saskim Ogrodzie zapytał. A co za tym następuje, naturalnie wszczęła się między nami o WMWcDobro[dzieju] mowa. Czytał już *Luizjadę*, Hezjoda, pieśń pierwszą Homera i wielkie dawał pochwały tłumaczowi tych pięknych zabytków myślącej starożytności, co mi jest arcymiło donieść WMWcPanu Dobrodziejowi.³

Kiedy z okoliczności JP[an]a Zabłockiego musiałem nieco namienić o Jmć P[an]u Niemcewiczu, daruj, kochany przyjacielu, że mu się zwierzę mojego zdania. Czytałem tę sztukę z wielką uwagą i nie raz. Wiersz gładki, ale zaniedbany, a zaniedbany aż do nudności; rozłożenie scen nie z osnowy ani jej części, ale właśnie z ubrdania piszącego wynikające, a stosowane, a przynajmniej wskazane, od ducha złośliwości i szyderstwa, niebacznego na naturę dzieł dramatycznych; brak związku pomiędzy aktem a aktem, a co największa, zupełny niedostatek intrygi, która powinna być zawsze duszą sztuk teatralnych, a której

żadną miarą znaleźć nie mogłem, przywiodły mię do osądzenia komedii *Powrót posła* za nikczemny podrzutek parnasowy, ze wszystkim podobny do nędzarza osłoniętego gałganami złotych i jedwabnych materii, które się lśnią wprawdzie, ale oraz przez które nagość jego tym mocniej i tym widoczniej przebija.

Jmć P. Zabłocki przyznał mi, że się nie omylił w dostrzeżeniu przywar wyrachowanych, podobało mu się nawet przyrównanie. „Darować je przecież należy — mówił dalej — autorowi przez wzgląd na skutek dobry, który ta komedia sprawiła, wrażając w serca obywatelskie ostatnią pogardę ku człowiekowi, który na złość cnocie i poczciwości poprzysiągł zagubić Ojczyznę.” Domówił tych słów z zapalem, a ja wiadomy, że w przyjaźni tak jak w małżeństwie bywają często owe chwile, w których małości własnej i zdaniu złączonej z nami osoby ulec potrzeba, zamilkłem. Pomyślałem przecież: bohater tej sztuki po najmiłszym nawet przyjęciu onej od powszechności chodzi z tak podniesioną głową jak przedtem, liczba dworzan i nadskoczków jego nie umniejsza się, a co większa, po tej nawet komedii partyzanci wyśmianego jawnie w stanach popierają ukartowanych interesów. Blask złotej jego szwajcy* miło połyskuje w oczach przegłodzonych, a skażonych Polaków.⁴

„Skutek dobry wymówić go z wad powinien?” Serce moje nie przylega do tego rozumowania. Źle napisana komedia skutkuje wybornie — cóż za wniosek prawy rozum stąd wyciągnie? Oto: znać, że cnota wiele ma władzy nad sercem publikum, kiedy wydana tak nawet nikczemnie, oburza je na występki. Na stronę autora to bym tylko mógł powiedzieć, że sentymenta godne, poczciwe, że jest dobrym obywatelem, ale złym dramatykiem.

„Skutek dobry wymówić go z wad powinien.” Niech Bóg uchowa, żebyśmy mieli to aksjoma do moralności przystosować. Jęczy lud udręczony pod tyranią Dionizjusza.⁵ Syn jednym pchnięciem sztyletu oswobadza miliony od pożerającej ich wnętrzości jaszczurki. Jak przedziwny skutek! ale jak szkaradna zbrodnia!... Musiałbym wyjść daleko za granice rozciągłości listu, gdybym chciał dawać sprawę z wszystkich uwag, którem nad komedią, a w istocie samej nad ożywionym przez Niemcewicza ułamkiem starych dialogów, jakimi niegdyś przeświećta Akademia Krakowska słynęła, uczynił.

Ale że nie wszystkie mają ten charakter, aby mogły być przesłane oświeconemu przyjacielowi, całą tę sprawę zakończę dodając, że mnie rozgniewało niezmiernie, iż poseł, którego, ile prawodawcy, najściślej jest obowiązkiem myśleć o wydźwignieniu rządu z owej nikczemności anarchicznej, w jakiej od kilku wieków leżał, który by powinien w zamiarze dopełnienia tego celu wertować najusilniej dzieje narodu i volumina konstytucji, w nich szukać śladu prawodawstwa owego, które nas w wieku Zygmunta i sławnymi, i możnymi, i oświeconymi czyniło, śledzić zmian i kształtów, przez które los i charakter rodaków przechodził, odkopywać drogi, jakimi się stan szlachecki zbliżył do osiągnięcia

* pieniądze na łapówkę

krzywdzących inne stany królestwa przywilejów, które teraz dawnym swym posesorom przywrócić należy koniecznie albo się uprzeć zupełnie na sprowadzenie okropnej i niszczącej rewolucji etc., etc., etc., iż — mówię — poseł, którego edukacja, wzięta za granicą po większej części, przeświadcza wszystkich, że nie najbieglejším być może w znajomości własnego narodu, zamiast sposobienia się do dopełnienia najgorliwszego przyjętych od współobywatelów obowiązków, nie o środkach ratowania Ojczyzny, ale o wsławieniu się dziełami poety przemysliwa. Jakże darować to dziwaczne frymarczenie i zmienianie podług fantazji zatrudnień osobistych! W dedykacji *Zabobonnika* utyskiwał autor, że przed niniejszym panowaniem nauki były w nieładzie, wszędzie było

pełno schizmy,

Ambony grały sceny, teatr katechizmy —

przyszłe pokolenia pełniejszym goryczy tonem narzekać będą, że u Polaków ku końca ośmnastego wieku biskupi pisali świeckie ramoty, posły wsławienia szukali w działaniu bezkształtnych komedii, a jeżeli WMWcPan Dobrodziej pozwolisz mi zarwać ubocznej materii, żeśmy dla młodzi zamiast szkół powystawiali w każdym województwie *universitates scientiarum*⁶.

Lecz żebyśmy więcej nie zbaczał: najbardziej mi autor komedii *Powrót* etc. przypiekl wątroby, gdy pisemko swoje wydał pod wyraźnym imieniem reprezentanta narodu i gdy go przypisał mężowi dowodzącemu stanom zgromadzonym⁷. Co za widok dla przyszłego potomstwa! Komedia mizerna pod tytułem osoby zaszczyconej charakterem prawodawczym, wtrącona pod opiekę i protekcją Marszałka Sejmu i Konfederacji, w której poświęceniu autor wystawia się jako nauczyciela moralności w Polsce.

Ach! gdybym był pomniał na ową przypowieść zmarłego księdza Jezierskiego, że wtenczas się przekonać możemy, iż teatru są wyborną moralności szkołą, gdy zobaczymy małpy sprawujące urząd piastunek przy dzieciach cnotliwych i czułych na życie swych dzieci matek!⁸ Gdyby był z większą uwagą czytał (jeżeli go czytał) Helwecjusza w miejscu, gdzie ma rzecz o kontradycjach aktualnej edukacji, byłby pamiętał, jak się śmieje dowcipny ten autor z niedołężności owych, którzy tam chcą w młodych zaszczeplać cnotę, gdzie rozsława i moc miłości mówi do duszy wszystkimi drogami zmysłów!⁹

Obywatele cnotliwi, których może przyszłe czasy dostawią Polsce, śmiać się będą, że poseł tak znakomitego Sejmu, jak jest w oczach całej Europy Sejm dzisiejszy, ślad prawodawczego swego przejścia zostawił w rzemiośle tak nikczemnie od siebie posiadany [...]. Cóż pomyślą o tym, który niewczesnym wstrętem odrażony od nie zawsze smacznej nauki polityki, zaprzysiężone Ojczyźnie chwile świętokradczo przepędza, a jeszcze nie na Parnasie, ale na pierwszym tej świętej góry załomku.

Już skończyłem filozoficzną zrzedę moją, jeżeli tylko bez dumy można jej przydać nazwisko filozoficznej! Proszę ją przyjąć tak przyjacielskim umysłem,

jak w przyjacielskim zaufaniu wypisałem się z prawdziwym zdaniem o tym celu przyklasku publiczności, która w zabawach szuka umorzenia trosków, jakimi by ją niniejsza sytuacja Ojczyzny udrczyć musiała, gdyby chciała myśleć. Proszę niepodchlebne dać zdanie o sposobie rezonowania mego w tej mierze. Wyznaję ja sam, że mój ton pociągnięty do niejakiej surowości spartańskiej może obrazić delikatność filozofii dzisiejszej, o której dawniej czytałem *dans les Principes de morale par Mably*: „*Nous avons imaginé, je ne sais quelle malheureuse philosophie, qui, nous rendant incapables de tout effort généreux sur nous-mêmes, n'est que trop féconde en sophismes propres à justifier nos erreurs.*”¹ Zapewne się nie zgodzę z tymi, którzy czułość fizyczną kładą za początek czynności człowieka, a obowiązki obywatela chcą dopełniać wygodnie. Pochlebiam sobie jednak, że *le vieux bon sens, la froide raison des philosophes de la belle et vertueuse antiquité*¹¹ nie potępi mię ze wszystkim. Proszę na koniec, aby listu mego nie pokazywać nikomu z tych ichmościów, którzy by jego wiadomości na wyrządzenie mi przykrości jakieś użyć mogli.

¹ List Karczewskiego do Jacka Przybylskiego. Tekst wg rkpsu Bibl. Jagiell., sygn. 148, t. III, *Korespondencja J. Przybylskiego*. Tekst wskazał i we fragmentach opublikował J. Dihm w: *Nikczemny podrzutek parnasowy*, „Biuletyn Miesięczny Biblioteki Jagiellońskiej” 1953, nr 5, zob. także R. Kaleta: *O twórczości satyrycznej F. Zabłockiego w czasie Sejmu Wielkiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, z. 3.

Wincenty Karczewski (1757—1817), doktor obojga praw, profesor Akademii Krakowskiej w l. 1781—1785, a następnie guwerner w domach magnackich w Warszawie.

Jack Przybylski (1756—1819), doktor filozofii i nauk wyzwolonych, od 1784 prefekt biblioteki Szkoły Głównej Koronnej, profesor starożytności klasycznych w Krakowie, tłumacz.

Kontakty Zabłockiego z Karczewskim nie są zbadane. Z Przybylskim Zabłocki kontaktował się w sprawach Komisji Edukacji Narodowej, wtedy gdy sprawował funkcję sekretarza Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych w l. 1787—1792.

² Alexander Pope: *Essay on Criticism*. O krytyce Aleksandra Pope. Przekładania Jacka Przybylskiego. Wiersz polski obok z angielskim, Kraków 1790. Druk. Grebla, cz. 1, w. 9—10.

³ *Luizjada Kamoensa, czyli Odkrycie Indyj Wschodnich*. Poema w pieśniach dziesięciu, przekładania Jacka Przybylskiego, Kraków 1790; *Hezjoda Askrejczyka dzieła wszystkie*, z greckiego przekładania Jacka Przybylskiego, t. I—III, Kraków 1790; *Iliady księga pierwsza. Mór i gniew*, według greckiego oryginału przekładania Jacka Przybylskiego... t. I—II, Kraków 1790.

⁴ Mowa o Ksawerym Branicim.

⁵ Dionizjusz, tyran Syrakuz z V w. p.n.e.

⁶ Wszechnice wiedzy, aluzja do działalności Komisji Edukacji Narodowej, która położyła w podległych sobie szkołach szczególny nacisk na rozwój przedmiotów przyrodniczych i matematycznych.

⁷ Chodzi o Stanisława Małachowskiego, zob. s. 288.

⁸ F. S. Jezierski, *Komedia*, zob. s. 292.

⁹ Adrien Claude Helvétius (1715—1771), filozof i moralista francuski. Chodzi prawdopodobnie o dzieło: *De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation* (1773).

¹⁰ Gabriel Bonnot de Mably (1709—1785), *Principes de morale* (1784): „Wymyśliliśmy nie wiedzieć jaką nieszczęsną filozofię, która czyniąc nas niezdolnymi do jakiegokolwiek szlachet.

nego wysiłku nad samym sobą, jest aż nadto płodna w sofizmaty stosowne do usprawiedliwienia naszych błędów.”

¹¹ ...stary zdrowy rozsądek, zimny rozum filozofów pięknej i cnotliwej starożytności — żartobliwa aluzja do Przybylskiego jako filologa klasycznego.

1792

O REPERTUARZE NARODOWYM¹

W Rzeczypospolitej, gdzie sam tylko charakter narodowy istotność jej utrzymać może, teatru ściśle opisane być powinny. Niechaj nie bywają grane sztuki komiczne, które zabawiając przytomnych wpajają miękkość i rozpustę w umysły, bo tak rozpieszczony młody w samych tylko zasypiając romansach zechce unikać pracy i trudnego życia. Mogę śmiało powiedzieć, iż wszystkie sztuki w teatrze warszawskim grane w jednym zawsze są zamiarze, ażeby młodzież uczyniły rozpustną. Wiedzieć tylko intrygi mężczyzn z kobietami, jak gdyby tyle ważniejszych nie było materii.

Mówią miłośnicy teatrów, iż komedie są małą praktyką nauki szkolnej, iż na komediach trafnie wyszydzone błędy ludzkie poprawę obyczajów przynoszą. Właśnie też spektator uniesiony zmyślnością i wymówkami ułomności ludzkiej zechce się zniżyć do tego stopnia, ażeby wglądał w wnętrze serca swego! Zobaczysz wszystkich uweselonych z reprezentacji i zręczności aktorów: każdy wychodzi z siebie kontent, a wszystko do kogoś stosuje. Nie miękkiej perswazji, nie prośb łagodnych, ale ostrych potrzeba grotów, aby poprawić obyczaje młodego. Znajdują się i tacy, którzy komedie przekładają nad nauki duchowne. O bezbożności! Toż nad sercem człowieka więcej mieć będzie przekonania kuglarz niżeli Stwórcą, który temuż sercu pierwsze dał natchnienie!

Ale gdy zabawy teatralne tak już opanowały nasze umysły, niechże przynajmniej obiekta ich będą stosowniejsze do geniuszu narodowego. Mam wdzięczność autorowi komedii *Powrót posła* zgodnie z okolicznością czasu napisanej, która uczyni jakiś pochoch do wydawania dzieł podobnych. Dramaty bez umizgów, dzieła rycerskie, tragedie są najstosowniejsze do charakteru Polaków, w naturze konstytucji naszej najdogodniejsze. Tam się każdy dziwić będzie męstwu wojowników polskich i roztropności prawodawców, tam znajdzie przykłady miłości, nie już dzisiaj granej lubieżności, ale miłości ojczyzny i chwały, tam go przeniknie uszanowanie majestatu i interes narodu, a święta myśl zapali serce zemstą ku tym, którzy bezkarnie uwłaczali sławie Polaka. Takie to sztuki nie zepsują naszej młodzieży, takie sztuki utrzymają stałość nieskażonego umysłu, takie będą dokończeniem historii dziadów naszych.

¹ Fragment anonimowej broszury *Byłem u Pana Podstolego*. [Warszawa 1792 (?)], s. 23—26. Wzmianka o *Powrocie posła* i zdracach pozwala przyjąć, że broszura ogłoszona była w r. 1792.

Stanisław Szczęśny Potocki

1792

TARGOWICZANIN PRZECIW AKTOROM¹

Wszem wobec, komu o tym wiedzieć należy, do wiadomości podaję: tym sposobem wszystkie rzeczpospolite szły do utraty wolności, którym zwiedzenie naród nasz szlachetny prowadziło, zaczęto od wyśmiewania praw i zwyczajów przodków, którzy wolności republikańskiej byli ucześnikami i twierdzą, nowe z wolna wprowadzano, aby nowe z starymi zmieszane, nieład w rządzie i nie-rząd w kraju wzniciły. Szkoły napełniano nauczycielami, którzy chęć nowości i skłonność do poddaństwa władzy jednego wpajali. Zaprzędane pióra sieli fałsze i czernili cnotę. Wkrótce histriony na publicznych teatrach rząd dawny i prawa odwieczne narodu wyśmiewać ważyli się.

¹ Fragment uniwersału Szczęsnego Potockiego, generała artylerii koronnej, marszałka Konfederacji Targowickiej, ogłoszonego w gazecie „Korespondent Warszawski i Zagraniczny” 1792, nr 44, z dn. 11 VIII.

Z PISM WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

UWAGI NAD KOMEDIĄ «SZKOŁA KOBIET»¹

Najzabawniejszą zazwyczaj na scenie bywa każda omyłka, w którą grające osoby przez wzajemne nieporozumienie wpadają, a o której słuchacze są uwiadomieni. Na takim to rodzaju komiczności założył Molier osnowę komedii *Szkola kobiet*.

Człowiek więcej majątkiem niżeli rozumem obdarzony, z natury satyrycznej mający za rozkosz wyśmiewać wady bliźniego, lęka się być nawzajem wyszydzonym, i dlatego w największej niewiadomości wychowuje sobie na żonę biedną sierotę w mniemaniu, że nic nie znając, daleką będzie od wszelkiego zgorzienia, ale myli się na swojej nadziei, bo ta prosta i niedołężna dusza tym łatwiej uwieść się daje.

Z drugiej strony młody mężczyzna poznawszy przypadkiem i pokochawszy tę panienkę, a nie wiedząc, że wspomniony dziwak jest jej opiekunem, zwierza mu się miłości swojej i uwiadamia go o wszystkim, co czyni i czynić zamysła, a przez tę pomyłkę w największą niespokojność wprawia swojego rywala, który aby dokładniej dowiedział się o uknowanej na niego zdradzie, tai swoje nazwisko, znosi szyderstwa i obelgi triumfującego kochanka, a przez to najśmieszniejszą patrzącym wystawia osobę. Takowych dwóch razem z natury rzeczy wypływających pomyłek złączenie, ciągle pięcioaktowej sztuki osnowę zapełniających, wielkiego tylko geniuszu wynalazkiem być może.

Zarzucono Molierowi, że Straparole, Bocace, Ouville i Scarron podali mu w pismach swoich niektóre myśli do utworzenia tak komicznego dzieła², ale cóż znaczą małe strumyki, kiedy zmieszane z ogromną rzeką ani śladu nie zostawiają po sobie? Sprawiedliwszymi były uwagi nieuprzedzonych, że brak działalności*, niezmiernie długie i często te same myśli powtarzające monologi wstrzymywały bieg rzeczy i oziębiały niektóre sceny, a nienaturalne rozwiązanie osnowy czyniło ją mniej do wiary podobną. Jakoż wszelka, choćby i najśmieszniejsza powieść kilkakrotnie raz po raz powtarzana przestaje na koniec bawić. Sześć czyli siedem razy powracający na scenę porucznik, ażeby opowiadał miłości

* akcji [Przyp. aut.]

swoje Anzelmowi, który zdaje się jakby umyślnie oczekiwał onego na ulicy, szkodzą ogółowi, a częste z samym sobą rozmowy prawie wszystkie akty kończącego i zaczynającego Anzelma dały powód, że za życia jeszcze Moliera około dwóchset wierszy z nich wypuszczano.

Co do rozwiązania w ostatniej dopiero scenie razem z ojcem porucznika przybywający Enrik, ojciec Anusi, opowiada na przemiany z szwagrem swoim Rozsądnickim, że on też Anusię, z tajemnego małżeństwa z siostrą Rozsądnickiego spółdzoną, przymuszonym będąc popłynąć do Ameryki, powierzył jednej wieśniaczce, która dla wielkiego ubóstwa oddała ją Anzelmowi. To opowiadanie w zabawnym nader ułożone sposobie, obadwa bowiem bracia, przerywając zawsze ciąg jego, jakby nauczeni po dwa wiersze, jeden po drugim odmawiają, bardziej rozbawia słuchaczy, niżeli zaspokaja ich ciekawość, nie wiedzą bowiem, dlaczego ojciec zostawił córkę u biednej wieśniaczki, nie opatrzywszy przyzwoicie potrzeb dla tak lubego dziecięcia. Dlaczego nie została przy matce, a jeżeli ta już nie żyła, dlaczego nie wziął jej z sobą albo nie powierzył sposobniejszej do wychowania jej osobie? Ażeby takowe przywłaszczanie dziecięcia przyjętym było za prawdziwe, mógłby być Anzelm, jako człowiek podejrzliwy i rozkochany, bardziej przekonywających nad same słowa żądać dowodów.

Wszystko to jednak kończy się na tym, że Rozsądnicki, znajdując publiczną ulicę miejscem nieprzyzwoitym do dalszych objaśnień, zaprasza wszystkich do swojego domu, a tam obiecuje wytłumaczyć dokładniej całą tajemnicę.* Takowe wszelako rozwiązanie osnowy, chociaż zaspokoi może ciekawość odchodzących ze sceny osób, nie zaspokaja bynajmniej widzów, którzy już onego słyszeć nie będą.

Te były powody, dla których ośmieliłem się w przywiedzionych wyżej niedokładnościach niektóre uczynić odmiany, nie nadwężając bynajmniej istoty najdowcipniejszej osnowy, bo któż by odważył się być komiczniejszym nad Moliera?

Ażeby dać więcej ruchu pochodowi całej sztuki, dodałem dwie osoby: huzara Filutowskiego i służącą Felusię. Pierwszy potrzebnym był do wyjaśnienia w początkowych zaraz scenach charakteru swojego pana, którego zrobiłem młodym oficerem i nieco wolnych obyczajów trzpiotem, ażeby więcej nadać prawdy jego wkradnieniu się do domu Anzelma i porwaniu mu Anusi, co pospolicie bardziej śmiałemu żołnierzowi niżeli zwyczajnemu kochankowi przystoi. Ożywia przy tym ten służący sceny swojego pana z Anzelmem, przyczyniając onym więcej działalności, przez co stają się mniej jednostajnymi.

Służąca Felusia jest wielką pomocą swojej pani, która przez niewiadomość i prostotę nie umie zaradzić sobie, a ściśle strzeżona, niepodobieństwem jest, aby znalazła sposób widzenia się powtórnie z porucznikiem i umówienia wzglę-

* *Mais ces lieux et cela ne s'accourent guères. Allons dans la maison débrouiller ces mystères.*
[Przyp. aut. Powinno być: *ne s'accommodent guères.*]

dem swojej ucieczki. Wielka w tym miejscu sprzeczność w Moliera sztuce ułatwioną zostaje przez ten sposób. Opowiada bowiem Anzelmowi Porucznik w scenie szóstej aktu czwartego, że „Anusia stojąc na ganku wezwała go i wpuściła do swojego pokoju, otworzywszy mu pierwiej drzwi do ogrodu, kiedy w tej samej chwili dający się słyszeć z daleka opiekun przymusi go do ukrycia się w szafie, że potem tenże opiekun, natłukłszy różnych domowych sprzętów, wyszedł nic nie powiedziawszy, a oni lękając się jego powrotu rozłączyli się natychmiast, umówiwszy wprzód między sobą tejże samej nocy ucieczkę”. Co jednak wszystko w położeniu, w jakim była naówczas Anusia, w żaden sposób stać się nie mogło, albowiem Anzelm po pierwszym zaraz dowiedzeniu się o bytności Porucznika w swoim domu jak najsurowiej dziewczę i stróżom domowym przykazał pilnować Anusi i sam, pełen podejrzenia i bojaźni, ani na krok nie oddalał się od swojego domu.

Dodana więc Anusi służąca wszystko ułatwia. Dowcipniejsza, bo nie w takiej jak pani wychowana prostocie, więcej w domu mająca wolności z obowiązku swej służby, wynajduje sposoby uwolnienia onej, a razem i siebie, z przykřej niewoli. Ona to wykrada się przez ogrodową furtkę, a poboczną wybiegając uliczką, donosi Porucznikowi o życzeniach swojej pani, ona przestrzega go o zastawionych na niego z kijami stróżach, ona na koniec spuszcza przez okno do ogrodu Anusię i razem z nią ucieka. A tak to wszystko, co samym było opowiadaniem, staje się akcją coraz żywszym popędem zbliżającą sztukę do końca.

Nazbyt długie z samym sobą rozmowy Anzelma, przewlekłe opowiadania Porucznika, dwie sceny pierwszego i czwartego aktu pomiędzy Anzelmem i Rozsądnikiem, też same zdania i o tejże samej rzeczy powtarzające skróciwszy opuściłem nadto w całym dziele dwie całkowite sceny, które Molier bardziej z ówczesowych włoskiego teatru bufonad niżeli z własnego pomysłu ułożył. Pierwszą jest nienaturalne sprzecznianie się dziewczki z parobkiem Anzelma, które z nich pierwsze ma pójść otworzyć drzwi stukającemu panu, kiedy ciż ludzie przez bojaźń surowego nader Anzelma jedno przed drugim biec by raczej powinni, aby uniknąć skutków gniewu jego.

Drugą jest w czwartym akcie scena notariusza, który kiedy wezwany przychodzi i zastaje Anzelma z samym sobą na stronie rozmawiającego, tak wszystkie słowa jego do swojej stosuje intercyzy, że mu przez kilka minut do wtóru odpowiada, kiedy w myślach zatopiony Anzelm nie tylko, że nie widzi go, ale nadto o innej wcale mówi okoliczności. To ponieważ naturalnie zdarzyć się nie może, wystawia w notariuszu prawdziwie włoską karykaturę.

Opuszczenie wspomnionych scen, a przydanie innych przez wprowadzone dwie nowe osoby sprawiło, że inny szyk całego dzieła nastąpić musiał, przez co nie zawsze sam Anzelm kończy i zaczyna wszystkie akty. Opowiadanie także o wybicciu Porucznika zamieniłem w akcję, ponieważ sprawiedliwą zdawało mi się być rzeczą, aby niemiłosierny Anzelm za nader surowy swój rozkaz został ukaranym i sam wpadł w te sidła, które na rywała zastawił. Ta scena zdaje się

zawsze mocno pocieszać widzów, i ta to jest jedyna komiczność, którą odważyłem się dodać do tej najzabawniejszej sztuki.

Do zrozumialszego rozwiązania osnowy podała mi myśl bliska owej epoki, kiedy ta sztuka tłumaczoną była, domowa wojna, w której wielu obywateli pod żelazem nieprzyjaciół poległo! Bardzo naturalnie być mogło, że jadący z małoletnią córeczką ojciec zabitym został na noclegu ze wszystkimi swoimi ludźmi, oprócz niewinnej dzieciны, którą ulitowany gospodarz zachował. Nie mniej naturalnie bawiąca już dawniej za granicą matka, dowiedziawszy się o śmierci męża, a razem — jak jej mylnie doniesiono — i jedynej swej córki, udała się na Ukrainę do krewnych, gdzie doczekując końca krajowych zamieszek, lat kilkanaście bawiła. Powróciwszy nareszcie, kiedy dokładniejszej na miejscu o śmierci męża szukając wiadomości, dowiaduje się o życiu swej córki, pośpiesza odebrać ją z rąk Anzelma, któremu ją przyciśnieni niedostatkiem jej oswobodzicielem oddali. Przyświadcza tej prawdzie pan Staruszkiewicz, jako sąsiad i przyjaciel nieboszczyka ojca Anusi, a tak zdarzenie całe jasno wyłożone nie zostawia słuchaczom żadnej wątpliwości.

Dzieło to Moliera w oryginale wierszem napisane przełożyłem prozą, albowiem przed czterdziestu laty powszechnym w kraju naszym było zdanie, że tragedia wierszem, komedia zaś niewiązaną mową pisanymi być powinna. Dowodem tego są sztuki Regnarda *Gracz*, *Bliznięta*, Moliera *Świętoszek*, *Trzypiot*³ i wiele innych przez różnych przekładane tłumaczy. Nadałem osobom polskie nazwiska i rzecz całą do krajowych przystosowałem obyczajów, bo równie naówczas wszystkie komedie chciano mieć poprawiającymi domowe wady i miłość cudzoziemczyzny mniej jeszcze zajmowała serca Polaków.

Te są odmiany, które w komedii *Szkola kobiet* poważylem się uczynić. Jeżeli przewiniłem, biję się w piersi i przepraszam cienie Moliera, ale sztukę zostawiam czytelnikowi taką, jaką przez lat czterdzieści ciągle wystawianą była. Niemało przy pierwszym odegraniu przyłożyły się do podchlebnego onej przyjęcia talenta wybornych aktorów, a osobliwie Świerzawskiego rolę Anzelma, Truskolaskiego Rozsądnickiego i piętnastoletniej panienki śp. Kossowskiej Anusi rolę grających.

Komedia ta, przełożona przed trzema laty przez Gerarda Witowskiego⁴ pięknym wierszem i dosłownie, jak się w oryginale Moliera znajduje, powinna miejsce mojej zastąpić, należy bowiem, ażeby teatr narodowy stosował się zawsze do czasu i usuwając wszelkie staroświecczyzny dogadzał smakowi i zdaniom obecnego pokolenia.

³ Posłowie do wydania komedii *Szkola kobiet* wg: *Dzieła dramatyczne...*, t. VII, Warszawa 1823, s. 233—238. Pierwodruk komedii: Warszawa 1781. Wystawiona po raz pierwszy prawdopodobnie w r. 1780. Chodzi o przeróbkę Molierowskiej komedii *L'École des femmes* (1662), a informacje o dziele Molière'a pochodzą z głównej mierze ze wstępu do wydania francuskiego w: *Oeuvres de Molière...*, Paris 1788. Przeróbka Bogusławskiego jest przekorna wobec intencji Molière'a. Tytuł pochodzi od autora.

Pośród ciekawych i niedocenionych wypowiedzi Bogusławskiego, pozostających dotąd w piwodruku, wybraliśmy garść uwag dotyczących przede wszystkim utworów najbardziej znanych i granych w l. 1780—1795. (Układ chronologiczny według daty pierwszego przedstawienia.) Wyjątek stanowią uwagi nad *Spazmami modnymi* i *Hamletem*. Obie sztuki wystawiane były dopiero we Lwowie, jednakże *Spazmy* wiążą się najściślej z komedią Oświecenia, a także interpretacja *Hamleta* wyrosła z myśli teoretycznej i praktyki teatralnej tej epoki. Wypowiedzi Bogusławskiego różnią się od wyżej publikowanych materiałów w sposób dość zasadniczy: Bogusławski pisze nie jako prawodawca, ale jako komentator i pierwszy wydawca własnych dzieł. Obok wyraźnej intencji obrony dorobku teatru Oświecenia, w uwagach Bogusławskiego zawarte są istotne informacje o warsztacie dramaturga i reżysera, świadomego swoich zadań artystycznych i społecznych. Wszystkie te wypowiedzi pochodzą z okresu poprzedzającego publikację zbiorowego wydania *Dzieł*, których tom pierwszy ukazał się w r. 1820. Pierwsza wypowiedź zob. s. 411.

² Najbardziej prawdopodobnym źródłem *Szkoły żon* Molière'a był scenariusz komedii dell'arte *Astute simplicità di Angiola* (zob. G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris 1950).

³ *Gracz*, *Bliźnięta*, zob. s. 128; *Świętoszek*, zob. s. 177; *Trzpiot*, przekład *L'Étourdi*, wydany anonimowo pt. *Krętolewicz* (1777).

⁴ Gerard Maurycy Witowski (1787—1837), redaktor „Gazety Warszawskiej”, pisywał felietony obyczajowe pod pseudonimem „Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia”, prawdopodobnie pisywał też recenzje w „Gazecie Warszawskiej” i tłumaczył z francuskiego.

UWAGI NAD «MIESZCZKAMI MODNYMI»¹

Prawdziwym zamiarem komedii jest i być koniecznie powinna poprawa obyczajów. Sama zabawa czyniłaby onę nie tylko mniej użyteczną, ale nawet i mniej przyjemną. Śmiać się można zawsze nie będąc i na komedii, bo tysiączne zdarzenia i nedorzecznosci nie tylko na obszernej świata naszego scenie, ale i w domowym zaciszu liczne codziennie dają do śmiechu powody. Ale wystawieniem cudzych śmieszności odwracać nas od błędów godnych wyszydzenia jest tylko dramatycznej sztuki udziałem.

Odtąd jak komiczne dzieła same miłosne intrygi, zazdrosne omyłki, dowcipne oszukiwania rodziców, mężów i kochanków wystawiają słuchaczom, znaczne pogorszenie obyczajów postrzegać się daje. Co za naukę odnieść można na przykład z komedii — z innych miar dowcipnej — Kotzebuego pod nazwiskiem *Kozioł*²? Tę chyba, że w cudzej żonie przyjemniej jest kochać się jak w swojej. Ach, ta umiejętność tak już upowszechnioną została, że nieledwie dziwić się wypada, jeżeli w jakim jeszcze małżeństwie nie jest znajomą! Z reszty komedii tego tylko i to zaczynający chyba oberżysci nauczają się, że można oszukiwać mieszając cykoryję do kawy.

To samo powiedzieć można o większej połowie komicznych sztuk dzisiejszego wieku, rzadko też jakąś w obyczajach sprawiają odmianę. Nie ten miały cel komedie *Łgarz*, *Świętoszek*, *Skąpiec*, *Dumny*, *Marnotrawca*³ i inne nieśmiertelne dzieła Moliera, Regnarda, Detoucha i wielu siedemnastego wieku

autorów, będą przeto najpóźniejszym pokoleniom służyły za wzór doskonałości w dramatycznej sztuce.

Komedia *Mieszczki modne* jest z rzędu obyczajowych komedii. Zachowuje wszystkie prawidła dramatyzmu, a przez prostą, ciągłą i niepodzielną osnowę zawsze jednym słuchających zajmuje przedmiotem. Charaktery niższego stanu osób trafnie są oddane. Żony chcące naśladować damy wysokiej godności wszelkich szukają sposobów, aby im wyrównać. Mężowie zatopieni w spekulacji, chciwi i nieuczyci w domu, dla obcych żon aż nadto rozrzutni. Służący, jak zwyczajnie w takich okolicznościach bywa, umieją korzystać z pańskich słabości. Niejeden w towarzystwie ludzkim znajduje się Kazimierek, który przybraną dostojnością niewiadomych uwodzi. Słowem, jest to kopia jednej części społeczeństwa, jakiej oryginały i dziś jeszcze często przed naszymi oczyma widzieć się dają.

Ta sztuka najpierwszy raz wystawioną była w Warszawie przez aktorów francuskich powracających z berlińskiego teatru Fryderyka Wielkiego w 1778.⁴ Grana jak najdoskonalej przez dobrane do wszelkich ról towarzystwo, wielokrotnie powtarzana, najprzyjemniejsze przynosiła zadowolenie. Stosowność, która się w niej znalazła, do przepychu, zbytków i dumy, jakimi naówczas stan kupiecki, a osobiwie kilka niezmiernie bogatych bankierskich domów zadziwiała i gorszyła Warszawę, uczyniła wystawienie tej komedii w ojczystym języku nader potrzebnym.

Za rozkazem Monarchy przełożona, wielu stosownymi do ówczesowych zdarzeń i śmieszności dodatkami pomnożona, które tu dla nieużyteczności swojej w dzisiejszym czasie opuszczonymi zostały — nie mniej dobrze i w polskim języku wystawioną była. Dobrane naówczas do komedii towarzystwo artystów narodowych nie ustąpiło w niczym cudzoziemskim. Owiński rolę Szymona, Truskolawski Gryfarda, wyborna subretka Gronowiczowa Ludwisie, Świerżawski Wywialskiego, a dotąd nie zastąpiona w rolach kokietek Sierakowska Eleonorę najdoskonalej wystawili.

Przyjęta z wielkim zapalem, a osobiwie przez osoby wyższej dostojności, komedia *Mieszczki modne*, łatwo domyślić się można, że przez modne mieszczyki nie mogła być dobrze widziana. Ogromna burza groziła jej przy powtórnym wystawieniu zupełnym zniszczeniem. Jakoż większa prawie połowa łóż i znaczna liczba parterowych biletów zakupione i wcześniej rozdane, a wszystkie niemal warszawskie sklepy z dziecinnych świstawek ogłocone nieomylny jej zgon zapowiadały.

Czego nie dokáže złoto? Któż się przemocy jego oprzeć potrafi? Są jednak chwile, w których, choć uboga, prawda zwycięża. Jeden mały przypadek tyle grożących zamachów zniweczył. Ażeby mieć i wyższego stanu ludzi po sobie, usiłowano wmówić w jednego z najpierwszych panów, któremu na imię było Kazimierz, że rola Starościca Kazimierka umyślnie do niego przystosowaną była⁵. Rozsądny pan, a z wysokiego urodzenia i z prawdziwych zasług poważany

w Ojczyźnie, nie mógł w żaden sposób znaleźć podobieństwa do siebie w roli jednego szubrawca oszukującego łatwowiernych mniemaną swoją dostojnością. Obrażony takowym o sobie mniemaniem, zamiast dopomagać stronnictwu, zebrał przeciwne i na czołe onego stanąwszy, wsparty powagą Dworu, który utrzymanie tej sztuki dla poprawy obyczajów sądził potrzebnym, nie tylko wszelkie zamierzone na nią ciosy odwrócił, ale najpodchlebniejsze i ciągle dla niej pozyskawszy oklaski, dał powód do wielokrotnego jej powtórzenia. Największe łupy z tej zaciętej utarczki odniosły dzieci wojujących zyskawszy mnóstwo świstawek, które im się wcale nie używane dostały.

Ta komedia od czasu zeszej rewolucji nigdzie wystawioną nie była, i słusznie. Zbliżenie wszelkich stanów, jakie utworzyły późniejsze zdarzenia, już dawną różnicę onych mniej widzialną uczyniwszy, wszystkim zarówno jednakowych zbytków dozwala. Niestosownym już teraz byłoby najpierwszego z naszych poetów, Krasickiego, zdanie:

Lud z przyrodzenia płochy i mniej baczny,
 Głupio zdziwiony na wyższych obroty,
 Patrzy na pańskich intryg kołowroty.
 Ten mu prawidłem, kto z postaci znaczny:
 Na wzór bydlęcej, nierozumnej trzody,
 Uczniem jest błędu, niewolnikiem mody.

*Myszeidos*⁶

¹ Posłowie do wydania komedii *Mieszczki modne* wg: *Dzieła dramatyczne...*, t. VI, Warszawa 1821 s. 227—230. Pierwsze wydanie komedii ukazało się w r. 1780, w tymże roku odbyła się premiera na scenie polskiej. Komedia jest przeróbką utworu Floriana Caron zwanego Dancourt (1661—1725) *Les Bourgeoises à la mode*. Tytuł autora.

² *Kozioł, czyli Winni i niewinni* (1818), przeróbka komedii Kotzebuego pióra A. Żółkowskiego.

³ *Le menteur* P. Corneille'a, *Tartuffe* i *L'Avare* Molière'a, *Le Glorieux* i *Le Dissipateur* Destouches'a. Z wyjątkiem pierwszej wszystkie tłumaczone w Oświeceniu, zob. s. 119, 146—147.

⁴ Trupa francuskich aktorów, która przyjechała do Warszawy w r. 1777, występowała przedtem na dworze Fryderyka Wielkiego w Sans-Souci. O ich występach zob. „Journal Littéraire de Varsovie”, s. 188 i n.

⁵ Raszewski domyśla się, że chodziło o Kazimierza Poniatowskiego (zob. *Staroświecczyzna i postęp czasu...*, s. 114).

⁶ *Myszeis*, pieśń I, w. 82—88. Cytat niedokładny.

UWAGI NAD «OJCEM FAMILII»¹

Kiedy pierwszy raz dramę Diderota *Ojciec rodziny* wystawiono w Paryżu, ten rodzaj widowiska był jeszcze nowym. Rozumiano naówczas, że tragedia i komedia były dwa rodzaje, w których tylko wolno było pisać. Wiele i rozlicz-

nych w tej mierze rozumowań przedstawili publiczności ówcześni krytycy, którzy koniecznie ten rodzaj dzieł scenicznych wywołać usiłowali.

Naganiał je nawet i Voltaire zapomniawszy, że jego własne tak nazwane komedie *Nanina*, *Szkotka*, *Syn marnotrawny*² niczym więcej nie są, tylko dramami, które malując domowego życia zdarzenia, wyciskają łzy litości z oczu patrzących.

Możnaż bowiem nazwać komedią sztukę, której głównym zamiarem jest wystawić nieszczęśliwego ojca oplakującego utratę wszelkimi zdrożnościami skazzonego syna? Nieszczęśliwą kochankę, przymuszoną oddać rękę niemiłemu młodszemu bratu, kiedy uczucie pierwiastkowej miłości ku starszemu, a przez niecnotliwe życie zhańbionemu, dręczy jej serce? Ten sam nawet marnotrawca do ostatniej przywiedziony nędzy, u nóg kochanki i ojca żebrzący przebaczenia nie wzbudza w sercu widzów politowania i żalu?

Jeżeli charaktery Bizarskiego, Zdawnialskiej i Hołotkiewicza³ pobudzają do śmiechu, są to osoby poboczne, które nie stanowią głównej osnowy. Można by nawet z najgłębszym poszanowaniem autora powiedzieć, że tu nie są na swoim miejscu. Prawdziwa bowiem komedia od początku do końca treść, charaktery, rozmowę, zgola wszystko śmieszne i komiczne wystawiać powinna, tak jak prawdziwa tragedia samą okropność i trwogę. Wszelka więc w tych dwóch rodzajach mieszanina jest wadą, a wadą tym nieznośniejszą, że zawodzi oczekiwanie widzów, którzy przychodząc na teatr w celu śmiania się płakać, a zamiast płakania śmiać się muszą.

Niezaprzeczoną jest prawdą, że w domowym niemal każdej familii pożyciu nieszczęścia z pomyślnościami nieprzerwany składają łańcuch. To więc, co nas najbliższej dotyka, nie powinnoż nas bardziej obchodzić niżeli oddalone, a często w głowie tylko poety urojone nieszczęścia bohaterów starożytności? Samaż tylko heroiczna tragedia ma mieć prawo wyciskać łzy politowania? Niestety! Codzienne zdarzenia przeciwnie przekonywają. Takowy zatem rodzaj widowiska, który nam oplakane skutki szkodliwych społeczeństwu i własnej rodzinie namiętności wystawia, nie tylko jest koniecznie potrzebnym, ale razem nader użytecznym.⁴

Gdyby wiedzieć można różne familijne zdarzenia, pokazałoby się nieomylnie, jak wiele może niewinnych piękności wstrzymał od upadku widok uwiedzionej Eugenii, jak wiele drama *Zoe* pojednała może rodziców z dziećmi.⁵

Kiedy w roku 1796 ta sztuka pierwszy raz grana była we Lwowie, oddano nazajutrz dyrektorowi teatru następujący bilet: „Winienem waćpanu szczęście moje, żony i dzieci. Dwanaście lat żyliśmy w nędzy dla gniewu ojca, bo przeciwko woli jego połączyliśmy się z sobą. Wczorajsza waćpana gra i sztuka wzruszyły go. Powróciwszy z teatru do domu posłał po nas, przebaczył nam i pobłogosławił. Dziś z jego domu i pod okiem jego piszę do waćpana. Dziękujemy mu, ja, żona i moje dwie córki. Niech Bóg błogosławi i sztukę jego, i samego waćpana.”

Gdyby rodzaj dram innej nie miał zalety, dosyć byłoby na tej dla dowodu użyteczności jego.⁶

Anglicy i Niemcy, którzy wszystkie dramatyczne dzieła do zwyczajnej i że tak powiem, prostej natury zbliżyć usiłują, w takowych dramach, widowiskiem (*Schauspiel*) od nich nazwanych, obok smutnych i poruszających, wesołe i śmieszne sceny umieszczać zwykli. Tragedie nawet Szekspira i innych nie są wolne od tych zarzutów. Lubo zaś przeczyć nie można, że podobna mieszana zdarzeń codziennie się przed oczyma naszymi snuje, ponieważ wszelako jedność osnowy zamiarem każdego dramatycznego dzieła być powinna, wzbudzanie przeto w patrzących podwójnego smutku razem i wesołości uczucia głównemu celowi sztuki szkodzić i jedno przez drugie osłabiać koniecznie musi. Francuzi najdoskonalsze takiego rodzaju dzieł dali nam wzory. Zostawiwszy bowiem okropność i trwogę widowiskom tragicznym, a śmiech i wesołość komedii, uczucia litości i żalu samym przeznaczili dramom.

Podług takowych zasad, połączonych z innymi dramatycznej sztuki prawidłami, napisaną jest drama *Ojciec rodziny*. Jedność czasu i miejsca ściśle w niej są zachowane, a jedność osnowy, charaktery osób i rozwiązanie zdarzenia osobliwszej godne uwagi. Ojciec rodziny, którego domowe pożycie autor wystawia, jest główną osobą tej sztuki. Ma on dwoje dzieci, syna i córkę. Córka kocha potajemnie ojcowskiego wychowanka Zermeila⁷, syn zaś Saint Albin zakochał się letkomyślnie w nieznajomej panience Zofii, którą aby mógł bliżej poznać, pod ubiorem prostego wyrobnika zjednał sobie wstęp do jej mieszkania. Ojciec dowiaduje się o tym. I syn, i córka dręczą nieszczęśliwego. Nie może on potwierdzić małżeństwa syna, które sądzi być domowi jego nieprzyzwoitym, i nie chce martwić córki wybraniem jej za męża Zermeila, ku któremu zdaje się mieć odrazę.

Te dwie intrygi, lubo obiedwie razem posłużyć by mogły do wystawienia dobitniej charakteru ojca, wszelako jedna przed drugą osłabione, zmniejszyłyby wrażenie, jakie na sercach widzów sprawić powinna sama tylko gwałtowna namietność syna, którą autor obrał za główny powód ojcowskiej niespokojności. Aby temu zapobiec, nadaje on charakterowi Cecylii trwożliwą delikatność, która jej nie dopuszcza wierzyć, ażeby ojciec mógł jej kiedy pozwolić wziąć za męża człowieka ubogiego i jedynie z miłosierdzia wychowanego w ich domu.

Dla tej to przyczyny ukrywa ona miłość swoją, a nawet i Zermeilowi okazuje się obojętną, aby go zawsze oddalać od siebie. Zermeil z swojej strony, widząc oziębłość córki, a razem nie chcąc uchybić ojcu jako dobroczyńcy swojemu, milczy, a tak miłość Zermeila i Cecylii jest tajemną i ledwo wszystko szpiegującemu Komandorowi dociec się daje.

Nie chciał wszelako autor, aby miłość tych dwóch osób, chociaż tajna, w osnowie rzeczy zupełnie nieużyteczną była. Jest ona dla Cecylii pobudką do wstrzymywania zapalczywości brata przeciwko jej niesłusznie posądzonemu kochankowi, a Zermeila zniewala do wyrwania z rąk okrutnego Komandora Zofii, jako

kochanki brata Cecylii, którą kocha. Tak więc wszystko łącząc się z miłością Saint Albina, wszystko zgromadza się około jednego celu i wszystko razem domowe nieszczęśliwego ojca wystawia zgryzoty.

Charaktery wszystkich tej dramy osób dokładnie i zawsze utrzymane, przez sprzeczność obok działających cieniowane, w jaśniejszym jeszcze ukazują się światło. Czuły, poważny, cnotliwy i kochający dzieci swoje ojciec od dumnego, chciwego i złośliwego Komandora jak nieskończenie się różni! Ognisty, zapamiętały, a nawet w uniesieniu rozpaczy własnemu uchybiający ojcu Saint Albin w porównaniu z łagodnym, cierpliwym i rozsądnym Zermeilem jeszcze gwałtowniejszym się zdaje, a delikatna, skryta, a nawet nieco zimna Cecylia tym dokładniej prostą, otwartą i czule kochającą Zofią poznać daje.

Co do rozwiązania sztuki, jest one z osnowy swojej wypływającym i tym bardziej naturalnym, że w ciągu działania już przewidzianym być mogło. Kiedy bowiem na początku drugiego aktu pan Dorbesson zaleca panu Lebon dowiadywać się o jednej ubogiej rodzinie mającej przybyć do Paryża, kiedy dalej Cecylia wymawia Komandorowi nieczułość dla biednych na prowincji mieszkających krewnych, kiedy na koniec Zofia opowiada ojcu familii, że przybyła do Paryża błagać wspomżenia od bogatego wuja, który ją z niczym odprawił, łatwo już słuchający przewidzieć mogą, że ona jest krewną Komandora. Odkrycie tej tajemnicy wtenczas dopiero, kiedy stryj własną synowicę do więzienia wtrącić rozkazuje, jest tym przyjemniejszym dla patrzących, że niszczy wszelkie zamachy pomsty na osobę, o którą się lękali. Cały zatem układ tej dramy, jako ze wszech miar doskonałej, służyć może za wzór mającym chęć pisania sztuk w podobnym rodzaju.

¹ Posłowie do wydania *Ojca familii* wg: *Dzieła dramatyczne*, t. II, Warszawa 1820 s. 147–151. Jest to przekład dramy Diderota *Le Père de famille* (zob. s. 230). Utwór Bogusławskiego pochodzi prawdopodobnie z r. 1796. Tytuł od autora.

² *Nanine*, zob. s. 210, *Le Café, ou l'Écossaise*, zob. s. 210, *L'Enfant prodigue*, zob. s. 210.

³ Postaci z komedii Trembeckiego wg Voltaire'a *Syna marnotrawnego*.

⁴ Bogusławski powtarza argumentację za przedmową Voltaire'a do *L'Enfant prodigue*.

⁵ Eugenia, tytułowa bohaterka dramy Beaumarchais'go (1767, przekł. pol. 1783). *Zoé*, drama Merciera (1782) przerobiona przez Zabłockiego w r. 1783, w 1799 r. przez Bogusławskiego.

⁶ Te słowa odnoszą się zapewne do *Ojca familii*, wskazuje na to temat dramy. Główny bohater jest ojcem wzorowym w przeciwieństwie do Komandora, ojca złego. To pokazanie dwóch ojców mogło wpłynąć na „nawrócenie” owego lwowskiego ojca z anegdoty. Nieco podobny jest temat dramy Merciera, jednak problematyka skupiona bardziej wokół nieszczęśliwych kochanków.

⁷ Właśc.: Germeil.

UWAGI NAD DRAMĄ «LANASSY»¹

Jeżeli widok w umyśle poety urojonej, a najczęściej niepodobnej do wiary osnowy, jaką jest na przykład ofiara Ifigenii, dotkliwie przestachu i litości uczucia wzbudzić może w umysłach słuchacza, tedy bez wątpienia rzeczywiście aż do dziś dnia istnące w Indiach owdowiałych żon żywopalenia zgrozą i żalem przerażać powinny. Jakkolwiek może osoby do tej sztuki użyte są urojonymi, istota wszelako rzeczy jest prawdziwą: a przeto osnowa *Lanassy* byłaby ze wszech miar okropną tragedią, gdyby się autorowi, zamiast spalenia ofiary, nie podobało było ratować jej od śmierci, a przeto zrobić dramę z tragedii.

Dzieło to jest ze wszech miar podług prawideł dramatycznej sztuki napisanym. Osnowa rzeczy jest zawsze jedną, niepodzielną i samej tylko nieszczęśliwej *Lanassy* okropne położenie przedstawiającą. Wprowadzenie rzeczy na osobliwszą zasługuje uwagę. Kilka początkowych słów Arcybramina: „Deli, jeden z najznacześniejszych Indianów, umarł w podróży morskiej. Idź do pozostałej wdowy jego i powiedz jej, że dziś jeszcze świętym zgoreje ogniem” — już zupełnie uwiadamiają słuchacza, jakie zdarzenie ma być wystawione przed nim. Opowiadania przeto poprzedzających okoliczności, które w innych dziełach prawie zawsze kilka początkowych scen zajmują, tu stają się wcale niepotrzebnymi. Działanie, czyli akcja, już się z samym początkiem sztuki rozpoczyna. Jedność miejsca i czasu są zachowane. Charaktery osób, naturalne i niezmiennie, przez sprzeczność zdań tym dobitniej poznać się dają. Młody Bramin, pomimo nauk i przesądów powołania swojego natury i litości uniesiony natchnieniem, tym okrutniejszym wystawia naczelnika swojego, żadnych poruszeń ludzkości uczuć niezdolnego. Krótkość dzieła, ledwie kilkanaście koniecznych scen zawierającego, zwięzłość wymowy i popęd, z jakim cała osnowa dąży do rozwiązania, wystawiają tę dramę ciekawą i poruszającą.

Lanassa była pierwszym w tym rodzaju dziełem, które z niemieckiego języka przełożone na teatrze warszawskim okazanym było. Nowość mająca zazwyczaj swoje ponęty: niewidziane aż do owego czasu na scenie naszej bitwy, burze i stos ognisty uczyniły ją powabną i przyjemną.² Wystawiona pierwszy raz w rocznicę koronacji śp. króla Stanisława Augusta, ozdobiona przeźroczem, kantatą i stosowną okazałością, a grana przez znakomitych artystów, jakimi byli: Pierożyńska, Owsieński, Kaczkowski³ i inni, również wtenczas, jako i później po różnych teatrach z zadowoleniem przyjmowaną była.

¹ Posłowie do wydania: *Lanassa, czyli Wdowa Malabaru*. Tragedia w 5 aktach po francusku przez Lemierre napisana, po niemiecku przez Plümicke na dramę przerobiona, a z tej na polski język przełożona, 1790. W: *Dzieła dramatyczne...*, t. X, Warszawa 1823, s. 91—92. Tytuł od autora.

A. M. Lemierre (1732—1793), autor słynnych melodramatów i rozpraw o sztuce. K. M. Plümicke adaptator i autor melodramatów.

W notce o twórczości Lemierre'a Bogusławski pisze (*Dzieła dramatyczne...*, t. X, s. 4): „Tragedią jego *Lanassę* niemiecki autor Plümicke w roku 1790 przerobił na dramę, wielu dodatkami pomnożoną. Wystawienie onej na teatrze warszawskim przez ówczesowe towarzystwo artystów niemieckich z tak wielkim zapalem przyjętem było, że dało powód do przełożenia jej na ojczysty język. Stąd poszło, że dotąd pod imieniem autora, z którego tłumaczoną została, dawaną była. Tłumaczenie to nowe, które tu czytelnikowi przedstawiamy, po opuszczeniu nieestosownych dodatków oprócz kilku mało znaczących odmian, zupełnie do oryginału francuskiego zbliżonym zostało.”

Premiera *Lanassy* Bogusławskiego odbyła się dnia 7 września r. 1790. Z. Wołoszyńska (zob. wstęp do wydania: W. Bogusławski, *Henryk VI na łowach*, Wrocław 1964, BN I 153, s. XXVIII) stwierdza, że *Lanassa* była pierwszą sztuką Bogusławskiego, w której pobrzmiwały „aluzje do aktualnej sytuacji politycznej”, zawarte w sporach między konserwatywnymi braminami i zwolennikami zniesienia starych szkodliwych tradycji.

² O niezwyklej rozmachu inscenizacyjnym *Lanassy* świadczy akt V, w którym cała niemal akcja odbywa się w czasie bitwy. A oto sceneria zanotowana w didaskaliach: „Noc. Za podniesieniem zasłony daje się widzieć na morzu płomienista luna wybuchająca z reszty dopalających się okrętów europejskiej floty. Słychać z daleka krzyki majtków i żołnierzy. Niektórzy biegną na drabiny zrzucić żagle, inni zalewają pożar. Kilka wystrzałów z dział wzywające pomocy. Powstaje wtem nawałność na morzu, błyska się, grzmi, pioruny słyszeć się dają. Północny wichur zrywa z kotwic okręty, widać straszne pomieszanie w całej flocie. Rozpalone okręty tu i ówdzie wiatr miota, a nareszcie wszystkie po różnych częściach morza roznosi. Gdy zniknie flota, widać z lewej strony wypadające dwa wojska: Europejczyków i Indianów, które walczą z sobą na lądzie. [...] W czasie całej tej bitwy burza trwa ciągle. Słychać z daleka krzyk i strzelanie bijącego się wojska. Nareszcie grzmoty zaczynają ustawać, niebo się uspokaja i po niejakej chwili widać pogodnie wschodzącego słońca promienie. To wszystko dzieje się w muzyce wyrażającej całe opisanie rzeczy” (akt V, sc.1).

³ O Pierożyńskiej, Owsieńskim i Kaczkowskim zob. s. 718, 677, 721.

O «HENRYKU VI NA ŁOWACH»¹

I Wiadomość o angielskiej powieści, z której wzięta jest myśl komedii *Henryka VI*

Drukarsz londyński Dodsley, znany w liczbie autorów przez szacowaną powszechnie *Kronikę królów angielskich* napisaną w biblijnym stylu, wydawał oprócz tego różne małe powieści pełne dowcipu, krytyki ówczesnych obyczajów swego narodu i moralności. Ponieważ wystawiane w nich osoby rozmawiają często pomiędzy sobą w sposobie dialogów, nazywał je satyrami albo powieściami dramatycznymi, nie odważając się dawać im nazwiska komedii, czym też w istocie nie były.

Kilka takich powieści posłużyły angielskim autorom za osnowę do sztuk scenicznych, pomiędzy innych *Sklep jubilera*, *Ślepy w Bethal Green* i *Diabła wrzawa* z nich ułożonymi zostały.² Podobna powieść Dodsleya *Król i młynarz w Mansfield* podała mi myśl ułożenia osnowy komedii *Henryk VI na łowach*. Kilka rozmów dla nader trafnej krytyki obyczajów całkiem prawie wzięte, reszta osnowy zupełnie inaczej ułożoną i innymi osobami zapełnioną została.

Okoliczności ówczasowe kraju same przez się podały mniemanie o przystosowaniu do nich niektórych miejsc i wyrazów tej sztuki, to pozyskało jej niejaka wziętość, a razem i prześladowanie, które wkrótce świętość prawdy zniszczyła.³

Tak wiele po wszystkich publicznych i prywatnych teatrach sztukę tę od lat ciągle trzydziestu po kraju naszym wystawiają, że ośmielony tym podchlebnym wyborem, mogę ją nazwać klasyczną... Przebóg! Słyszę już szyderskie śmiechy zapalonych krytyków, widzę ich porywających pióra na zawstydzenie mojej dumy, zuchwalstwa, nierozsądku, nieumiejętności, nie... nie... Ale stójcie, panowie! Odetchnijcie z waszych zapalów! Nazywam ja sztukę moję klasyczną, nie żeby miała być wzorową, ale klasyczną, to jest szkolną, dlatego że ją po wszystkich szkołach, liceach i konwiktach najczęściej uczniowie grywać zwykli, co jest dla mnie najpochlebniejszym dowodem, że w niej prawdziwa moralność i czystość obyczajów znajdować się musi.

II Uwagi nad *Henrykiem VI*

Dawniej pisanych scenicznych dzieł celem była nauka korzystania z cudzych, aby nie wystawiać się na podobne przypadki. Dziś więcej one pomagają do nabycia szkodliwych zdań samolubstwa i lekceważenia zasad prawdziwej moralności. Co dawniejszym pokoleniom zdawało się być wadą, a nawet i przewinieniem, to dziś jest dowcipem, obrotem i znajomością świata.

Umieć w zabawnym sposobie wyszydzić dobrą sprawę przeciwnej strony — to się nazywa piękną wymową. Gładko ułożonymi wierszykami spotwarzyć najczystszej cnotę, byle rozśmieszyć, byle wyższych podchlebić słabościom — jest być nieoszacowanym, *charmant*, *délicieux**. Poziomą uniżonością wkraść się w opiekę wielmożnych, a za ich wstawieniem się wydrzeć zasłudze nadgrode, pierwszeństwu urząd, własnemu rodzeństwu majątek — to jest umieć chodzić około siebie, mieć takt i być rozumnym w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Bywało to wprawdzie i dawniej. Byli potwarcy, podchlebcy, oszuści, ale prawdziwymi ich mianowano nazwiskami i chroniono się ich społeczności. Dziś są to najmodniejsi ludzie. Czemu? Bo przez podobne zabiegi nabywają majątków, a kto ma pieniądze, ten dziś jest wszystkim.

Komedia *Henryk VI* jest staroświeckich jeszcze zdań wyobrażeniem. Pisana w czasie, kiedy mądry Monarcha, otoczony prawdziwie uczonymi ludźmi, wszystkie życia swojego chwile poświęcał dobru poddanych, kiedy przez sprawiedliwości sprostowanie, ukrócenie fanatyzmu, ograniczenie możnowładztwa, polepszenie losu wieśniaków i rozszerzenie oświaty uszczęśliwiał naród, zaprowadzenia wszelkich towarzyskich cnót i polepszenia obyczajów gorąco pragnął, nie mogła innych, jak tylko do ówczasowych zdań zbliżone wystawiać widoki. Łatwo szanowny czytelnik przekona się o tej prawdzie, kiedy nad sto-

* czarującym, pełnym wdzięku

sownością charakteru ówczasowego Monarchy do dobroci i sprawiedliwości Henryka VI zastanowić się raczy.

Dumny, a w znaczeniu i bogactwach swoich zaufany, młody milord pohańbienie ubogiej szlachcianki i wyrządzony gwałt zasłużonemu żołnierzowi lekce sobie ważący, nauką mądrego króla upokorzony, żałuje błędów swoich i powraca do cnoty.

Zapomniany w długoletnich zasługach żołnierz w dobroczynności jego znajduje uszczęśliwienie dni swoich. Zuchwały dworak i pomagający mu do gwałtu żołnierze sprawiedliwe ukaranie, uwiedziona cnota pociechę, pokrzywdzona rodzina zadosyćuczynienie odbierają, a nawet chociaż gburowatej, ale w szczerości swojej milej sercu monarchy prostoty gościnność nadgrodzoną zostaje. Ówczasowe także okoliczności dały powód zastosowania niektórych wyrazów do krajowych zdarzeń, a razem przypomnienia świętych obowiązków, jakie dobrzy synowie swojej Matce Ojczyźnie są winni; a tak całej tej sztuki zamiarem była sama moralność.

Z przepisami dramatyzmu zupełnie zgodna, w tym tylko jedności miejsca uchybiać się zdaje, że scena raz sprzed domu strażnika Kokla wewnątrz jego chaty, a drugi raz przenosi się w inną część lasu, co wszelako w żaden sposób iluzji nadwerężyć nie może, ponieważ rzecz dzieje się w obrębie tego samego lasu i w oddaleniu ledwie o paręset kroków od domu strażnika. Charaktery osób, stanom i wiekowi ich właściwe, stosowną także wymową odróżnionymi zostały.

Oprócz zamiaru poprawy narodowych zdrojności znalazła jeszcze ówczasowa publiczność powody do podchlebnego tej komedii przyjęcia w wybornej grze wszystkich prawie aktorów. Owsiański wystawił Henryka VI z tą szlachetnością postawy i prawdziwie monarchiczną powagą, jaka go w wszystkich podobnych rolach zdobiła. Młoda i niewinnej piękności układem zajmująca Pierozżyńska wyobrażeniem oszukanej prostoty poruszała serca. Ulubiony w podobnych charakterach Hempiński przez doskonałą mimikę najmiłszą patrzącym sprawiał zabawę. Mierzyński w roli Ryszarda, Szymański Roberta, a wyśmienita do ról komicznych matek Nowicka w roli Małgorzaty wiele się do doskonałego onej wystawienia przyłożyli.⁴ Jeszcze i teraz, lubo na powabach nowości i stosunku do dzisiejszych zdań wiele tracący, niemniej wszelako przez terazniejszych aktorów dobrze wystawiony *Henryk VI* przyjemne publiczności sprawia zadowolenie.

⁴ Przedmowa i posłowie do *Henryka VI na łowach* wg: *Dzieła dramatyczne...*, t. V, Warszawa 1821, s. 86—87 i 187—189. Wyd. nast. w: W. Bogusławski, *Henryk VI na łowach*, oprac. Z. Wołoszyńska, Wrocław 1964, BN I 153, s. 117—121. Pierwsze wydanie komedii ukazało się w r. 1793, wystawiona była po raz pierwszy dnia 8 września r. 1792 (zob. s. 601, 669). Podtytuły od autora.

Henryk VI na łowach jest przeróbką francuskiego tłumaczenia pióra Claude Pâtu (*Le Roi et le fermier*, 1756) angielskiej miniatury scenicznej *The King and the Miller of Mansfield* Roberta Dodsleya (1703—1764). Geneza i dzieje sceniczne *Henryka VI na łowach* zostały szczegółowo opisane w wzorowej monografii tej sztuki pióra Zofii Wołoszyńskiej (zob. wstęp do wydania w serii Biblioteki Narodowej).

² Ten wstępny fragment oparty jest na *Avertissement* Pâtu do tłumaczenia na francuski dzieł Dodsleya. Z wymienionych tytułów *The Toyshop* (1735) (*La Boutique du bijoutier*) przełożony został na polski pt. *Kram galanterii* (1775). *Diabłą wrzawę* (*The Devil to pay or the Wives metamorphosed*) napisał Charles Coffey, przerobił na francuski Michel Sedaine (*Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées*), a z francuskiego Jan Baudouin w r. 1787. Sedaine przerobił także *The King and the Miller of Mansfield* (*Le Roi et le fermier*, 1762).

³ O swoich perypetiach z cenzurą pisał autor: „Po pierwszych dwóch wystawieniach sztuka ta, przez silniejsze naówczas stronnictwo zakazana, żwawych na Sejmie sporów stała się przedmiotem. Wyznaczony tym końcem nadzwyczajny sąd tłumaczenia się ze wszystkich w tej sztuce podkreślonych wyrazów żądał ode mnie. Nie mogłem nic odpowiedzieć nad to, że jeżeli powszechne moralności zasady, nie wymieniając osobiście nikogo, znalazły się sprzecznymi z zdaniami oskarżających mnie osób, nie moja w tym wina była. Uznał sprawiedliwy sąd niewinność moją, a sztuka przywrócona na scenę przy wielokrotnym powtarzaniu pozyskała mi dowody przychylności i szacunku rodaków, których wspomnienie jeszcze ostatnie życia mego chwile osładzać mi będzie.” (*Dzieje Teatru Narodowego*, cz. 1, w: *Dzieła dramatyczne...*, t. I, Warszawa 1820, s. 74.)

⁴ Pierożyńska występowała w roli Betsy, Hempieński (zob. też s. 714, 718) w roli Lurwella, rolę młynarza Ferdynanda Kokla grał sam Bogusławski.

UWAGI NAD «SZKOŁĄ OBMOVY»¹

Komedia, która wyśmiewając szkodliwe ludzkiemu społeczeństwu wady poprawia obyczaje, im dokładniej zamiaru swojego dopełnia, tym za doskonalszą uważaną być powinna. Taki miał cel Sheridan, chcąc obrzydzić rodakom swoim haniebnym nałóg obmowy, który lubo wszędzie ma swoich nader licznych czcieliów, najbardziej wszelako daje się uczuwać w wolnych narodach, gdzie każdy może bez obawy przyganiać i najdostojniejszym osobom. Ażeby tym mocniej dać uczuć prawdę przedstawionych w tej sztuce charakterów, wziął za wzór żyjące naówczas osoby, spomiędzy których marnotrawny w młodości swojej, ale zawsze uczciwy i dobroczynny Walery znajomy był wszystkim już naówczas jako członek Parlamentu, sławny z cnót i pięknej wymowy.

Nazwiska wchodzących do tej komedii osób dziwnie malują ich skłonności: Teazle (Pan Gdyrański) znaczy męczarnią, czyli człowieka, który ma sobie za rozkosz dręczyć innych, Surface (Pan Karol) świętoszka okrywającego się płaszczkiem cnoty, Backbite (Pan Ramota) potwarce, który talent wierszopisa poświęca wyszydzeniu bliźniego, Snake (Pan Susceptowicz) jaszczurkę, który chytrze dopomaga podstępom, Sneerwell — złośliwie przedrzeźniającą, a Candour niewinność i skromność, pod którymi autor wystawił ironicznie zawsze naganiającą potwarców, a zawsze najsrożej szkalującą damę.

Zdarzenia i śmieszności naówczas, jak mówią, na języku będące, dowcipne

a razem krotofilne onych opowiadania, żywość myśli i letkość stylu pozyskały tej sztuce wielkie pochwały.

Pomimo tych zalet, chociaż koniecznie do dobroci sztuki najpotrzebniejszych, uważając ją podług dramatycznych przepisów, łatwo widzieć w niej można wszystkie niemal te uchybienia, jakie mają inne angielskie sztuki.

Wyjawszy jedność czasu, która jest zachowaną, jedność miejsca rozrywa się ustawnie przez przenoszenie sceny z jednego do drugiego domu. Osnowa wystawia trzy razem intrygi. Pierwszą, a prawie najgłówniejszą, jest miłość ku panu Waleremu pani Wydrzyźniańskiej, która osobliwszym wcale sposobem, bo spotwarzaniem go za pomocą Susceptowicza w oczach familii i obcych, chce rękę jego pozyskać. Ta zajmuje cały pierwszy i większą połowę piątego aktu. Drugą intrygą jest przedsięwzięcie pana Bogackiego, który umyślnie z daleka przyjeżdża, aby pod zmyślonym nazwiskiem doświadczył skłonności swoich dwóch synowców i godniejszemu tego zapisał swój majątek. Trzecią na koniec jest nieszczęśliwe pożycie starego pana Gdyrańskiego z młodą żoną, który sam będąc zgryźliwego humoru, dręczy ją codziennie, kiedy ona mało na to dbając, traci jego majątek i żyje wesoło.

Wprowadzenia, czyli ekspozycji żadnej nie ma. Zaczynają sztukę pani Wydrzyźniańska z panem Susceptowiczem nie uwiadomiwszy słuchaczów, co oni są, gdzie są i co znaczą osoby, o których rozmawiają. Jest to powszechnym wszystkich angielskich i niemieckich autorów zwyczajem, którzy w tej mierze ciekawych do afiszów odsyłają.

Aby te wszystkie sprzeczności pogodzić, aby rozerwaną osnowę rzeczy w jedną połączyć, potrzeba było wziąć za najgłówniejszą jedną z trzech wymienionych intryg, a inne dwie zrobić ubocznie tylko z pierwszej wypływającymi.

Pan Gdyrański podał do tego najprzyzwoitszą sposobność. Bogaty, zaszczycony urzędem starosty, mający młodą żonę, którą pomimo jej marnotrawstwa kocha serdecznie, przymuszonym jest trzymać dom otwarty, dawać asamble. To sprowadza do niego wszystkie osoby wchodzące w sztukę i uwalnia od potrzeby ustawicznego przenoszenia sceny do różnych domów.

Będąc opiekunem dwóch synowców pana Bogackiego, daje starszemu, Karolowi, pomieszkanie w swoim domu, przez co ułatwia mu pokątne umizgi do swojej żony i daje powód do sławnej sceny parawanu. Młodszego zaś, Walerego, oddala od siebie nie chcąc, aby widywał się z córką jego, Konstancją, którą on dla starszego przeznacza. To przynagla wprowadzić do przeniesienia sceny do domu Walerego, ale i to dzieje się pomiędzy aktem i znajduje usprawiedliwienie w koniecznej potrzebie, aby Walery mógł w własnym pomieszkaniu bawić się pijatyką i przedawać portrety swych przodków, czego pod okiem opiekuna i w jego domu nie mógłby uczynić. O miłości pani Wydrzyźniańskiej nawiasowa tylko jest wzmianka.

Pan Bogacki, jako przyjaciel Starosty, także do jego domu przybywa, jego

marszałka Wiernickiego do wprowadzenia go do obudwoch siostrzeńców używa, a tak wszystko się w jeden węzeł, w jedną osnowę gromadzi.

Zebrawszy tylko niektóre niepotrzebnie po całej sztuce rozrzucone sceny, przeznaczyłem akt pierwszy na wystawienie domowego pożycia pana Starosty i jego familii. Drugi poświęciłem samej obmowie. Tu schodzą się wszyscy zaproszeni od Starościny na kawę, wszyscy przesadzają się w opowiadaniu zdarzeń prawdziwych albo zmyślonych. Trzeci cały akt wystawia rozpustę i marnotrawstwo Walerego. Czwarty daje widzieć wcale odmienny obraz: chytrłość pana Karola okrytą płaszczykiem cnoty. Piąty akt zgromadza wszystkie razem osoby, które zbiegają się, aby usłyszeć prawdę o przypadku parawanowym. Schodzi się stryj z synowcami, których już poznał rzetelne skłonności. Starościna zawstydzona potwarców, spieszą oni w inne społeczeństwa roznieść nowe potwarze. Odkrywa się zdrada, pozorna cnota zostaje zawstydzoną, a prawdziwa odbiera nagrodę.

Wszystkie obyczajowe komedie powinny mieć za cel poprawę obyczajów własnego narodu. Cóż nas mają obchodzić obcych nałogi i wady? *Szkola obmowy* przeto przeniesioną została do Warszawy. Jest ona i tu bardzo na swoim miejscu, a że naówczas, kiedy pierwszy raz wystawioną była, potwarz najulubieńsze swoje siedlisko miała jeszcze w jurystowskim stanie, kiedy owe sławne (dzięki mądrości rządu dziś zniesione) *de moribus et vita* indukty² czerpidłem swoim wiecznych pomiędzy obywatelami poróżnień stawały się narzędziem, zdawało mi się najprzystojniej przeistoczyć pana Surface w regenta, a pana Snake w jego susceptanta. Karola Surface zastąpił sławny do kielicha w owej epoce młodzieniec, który z innych względów, dla pięknej i litościwej duszy, na powszechny zasługiwał szacunek, i któremu przeto własne jego Waleriana imię zostawiłem.

Nie brakowało oryginałów na panią Starościnę, a tym bardziej na panie Wydrzyźniałską i Plotkiewiczową. Oszczędziłem wierszopisa Ramotę, bardziej go śmiesznym niżeli złośliwym wystawiając, jeszcze bowiem boski język poezji nie zbroidł się naówczas żądłem szyderstwa, kaleczącym boleśnie sławę bliźniego. Role pokojowej i Fiutynkiewicza (Tripp) przedłużyłem z potrzeby, aby ostatni zwyczajną służącym o swoich panach gadatliwością uwiadomił zaraz z początku słuchaczów o charakterach osób mających wchodzić w tę sztukę.

Kiedy w 1793 roku, krótko przed coroczną uroczystością koronacji, przedstawiona śp. Królowi Jegomości tragedia *Brutus*³, która w dniu tym daną być miała, nie pozyskała potwierdzenia, a żadnej w tej chwili nowej sztuki nie było, właśnie pod ręką leżąca komedia *Szkola obmowy* w dziesięciu dniach i tyluż nocach przerobioną, na role rozpisaną i nauczoną była.

Pierwsze jej ze wszech miar doskonałe wystawienie winną była talentom wybornych ówczasowych artystów, a co szczególniejszym wypadło zdarzeniem, że wszystkie niemal role ich osobistym odpowiadały skłonnościom. Owsiński, sprawiedliwie polskim Garrickiem nazwać się mogący, trochę z natury gdy-

racz, w roli Starosty przewybornie swary z swoją żoną, a osobliwie chęć powiedzenia Waleremu o siedzącej za parawanem szwaczce, co jednak duszącym go śmiechem przytłumiał w sobie, precudownie wystawił. JPan Truskolawska, przy nader pięknej postaci i zniewalających wdziękach, wykwinnym ubiorem, wesołością humoru i zachwycającą grą swoją ozdobiła rolę Starości. Niezapomniany Świerzawski zwyczajną sobie w rolach Polaków naturalnością żywy obraz Cześnika Bogackiego przedstawiał. Rola Regenta tym doskonalej graną była przez Mierzyńskiego, że cały układ tego artysty okazywał zawsze skromnisią, który przy tym lubiąc często powtarzać moralne zdania zaczynał zawsze od słów: „Człowiek, który”. Przybyły naówczas z piotrkowskiej palestry JPan Każyński, dzisiejszy antreprenier wileński, nadętą młodego adwokata wymową w indukcje Suszeptowicza powszechnie zyskał oklaski.

Przyjemna i wesoła Ludwika Iwańska, najtrafniej wszystkich ludzi poruszenia udawać umiejąca, naturalną była Wydrzyźniałką, równie jako i pani Plotkiewiczowa grana przez Deszner, dla której wiadomość wszelkich nowin i udzielanie ich drugim najmiłą były zabawą. Niewinna i skromna postać Pierożyńskiej w roli Konstancji i żywa wymowa Marunowskiej w roli Magduśsi właśnie były na swoim miejscu, a nienaśladowany Hempiński dobitnym w pierwszej scenie opisaniem wszystkich osób zwrócił ciekawość na całe dzieło.

Tak doskonale wystawiona *Szkola obmowy* sprawiła powszechnie publiczności zadowolenie, autorowi zaś zjednała ten nieoceniony zaszczyt, że w rękopiśmie jego własną dobrotliwego Króla ręką poprawianą była. Dowód wspańiałości duszy, z jaką mądry Monarcha słabe nawet zdolności zachęcał do rozszerzenia oświaty narodu swego.

¹ Posłowie do wydania komedii *Szkola obmowy* w: *Dzieła dramatyczne...*, t. I, Warszawa 1820, s. 267—272. Premiera odbyła się dnia 17 stycznia 1793 r. Tytuł od autora.

Nie należy chyba przyjmować bezkrytycznie wyznań Bogusławskiego, że przerobił komedię wprost z angielskiego. Komedia Richarda Brimsley Sheridana (1751—1816) *The School for Scandal* (1777) ukazała się w tłumaczeniu francuskim w r. 1785 pt. *L'École de médisance*, a w 1789 grana była w przeróbce pt. *L'Homme à sentiments, ou le Tartuffe de mœurs*. W bibliotece Bogusławskiego było wiele tomów teatru angielskiego w wersji francuskiej (zob. W. Rudź, *Dobytke W. Bogusławskiego w świetle inwentarza 1829 r.*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1).

² Chodzi o procesy z zakresu prawa cywilnego, które zostało uporządkowane w 1808 r. wprowadzeniem kodeksu cywilnego.

³ Wiadomość tę potwierdza Dembowski w listach do Ignacego Potockiego. Pisz on mianowicie, że Bogusławski zamierzał wystawić w dniu królewskich urodzin 17 stycznia r. 1793 przetłumaczoną przez Gawdzickiego tragedię Voltaire'a *Triumwirat* (1764), następnie próbował uzyskać zgodę na wystawienie tragedii Voltaire'a *Brutus* (1730) w przekładzie Kajetana Skrzetuskiego z r. 1780, a gdy i tym razem nie uzyskał zgody cenzury targowickiej, przygotował *Szkołę obmowy* (zob. *Tajna korespondencja z Warszawy 1792—1794 do Ignacego Potockiego*, oprac. M. Rymyszyna i A. Zahorski, Warszawa 1961, s. 118—119). Należy dodać, że Wolterowski *Brutus* był jedną z trzech tragedii, które w okresie Terroru we Francji nakazano wystawiać, miała się ona bowiem przyczyniać do „podniesienia ducha wolności i równości”.

O «KRAKOWIAKACH I GÓRALACH»¹

Przyszła mi myśl wystawienia na scenę tych wesołych i rubaszných Krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się za nią. Świeży dowód pamięci 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 przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw, a w krótkim czasie napisaawszy znajomą aż nadto operę *Cud, czyli Krakowiaki i górale* z ułożoną przez JPana Stefani muzyką, dnia 1 marca wystawiłem na scenę. Zdziwił *Aksur*, zabawiła *Rzecz rzadka*², ale *Krakowiaki* pozyskały wszystkich serca, zapaliły wszystkich umysły. Stosowność, jakiej z ówczasowymi okolicznościami domyślano się w tej operze, sprawiła, że po trzech ciągłych onej wystawieniach zakazana została. Ci, którzy w niej nic więcej prócz wesołej zabawy nie upatrywali, zasmucili się jej zgonem, lecz ten chwilowy letarg wkrótce ją w świetniejszej epoce wrócił do życia³.

¹ Tekst wg: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone*, cz. 1, s. 76—77. W: *Dzieła dramatyczne...*, t. I, Warszawa 1820.

Premiera komediooper *Cud mniemany, czyli Krakowiaki i górale* odbyła się dnia 1 III 1794 r. Spór o datę premiery przedstawił i przekonywająco rozstrzygnął Z. Raszewski (*Krakowiaki i górale*. W: *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963). Szczegółowy wykaz przedstawień sporządzili: S. Dąbrowski i S. Straus w: W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*, Wrocław 1956, BN I 162.

² *Aksur* (1793), opera Bogusławskiego z muzyką Saliergo wg sztuki Beaumarchais'go *Tarare* (1787). *Rzecz rzadka* (1794), opera Bogusławskiego, przerobiona z włoskiej *La Cosa rara* L. Da Ponte, z muzyką G. Martiniego.

³ *Krakowiaki i górale* wróciły na scenę w r. 1799 i do 1814 grane były 104 razy (zob. E. Szwanowski, *Teatr Bogusławskiego. 1799—1814*. Materiały do Dziejów Teatru w Polsce, t. I, Wrocław 1954). „Świetniejsza epoka” oznacza tu okres wojen napoleońskich i rozbudzonych nadziei narodowych.

O «SPAZMACH MODNYCH»¹I Powody napisania komedii *Spazmy modne*

Przed dwudziestu laty spazmy, migrena i drżenie serca tak powszechną prawie po wszystkich wyższych domach były chorobą, że ją nieledwie epidemiczną nazwać można było. Czy złość powietrza, czyli dobroć mężów, czyli na koniec niezręczne sprawowanie się ówczesnych amantów były tego powodem, do dziś dnia nie dali nam objaśnienia doktorowie, którzy z wszelką Hipokrata umiejętnością uwijali się około cierpiących piękności. To wszelako było istotną prawdą, którą się nie tylko poznać, ale nawet wielu mężom, a najprzyskrzej

wielu służącym uczuć dawała, że ta choroba zjawiała się zazwyczaj wtenczas, kiedy jej potrzeba było. Każde nieledwie niezadowolnienie, naówczas jeszcze nieukontentowaniem zwane, sprowadzało ją natychmiast. Często używaną była za sposób usprawiedliwienia się z jakowych zarzutów, a częściej jeszcze za sposobność zasłużenia na nie. Nigdy zaś nie ustawała prędzej, aż póki, jak pogańskie bożyszcza, drogą jaką ofiarą ubłaganą nie była.

Jeżeli gdzie zobaczono niespodziewanie nowy ekwipaż, nowe brylanty, nowego przyjaciela, zaraz się domyślano — bo czegoż się nie domyśla złość ludzka! — że tam spazmy albo migrenę leczyć musiano.

Świadek takowych nie w jednym domu przypadków, nieraz zastanawiałem się nad tą szkodliwą społeczeństwu słabością, a chociaż ani stopą nie postąłem w świątyni Galena, domyślałem się wszelako, że ona nie w krwi, nie w ciele, ale w umysłach miała swoje siedlisko. Kilkakrotnie zabierałem się do wystawienia onej na scenie, ale ilekroć brałem pióro do ręki, zawsze mi wypadło z przestrachu, gdy sobie przedstawiałem skutki zuchwałości mojej. Porywać się na słabości płci pięknej! Wyjawiać tajemnicę jej tylko i uprzywilejowanym jej lekarzom wiadomą! „O — wołałem sam na siebie jak mądry wójt w *Hilarym* — o zbrodnio, o zgrozo! o hańbo!”²

Następujący przypadek przymusił mnie do uskutecznienia długo wstrzymanego przedsięwzięcia:

Znajdowałem się naówczas we Lwowie. Pewna panienka w grono artystów dramatycznych niedawno policzona, przy pięknej postaci, powabnej twarzy i świeżych młodości wdziękach, tak niezgrabną, nieczulą i niezdatną do sztuki scenicznej przy początkowych rolach okazała się, że cała publiczność żałując mocno uprzyjemniających ją natury darów, jednomyślny wydała wyrok, iż nigdy i do żadnej roli nie będzie zdatną.

Chociaż nie pierwszy już raz udało mi się było z nie czyniących żadnej nadziei wystawić później ulubionych publiczności artystów, wyznać wszelako muszę, że i sam o ulepszeniu wspomnianej młodej aktorki wątpić zaczynałem, kiedy wchodząc raz do jej pomieszkania zastałem u nóg jej kochanka w rozpacz pogrążonego, onę zaś najstraszliwie drżenie serca tak przewybornie udającą, że zdawała się być w ostatnich konwulsjach śmierci.

Spojrawszy na mnie wchodzącego wzrokiem, który w uśmiechu twarzy udanie choroby potwierdził, dała mi sposobność poznania, jak wybornie i naturalnie podobne spazmy wystawiłaby na scenie.

Siadłem nieodwłocznie do pióra, a w skończonej w przeciągu dwóch miesięcy komedii *Spazmy modne* umyślnie dla niej napisaną rolę Starościny doskonale wprzód wypróbawwszy, jako aktorkę w pierwszych rolach grać zaczynającą wystawiłem na scenę.

Nie potrafię opisać zadziwienia i zadowolenia patrzących, równie jak doskonałego przez tę młodą osobę wystawienia rozlicznych sposobów miłości, jeków, wzdychań i konwulsji, które zdawały się wyrzucać serce z jej piersi.

Tysiącnymi uwielbiona oklaskami, lepsze sama o sobie powziąwszy rozumienie, wystąpiła wkrótce w roli Roxolany w komedii *Soliman II*, którą nie mniej przyjemnie oddawszy, rolę na koniec Herminii w operze *Amazonki*³ ustaliła całej publiczności mniemanie, że jej na zdolności do najtrudniejszych ról zbywać nie będzie.

Przykład ten przekonywać by powinien, że nigdy o młodych osobach z początkowego ich zawodu sądzić nie należy, czego najpochlebniejszy dowód w najpierwszych dziś na scenie naszej widzimy artystach.

Komedia *Spazmy modne* przyjemnie⁴ na scenie przyjęta w pięknych towarzystwach wiele mi zagniewanych spojrzeń i dotkliwych ściągawszy przy-cinków, przetrwała na koniec burze, a jak wszystkie rzetelne prawdy, rzuciwszy światło na tajemnicę modnej choroby, niejedno może małżeństwo od przykrych uwolniła udręczeń.

II Uwagi nad komedią *Spazmy modne*

Wystawiwszy już powody napisania tej komedii, nad jej tylko układem zastanowić mi się należy. Jest ona podług prawideł dramatycznej sztuki napisaną, bo chociaż scena w drugim akcie przenosi się po dwa razy, dzieje się to wszelako w jednym domu, z jednego do drugiego tylko pokoju. Co mi się zawsze naturalniej i przyzwoiciej być zdaje niżeli koniecznie do jednego miejsca wszystkie sprowadzać osoby, kiedy tam albo być albo tego, co mówią, mówić nie powinny.

Czas działania nie przechodzi dwunastu godzin, zaczyna się bowiem rano, a jeszcze przed wieczorem kończy. Co do osnowy, ta lubo zdaje się podzieloną, jest wszelako jedną i cała ten jeden ma zamiar, aby wystawić cnotliwego wieśniaka Wuja, który przez romansowe siostrzenice swoje oszukiwany, przez ich zepsute obyczaje dręczony, użyciem nareszcie powagi swojej naprowadza je na drogę cnoty i dalszej zapobiega rozwiązłości.

W pierwszej zaraz scenie zapowiedziane przybycie i sposób myślenia tego zacnego starca już słuchaczom domyślać się daje, jaką walkę złe obyczaje siostrzenic z cnotliwego Wuja zdaniem toczyć będą, a tym samym wskazuje, że on tą główną będzie osobą, około której osnowa sztuki ma się obracać.

Ażeby od tego celu zastanowienia widzów nic nie odwracało, nie wprowadziłem żadnej prawdziwej między działającymi osobami miłości, która zazwyczaj najwięcej patrzących obchodzić zwykła. Umizgi bowiem pana Szarmanckiego do Starościny w pierwszym akcie przez spazmy pomieszone, w drugim przez przybycie Wuja przerwane i docieczone nie mogą wcale żadnej w słuchających wzbudzić czułości. Chęć wzniecenia miłości w sercu Starosty nie udaje się także pannie Lukrecji, bo cnotliwy mąż, kochający swoją żonę, nie chce jej zdradzać. A tak ta miłość staje się raczej karą dla letkomysłnej tej panny, bo sprowadza na nią zawstydzenie i gniew wujowski, który zszedłszy ją z Starostą sam na sam, o jej nieprzyzwoitych dowiadyuje się miłostkach.

Ażeby nareszcie udawanie migreny i spazmów, które najwięcej sprawują patrzącym zabawy, nie osłabiało głównego przedmiotu, wprowadzam one przed przybyciem jeszcze pana Zdawnialskiego i nie powracam do nich, tylko jeden raz, i to bardzo krótko, kiedy koniecznie są potrzebnymi dla przekonania Wuja i o tym rodzaju zgorszenia jego siostrzenic. A tak od chwili wstąpienia na scenę pana Zdawnialskiego wszystko mu do poznania siostrzenic dopomaga i przymusza go nareszcie do zapobieżenia dalszemu ich zepsuciu.

Charaktery osób, w ogólności do ówczesnych stosowane obyczajów, starałem się, ile możliwości, cieniować przez sprzeczność obok działających. Surowy, a nawet nieco przykry stary wieśniak bardziej daje poznać słabość delikatnego pana Starosty, który przez zbytęcną dobroć najpierwszą zepsucia obyczajów własnej żony staje się przyczyną. Ta sama także delikatność jego jaśniej wykazuje zuchwałość i bezczelność pana Szarmanckiego, który jak pospolicie zwodziciele tego rodzaju, dwie razem siostry uwodząc nie miłości, ale majątku szuka w małżeństwie i pomieszawszy spokojność zacnego domu, z hańbą nareszcie oddalonym z niego zostaje.

W rolach kobiet niepodobnym mi było wystawić żadnej sprzeczności. Obie-dwie bowiem jedno myśląc, wzajemnie sobie w intrygach dopomagając, koniecznie podobnymi do siebie być musiały. Cała między nimi różnica, że panna Lukrecja jest miniaturą większego obrazu. Doktor Mizantropski jest doktorem podług zdania pana Zdawnialskiego i wcale dawniejszego wieku lekarzem. Co do służących, chciałem sprawdzić przysłowie: „Jaki pan, taki sługa.” Poczciwy Służalski jest podobnym do zacnego Starosty. Żona jego zarywa już nieco na swoją panią, a Wiercicki chciałby przy niej naśladować bezczelność pana Szarmanckiego.

Wymowę i styl usiłowałem nadać osobom tej sztuki, jakie ich wiekom i charakterom zdawały mi się być przyzwoite. Nie może pan Zdawnialski tłumaczyć się w nowomodnych wyrazach, który nie rozumie, co znaczą słowa „roba” albo „kokietować”. Pan Szarmancki równie jako i kobiety powinny mieć zwyczajną polskiego języka niedbałość z dodatkiem *jargon du jour*, a służący gadają, jak zwyczajnie w przedpokojach gadają. Nigdy bowiem zgodzić się na to nie potrafię, żeby lokaje lub inne niższego rzędu osoby, które własnym językiem poprawnie mówić nie umieją, tłumaczyły się w dobranych górnieszego stylu wyrazach, i zawsze się w tej mierze nauki Horacjusza trzymam:

*Intererit multum Davus-ne loquatur an Herus.*⁴

Sztuka ta w 1797 roku na teatrze lwowskim pierwszy raz wystawiona, mocno przez ówczesnych artystów talenta ulepszoną została. Sławny Owiński rolę Starosty, pamiętny publiczności naszej w roli Atara Kaczkowski Szarmanckiego, a wyborny do ról komicznych ojców i służących Ryłło Służalskiego najdoskonalej wystawili. Role Lukrecji panna Gamalska, dzisiejsza pani Szczurowska, młodością i żywą grą swoją bardzo zdołała. A pan Rutkowski w roli

Jurgi przyjemnie zabawiał patrzących. W 1809 roku rola Starościny grana przez Imci panią Ledóchowską, w Krakowie nowej nabrała zalety przez delikatniejsze wyższego tonu dam naśladowanie. Znajome pp. Szymanowskiego, Dmuszewskiego, Kudlicza, Zdanowicza i Żółkowskiego talenta wiele się do doskonałego tej sztuki na warszawskim teatrze wystawienia przyczyniły.

¹ Przedmowa i posłowie do wydania komedii *Spazmy modne* (1797) wg: *Dzieła dramatyczne...*, t. II, Warszawa 1820, s. 154–157 i 304–307. Bogusławski skrzętnie zataił nazwisko aktorki „sprawczyni” sztuki; być może chodzi o Franciszkę Leszczyńską Wagnerową.

² *Hilary*, opera z muzyką N. Isouarda, z librettem Ch. G. Etienne’a, w przekładzie W. Pękal-skiego, grana na scenie warszawskiej w r. 1815.

³ *Soliman II, albo Trzy sultanki* (1786), przeróbka komedii Ch. S. Favarta pióra F. Zabolockiego. *Amazonki*, opera Wojciecha Bogusławskiego z muzyką J. Elsnera (1800).

⁴ Hor., *Ars poetica*, w 237–238. Powinno być: *Ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax Pythias...*

„Nie starałbym się unikać tonu tragicznego, aby nie było różnicy, czy przemawia Dawus, czy bezzelna Pytiada.” (Przeł. T. Sinko.)

UWAGI NAD «HAMLETEM»¹

Tragedia *Hamlet*, którą tu czytelnikowi przedstawiliśmy, jest co do treści swojej zupełnie taką, jaka w pomysle Shakespeara utworzoną była. Co do układu, podziału i rozwiązania osnowy, wiele odmienną.

Sztuka, której rozciągłość potrzebuje do wystawienia najmniej pięciu godzin, która żadnych dramatycznych nie zachowując prawideł, przez uboczne, jedność osnowy zrywające zdarzenia morduje umysł słuchacza, która wprowadzeniem na scenę nieprzyzwoitych osób i odrażających widoków poniża godność tragedii, sztuka na koniec, która w rozwiązaniu swoim uchybia moralnego celu, karząc śmiercią wszystkie równie niewinne, jako i występne osoby, w oświeceniowym wieku nie mogła ani być wystawioną bez przyzwoitej poprawy, ani zupełnie zapomnianą dla innych niezaprzeczonych piękności, jakie sam tylko geniusz Shakespeara stworzyć i cechą nieśmiertelności mógł oznaczyć.

Ażeby zaspokoić ciekawość czytelnika, w czym i w jaki sposób ta tragedia odmieniona została, uwiadomiamy go o treści i pierwiastkowym onej przez Shakespeara układzie, miłą zapewne sprawimy mu zabawę.

Fengo, którego Shakespeare nazwał Klaudiuszem, porozumiawszy się z żoną Horwendilla, króla Danii, a rodzzonego swojego brata, właną w ucho śpiącego trucizną o śmierć go przyprowadził, a zaślubiwszy Gertrudę, przywłaszczył sobie koronę i państwo jego*. Wkrótce po tym okropnym zdarzeniu duch

* Shakespeare wziął osnowę tego zdarzenia z *Dziejów duńskich*, które Saxon Gramatyk tak opisuje: „*Tantae felicitatis invidia accensus Fengo, fratrem insidiis circumvenire constituit. Ubi datus*

zabitego monarchy zaczął pokazywać się przez kilka nocy żołnierzom straż pałacową odbywającym. Ci uwiadamiają o tym swoich dowódców, którzy własnymi o istotnej prawdzie przekonani oczyma sądzą, że tak nadzwyczajne zjawienie zapowiada jakieś niepomyślne dla kraju wypadki. Tu zawieszuje się osnowa tragedii.

Shakespeare, opowiadając przez usta dowódców waleczne zmarłego króla Danii dzieła, uwiadamia razem słuchacza, że Fortinbras, syn pokonanego przez niego króla Norwegii, zbiera wojsko na pomszczenie się śmierci ojca i odzyskanie oderwanych od królestwa swojego krajów, co jednak w dalszym ciągu sztuki nie ukazuje się prawdziwym, ponieważ Fortinbras nie przeciwko Danii, ale przeciwko Polsce wyprawę swoją prowadzi, a powracając z niej przez Danią, dlatego tylko do jej stolicy przybywa, aby wstąpił na tron po Hamlecie, którego Shakespeare niewinnie i wbrew historii na tamten świat wyprawia. Ten cały epizod, jako wcale do zdarzenia *Hamleta* nie należący, w poprawie sztuki opuszczonym został.

Przeświadczeni dowódcy straży o istotnym zjawianiu się ducha monarchy uwiadamiają o tym Hamleta, jedynego syna zmarłego króla. Ten królewic, niedawno przypadłą śmiercią ojca dręczony, smutne przepędza chwile. To doniesienie obudza w nim najżywszą chęć oglądania ukochanego ojca. Idzie z dowódcami straży na miejsce, w którym się im objawił.

Pokazuje się duch o północnej porze, wzywa za sobą Hamleta i zaprowadzonemu w odległe ustronie opowiada okoliczności śmierci swojej. Tym okropnym morderstwem przerażony Hamlet poznaje natychmiast, jakie i jego niebezpieczeństwo czeka, gdyby docieczone, że mu sprawca ojcowskiej śmierci jest wiadomym, nimby zapewnił sobie sposobność dokonania swej zemsty. Oddalony od następstwa tronu, łatwo się domyśla, że zguba jego potrzebną jest przywłaścicielowi, a nie spodziewa się żadnej obrony od matki, która ojca jego poświęciła miłości bratobójcy. Zmyśla więc obłąkanie rozumu, aby pod tą niedołężności maską mniej niebezpiecznym wystawiając się stryjowi, zapewnił życie swoje i dalsze sposoby dochodzenia tej straszliwej prawdy*.

Przerażeni takowym synowskim obłąkaniem, król i matka wszelkich używają sposobów dowiedzenia się istotnej jego przyczyny. Przypisują je najprzód jego miłości ku Ofelii, córce kanclerza państwa Oldenholma. Ale Hamlet poznawszy,

parricidio locus, cruenta manu funestam mentis libidinem satiavit, trucidati quoque fratris uxore positus, incestum parricidio adiecit. Idem atrocitatem facti tanta calliditatis audacia texit, ut sceleris excusationem benevolentiae simulatione componeret, parricidiumque pietatis nomine coloraret." *Hist. Dan.*, lib. I, pag. 11.³ [Przyp. aut.]

* To jego obłąkanie umysłu Saxon tak opisuje: „*Quod videns Amlettus, ne prudentius agendo patruo suspectus redderetur, stoliditatis simulationem amplexus, extremum mentis vitium finxit; eoque calliditatis genere non solum ingenium texit, verum etiam salutem defendit. Quidquid voce edebat, deliramentis consentaneum erat. Quidquid opere exhibuit, profundam redolebat inertiam. Quid multa? Non virum aliquem, sed delirantis fortunae ridendum diceret monstrum.*” *Vide plura Hist. Dan.*, lib. I, pag. 50—51. ³ [Przyp. aut.]

że jej do wybadania tajemnych jego myśli używano, przykrym z nią się obejściem niszczy ich podstępne zamiary. Zawiedziony na tej nadziei, król sprowadza na swój dwór dwóch spółuczniów królewica, których on dawniej w wirtenbergskich szkołach szczególniejszą zaszczycał przyjaźnią. Umieszczeni w gronie otaczających go dworzan, spodziewają się dociec jego obłąkania przyczyny. Ale Hamlet, raptownym ich zjawieniem się na dworze zdziwiony, domyśla się niezadługo prawdziwej przyczyny i przez dziwaczne i niezrozumiane odpowiedzi zawodzi ich podstępną ciekawość. Te wszelako coraz liczniejsze na jego bezpieczeństwo zasadzki zniewalają go do prędkiego przekonania się o prawdzie objawionego mu przez ducha ojcowskiego morderstwa, w obawie, aby to zjawienie się nie było szatańskim zesłaniem dla wciągnięcia go w jakąś zbrodnię.

Przybywające do stolicy właśnie w tym czasie grono dramatycznych artystów podaje mu sposób wybadania sumienia Klaudiusza. Zaleca im ułożoną naprędce przez siebie, a do ojcowskiego zabójstwa zupełnie podobną, sztukę wystawić na dworskim teatrze. Król i królowa są obecni temu widowisku. W scenie, w której aktor, podobnie jak Klaudiusz, truje księcia Gonzagę, porywa się król i nie chcąc słuchać dalszej osnowy, pomieszany wychodzi. To przekonywa Hamleta o występku Klaudiusza, ale król nie jest jeszcze pewnym, jeżeli Hamlet wie już o jego zbrodni, ponieważ zgodność wystawionej przez aktorów sztuki mogła tylko być przypadkową. Używa więc ostatecznie jeszcze sposobu wybadania w tej mierze królewica przez jego matkę, pozwalając Oldenholmowi, który mu podał tę radę, ukryć się w pokoju Gertrudy dla wysłuchania ich rozmowy. Przybywa do matki Hamlet, a przekonany już o zabójstwie swojego ojca, czyni przykre wyrzuty matce. Ta, przestraszona uniesieniem syna, woła ratunku. Przelekniony Oldenholm, który ukryty za firanką podsłuchiwał, odzywa się, a Hamlet rozumiejąc, że to jest król, zabija go.

Tu zjawia się duch ojca. Wstrzymuje on zapędy syna przeciwko matce, a przypomina mu pomstę śmierci swojej. Po zabiciu Oldenholma nie powątpiewa już więcej Klaudiusz, że Hamlet i na jego życie nastawiać myśli, przedsięwzięcie więc zgubić go, ale lękając się oburzenia Duńczyków, gdyby go jawnie zabić kazał, chce wysłać go do Anglii, a tam przybywszy, aby zaraz był zgładzonym, zniewolił króla angielskiego, podając mu przez to sposobność pomśzczenia się za odniesione niegdyś nad nim przez ojca Hamleta krwawe zwycięstwa i przymuszenie go do opłacania corocznej daniny.

Tu Shakespeare, przerywając osnowę swej sztuki, główny jej zamiar puszcza w niepamięć i nowo wprowadzonymi wypadkami niszczy wrażenie, jakie dotąd jedność onej sprawiała.

Hamlet już o zabójstwie ojca przekonany, powtórnie przez ducha jego zachęcony do pomsty, zamiast jako najprędszego onej dopełnienia, zapomniawszy ojca, matki i swojej ojczyzny, pozwala wysłać się do Anglii. Idąc do okrętu napo-

tyka wojsko Fortinbrasa, wzmiankowanego wyżej królewica Norwegii, który stojąc obozem za miastem, oczekuje od Klaudiusza pozwolenia przejścia przez jego kraje dla podbicia jakiejś części polskiej ziemi, która, jak powiada jeden z dowódców wojsk jego, ledwo na mogiły dla pobitych trupów wystarczyć by zdołała, wojna ta bowiem jedynie dla nabycia sławy przez młodego księcia przedsięwzięta była. Uczyniwszy nad tym moralne swoje uwagi, Hamlet wsiada na okręt i płynie do Anglii, ale przeczuwając jakoweś dla siebie nieszczęścia, wstaje w nocy i uśpionym dwóm swoim spółtowarzyszom szkolnym, których z nim jak posłów wyprawiono, wyjmuje listy pisane od Klaudiusza do angielskiego monarchy. Wyczytawszy w nich usilne stryja swojego prośby, ażeby zaraz wstąpiwszy na ziemię Brytonów zabitym został, bierze listy Klaudiusza, a napisawszy inne — w których król duński obowiązuje angielskiego, aby przybywającemu do niego Hamletowi dać córkę swoją za żonę, a dwóch przy nim będących posłów zaraz bez wszelkiego badania i sądu obwiesić rozkazał — pieczętuje one herbem nieboszczyka ojca, zupełnie do Klaudiuszowego podobnym, i tym sposobem życie swoje zapewnia. W kilka dni potem rozbójnik morski napada na okręt Hamleta, a zrabowawszy kosztowne sprzęty, puszcza go na morze ze wszystkimi na nim będącymi osobami, samego tylko królewica, który broniąc się mężnie wpadł aż na pokład nieprzyjacielskiego okrętu, zabiera z sobą, ale dowiedziawszy się, kim był, lękając się pogoni, wysadza go na brzegu Danii.

Hamlet wysłał dwóch majtków z listem do przyjaciela swego Gustawa, którego w stolicy zostawił, oznajmując mu o swoim do Danii powrocie i zalecając oddać królowi listy jego donoszące o tym. W czasie tej jego podróży powraca niespodziewanie z Francji Laertes, syn Oldenholma, a dowiedziawszy się o śmierci swojego ojca, wpada z przyjaciółmi do króla i zadosyćuczynienia za śmierć ojca wymaga. Król powierza Laertesowi, że Hamlet jest Oldenholma zabójcą. Laertes zapowiada mu okropną zemstę, kiedy wtem dochodzą Klaudiusza listy o powrocie królewica donoszące. Przestraszony tym król tajemny pozbycia się Hamleta układa sposób. Namawia Laertes, aby udając przebaczenie śmierci ojca księżęciu, skłonił go później do popisania się w oczach całego dworu zręcznością w fechtowaniu, z której obadwa sławni byli, w nadziei, że nabywszy w tej sztuce w czasie ostatniego pobytu w Francji większej jeszcze doskonałości, nicomylnie potrafi ranić księżęcia, do czego mu król szpadę zaprawioną trucizną przysposobić obiecuje, a nie przestając na tym jeszcze i puchar z winem zatrutym w pogotowiu mieć rozkaże, spodziewając się, że zmordowany utarczką Hamlet, żądając napoju, nicomylną śmierć wypije.

W takim stanie były na dworze duńskim okoliczności, kiedy Hamlet z przybyłym natychmiast do niego przyjacielem Gustawem, powracając do Elsener, wstępuje po drodze na przyległy tej stolicy cmentarz, gdzie znajduje dwóch kopiących dół grabarzy. Z tych jeden, dobrze podpiły, różne księżęciu pra-

więc niedorzeczności, nareszcie i o jego pomieszczeniu rozumu opowiada. Tu Hamlet, smutnymi nad głowami umarłych bawiąc się uwagami, spostrzega zbliżający się pogrzebowy pochód. Jest to orszak odprowadzający na cmentarz zwłoki Ofelii, która śmiercią ojca i opuszczeniem królewica udręczona, straciwszy rozum, dobrowolnie rzuciła się w rzekę. Król, królowa, Laertes i cały dwór towarzyszą jej do grobu. Hamlet, nie chcąc być poznanym, ukrywa się za murami kościoła. Po obraźliwych sprzeczkach Laertes z duchownymi, którzy zhańbionych samobójstwem zwłok Ofelii podług zwyczajnych nie chcą pochować obrzędów, spuszczają na koniec trumnę do grobu, co widząc Laertes wskakuje do dołu, aby raz jeszcze mógł uściskać zwłoki ukochanej siostry. Rozgniewany tym postępkami Hamlet, mniemając, że do żalu nad nią jako nad kochanką swoją większe ma prawo, wypada z ukrycia i rzuca się do dołu. Tu obadwa nieprzyjaciele zaczynają walkę na suche razy, ale zrećniejszy Laertes pochwywszy królewica za gardło byłby go o śmierć przyprawił, gdyby król, z całym swoim dworem pośpieszając mu na ratunek, nie był rozkazał obudwóch zapaśników wyciągnąć z grobu i rozłączonych zaprowadzić do pałacu.

Po niejakiem odpoczynku wzywa król obudwóch przeciwników przed siebie. Posłany z zaproszeniem księżęcia młody z orszaku dworzan panicz nazwiskiem Ozrick wystawia jednego z owych uprzykrzonych grzecznościów, którzy nie bez przysady i niesmacznych duserów powiedzieć nie mogą.* Przybywa na koniec do sali cały dwór, gdzie król, łącząc ręce Hamleta i Laertes, godzi poróżnionych przyjaciół i wzywa ich do popisania się umiejętnością fechtowania. Przyjmują obadwa wezwanie. Przynoszą szpady. Podana Laertesowi jest zatruta. Zaczyna się utarczka. Po długich z obu stron usiłowaniach obadwa zostają nienaruszeni. Król radzi im odpocząć, a pijąc zdrowie królewica, chce mu natchnąć chęć orzyźwienia się napojem. Hamlet nie ma pragnienia w tej chwili, ale królowa, chcąc wypić za zdrowie syna, bierze przygotowany dla niego puchar i wypija truciznę. Król nie mógł jej dosyć wcześniej przestrzec. Laertes, przerażony otruciem królowy, uderza na Hamleta i przymusza go do obrony. Po kilku zapalczywych natarciach rani księżęcia, który czując się być pchniętym, rzuca się na Laertes, wydziera mu szpadę i zadaje mu nią śmiertelną ranę. Wtem królowa, uczuwając truciznę, pada na ręce kobiet. Zatrwożony Hamlet pyta o przyczynę tej słabości. Laertes, czując się być bliskim skonań, jeszcze żądzą pomsty dręczony, powiada Hamletowi, że matka jego wypila truciznę, a on zatrutym żelazem raniony, razem z nimi umierać musi. Usłyszawszy to Hamlet przebijając tą samą szpadą Klaudiusza i porywając zatruty puchar, resztę napoju gwałtem wlewa mu w usta. Okropność i zgroza przejmują wszystkich przytomnych. Umiera natychmiast król, kona Gertruda, pada umierający Laertes,

* Hamlet żartując sobie z tego młodzika mówi do Gustawa: „Młody ten panicz tak jest grzecznym, że urodziwszy się, musiał wypalić pierwszej komplement do piersi swojej matki, nim je ssąć zaczął.” [Przyp. aut.]

a po niejkiej chwili, poleciwszy sławę swoją narodowi, a tron królewicowi Norwegii, nieszczęśliwy Hamlet kończy opłakane dni swoje!

Tu dają się słyszeć trąby wojenne. Jest to królewic Fortinbras, który powracając z wyprawy przeciwko Polsce, znajduje tyle razem trupów, a przyjąwszy ofiarowaną sobie od Duńczyków koronę, wspaniały pogrzeb Hamletowi sprawić nakazuje.

Taka jest w ogóle i wszystkich swoich szczegółach osnowa, rozkład, bieg i rozwiązanie tragedii albo raczej całej historii życia Hamleta, którą Shakespeare napisał. Porównywając onę z przeczytaną w tym dziele, łatwo czytelnik o jej odmianie sądzić potrafi, my ją tylko pod dramatycznym względem rozważyć chcemy.

Sławny angielski aktor Garrick⁴, chociaż jeden z najgorliwszych czcicieli dzieł Shakespeara, znając, że w XVIII wieku ta jego tragedia, tak jak napisaną była, wystawioną być by nie mogła, najpierwszy znaczne w niej poczynił odmiany. Opuściwszy uboczne Fortinbrasa wprowadzenie, skrócił zbyteczną rozwlekłość, opuścił wyjazd Hamleta do Anglii, odciął sceny grabarzy, pogrzeb Ofelii i wiele innych nedorzecznosci, ale dogadzając upodobaniu swoich rodaków, jakie mają w mnóstwie umierających na scenie osób, rozwiązanie sztuki to samo, a zatem i śmierć Hamleta zostawił. Dopiero wielu pięknych dramatycznych dzieł autor i nie mniej sławny niemiecki aktor Schroeder⁵, nie mając przyczyny stosowania się do smaku angielskich widzów, przerobił dla wiedeńskiej sceny tragedią *Hamleta* tak, jak ją czytelnikowi przedstawił. Zbliżył on ją znacznie do dramatycznych przepisów i zachowawszy wszystkie prawdziwe jej piękności, wiele szkodzących onym uchybień nader rozsądnie poprawił. Oprócz jedności czasu, która zaczynając się o północy jednego dnia kończy dopiero przed wieczorem drugiego i około trzydzieści godzin zabiera, jedność miejsca i osnowy dokładnie są zachowane. Po opuszczeniu wyprawy Fortinbrasa, jako wcale do zdarzenia Hamletowego nie należącej, cała osnowa samym tylko losem Hamleta zajmuje słuchaczów.

Ponieważ cały piąty akt, w którym wyjazd i powrót Hamleta, rozmowy z grabarzami, eksportacja Ofelii i odrażające na cmentarzu sceny umieszczone były, zupełnie jest opuszczonym, cztery więc pierwsze na pięć podzielone i odmiennym, a do dziejów stosownym, rozwiązaniem zakończone zostały. Hamlet nie oddala się z Danii, bo mu tego nie dopełniona pomsta za śmierć ojca nie powinna dozwalać. Klaudiusz nie używa sposobów pozbycia się jego przez wezwanie do utarczki z Laertesem, bo skutek onego nie tylko wątpliwym, ale nawet był niepodobnym. Mógł bowiem księżę nie przyjąć wyzwania, mógł Laertes nie ranić księcia, mógł na koniec Hamlet nie wydrzeć szpady przeciwnikowi dla ranienia jego nawzajem. Zatrute wino przy pożegnaniu wypić miane jest daleko prostszym i pewniejszym sposobem. Przypadkowe wypicie trucizny przez Królową jest nader stosownym wynalazkiem. Królowa bowiem, sama swoje karząc występki, ocala życie synowskie i w sercu jego odżywia chęć pomsty

za ojca. Królewic i Laertes, jako niewinne osoby, nie giną, sama tylko zbrodnia odnosi karę, a tak moralny cel dopełnionym i trwoga słuchaczy o los Hamleta zaspokojoną zostaje.*

Charaktery działających osób są zupełnie te same, jakie im Shakespeare nadał. Chytry i ponury Klaudiusz, zawsze pozorem publicznego dobra pokrywając występki swoje, zawsze czarne zamiary potajemnie knuje i wykonywa podobnie. Jak zgubił ojca, tak i syna stara się zgładzić. Słabego umysłu Gertruda nadaremnie żałuje swojego przewinienia, nie ma nigdy dosyć męstwa oderwać się od spólnika swej zbrodni. Nieszczęśliwy Hamlet otoczony zdrajcami, chociaż obłąkanie zmysłów udaje, przenikliwość, z jaką docieka zastawionych na siebie sideł, okazuje moc jego rozumu. Wszystko, co on mówi, co działa, ma stosowność z jego położeniem i dla tych tylko jest nie zrozumianym, którzy o prawdziwych jego uczuciach nie są uwiadomieni. Chępliwy kanclerz udaje głębokiego polityka. Rozumie, że bystrością rozumu swojego wszystko przenika, gdy tymczasem wszystko na opak widzi. Niewinna a nieszczęśliwa Ofelia wyobraża ofiarę wygórowanej czułości, która ją aż do utraty zmysłów przywodzi. Młody Laertes, pełen honoru i szlachetnej dumy, jest żywym, gwałtownym uniesieniem podległym, a przeto i chciwym zemsty. Gustaw jest takim, jakim go Hamlet maluje — najpocziwszym człowiekiem. Słowem, wszystkie osoby, aż do chytrych dworaków Rosenkrantza i Gildenszterna, są żywym różnych stanów i obyczajów obrazem, a dowodzą, jak głęboko Shakespeare posiadał znajomość najskrytszych ludzkiego serca tajemnic. Wymowa od oryginalnej angielskiej nie różni się bynajmniej. Oprócz niewielu przysłówiów, które w obcych językach żadnego nie mając znaczenia, przez inne, zbliżone do nich, zastąpionymi być musiały, reszta jest tokiem tych samych myśli, składem tych samych wyrazów i obrotów stylu. Jest to kwiecista szesnastego wieku wymowa, pełna porównań, sprzeczności (*antitesów*) i odwrotnych też same myśli powtarzających wysłowień. Treść jej wszelako zawsze wyniosła, zawsze nauczająca, zbiorem najpiękniejszych zdań i czystej moralności nazwać się może.

Ta tragedia, wystawiona w ojczystym języku pierwszy raz 1797 roku we Lwowie, sprawiła wielkie wrażenie i wielokrotnie, a zawsze z upodobaniem publiczności powtarzaną była. Niezapomniany Owsiański rolę Klaudiusza, a śp. Pierożyńska rolę Ofelii, osobliwie w scenach obłąkania, do zachwycenia wystawili. Grana później na warszawskiej scenie przez znakomite talenta JPaní Truskolawskiej w roli królowej, Ledóchowskiej w roli Ofelii, JPanów Szymanowskiego w Hamleta i nieodżałowanego Pawłowicza w Laertesie rolach udoskonaloną została.

* Hamlet nie był zabitym przez Laertes, ale w lat 8 później przez Vigletusa w bitwie pod Jutland, jak pisze Saxon, który Hamletowi wielkość duszy i męstwa przyznaje: „*Hic Amletti exitus fuit, qui si parem naturae atque fortunae indulgentiam expertus fuisset, aequasset fulgore superos Herculeam virtutibus opera transcendisset. Insignis ejus sepultura ac nomine Campus apud Jutiam extat.*” Saxon Gram., *Hist. Dan.*, lib. 4, pag. 59.⁶ [Przyp. aut.]

To ostatnie jej tłumaczenie, które w tym zbiorze czytelnikowi przedstawiamy, jest zupełnie nowym. Kilka scen przez Schroedera przełożonych podług oryginału umieszczonymi, wiele opuszczonych myśli dodanymi zostało i całe przekładanie do najlepszych francuskich, a szczególnie do wybornego dzieła Shakespeare'a przez niemieckiego autora Schlegel⁷ przełożenia, starannie zbliżonym zostało.

¹ Posłowie do wydania: *Hamlet, królewic duński*. Tragedia w pięciu aktach Shakespeara, z niemieckiej, podług poprawy Schroedera, przełożona 1797. W: *Dzieła dramatyczne...*, t. IV, Warszawa 1821, s. 149–159. Tytuł od autora. O *Hamlecie* zob. s. 217.

Polska prapremiera *Hamleta* odbyła się we Lwowie w r. 1797. Wyliczając wykonawców, Bogusławski pomija nazwisko aktora, który kreował główną rolę. Należy się domyslać, że to on sam grał tę postać. Anonimowy recenzent w r. 1815 pisał, że dziesięć lat wcześniej widział Bogusławskiego, a ten „w roli Hamleta wielkich aktorów niemieckich przypomniat!” (zob. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów...*, s. 6). Byłby więc Bogusławski nie tylko pierwszym tłumaczem *Hamleta* (S. Hel-sztyński wyliczył 14 rozmaitych tłumaczeń polskich), nie tylko pierwszym reżyserem, ale także pierwszym odtwórcą roli, która ma tak piękną tradycję w historii naszego teatru. Ze względu na tę zbieżność faktów warto tu przypomnieć przełożony przez Bogusławskiego dialog Hamleta i aktora (akt IV, sc. 1, w oryginale: akt III, sc. 2), który w świetle analizy tragedii, jaką daje Bogusławski, nabiera sensu wypowiedzi programowej:

„Hamlet do aktora: Niech ton głosu twojego będzie naturalny i płynny, jaki bywa zazwyczaj w rozmowie. Deklamuj, proszę cię, tę scenę tak, jakem ci już powiedział, bo jeżeli masz nadętym tonem, jak wielu waszych aktorów, perorować moje wiersze, to wolę raczej, żeby jaki nocny stróż po ulicach je wrzeszczał. Nie rozgarniaj także powietrza ustawicznym rąk twoich machaniem. Wszystkie poruszenia ciała powinny być umiarkowane, nawet i w najsroźszych namietności wyrażaniu, ażeby zawsze stosowność i szlachetność miały. Zbyteczne szarpanie się i przysady obrażają oczy patrzących. Znieść tego nie mogę, kiedy jaki żak, zaufany w oklaskach mało znających widzów, sadi się na patetyczne tony i łamania swych członków, a mając wystawić rolę szlachetnego rycerza, chodzi nadęty jak Herod i samego nawet Heroda wściekłością przesadza. Takowy aktor może się czasem podobać publiczności lubiącej wrzaski i konwulsje, ale obraża uszy delikatne i czułym sercom odrazę przynosi. Pamiętajże o tym, proszę cię, przyjacielu. Aktor: Nie zapomnę przestróg twoich, najjaśniejszy książę. Hamlet: Dlatego jednak nie trzeba, ażebyś był zupełnie zimnym. Niechaj gra twoja idzie za poruszeniem uczucia, a wszystko będzie dobrze. Niechaj akcja stosuje się do słów, a słowa do akcji, z tą zawsze uwagą, abyś nie przechodził granic natury, bo wszystko, co się od niej oddala, oziębia patrzących i psuje najlepsze dzieła. Zamiarem waszej sztuki jest wystawiać przed oczy widzów zwierciadło prawdy, nie róbciż więc tego zwierciadła ani wkłęsłym, ani wypukłym, ażeby zbyt ściśnionych albo zbyt rozrzuconych nie okazywało przedmiotów. Natura jest najlepszą mistrzynią sztuki waszej. Ci, którzy się od niej oddalają, mogą na czas podobać się i rozśmieszyć głupców, ale mądrym uprzykrzenie sprawiają. Chcąc się podobać oświeconej publiczności nie trzeba nadto przysadnie wystawiać przywar natury ludzkiej. Aktor: Spodziewam się, łaskawy książę, że wszyscy moi towarzysze znają śmieszność podobnych błędów i znacznie już poprawili je w sobie. Hamlet: Potrzeba, ażeby je na zawsze wypędzili spomiędzy siebie. Powiedz także tym, którzy u was grywają role komiczne, ażeby nie przydawali do swoich żartów nic więcej nad to, co napisane mają. Wielu jest, którzy sami siebie chcą tym zabawić, że rozśmieszają część patrzących wtenczas, kiedy druga chciałaby z uwagą słuchać wypadków najważniejszej sceny. To jest bardzo nieznośna przywara i dowodzi, jak mało zdrowego wyobrażenia całej rzeczy znajduje się w głowie podobnego trefnisia. Idź teraz i przygotuj wszystkich do grania.”

² Saxo Grammaticus (ok. 1150—1206), kronikarz duński, autor dzieła *Gesta Danorum*. „Fengo, zazdroszcząc bratu tak wielkiego szczęścia, postanowił go osaczyć. Wynikła z tego zbrodnia; krwawą ręką nasycił żądzę mordu, a rozpalony pożądaniem żony zabitego brata, kazirodztwo do zbrodni przyłożył. Ten swój krwawy czyn pokrył tak zuchwałym spokojem, iż wyjaśnienie zbrodni połączył z udaną wspaniałomyślnością, a bratobójstwo miłością braterską ufarbował.” (Ten i następne cytaty przeł. A. Szastyńska-Siemionowa.)

³ „Co widząc Amlethus, aby nie wzbudzić podejrzeń stryja zbyt roztroptym postępowaniem, ogarnięty odgrywaniem głupoty, udał najwyższe obląkanie i pod tym rodzajem szaleństwa nie tylko rozum ukrył, lecz także siebie ocalił. Cokolwiek mówił, było zgodne z szaleństwem, cokolwiek czynił, wydawało się głęboką tępotą. Coż więcej? Należy się śmiać nie z człowieka, rzekłbyś, lecz z dziwactwa szalejącego losu.”

⁴ Zob. s. 145, 261—264.

⁵ Zob. s. 219.

⁶ „Taki był zgon Amlethus, który gdyby doświadczył takich łask od losu, jakimi go obdarzyła natura, dorównałby świetnością bogom i przewyższyłby męstwem dzieła Herkulesa. Pole uświetnione jego grobem i imieniem znajduje się pod Jutią.”

⁷ August Wilhelm Schlegel (1767—1845), poeta, tłumacz i krytyk. Jego opinie estetyczne cieszyły się ogromnym autorytetem na początku XIX w. także w Warszawie.

Jerzy Jackl

LITTERARIA

Litteraria, czyli teatr polskiego Oświecenia w zwierciadle literatury. Wciągnięcie literatury do badań nad teatrem jako swoistej dokumentacji jest przedsięwzięciem prawie bez precedensu. Historię teatru wyprzedziły w tym zakresie muzykologia i historia malarstwa (por. J. Banach, *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, t. I, Kraków 1956; t. II, Kraków 1962; J. Gołos, *Tematy muzyczne w polskiej komedii rybałtowskiej*, „Muzyka” 1963, nr 4; J. Gołos, *Tematy muzyczne w polskiej poezji mieszczańskiej*, „Muzyka” 1965, nr 1). Na gruncie obu dyscyplin wytworzyło się również przekonanie o pewnej odrębności związanej z tym problematyki. Tematyka muzyczna w ikonografii czy literaturze interpretowana jest równocześnie w kilku rejestrach — dokumentalnym, estetycznym, nawet filozoficznym (por. Z. Rozanow, *Muzyka w miniaturze polskiej*, Kraków 1965). Nie ulega wątpliwości, że w podobny sposób należy traktować tematykę teatralną w literaturze. Zebrany tu materiał daje się czytać w dwóch albo nawet trzech planach. W planie pierwszym: jako dokumentacja działalności teatru, jego roli — jakby można powiedzieć językiem epoki — w „towarzystwie” ludzkim. W planie drugim: jako świadectwo stosunku epoki do teatru, jego miejsca w świadomości, znaczenia i roli w kształtowaniu się kultury. W planie trzecim: jako „tematu literackiego”, swoistego instrumentarium poetyckiego czy publicystycznego, materii wiersza, dramatu czy prozy. W tej potrójnej perspektywie — teatralnej, kulturowej i literackiej — nabierają nowych znaczeń nawet, wydawałoby się, dobrze znane teksty. W *Redutach* Naruszewicz porównuje np. obojętność na upadek ojczyzny do obojętności, z jaką aktor udaje „obcą bajkę” w teatrze. W tym zrównaniu jest echo tradycyjnych oskarżeń o „kłamstwo” i „niemoralność” teatru; pozwala to zobaczyć, jak daleki był Naruszewicz od postulatów Diderota. Gorzki paradoks o braku patriotycznego sumienia jest równocześnie swoistym „paradoksem o aktorze”!

W porządku chronologicznym, w jakim ułożone są litteraria, wyraża się nie tylko „porządek” przemian osiemnastowiecznego teatru, ale i „porządek” przemian osiemnastowiecznej literatury. Po epoce staropolskiej Oświecenie dziedziczy „teatr w literaturze” w dwojakiej postaci: dokumentalnego zapisu (jak w *Gościńcu* Jarzębskiego) i wielkiej metafory; z baroku wywodzi się pojęcie teatru jako paraboli losu ludzkiego (zob. Naruszewicz *Prócz maski wszyscy równi, Jednaki koniec*) i teatru — symbolu grzesznej urody świata (zob. Drużbackiej *Teatrum piękne dla serc ulowienia*). Obie metafory zostają jednak szybko „rozbrojone” — Arlekin Naruszewicza zostaje fircykiem, *theatrum mundi* przeradza się w reduty polityczne. Teatr w literaturze Oświecenia gubi odniesienia metafizyczne, do obyczaju i polityki należy w całości. Uderza nagromadzenie teatraliów w tekstach dramatycznych: rozmowy o teatrze, opisy spektakli; teatr Oświecenia przygląda się w nich sam sobie, tworzy autoreportaż. Jest w nim właściwie wszystko — od fryzjera chodzącego na paradyż po wielki dyskurs o naturze i celach komedii i gorzki obrachunek autora „nie na czasie” z publicznością. Nigdy później teatr nasz nie będzie mówił o sobie tak chętnie i w sposób tak dociekliwy. Świadczy to o nagłym wzroście roli teatru w życiu społeczeństwa osiemnastowiecznej Polski, przy równoczesnej słabości krytyki i prawie całkowitym braku teatralnej prasy.

Litteraria otwiera *Teatrum piękne*... Drużbackiej, kończy Krasickiego bajka *Kuglarze* i smutny fragment *Redut* warszawskich. *Kuglarzy* napisał Krasicki po trzecim rozbiore, pod wrażeniem głośnych występów Pinettiego w Warszawie i Grodnie w latach 1795—1796. Naiwnemu teatralnemu kuglarstwu przeciwstawił zbrodnicze i zimne kuglarstwo polityki. Jest w tym lekcja teatru i lekcja historii.

W zebraniu i opracowaniu Litterariów służyli mi często radą i pomocą J. W. Gomulicki, R. Kaleta i E. Rabowicz, za co im serdecznie dziękuję.

J. J.

Elżbieta Drużbacka

TEATRUM PIĘKNE DLA SERC UŁOWIENIA¹

Jeszcze jest wiele sposobów zgorszenia
W diabelskich sztukach: opery przyjemne,
Teatrum piękne, dla serc ułowienia
Śpiewaczek głosy nie będą daremne,
Bo w całej sali, ba, i w każdej łoży
Myśli swywolne, chęci złe zamnoży.

Chociaż tam wszystkie malowane twarze,
Patrzącym zda się uroda anioła,
Prędko Kupido pochodnią rozżarzy
I matki swojej na pomoc przywoła,
Żeby przy świetle zachwaliła szyje
Jednym, a drugim wzrost, kształtne talije.

Życzylby sobie Argusem stoocznym
Ten i ów zostać dla komedyjantki,
Byle się nogom jej przypatrzył skoczny.
Często je biorą za swoje amantki,
One też wzajem wyćwiczonym skokiem
Wielu monarchów dysponują okiem.

¹ Fragm. poematu *Forteca od Boga wystawiona, pięć bram zamknięta, to jest dusza ludzka z pięć zmysłami*; tekst wg: *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752, s. 395. Poemat powstał ok. 1749 r. Jego teatralne „realia” są niewątpliwie autentyczne; o udziale Drużbackiej (ur. w 1698 lub 1699 r.) w ówczesnym życiu literackim i teatralnym zob. E. Marczevska-Stańdowa, *Listy Elżbiety Drużbackiej*, „Archiwum Literackie”, t. V, Wrocław 1960, s. 19—24; S. Dąbrowski, *Teatr hetmański w Białymstoku w XVIII wieku*, Białystok 1938.

SYRENA GŁOSEM SWYM ZWODNICZA¹

My pięknych pociech tysiącami mamy,
 Wybór płci pięknej z całej Polski, damy,
 Które do siebie zwabia dla zabawy
 Wdzięczna Syrena wspaniałej Warszawy.
 Tam króluje bożek mały,
 Brzmia w operach jego chwały,
 Tam każdy serca miłością
 Swoją się bawi pięknością.²

¹ Fragm. anonimowego *Dyskursu dworzanina królewskiego z ziemianinem*; tekst wg odpisu w zbiorach Pracowni Literatury Staropolskiej Instytutu Badań Literackich PAN (inc.: „Możesz się lepiej bawić jak u Dworu”). *Dyskurs* należy datować na lata czterdzieste XVIII w.

² „Nie trzeba być próżniącym w kochaniu — pisał współcześnie Udalryk Radziwiłł w zabawnej dysertacji *Konsztu kochania argumenty cztery* — upraszać damy, by mógł w tym najpierwszy otrzymać fawor, by miał od niej pozwolenie osobne gdzie do rozmówienia się zejście się, [...] wszędy się znajdować, gdzie by się kolwiek pokazała, czyli na kompanii, czyli na operze, komedii, czyli by gdzie na szpacier pojechała etc., etc.” (Zob. W. Konopczyński, *Od Sobieskiego do Kościuszkę*, Kraków 1921, s. 189.)

SEN JAK TEATR¹

Tobie posłuszne boginie i bogi
 I co być może na świecie rodzaju
 Patrzą na śliczne z cudem dyjalogi,
 Które wyprawiasz jakby w samym raj.
 Przez wdzięczne sztuki i misterne sceny
 Strapione myśli nabywają weny.

Tego lokujesz, jakoby był w niebie,
 Ów przelatuje obłoki i gwiazdy,
 Trzeci w wojennej walczący potrzebie
 Bitwy, gonitwy czyni i najazdy.
 Ten na asambłach, ten się lodem ślizga —
 Różne z różnymi wyrabiasz igrzyska.

¹ Fragm. anonimowego wiersza *Sen wdzięczny i miły*; tekst wg odpisu w zbiorach Pracowni Literatury Staropolskiej Instytutu Badań Literackich PAN (inc.: „Ty, co masz władzę nad pieśczoneym okiem”). Wiersz należy datować na lata czterdzieste XVIII w.

Elżbieta Drużbacka

W CUDZOZIEMSKIEJ DRODZE¹

Ociec w Senacie siedzi w purpurowej todze,
Syn ledwie ma sukienkę w cudzoziemskiej drodze,
Gdyż co z sobą wziął z domu na edukację,
Jedno wzięły amory, drugie komedye.

¹ Fragm. poematu *Opisanie życia świętego Dawida, króla izraelskiego*; tekst wg: *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752, s. 145. Dokładna data powstania poematu nie znana (ok. 1749 r.).

Józef Andrzej Załuski

NA ROSCIJUSZA FRANCUSKIEGO, SŁAWNEGO BARONA¹

I

Tak wielka Roscijusza Francuzów nauka,
Tak wielka w teatralnej *pathetice* sztuka
Była, że wiersz Racina wdzięku z ust Barona
Nabywał, wiersz pozbywał niewdzięku Pradona.²

II

Ten to jest aktor sławny, równego świat nie ma,
Teatralnych sztuk całe wyczerpnął systema,
Umiał wdzięki piękności samejże przesadzać,
Umiał marszczki, brodawki brzydości wygładzać.

¹ Tekst wg: *Zebranie rytmów*, t. III, Warszawa 1754, s. 43. O słynnym aktorze francuskim Michelu Boyron, zw. Baron, zob. w nin. tomie s. 246.

² Nicolas Pradon (zm. 1698), „autor francuski z tragedii swoich niewielką chwałę mający” („Monitor” 1774, nr 76, s. 541), niefortunny współzawodnik Racine’a; dla współczesnych jego nazwisko stało się synonimem grafomana.

Ignacy Lebkowski

WIERSZ ZABAWNY NA RUINĘ TEATRUM LUBELSKIEGO JEZUITÓW¹

Był ten sala sierocego,
Osim okien patrzył z nego.
Miał sfoj polofa drefniany,
A polofa murofany,

Ten dla gościa fidzianego
A tamten dla mofionego.
Fysokiego byl drefniany,
A malego murofany.
Stal na pierwszym parafany,
Jeden za drugi schofany,
Kiedy trzeba fyskakofal,
A kiedy nie, to się schofal.
Ten podzielił drefnianego
Sala od murofanego.
Sza nim osim ziura była,
F ktore draj blejtram fchodzila.
Tak zaś byl ulozonego,
Ze jeden widzial drugiego.
A każdy tego blejtramy
Miał koszula na sfoj ramy.
Szego tylko dusza chsiala,
Fszystko miał na tamten sala,
Czyli lasa, czy palaca,
Sio chsial fiedzieć, miał bez praca,
Bo jak ruszył śruba jego,
Fnet skakofal z miejsca sfego
I pierfszego, sio stal, schofal,
Za to się sam pokazofal.²
Na tę ogień gdy flazł sala,
Fszystko razem popsofala
I przez godzina jednego
Zrobił tragedii smutnego.
Przedtem się tylko patrzala,
Ale sam ne tancofala,
Teraz blejtram z miejsca sfego
Skakał jeden przez drugiego.
Baba! bodaj złamał szyja,
Sio ten zrobił komedya.
Już zgorzał szali naszego!
Ni lokieć się został jego,
Miejsca tylko teraz pusty,
Gdzie się cieszył mięsopusty.
Tak z sala i cale szkoli
Z ogniem poszedł na popioli.

¹ Fragm. *Wiersza zabawnego niemiecko-polskiego o pogorzelisku kościoła i kolegium lubelskiego* S. Ż., [Lublin] 1758; tekst wg wydania drugiego, Lublin 1767, s. 11—13. Pożar kolegium jezuickiego w Lublinie nastąpił w roku 1752. Łebkowski, podówczas student teologii, opisał go „wykpiwając sposób mówienia po polsku kolegi swego, Rodoscha” (L. Zalewski, *Teatr kolegium jezuitów w Lublinie*, Lublin 1938, s. 9); dla dopełnienia miary zabawy *Wiersz* został wydany w 1758 r. nie pod Łebkowskiego, ale Rodoscha nazwiskiem. Niemiecko-polski „makaronizm” tego utworu nie był oryginalnym konceptem Łebkowskiego. Jego mistrzem był ks. Wawrzyniec Zadarnowski, któremu *Wiersz* jest dedykowany; w przypisie do drugiego wydania znajduje się informacja, iż „ks. Wawrzyniec Zadarnowski ucząc szkół [!] takim wierszem pisał intermedia na teatrze lubelskim” (s. 31). Intermedia te nie zachowały się, jest to jedyna o nich wiadomość.

² *Wiersz* Łebkowskiego jest jednym z nielicznych cennych świadectw zachowania się jeszcze w połowie XVIII w. w teatrach jezuickich w Polsce barokowych telari. Wygląd sceny i sali teatralnej lubelskiego kolegium da się na podstawie *Wiersza* zrekonstruować następująco: „Była to szeroka sala o ośmiu oknach, wychodzących na ulicę Jezuicką, w połowie drewniana. Część murowana, niższa, była sceną. Na scenie stały parawany, którymi, rozsuwając je, można było jak kurtyną oddzielić widownię od sceny. Za parawanami znajdowało się osiem otworów, w które wchodziły trzy blejtramy ustawione jeden obok drugiego, poruszane na śrubach. Blejtramy były powleczone płótnem z wyobrażeniem lasu, pałacu itd.” (L. Zalewski, jw.).

Józef Andrzej Załuski

NA TRAGEDIĄ «ŻÓŁKIEWSKI»

Przez Jaśnie Wielmożnego Wacława Rzewuskiego, wojewodę podolskiego, dziś już krakowskiego, hetmana polnego koronnego etc., pod imieniem synowskim
wydaną w Warszawie roku 1758¹

„Rękę widzę Ezawa, głos słyszę Jakuba”² —
Tak niegdyś rzekł Izaak. Podobna tu próba
Wydaje się w *Żółkiewskim*. Czytam wprawdzie imię
Józefa Drużby w nader polerownym rymie,
Lecz gdy styl, wybór myśli rozsądek mój mierzy,
Dochodzę rymopisów wodza i żołnierzy,
Z słów, z układu wiersz gładki wydaje Wacława,
Którego równie szczyci pióro i buława.

¹ Fragm. wiersza; tekst wg: „Monitor” 1776, 18 IX, nr 75, s. 613—614; przedr.: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765—1785)*, Wrocław 1957, s. 195. Tytuł od redakcji „Monitora”. Wacław Rzewuski wydawał swoje pisma i prace literackie pod imionami swych dwóch synów: Józefa i Stanisława. Wydana w 1758 r. tragedia *Żółkiewski* miała w podtytule: „przez Józefa Rzewuskiego, starostę drohobyckiego, generała lejtnanta wojsk koronnych”. Wiersz Załuskiego łączy więc dowcipnie pochwałę z odsłonięciem mistyfikacji. „Monitor” wydrukował go już po śmierci autora, pod zmiennym hasłem: *Colligite fragmenta, ne pereant* (Zbierajcie szczątki, aby nie zginęły).

² „*Vox quidem, vox Jacob est; sed manus manus sunt Esau.*” Gen. XXVII, ver. 22. (Przyp. redakcji „Monitora”).

Józef Epifani Minasowicz

NA KOMEDIĄ «NATRĘT»

przez Wacława Rzewuskiego, wojewodę podówczas podolskiego, hetmana polnego koron., kasztelana potem krakowskiego, wierszem polskim napisaną roku 1759¹

I

Kto rzeczy dobrze waży na rozsądku szali,
Natręta zgani, a wiersz Wacława pochwali.

II

Niech przykład wszystkie biorą z tej, co jedna ze sta
Na dank twej zasłużyła Muzy, cna Modesta²,
Kogo jednak chęć bierze żyć w parze po ślubie,
Niech ma Modestę, co ja, Muzę twoją lubię.

III

Ręka twa, co buławą zdolnie z piórem władnie,
Określiła Natręta polskim rymem ładnie.
Czytających wraz bierze i wstręt, i ponętą,
Ponętą do twej Muzy, a wstręt do Natręta.

¹ Tekst wg wyd.: *Zbiór mniejszy poezji polskich*, Warszawa 1782, s. 14. Prwdr. w „Monitorze” 1776, 5 VI, nr 45, s. 368—369; przedr.: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego...*, s. 194—195.

² Bohaterka komedii *Natręt* Wacława Rzewuskiego.

Gracjan Piotrowski

SATYRA NA «DIALOG CZĘSTOCHOWSKI»¹

Dalibóg, zdało mi się, żeś w humor wesoly
Wpadłszy, chcąc me wiadome rozerwać mazoły,
Komedią podobną jak *Dyjałog* sławny
Częstochowski wyprawiał. Wiesz dobrze: niestrawny
Był tam koncept, akt każdy i nabożna scena,
Kiedysma raz czytali te głupstwa, gdzie wena
Mędrka któregoś miejsce ohydziła sprośnie
I ludzi w nim żyjących z umysłu zazdrośnie,
Bo pomyśleć nie można, by ludzie z rozumem
Tak podłych zdań, wyrazów bawili się tłumem.

¹ Fragm. *Satyry XXIV. Na życie próżne przy kancelarii i na szkaradną łacinę*; tekst wg wyd.: *Satyr przeciwko zdaniom i zgorszeniom wieku naszego*, Warszawa 1773, s. 124—125. Ustęp ten opatrzył autor przypisem: „*Dialog częstochowski*, książka wydana z dawnego szpargału i przedrukowana kosztem p. Mitzlera trzeci rok temu. Dzieło to musi być fabrykowane od kogoś dla rozrywki i śmiechu ludzkiego, z krzywdą tamtejszemu zgromadzeniu. Jest ten *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim*, wchodzi w niego blisko sta osób. Drukowane jest in 4to na pięknym papierze z argumentem i z notami. Na przykład zaś upodlonych myśli, wyrażen i kadencji wspominam tu wierszyki niektóre. Żołnierz przy Grobie powinien zawołać ze snu porwawszy się: «Verdo!», i te wiersze mówić:

Hałas diable po charabie!

Jużci Chrysta nie masz w grobie.

Item: aptekarz do trzech Marii kupujących maści:

Są u mnie dobre i zdrowe *specijes*,

Znajdzie się jedno, drugie świeże *ens*.”

Cytowane „wierszyki” pochodzą z misterium pasyjnego Mikołaja z Wilkowiecka (I wyd. ok. 1580 r.), wydanego w 1757 r. przez Mitzlera de Kolof pt. *Historia o Pańskim chwalebnym Zmartwychwstaniu, na sławnym dialogu prout vulgo dicitur częstochowskim uczyniona*, z sowizdrzalską *Dedicatio operis dla Najjaśniejszych, Wielebnych, Najprzewielebniejszych, Wielmożnych, Jaśnie Wielmożnych, Przewielebnych, bogato, czyli chudo urodzonych Panów całego świata*, pod którą podpisali się *Najniżsi Podnóżkowie et Scabella Pedum, vulgo Liżystopkowie, Wyższa i Niższa Rada z całym pospółstwem N.N., miasta o mil pięć od Warszawy*. Okoliczności tego wydania nie są dotychczas dokładnie znane. Z dedykacji można by wnosić, że jest to „autentyczny, acz spóźniony pogłos frantostwa siedemnastowiecznego” (S. Pigoń, *Z ogniw życia i literatury*, Wrocław 1961, s. 94). Wg Tadeusza Czackiego „Małachowski kanclerz [Jan Małachowski (1698—1762), od 1746 r. kanclerz wielki koronny, protektor Mitzlera de Kolof], rozgniewawszy się na paulinów częstochowskich, te pismo pod ich imieniem wydrukował. Paulini je wykupywali i jest bardzo rzadkie.” (Zob. K. W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*, t. II, Warszawa 1841, s. 329—330) — Zob. także: A. Belcikowski, *Dyalog częstochowski*, „Ateneum” 1886, t. III, s. 257—285; A. Brückner, *Apokryfy średniowieczne*, cz. II, Kraków 1904, s. 53—57; J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 21, 119; J. Okoń, *O kilku przekazach tekstu „Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu”*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie”, III, Wrocław 1965, s. 49—86.

Maria Gaudzicka

SKARGA NIEDOSZŁEJ KOMEDIANTKI¹

*Quot promissa dedit, quot numina magna vocavit,
Proh dolor! ut potuit sic temerare fidem.*

*Cuncta per ipsum liqui, nunc ego linquor ab ipso,
Siccine promeritae, siccine reddis amor?*²

Mości Panie Monitor!

Czynię największy gwałt sama sobie, kiedy nie mając żadnych zasług z moją tak bezpiecznie do Waszmości Pana odzywam się prośbą. Miłość ojczyzny, dla której Waszmość Pan bez względu na wszystkie osoby swoje poświęcasz prace, czyni mi nieomylną nadzieję, że wejrzawszy w opłakaną moją sytuacją

w uwagach swoich i radę, i sposób wyjścia z niej podać mi raczysz, która tym więcej go interesować powinna, ile że my ubogie w nieszczęśliwym stanie panienki częstokroć najokrutniejszą ponosząc krzywdę nie tylko, że jesteśmy bez wszelkiego sposobu upomnienia się, ale samo nawet o nie narzekanie urągliwe nam zamiast ratunku przynosi szyderstwo. Jestem urodzona z ubogich, ale uczciwych rodziców, którzy obowiązani będąc jednego z najznacznich panów służbą, mieli sposobność ustawicznego w Warszawie mieszkania i dania mi, jako mogli, dobrej edukacji; wiedząc dobrze, że innego nad własne przymioty mieć nie będę posagu, dokładałam jako najusilniejszej pilności, ażebym tych wszystkich nabyła, które płci mojej osoby i udoskonalić, i ozdobić mogą, prócz innych, które mi przyznają; we wszystkich prawie posiedzeniach powiadają, żem grzeczna, żem piękna, ale to samo, co by mnie uszczęśliwić miało, to teraz niespokojności mojej będąc przyczyną, bodajby przynajmniej trwającego na całe życie nie było początkiem umartwienia. Prawie jak pod jednym dachem, bo u tegoż samego gdzie i mój ojciec państwa, przesiadując dość często jako przyjaciel, znacznie majątny kawaler miał sposób i poznania mnie, i oświadczenia mi swojego przywiązania; ustawiczność jego przymusiła mnie do uczynienia mu jako najdyskretniejszej refleksji, że szlachetne jego urodzenie, uczyniwszy między nim i mną tak wielką różnicę, a tym samym nie pozwalając, ażebym wzajemną wdzięcznością mogła kiedykolwiek jego nadgrodzić afekt, więc zobopólny nasz honor rozkazuje, ażeby tak częstych u mnie raczył zaprzestać wizyt; odpowiedział zwyczajnym kochanków stylem, że ja sama tylko największym dla niego będąc dobrem i fortunę, i wszystkie dla mnie sakryfikować nadzieje najmiłszą dla niego będzie powinnością i żeby tylko rodziców swoich mógł zyskać zezwolenie (czego łącznie przez swoich obiecuje dokazać przyjaciół), wzięwszy mnie za żonę być ze mną, kochać mnie i starać mi się podobać słodki z ukontentowaniem na całe życie zabiera na siebie obowiązki; z tym wszystkim już mi mijają te szczęśliwe lata, w czasie których choć przy ubogiej, ale statecznej cnotce pomyślnego mogłabym się spodziewać zamęścia, ale jak tylko zgodna jaka dla mnie trafia się partia, to Jmć Pan Bałamutowski, mój kochanek, na to wszystkie swoje obraca usiłowania, ażeby z niej nic nie było; dziwna rzecz, przyrzeka, że mnie kocha, przeklina, że się z nikim nie ożeni, tylko ze mną, przecież dotychczas z jego strony żadnego nie widać kroku, na ostatek, gdy na zaczynającą się teraz komedią polską i ja za aktorkę wezwanam była, wyrazić Waszmość Panu trudno, z jakim narzekaniem, z jaką rozpaczą wymusza tego na mnie, ażebym ofiarowanej nie akceptowała propozycji; usiłuje obrzydzić mi stan komedianki, jakoby to nią być ostatnią dla uczciwej kobiety miało być wzgardą. Wiem dobrze, że to jest pozór, którym mnie od teatrum może tylko dlatego oddalić zamyśla, ażebym mniej znajomości mając nie miała żadnego innego, prócz jednego tylko, nie wiedzieć kiedy, za niego zamęścia sposobu; wiem i to, i z czytania książek, i z powszechnego godnych ludzi zdania, że stan komedianów nie tylko, że nie jest nieprzystojnym,

ale osobliwszego godzien poszanowania, bo czyż może być która więcej chwał, godna zabawa jako ganieniem występku, a wysławianiem cnoty własną oświecać ojczyznę; z tym wszystkim jeżeli sztucznie utajona obłuda trudną do poznania zdaje się, to tym bardziej w tej osobie, w której samo serce tak obrzydłej i lęka się, i nie chce postrzec przywary.

Jak sobie mam z tym jegomością dalej postąpić, nieszczęśliwa ze łzami wzywam rady Waszmość Pana, boć jeżeli nigdy ze mnie swojej uczynić nie zamyśla żony, za cóż łudzeniem i obietnicami zabrania mi innej do życia pomyślnego drogi, poradź mi, Waszmość Pan, a jeżeli mnie oszukaną sądzisz, odkryj w uwagach swoich tak niesprawiedliwą mężczyzn ku nam zdradę, a ta jest tym okrutniejsza, im jest przeciwko nam niewinnym obrońca osobom, które przez całe życie potem płaczemy, iżśmy długo z młodu wierzały.

Waszmość Pana Sługa
M. G.

¹ Tekst wg: „Monitor” 1765 (19 IX), nr 49, s. 377—382; przedr.: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego...*, s. 138—140; F. Bohomolec, *Komedie na teatrum*, Warszawa 1960, s. 471—473 (Dodatek). Autorstwo Marii Gaudzickiej stwierdził odrębną zapiską na zaginionym dziś egzemplarzu „Monitora” J. E. Minasowicz (zob. W. Smoleński, *Towarzystwa naukowe i literackie w Polsce wieku XVIII*, Warszawa 1887, s. 42: „Maria Gaudzicka na Krakowskim Przedmieściu”). Anegdota listu, przypominająca kłopoty bohaterki z powieści Richardsona, jest całkowicie autentyczna. Pierwszą polską Pamelą była Maria Gaudzicka (1746—1806), mieszkanka warszawska, córka kuchmistrza wojewody ruskiego Augusta Czartoryskiego (mieszkała z ojcem w jego pałacu na Krakowskim Przedmieściu), zaś Mr B. Bałamutowskim książe Mikołaj Radziwiłł (1746—1795), starosta radoszowski, dziedzic Szydłowca. Wbrew pozorom jego postępowanie nie miało nic wspólnego ze „sztucznie utajoną obłudą”, dyktował je po prostu strach przed matką (Anną z Mycielskich Radziwiłłową), która nie chciała dopuścić do megaliansu. Dopiero po jej śmierci (1771) Mikołaj Radziwiłł mógł porzucić rolę Bałamutowskiego i rozwiodłszy Gaudzicką (wysła już bowiem za mąż za niejakiego Siedlickiego) wziął z nią ślub w listopadzie 1773 r. (zob. gazetkę pisaną z Warszawy 24 XI 1773, rkps Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 292, s. 578). Niedoszła aktorka została więc szczęśliwie księżną na Szydłowcu. Zob. także: J.W. Gomułicki, *Romans z „Monitora”*, „Stolica” 1965, 11—18 IV, nr 15—16; M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*, Warszawa 1965, s. 158—159; J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 286. Ale sprowadzony tylko do tej anegdoty list Gaudzickiej przestaje być literaturą i publicystyką, robi się wyrachowany i płaski. Jako felieton „Monitora” ma on znaczenie przede wszystkim teatralne. Jak wynika z listu, Gaudzicką namawiano (jak i jej starszą siostrę, Franciszkę Barssową) do wzięcia udziału w przygotowującej się premierze *Natętów*. W obu wypadkach bezskutecznie — presja złej opinii, jaką miał „stan komediantki”, okazała się silniejsza. List Gaudzickiej, inspirowany niewątpliwie przez redakcję „Monitora”, był polemiką ze „skrupulantami” w obronie godności i znaczenia zawodu aktora.

² Autora motta nie udało się odnaleźć. W tłumaczeniu na polski brzmi następująco:

Ileż dał obietnic, ileż wielkich bóstw zaklinał,
O boleści! Jak mógł tak podeptać obietnicę!
Wszystkiego dlań wyrzekłam się, a teraz on mnie porzucił,
Czyż tak mnie, godnej, czy tak się odwzajemniasz miłością?

(Przeł. S. Ozimek.)

Franciszek Bohomolec (?)

ODPOWIEDŹ «MONITORA» NA SKARGĘ NIEDOSZŁEJ KOMEDIANTKI¹

Częstokroć jednak u nas szlachetni kawalerowie tak podłą sztuką młode zabijają panienki, ludząc one obietnicą zameścia, a sami potem najpierwsi z ich się uragać biedy; dowierzająca panna traci te lata, podczas których, gdyby się była na dane nie spuszczała słowo, z kim innym zameście nieomylnie by ją uszczęśliwić mogło; upłynie czas zgodny postanowienia, znikną te powierchowne, które tylko młodości służą, przymioty, pozna się niewcześnie oszukanie i potem albo rozpacz w klasztorze zamknie, albo nieustanna, że się mogło być szczęśliwą, zgryzota smutne zakończy życie. Do tak okropnego i pan Bałamutowski swoją kochankę chce przyprowadzić końca, bo niechaj tego nie mówi, iż nie tak z zazdrości i chęci oszukania, jako bardziej dla przystojności zabrania jej wstępu na teatrum, rzecz albowiem niepodobna, ażeby go własne nie przekonywało sumienie, że komedia nie tylko uczciwą zabawą, ile konieczną dla poprawy kraju jest potrzebą.

Sławny swoimi pismami pan d'Alembert, ten jeden jeszcze w wysmienitym miasta Genewy rządzie upatruje defekt, że publicznego nie pozwala teatrum², bo jeżeli niektórych komedianów złe życie czasem warte nagany, toć nie można mówić, ażeby drudzy za to stracić mieli prawo do powszechnego poszanowania; że niektórzy filozofowie bładzili, teologowie sekty powymyślali, toćby dlatego obydwóch tych scjencji uczyć zakazać potrzeba, którym jednak najwięcej światła ludzki winien rozum; ci to tylko ludzie nie chcą i nie lubią komedii, którzy się boją, ażeby ich złe postęпки kiedyś publicznie odkryte i wysmiane nie były. Pamiętna jest sławnego we Francji komedianta odpowiedź chcącym mu ohydzić profesję jego: „Nie pojmuję ja, rzeczce, czemu by była rzecz naganna to na pamięć powtarzać i udawać na teatrum, co z samego waszmość panów przyznania wybornym autorom dramatycznym tak wielką chwałę przynosi.”

¹ Fragm. odpowiedzi; tekst wg: „Monitor” 1765 (19 IX), nr 49, s. 382—385; inne przedr.: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego*, s. 141—142; F. Bohomolec, *Komedie na teatrum*, s. 473—474.

² Zob. d'Alembert, *Genève, Encyclopédie*, t. VII, s. 576 i n.

Szczęsny Czacki (?)

LIST Z OKOLICZNOŚCI «MONITORA» ZAWIERAJĄCEGO SKARGĘ NIEDOSZŁEJ KOMEDIANTKI¹

Godny jest pana Bałamutowskiego postępki nie tylko nagany, ale przykładnej dla wstrzymania innych bojaźnią kary. Każda zdrada niecznośna i obmierzła,

obrzydliwsza i nieznosniejsza z okoliczności osoby i płci oszukanej, najnieznosniejsza i najobrzydliwsza pod pozorem miłości zadana najgorsze jest cnoty oszukanie. Tym więcej winien pan Bałamutowski, im więcej tej osobie zdarzających się uszczęśliwienia odwrócił okazji, im nieszczęśliwsze życie spędzać będzie. Za dowiedzeniem tej winy mocą sprawiedliwości przymuszony być powinien pojęcia tej osoby za żonę, wszak żona idzie za kondycją męża, albo po wypełnieniu znacznej kary sposób do życia według jej stanu pewny i niezawodny opatrzyć.

Ale [że] pan Bałamutowski tej osobie odradza przyjęcia aktorki na teatralnych publicznych igrzyskach, nic zdrożnego nie czyni. Publicznych teatrów aktorki nigdy nie są w poważaniu i jest [to] stan od znacznych i cnotliwych ludzi odrzucony. Unikać trzeba niebezpieczeństwa, nie szukać go; tak ten stan z ustawicznych występów niesławą oczerniony, że najcnotliwsza osoba wchodzi w podejrzenie i wzgardzona zostaje; pomnożone w Warszawie postęпки hańby tego stanu nie poprawią. Teologów i filozofów stan jest wszędzie poważany, zła tylko nauka, którego by była, jest wzgardzona.[...] Stan zaś aktorów publicznych teatrów jest wszędzie wzgardzony. We Francji żadnego na świętym miejscu nie chowają. Monsieur Fénelon w książce *Wychowanie córek*² gani nawet tragedie, że w nie wchodzi miłość, i mówi, że im więcej jest osłodzona i ukryta miłość, tym jest niebezpieczniejsza; Monsieur Rochefoucauld mówi, że komedia jest najniebezpieczniejszą rozrywką życia chrześcijańskiemu, i z nimi się zgadza Rollin³ w książce swej *Manière d'étudier belles lettres*, t. IV, o komediach mówi: „to jest malowanie tak naturalne i tak delikatne pasji, które pobudza i w naszym rodzi sercu, a najwięcej miłość. Im niewinniejsza niewinnym osobom pokazuje się, tym łatwiej je przeniknąć i dotchnąć może.” A jeżeli jest niebezpieczeństwo patrzeć, daleko większe udawać.

¹ Fragm. Listu XXV z rkpsu pt. *Listy z okoliczności „Monitorów” od przyjaciela do przyjaciela pisane* (rkps Bibl. Czart., sygn. 1195); tekst wg wyd.: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego*, s. 203—204.

² *De l'éducation des filles* (1687).

³ Charles Rollin (1661—1741), historyk francuski; jego rozprawa, *Traité de la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres* (Paryż 1726—1728), stanowi główne źródło erudycji autora *Listów z okoliczności „Monitorów”*.

Józef Bielawski

WIERSZ NA DZIEŃ WIELKICH IMIENIN KSIĘŻNY IZABELI
CZARTORYSKIEJ Z OKOLICZNOŚCI OTWORZENIA PIERWSZY
RAZ W TENŻE SAM DZIEŃ TEATRUM POLSKIEGO¹

Przyjm, wielka Księżno, do rąk to pisanie,
Któreć ma Muza niesie na wiązanie,
I pozwól, aby dzień Twego imienia
Był hasłem do scen polskich otworzenia;
I tym się bardziej w ojczyźnie swej wślawił,
Że pierwszy widok Warszawie wystawił.²
Co Cię, Elżbieto, stąd czeka za chwałą,
Gdy o tym będzie potomność wiedziała;
Ty, której wielkość nie tak [z] urodzenia,
Jako [z] cnót godna tego przeznaczenia,
I której pamięć wtenczas chyba zginie,
Kiedy już Wisła z swych źródeł wypłynie.
Czy mógłłem więcej w mym pokornym stanie
Nad nieśmiertelność dać Ci na wiązanie?

¹ Fragm. wiersza; tekst wg wyd.: [Warszawa 1765].

Józef Bielawski (1739—1809), fligeladiutant Buławy Wielkiej Wielkiego Księstwa Litewskiego, poeta i komediopisarz, był nieślubnym synem hetmana Michała Józefa Massalskiego i nieznannej z nazwiska Żydówki. Jego kariera w 1765 r. może jeszcze dziś wydać się niezwykłą — z prowincjonalnego rymopisa stał się z dnia na dzień pierwszym autorem stołecznego teatru; z sarmackiego panegirysty, smażącego wierszyki dla znajomych dam — twórcą pierwszej komedii oświeceniowej i antysarmackiej. Już współczesnym ta metamorfoza wydawała się dość osobiwa, nie ulega jednak wątpliwości istotna rola Bielawskiego w utworzeniu narodowego teatru, i to rola potrójna — jednego z organizatorów zespołu, reżysera i autora. Bielawski do końca życia szczylił się autorstwem *Natretów*, przypisując sobie niemal całą zasługę utworzenia polskiej sceny. „Z natchnienia Króla Jmci odważyłem się pierwszy otworzyć teatr polskie komedią pióra mego” — pisał do Stanisława Augusta w 1766 r. (zob. w nin. tomie s.759). „Ja, któremu zostawiona była chwała otworzyć z chlubą dla narodu polskie teatr” — wspominał w przedmowie do „poema” *Spustoszenie Polski przez Moskali* (1791). Nic też dziwnego, że z okazji dnia imienin Izabeli Czartoryskiej, w którym odbyła się premiera *Natretów* (19 XI 1765) Bielawski ofiarował jej skromnie własną... nieśmiertelność!

² Inauguracja Teatru Narodowego była jednym z punktów programu imieninowej fety ku czci słynnych trzech Elżbiet: siostry króla, Branickiej, księżny Lubomirskiej i księżny Izabeli (Elżbiety) Czartoryskiej. Z połączenia tych faktów Karol Estreicher wysnuł niegdyś kracicowe wnioski, jakoby teatr polski nie wyrósł „za wolą Stanisława Augusta”, ale „raczej przypadkowo, dla kobiecego kaprysu”. „Zdarzyło się [...] — pisał — że wielbiciele pięknych niewiast zapragnęli czymś oryginalnym upamiętnić dzień wtorkowy, dzień trzech Elżbiet, wywodzących się z rodziny nowego króla. Kasztelanowa Branicka, księżna Lubomska i Czartoryska były ówczesne boginie, którym niesiono afekt gorący. Król, aby im dogodzić, zarządził przysposobienie aktorów polskich” (zob. „Kwartalnik Historyczny” 1895, s. 542). Sąd niesłuszny, choć nie pozbawiony wdzięku (*cherchez la femme!*); powstanie Sceny Narodowej wynikało z przyczyn bardziej poważnych i złożonych.

Józef Bielawski

PROLOG Z OKOLICZNOŚCI OTWORZENIA PIERWSZEJ KOMEDII
POLSKIEJ¹

Teatrum reprezentuje Parnas, z którego schodzi Talia, Muza Komedii.

T a l i a

Ja, co od tylu wieków z łona wszystkich krajów
Wzdychałam do zniesienia sarmackich zwyczajów,
Przecież dotąd nie mogłam z dopuszczenia bogów
Wyśmiać mądrym widokiem tak grubych nałogów,
W których leżała Polska, nie bez urągania,
Wyglądając Twojego, Królu, panowania;
Bo nie było, kto by mi dał życie w Warszawie,
Tobie los ten zostawił honor, Stanisławie,
Abyś idąc przykładem wielkiego Ludwika,
Pozwolił mi tchnąć duchem polskiego języka,
Mnie, którą wiek osłabił i ujął rzeźwości.
Odważam się po polsku uczyć w mej starości,
Aby tym dostateczniej umysł Twój wspaniały,
Mądry Królu, poznał świat z potomnością cały.
I tak powabem rzadkich cnót Twych zachęcona,
Cisnę się dziś do Twego, Stanisławie, łona
W ufności, że przez miłość tak nauk, jak cnoty,
Potrafisz zyskiem słodzić rozumne roboty.
I darujesz, jeżeli, o miły Polaku,
Znajdziesz więcej w *Natrętach* przykrości niż smaku,
Bo niepodobna, aby pierwiastki autora
Mogły złączyć do żartów styl mądrego piora
I utrzymać charakter, i mocą wyrazu
Obrzydzić błędy ludziom do pierwszego razu.
Dość będzie, że co dzisiaj na scenie pokaże,
To czas za Twym staraniem poprawi i zmaże.
Więc utrzymuj tej życie, która dziś w Warszawie
W nieśmiertelność odziała rząd Twój, Stanisławie,
I pozwól, aby Twojej dogadzając chęci,
Wyszli na widok pierwsi w narodzie natręci,
Których jedynie dla Twej wystawiam zabawy,
A wkrótce pocztą wysłać myślę ich z Warszawy.

¹ Tekst wg wyd.: *Natręci*, Warszawa 1766, s. nlb. 6—7. Okoliczności powstania *Natrętów* zob. s. 458—459, 466—469.

*Józef Bielawski*EPILOG RZECZONY PRZEZ AKTORA PO OTWARCIU TEATRUM
POLSKIEGO PRZEZ KOMEDIĘ «NATRĘTÓW»¹

Królu, z którego czoła przeglądają cnoty,
Któż nie widzi, że Polszcze przywracasz wiek złoty?
Któryż z niewdzięcznych synów ze mną dziś nie wyzna,
Jak wiele Ci już winna kochana ojczyzna?
Kiedy przy wielkich pracach, które berło daje,
Szukasz jeszcze poprawić w nas złe obyczaje,
Aby od tylu wieków co świat na nas ciska,
Grubego sarmatyzmu zmyłeś pośmiewiska.
Otwierasz dziś teatrum polskich wad i błędów,
Nie mniej chwalebne dzieło Twych wielkich zapędów;
By każdy jak w zwierciadle przejrzał się w nałogu
I był odtąd obrazem podobniejszym Bogu.
To tylko gorszy rozum, że słabe udanie
Nie umiało zabawić oka Twego, Panie,
Bo niezręczność polskiego do teatrum ciała
Nigdy ludzkich nałogów nie kopijowała.
Ty pierwszy, Stanisławie, przez miłość narodu
Szukasz drogą widoków lepszego w nim płodu
I chcesz, aby przykładem wszystkich inszych krajów
Wyzuł się pod Twą władzą ze złych obyczajów.
Co Cię za chwała, Królu, z tej poprawy czeka?
Gdy lud Twój doskonałą wdzieje postać człeka,
Gdy pijak z kartownikiem i łakomiec stary,
Próżniak, natręt, podchlebca pozna swe przywary.
Będą o tym potomne wieki wspominały,
Czego w Polszcze dokazał umysł Twój wspomniały.
Nam zaś największy będzie stąd honor i sława,
Żeśmy na tronie czcili Piasta Stanisława.

¹ Tekst i tytuł wg osobnego wydania: [Warszawa 1765], s. nlb. 1—2. Premiera *Natrętów* odbyła się 19 listopada 1765 r.

Józef Bielawski

TARG NA KOMEDIE¹

Skarbnik
do Garderobskiego

A z książek nie macie też Waść co ciekawego?

Garderobski

Mamy komedią *Natretów*.

Kokoszewski
do Garderobskiego

Co? co? Komedią?

Garderobski

Tak jest, *Natretów*.

Kokoszewski
do Garderobskiego

Pójdiesz mnie ty tu za drzwi i z komedią twoją!

Skarbnik
do Kokoszewskiego

Ale, Mci Panie Bracie, nie łaj WPan ludzi, kiedy się WPanu nie podoba, to nie kupuj.

Kokoszewski
do Skarbnika

Ja nie chcę, żeby takie książki po świecie roznoszono, co wytykają nas, szlachtę, i na pośmiewisko podają urzędników naszych. (*do Garderobskiego*) Ja ci powiadam, żebyś mi jej nie pokazywał, jeżeli chcesz mieć całą skórę.

Garderobski
do Kokoszewskiego

Wszakżem ja tej komedii nie pisał.

Kokoszewski

To szczęście twoje, bobym ja cię tu inaczej przywitał.

Garderobski

Jać wprawdzie o jej cnocie sądzić nie mogę, jak ślepi o kolorach, ale tyle wiem, że się bardzo podobała w Warszawie.

Kokoszewski

Wam, pogańscy synowie, Miemcy, podobała się, co się lubicie natrzasać z nas, Polaków.

Skarbnik
do Kokoszewskiego

Ale, Mci Panie Bracie, pozwól WP[an] sobie wyeksplikować, bo na komedii nie wyśmiewają osób, ale ich nałogi, które koniecznie w nas poprawić trzeba; i jeżeli na angielskich teatrach królów wystawiają, na francuskich książąt i hrabiów, na włoskich i niemieckich margrafów i baronów, a czemuż na naszych nie mają wystawiać szlachty i urzędników dla zmazania w nich nie szlachectwa, nie urzędu, ale błędów, które oddają jeszcze grubym wiekiem i które z poniżeniem imienia polskiego wytykają nam wszystkie narody. Mospanie Bracie, winniśmy nieśmiertelną wdzięczność rządowi dzisiejszemu, że nam otworzył źródło do poprawy złych obyczajów, na których łonie przez tyle wieków zasypiała ojczyzna nasza; przysługa, której wdzięczna potomność gotuje kolosy i ołtarze. Komedie Greków, Rzymianów, Francuzów, Angielczyków wylamała z rąk grubych nałogów, a tym większe na kraj nasz ściągnie pożytki, imże nie tylko w nim poprawi obyczaje, ale zastąpi niedostatek języka, na który się wielu skarży, a większa daleko liczba kaleczy sztukowaniem go francuskimi lub łacińskimi makaronizmami. (do Garderobskiego) Proszę, Mospanie, o tę komedię, a jeśli Waść masz ich więcej, to i te mi proszę pokazać.

Kokoszewski
do Skarbnika

Jak uważam, to i Wasze, Panie Bracie, po trochu sfrancuziałeś.

Garderobski
podaje Skarbnikowi książkę

Mam jeszcze *Małżeństwo z kalendarza*².

Kokoszewski
do Garderobskiego

Ha, co ten, to i ja kupię; a piszeż w nim, że dziś dobrze za mąż wydać córkę?

Garderobski
do Kokoszewskiego

Wolno będzie WPanu Dobrodziejowi obaczyć.

Kokoszewski

I kiedy krew dobrze puszczać, kiedy pszeniczkę i żytko siać?

Garderobski

Tego nie pisze.

Kokoszewski

A cóż to, u kata, za kalendarz, kiedy o tym nie pisze? Na któryż to rok ten kalendarz wydany?

Garderobski

Na wszystkie wieki, bo to z tych kalendarzy, które obyczaje poprawiają.

K o k o s z e w s k i

Ha, to go kupię; wszak go Wasze pewnie drożej nie sprzedajesz jak Duńczewski³ swoje po złotemu.

G a r d e r o b s k i

Cóż mam robić, kiedy WWPan Dobr[odziej] starym targiem nowy i tak rozumny kalendarz chcesz kupować.

Oddaje książki.

¹ Fragm. komedii *Dziwak* (akt III, sc. 8); tekst wg wyd.: Warszawa 1766, s. 141—145. Premiera w Teatrze Narodowym 19 sierpnia 1766 r. (zob. w nin. tomie s. 481).

² Komedia Franciszka Bohomolca. Premiera *Małżeństwa z kalendarza* nastąpiła 4 marca 1766 r., a pod koniec marca komedia ukazała się w sprzedaży (zob. „Wiadomości Warszawskie” 1766, 19 III, nr 23, Supl.).

³ Stanisław Duńczewski (1701—1766), jezuita, historyk, znany dziś wyłącznie jako autor osławionych kalendarzy (wyd. od r. 1725), które były ulubioną lekturą szlachty.

Adam Naruszewicz

FEJERWERK Z LUDZI¹

Świecie! gdy na tve rzucam oko sprawy,
Nic mi twej żywiej nie kryśli postawy,
Jak owych ogniów nietrwałe widoki,
Co na powietrzu jasne czynią skoki.

Składasz się z ludzi rozlicznych przymiotów,
Dziwnych kolorów misternych obrotów;
Wabisz na moment niezwykłymi cudy,
Póki kto twojej nie pozna obłudy.

Jeden z tych ogniów jak młynek się kręci,
Nie zna zabiegów, nie zna kresu chęci;
A lubo we dnie i w nocy nie zaśnie,
Na miejscu stoi i czym był, tym zgaśnie.

Drugi podobny do płochego szmyrgła,
Wścibski, łgarz, warchoł, nie stąpi bez figła;
Narobi kłótni, pomiesza szkaradnie,
A potem razem puknie i przepadnie.

Tamten zaś, który przez same wykrety
Chciałby się zrównać z pierwszymi książętą,
Ledwie się podniósł, jak niedobra rasa
Pada na ziemię i w dym się obraca.

A ów obludnik, ów zdrajca ponury,
Co ukrył na czas złośliwe pazury,
Nie jestże ogień, co się w wodę wali,
Wodą zakrywa, a pod wodą pali?

Lecz sprawiedliwy człek i próżen zdrady
Idzie ku niebu bez żadnej zawady.
I choć go ludzkie już nie ujrzą oczy,
Tysiąc cnót, jak gwiazd, po śmierci wytoczy.

Wszakże te wszystkie świata krotofile
Łudzą ciekawe zmysły krótką chwilę;
Bo czy to błyska, czy puka, czy świeci,
Wszystko z nikczemnym dymem na wiatr leci.

¹ Tekst wiersza wg wyd.: *Dzieła*, t. II, Warszawa 1778, s. 143—144. Tytuł od autora.

Pierwsza redakcja tego wiersza, pt. *Fejerverk życia ludzkiego*, ukazała się w zbiorze: *Wiersze podczas Akademii Żaluskich mówione w Warszawie roku 1766*, [Warszawa 1766], s. nlb. 6—7.

Franciszek Bohomolec

Z DIARIUSZA MODNEGO KAWALERA¹

P o n i e d z i a ł e k. Wstałem o godzinie 9 i piłem *thé*. Potem fryzowałem się i ubierałem się aż do godziny 11.

Od godziny 11 aż do 2 oddawałem wizyty gotowalniane.

Od drugiej aż do trzeciej obiad jadłem. Po obiedzie grałem w karty aż do godziny 5.

Po 5 byłem na komedii aż do 9, od 9 aż do północy byłem na asamblach.

Po północy spać poszedłem.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1767, 17 I, nr 5 s. 35—36.

Franciszek Bohomolec

Z DIARIUSZA MODNEJ DAMY¹

Ś r z o d a. Wstałam o godzinie 10 i postanowiłam cały dzień bawić u siebie incognito. [...] O godzinie 4 odmieniłam przedsięwzięcie: pojechałam na asamble. Nie chciałam być na komedii, dowiedziawszy się, iż miała być polska: trąci grubiaństwem języka i dowcipu polskiego.[...]

Czwartek. [...] Po obiedzie Jmć Pani Zacniewska wzięła mię z sobą na operę. Pan Fadon na początku drugiego aktu przyszedł. Dawał plauz jednej komediantce bardzo często i mocno się jej przypatrywał, na końcu przyszedł do mnie, prowadził mnie do karety; zdało mi się, że mnie ścisnął za rękę.² Powróciwszy do siebie zwyczajne miałam zabawy.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1767, 6 V, nr 36, s. 284—286.

² Jmć Pan Fadon należy zatem do tego „nieznośnego rodzaju” widzów, o których pisał Bohomolec na innym miejscu, że „...mają zwyczaj aktorów, a bardziej jeszcze aktorek swoimi uśmiechami i różnymi jestami oczy na siebie obracać, przez co częstokroć to bywa, iż się aktorowie mieszają i nie mogą tak żywo, jakby należało, udawać swej roli. Nie wiem, co ich do tej płochości pobudza. Mnie się zda, iż to czynią dla niejkiej próżności, rozumiejąc, iż wielki sobie honor przez to zjedną, gdy przed całym zgromadzeniem pokażą, iż mają znajomość i poufałość z aktorkami. Ale ja wątpię, żeby kto baczny miał im tego honoru winszować.” („Monitor” 1768, 2 XI, nr 88.)

ŁZY DLA RODRYGA I KSYMENY¹

Był dzisiaj u mnie na obiedzie Jmć Pan Podczaszy, sąsiad mój, z damą pewną, która dopiero z Warszawy powróciła; jest to człowiek rozumny, ale smutny, przy tym zaś tak uparty i sztuczny, że choć się czasem uprę i przysięgnę prawie, że się z nim nie zgodzę, muszę, i bardzo często, do jego zdania przystąpić. Czytał on jakichś autorów greckich i łacińskich, ale z tym wszystkim tak jest prostym, tak jest jasnym, że jego lada baba zrozumieć może. Bywał on między ludźmi, ale się teraz zakopał i nad jakimiś szpargałami czas najchętniej trawi [...] umie też, jak powiadają, te wszystkie bagatele, które już z mody wyszły [...]. Powiedział, że Polak wyrazić potrafi wszystko, co czuje, jak prędko czuje, i że czytał wielu autorów polskich, którzy najpiękniejsze wyrazić umieli sentymenta bez najmniejszej słów wymyslenia potrzeby. Powiedział na ostatek obracając się do damy, z którą przyjechał, iż jedyne tylko ucha do francuskiego języka przyzwyczajenie polskie miłości wyrażenia tak zimnymi i niesmacznymi czyni i gdyby śliczne te oczy — rzeczy — wyrazić szczęśliwemu pozwoliły Polakowi miłość i uwielbienie, które tak łatwo wzniecić umieją, znalazłaby się w języku naszym ta wybitność, ta dokładność, ta łatwość, która we wszystkich innych żywe jedynie czucie rodzi i pomnaża. [...] Chwalił na ostatek tragedie *Fedry*, *Andromachy*, i *Rodryka* francuskiego przetłumaczone², z której ostatniej całą scenę przepowiedział. Zaczął, zda mi się, od Ksymeny między powinnościami i przywiązaniem walczącej. Tak on to sztucznie, tak żałośnie udawał, że się w pół sceny moja żona rozplakała, Jadwisia, jej dziewczyna, w kącie szlochała, stary mój ksiądz pleban łzy ocierał. Dama warszawska, z czegom się zgorszył, zasmuciła się. Ja nawet, kiedy mam prawdę mówić, ledwom się i sam nie rozplakał, ale zawstydzwszy się wieśniactwa mego nieznacznie łzy otarłszy chciałem się rozśmiać albo mu przerwać, ale nie uwierzysz WPan, jak wiele to dawne zwyczaje mogą: żadnym a żadnym sposobem dokazać tego nie mogłem.

¹ Fragm. anonimowego *Listu do „Monitora” de die 28 Febr[uarii] 1767 pisanego*; tekst wg rkpsu Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 941, k. 203—204. Pod *Listem* podpisany Modnicki, na wzór monitorowych felietonów. Zawarta w *Liście* pochwała poezji polskiego baroku (Morsztynowie, Wacław Potocki, Chrościński) wraz z ironiczną refutacją programu językowego „Monitora” (autor oskarża „Monitor” o lekceważenie tradycji staropolskiej w literaturze i języku i lansowanie dziwolągów frazeologicznych; Modnicki zachwycą się np. wyrażeniem „słowa zawiasowe cnoty” z felietonu, który stał się pobudką do napisania *Listu*), świadczy, że w początkach Oświecenia występowała przeciw purystycznym zapędom „Monitora” nie tylko obskurancka opozycja Makarońskich i Czeremionianów. W pochwalie obu Morsztynów Podczaszy — niewątpliwy *porte parole* autora — nie był bynajmniej Don Kichotem, począwszy bowiem od J. A. Jabłonowskiego (*Ostafi po polsku, Eustachiusz po łacinie, Placyd po świecku*, Lwów 1751) utrwała się w całej epoce opinia, iż są „zaleceni subtelnością w stylu, gładkością w koncepcji i ozdobą w języku”, ale scena, w której nad dolą Ksmyeny Rodryga opowiedzianą słowami Andrzeja Morsztyna szlochają panny respektowe z księdzem plebanem, jest przejawem istotnej opozycji kulturalnej wczesnego Oświecenia — między nowomodną, osiemnastowieczną Warszawą a prowincją, gdzie panował jeszcze prawie niepodzielnie wiek XVII.

² *Cyd Corneille’a* (przekład Andrzeja Morsztyna, 1660), *Andromacha Racine’a* i *Hipolit (Phaedra) Seneki* (przekład Stanisława Morsztyna); wszystkie trzy tragedie wydano razem ok. 1696 (II wyd.: Supraśl 1752).

Józef Epifani Minasowicz

PRZYPISKI DO TRAGIKOMEDII POLSKIEJ

POD TYTUŁEM: «OBRAZ NĘDZY LUDZKIEJ», PRZEZ TEGOŻ
TRZODY KIJOWSKIEJ PASTERZA ANONIME NAPISANEJ, A PRZEZE
MNIE PODCZAS DETENCJI JEGO W SMOLEŃSKU W WARSZAWIE
WYDANEJ ROKU 1768¹

Obraz ten nędzy ludzkiej dotkliwie wydaje
Autora serce, z pisma poznać obyczaje.
Poznać i rękę, która być dwakroć powinna
Uczczona: że uczona jest i dobroczynna.
Ktokolwiek nad obrazem tym z uwagą stanie,
Nad nędzą musi ludzką czuć politowanie,
Chyba by nieużytym i nieczułym razem,
Zgoła był malowanym człkiem czy obrazem.
Ile ludzi jest, tyle obrazów na świecie,
Wszak człek każdy na obraz jest Boski stworzony.
Ktokolwiek nędzę ludzką widzi w tym portrecie,
A jak obraz nieczuły jest i niewzruszony,
Ilekoć to więc czyni, Boski tyle razy
Obraz w sobie zaciera, a nie bez obrazu.

¹ Tekst i tytuł wg wyd.: *Zbiór mniejszy poezji polskich*, s. 12.

*Franciszek Bohomolec*IMPORTUN NA TEATRUM¹

Pewnego dnia, gdym się na komedii znajdował, jeden ze słuchaczów niedaleko mnie siedzący zaczął gadać tak głośno, że nie mógł całe słyszeć aktorów mówiących. Rozumiałem, że ta burza słów z wielkim pędem i hukiem z ust wypadających prędko ustanie, przetoż z wielką cierpliwością czekałem jej przejścia. Tymczasem przymknąwszy się trochę bliżej do aktorów nadstawuję im ucha, ale próżno. Im pilniej chcę słuchać, tym się bardziej owa burza wzmacza. Co tu czynić? Kręcę się na miejscu, raz wstanę, drugi raz usiądę, raz się przymknę, drugi raz odemknę; obracam się tam i sam, rozumiejąc, iż ów sąsiad mając jakikolwiek wzgląd i na mnie, i na przystojność spuści cokolwiek z tonu. Ale to nic nie pomogło. Już i w mojej żółci burza powstawać zaczęła, ile gdym postrzegł, że i drugich toż samo, co i mnie, trapiło, utrzymywałem jednak, jak mogłem, to moje umartwienie. Wtem drudzy szemrzeć poczynają i mnie proszą, abym u owego sąsiada mojego wyjednał publiczną audiencją. Uczyniłem to z wielką skromnością, mniemając, iż ów kawaler, jako dobrze urodzony i wychowany, będzie miał wzgląd na tyle godnych osób, ałem się zawiódł, bo ledwie mu ze wszelką grzecznością publiczne żądze przedłożyłem, alic on na cały głos: „Albo mi nie wolno — rzeczy — gadać za moje ośm złotych?” To powiedziawszy kończył swoją scenę, a my zamiast aktorów jego słuchać musieliśmy z niewypowiedzianym naszym umartwieniem i pozabawieniem tej rozrywki pożytecznej, za którą równie jako i on zapłaciliśmy.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg.: „Monitor” 1768, 2 XI, nr 88, s. 801—804; przedr.: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego...*, s. 157—158; F. Bohomolec, *Komedie na teatrum*, s. 480—481.

GAZETY Z WARSZAWY¹

Wielki tu smutek na twarzach większej części obywatelów panuje nie dla krótkiego czasu zapustnego, lecz że nie masz żadnej nowej ciekawości do widzenia. Żałują, że kuglarze kontrybucji z miasta nie wybierają. Szkoda, że żaden król arabski albo jaki książę libański turbanem oczu obywatelów nie nasycy, wypróżniając ich worki. Damy z utęsknieniem czekają na ubogich: lwa, tygrysa, pawiana etc. gotując dla nich bogatą jałmużnę, rozumieją, że piesków po arlekińsku ubranych widzieć jest wielką szczęśliwość i że nie mogą lepiej czasułożyć jako na oglądaniu małych skaczących. Upraszają więc wszystkich, aby każdy, ktokolwiek wie, gdzie się znajdują kuglarze, małpowodnicy,

wydrwigroszowie, donieść raczył o tych pożytecznych wielce Rzeczypospolitej ludziach próżniakom warszawskim, tysiąc za to odbierze z podziękowaniem ukłonów.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1769, 18 I, nr 5, s. 34—35.

Adam Naruszewicz

PIEŚŃ CIARLATAŃSKA NA JARMARKU¹

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

W tej maluskiej skrzyneczce, co ma świat obszerny
Najciekawszego, zawarł rzemieślnik misterny,
Tu wszystkie rzeczy nowe, a kto spojrzy na nie,
Z podziwieniem zawoła: „Cuda, mości paniel!”

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Tyś pierwszy dał pieniądze, w zielonym kontuszu,
Nie wiem, czy panie Pietrze, czyli Mateuszu,
Ja nie dbam na godności, nie dbam na klejnoty
Herbowne, to pan u mnie, co położył złoty.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Przystąp... oto pan siedzi w złotogłowie strojny!
Pan, nie dziwak, nie hardy, miły i spokojny;
Obok przy nim dworzanin, lecz nie wiercipięta,
Nie zna, co to pochlebstwo, co zazdrość przekłeta.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Widzisz ten dwór wspaniały; czyliż to nie cudna,
Że w nim nigdy nie gości Fortuna obłudna?
Nie ma tu miejsca chciwość ni utrata marna.
Słudzy płatni, czeladka pocziwa i karna.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Ten zaś, co mu sobole wiszą u kołnierza,
Pan to wielki, a długu nie ma i halerza,
Wszyscy ekonomowie na rękę mu padli,
Wiernie służą, jeszcze go dotąd nie okradli.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

A toż pewnie nie dziwna, że Krezus bogaty
Nie ciśnie ubogiego mnożąc swe intraty,
Że w dostatkach, że w sławie, że w szczęśliwej chwili
Pomni, czym też przodkowie jego przedtem byli.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.
Jest się czemu zadziwić, gdy kto w jedną sfore
Złączył z wielką nauką skromność i pokorę;
Kiedy ten, co na kartach dni i nocy trawi,
Zawsze jest przy pieniądzach i dzieciom zostawi.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.
Gdy ci wierny przyjaciel zawsze równie sprzyja,
Czy Fortuna w twych progach, czyli je omija,
I choć cię z swych faworów wyruguje marnie,
Do serca otwartego łaskawie przygarnie.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.
I to się rzadko nader trafia w ludzkim rodzie,
Aby żona w statecznej z mężem żyła zgodzie,
By dwa ciała składały jedną tylko duszę.
Prawdziwie, ja sam na te dziwy krzyknąć muszę.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.
Pięknie się w domu małe wychowują dziatki;
Nie pieszczą ich ojcowie i niebaczne matki.
Nauczają iść cnoty niepomylnym śladem,
A czego uczą, sami stwierdzają przykładem.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.
Widziałeś kiedy mędrka, co sam wszystko umie,
Wszystko zna, wszystko gani, że jest przy rozumie?
Lub takiego patrona, który broniąc sprawy
Popiera tylko rzeczy, a nie szarpie sławy?

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.
Chlubny junak, co w kacie szablą wiatry kroi,
Gdy go wyzwą, nie stchórzy i placu dostoi;
Krytyk spraw cudzych, a sam w niczym niezganiony,
Sędzia ma czyste ręce od łez i mamony.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!

Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Dama udatna, piękna jak jutrzeńka złota,
A szwanku jej stateczna nie doznaje cnota;
Biega młokos samopas, kędy chce, a przecie
Nic złego o nim ludzie nie mówią na świecie.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!
Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Pomyślne ożenienie bez mądrej uwagi,
Że nie czynią szczęśliwym piękność i posagi;
Zasługi bez zazdrości, cnota bez obłudy —
Czyliż między pierwszymi nie ma miejsca cudu?

O cuda, cuda! o śliczne cuda!
Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Polityk, a nie szalbierz, bogacz, a nie zdzierca,
Wdzięczny za dobrodziejstwa, żołnierz, nie bluźnierca;
Szczęśliwy tak, że go nic w życiu nie zasmuci,
Pocziwy tak, że mu nic żaden nie wyrzuci.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!
Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

Pieśń moja tak ucieszna, tak skromna, tak miła,
By ganiąc obyczaje, osób nie ganiła,
Gdy ją każdy pochwali, ani okiem krzywym
Rzuciwszy na nią, rzeknie tonem urażliwym:

Kto pisał, wielki musiał być duda.
O cuda, cuda! o śliczne cuda!
Kto ma pieniądze, niechaj je tu da.

¹ Tekst wg wyd.: *Dziela*, t. I, s. 175—180. Prwdr. w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” 1770, t. I, s. 321—330. Tytuł od autora.

Podobnie jak satyra *Reduty*, *Pieśń ciarlatańska* ma za osnowę realia konkretne. Jak pisze Magier, Włosi wprowadzili ok. 1760 roku do Polski „pozytywki przy wystawianiu po domach na ścianie różnych widoków za pomocą latarni czarnoksięskiej, a przy innych zabawkach pokazywali lalkę tańczącą wokoło po podłodze, którą zwali «szermante» lub «szejne katarynka»” (zob. w nin. tomie s. 626). Były one nie tylko rozrywką pospólstwa „na jarmarku”. Rezydent saski w Warszawie, Essen, pisał nie bez ironii w jednym ze swych raportów (z 20 IV 1788), że król Stanisław August na kolacji u siostry, wojewodziny podolskiej, rozprawiając o smutnym położeniu kraju rozplakał się, gdy nagle „w ulicy dał się słyszeć głos szajne katarynki, którą noszono razem z latarnią czarnoksięską. Król posłuchał chwilę. — Siostro — zawołał — każże nam pokazać latarnię, niech przyprowadzą ją tutaj... Zawołano natychmiast katarynkę i latarnię, wystąpiły cienie. Król bawił się nimi przez dwie godziny i wpadł znowu w humor jak najlepszy” (zob. J. I. Kraszewski, *Polska w czasie trzech rozbiorów*, t. II, Warszawa 1903, s. 33). Śladem Naruszewicza poszedł jeden z felietonistów „Monitora” pisząc o sztukach chińskiego mechanisty (zob. s. 364).

Franciszek Bohomolec

SUPLIKA

Do Jokscia Jmci Generała Ziem Podolskich,
aby pozwolił wydrukować swoją komedią
pod tytułem *Panna na wydaniu*¹

Co ludzie rzekną, na to nie uważam,
Nie jest to przeciw memu powołaniu,
Że się dopraszać tej łaski odważam,
Byś mi dał swoją *Pannę na wydaniu*.

Chcę, aby poznał ją naród nasz cały,
A widząc, jak jest i mądra, i miła,
Tak wielkie onej wyznawał pochwały,
Jakie Warszawa już jej wypłaciła.

Wiem, że nie jesteś słabej płci morderca,
Uktórej grzeczność twa jest w podziwieniu,
Byłby to dowód zawisnego serca,
Tak miłą pannę kryć w domowym cieniu.

Niechże na światło publiczne wychodzi,
Uczyni w tym łaskę wszystkich nas żądaniu,
Niech się podobne jej potomstwo rodzi,
Wyдай czym prędzej *Pannę na wydaniu*.

DO TEGOŻ

Którzykolwiek twą *Pannę na wydaniu* znają,
Wszyscy ją mieć u siebie usilnie żądają.
Oddaj ją temu, który prosił o wydanie,
Tak i wszystkim dogodzi, i cała zostanie.

NA TĘŻ KOMEDIĄ DO PRZYJACIELA

Wołasz, że cud to, iż się w Warszawie zjawiła
Panna już na wydaniu, panna grzeczna, miła,
A przecież jeszcze panna! Lecz wiedz, że ta dama
Od innego, jak inne, pochodzi Adama.

¹ Tekst wg: „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1775, t. XI, cz. 2, s. 411—412. Tytuł od autora. Autorem *Panny na wydaniu* był Adam Kazimierz Czarotoryski; komedia powstała ok. 1770 r. i zanim została wydrukowana, grali ją kadeci na teatrum Szkoły Rycerskiej (zob. w nin. tomie s. 494). Bohomolec monitował autora o wydanie komedii nie tylko jako „głos żądającej publiczności”, ale i jako prefekt jezuickiej drukarni: Czarotoryski dał jednak komedię do druku Mitzlerowi (pierwsze wydanie: 1771). Prócz Bohomolca wystosował wierszowaną „suplikę” do Czarotoryskiego o wydanie komedii jakiś anonim (zob. rkps Bibl. Czarotoryskich, sygn. 3955, s. 29); wiersz jest jednak tak ciężki i niezgrabny, że niewart przytoczenia poza następującym „ucinkiem” (odpis zawdzięczam R. Kalecie):

Ta panna wszystkich łechce, wszystkich serca tyka,
Bo jest dziecko sędziwe, jest młoda, nie płocha,
Obrazi to zapewne jej Ukrainczyka,
Iż powiem, że publiczność bardzo się w niej kocha,
Nie stąd, iż jest przyjemna, iż jest warta chwały,
Lecz że sposób myślenia ma bardzo dojrzały.

Józef Epifani Minasowicz

Z MYŚLI GRAFA OXENSTIERNA: ŚWIAT JEST TEATREM¹

Świat jest teatrem, a ludzie komedianci, przygody, czyli przypadki, układają komedią. Los szczęścia role rozdaje, to jest osoby do udawania na scenie. Teologowie machinami rządzą, a filozofowie są spektatorami. Bogaci zastępują wygodne łoże, możni zabierają pierwsze na czele miejsca, a ubodzy i nie-szczęśliwi na parterze, to jest na równej ziemi, przypatrując się stoją. Niewiasty chłodzące posiłki dokoła roznoszą, a wzgardzeni od fortuny knoty świecom ucierają. Głupstwa składają koncert, czas scenę odsłania, komedia ma za tytuł: Świat chce być oszukanym, niechże nim będzie! I zaczyna się od łez i wzdychania.

W pierwszym akcie prezentują się projekta chimeryczne ludzi, głupi re-koma klaszczą dla oznaczenia swoich aplauzów, a mądrzy z niej szydząc gwizdzą. Wchodząc tam płaci się *entrée* monetą nazwaną kłopot, a bierze się zamianą bilet naznaczony niespokojnością.

Rozmaitość obiektów, które się tam widzieć dają, cieszą na jaki czas krótki patrzących, ale rozwiązanie intryg źle lub dobrze ułożonych pobudza do śmiechu filozofów. Pokazują się tam olbrzymi, którzy znienacka stają się pigmejczykami, karłowie zaś gromnieją nieznacznie i do nadzwyczajnej wielkości przychodzą.

Widzieć tam jeszcze i takich ludzi, którzy wszelkie środki i miary, które im tylko myśl podać może, z należytą uwagą i ostrożnością brać przedsię zdają się, dla naznaczenia prawdziwej drogi, która do końca prowadzi od nich sobie zamierzonego, gdy tymczasem z innej strony lekkomyślni i niebaczni zawijają do ładu świeckich szczęśliwości.

Zgoła taka jest komedia tego świata, z której jeśli się kto swobodnie chce

naśmiać i nacieszyć, niech się w jaki ustronny kącik uchyli, z którego by mógł wszystko wygodnie widzieć, sam nie widzian, a tak będzie mógł bezpiecznie z niej szydzić, jak jest tego warta.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1770, 29 XII, nr 104, s. 829—831. Przekład rozprawki pt. *De la comédie universelle*, wyd.: J. T. Oxenstierna, *Pensées sur divers sujets de...*, La Haye 1741, t. II, s. 239—240 (wyd. I: Francfort sur le Meyn 1736). Zob. E. Aleksandrowska, *Johann Turesson Oxenstierna w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3—4, s. 471—498.

Adam Naruszewicz

FIRCYK ARLEKINEM¹

A na czymże ta grzeczność fircyka zależy?
Czy że mu dziwnym kształtem fryzura się jeży,
Czy że jaki wygwizdże włoski kancik kusy,
Czy że wonnymi cały pachnie spirytusy,
Na piętach się wykręca, lata jak sparzony,
Udając arlekina z lisimi ogony?

¹ Fragm. wiersza pt. *Fircyk*; tekst wg wydania: *Dzieła*, t. III, s. 232. Prwdr. w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” 1771, t. III, cz. I, s. 175—176.

Ignacy Krasicki

O INDIANACH NA TEATRUM¹

Zaproszeni raz byliśmy od panów tutejszych na jakieś igrzysko. Rozumieliśmy zatem, że oni będą w obecności naszej jelenie gonić, pociski rzucać, popisując się jak zwyczaj z szybkością, sprawnością i mocą. Zamiast tego wszystkiego zaprowadzili nas do wielkiej bardzo izby, bardzo oświeconej, gdzieśmy się przez trzy godziny musieli przypatrywać bajkom. Lubośmy nie rozumieli, co tam gadano, że jednak źle były ułożone, można z tego samego miarkować, płakali albowiem wszyscy przez czas niejaki, a potem tańcowali, znowu płakali i znowu tańcowali, a tak przez te wszystkie trzy godziny pięć razy płakali i pięć razy tańcowali. Nie mogliśmy pojąć, jakem już namienił, co to miało znaczyć, nie umiając ich języka, mieliśmy zaś wstręt śmiać się z gospodarzów naszych, gdyż oni zdali się na to wszystko patrzeć i słuchać z wielkim ukontentowaniem.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1772, 22 I, nr 7, s. 48—50. Przekład felietonu pt. *Uwagi króla indyjskiego o obyczajach angielskiej stolicy*, „Spectator”, t. I, nr 37.

Adam Naruszewicz

PRÓCZ MASKI WSZYSCY RÓWNI¹

Szczęśliwy, kto na marnej tego życia scenie
Pożyczone od losu tak nosi odzienie,
Że, pomniąc na powszechny stan, w myśli nie zatrze,
Iż wszyscy równi na tym, prócz maski, teatrze.

¹ Fragm. ody *Na rychły odjazd Elżbiety z książąt Poniatowskich Branickiej*; tekst wg wyd. *Dzieła*, t. I, Warszawa 1778, s. 140.

Adam Naruszewicz

JEDNAKI KONIEC¹

Wszak przebiegając bystrym życie okiem,
Zwać teatralnym można je widokiem;
Wiele w nim odmian, a nim koniec będzie,
I pan częstokroć z kmieciami usiedzie.

I siebie, i nas czas mieni, co leci;
Grałem dwa akty, już zaczynam trzeci.
Koniec dla wszystkich jeden, piękna sława,
Kto dobrze daną osobę udawa.

¹ Fragm. ody *Adieu kochanym jezuitom*; tekst wg wyd.: *Dzieła*, t. II, s. 44. Prwdr. w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” 1773, t. VIII, cz. 2, s. 293.

Adam Naruszewicz

REDUTY POLSKIE¹

Pełno masek po mieście, że zaledwo prawie
Trzecia część w bałamutnej nie chodzi Warszawie.
Gdzie stąpisz, to twarz obca; rzadki człowiek, co by
Rodowitej maszką nie ukrywał doby²;
A w czym stan, przyrodzenie i wiek jego płaci,
Wyrtej twórczą ręką trzymał się postaci.
Chudoba się w przepysznych złotogłowach pisze,
Głupcom się filozofskie z brody bielą wisze³.
Białki siedzą na koniach, a co chłop to baba:
Serca pasz⁴, statku mało, myśl i ręka słaba.

Starcy się przedzierzgnęli w dzikie pantaloney,
 Z młokosów arlekini z lisimi ogony,
 Na księżach bachusowe porośli jagody,
 Nosy jak winograpy, brzuchy gdyby kłody.
 Płochosć, duma, interes bał tu wieczny dają;
 Skacze Polak na jednej nodze, obcy grają.
 Owo świat się przewrócił, czy też ludzie na niem.

¹ Fragm. satyry *Reduty*; tekst wg wyd.: *Dziela*, t. III, s. 150. *Reduty* powstały w marcu 1774 r. w samym środku obrad osławionego Sejmu Delegacyjnego, na którym dokonał się pierwszy rozbiór Polski. Zob. J. W. Gomułicki *Oświecenie. (Do r. 1815)*. „Rocznik Literacki” 1962, Warszawa 1964, s. 186.

² położenia, stanu

³ sztuczne brody

⁴ brak

Adam Naruszewicz

MASKA NIE LADA¹

...idzie pan, maska nie lada,
 Co się być przyjacielem każdemu powiada.
 Ogon węgorzy w rękę, wietrznik na stodołę,
 Bocian lata miłośnik, słodki kwas w rosole.
 Ni ciepły, ani zimny; na dzień kilka razy
 Odmienia się, jak owe u Włochów obrazy².

¹ Fragm. satyry *Reduty*; tekst wg wyd.: *Dziela*, t. III, s. 158.

² Obrazy w latarni magicznej albo aluzja do zmiany otwartej dekoracji w operze włoskiej.

Adam Naruszewicz

PARADOKS O AKTORZE¹

I tyle czucia mamy na ojczyste zgony,
 Jak ten, co z teatralnej wychodzi zasłony;
 Udawszy bajkę obcą, więcej łyzy nie kanie:
 W równych względach u niego Polska i Trojanie.

¹ Fragm. satyry pt. *Reduty*; tekst wg: *Dziela*, t. III, s. 160.

TYLEŻ RZECZYWISTOŚCI, ILE IGRASZKI¹

Przybył tu wielki chiński mechanista, który cudowne talenta swoje pragnie ofiarować pospólstwu. Widoki, które okaże, będą bez liczby, bez przykładów i bez interesu. Zacznie swoje sztuki od potyczek cieniów, w których tyleż będzie rzeczywistości, ile igraszki. Okażą się dwa wojska naprzeciw sobie uszykowane, a oba obywatelskie. Jedno okryte jedwabiami, drugie siermięgami. Jedno nachylone ku ziemi upatrując z niej chleba, drugie leżące na brogach dostatków i pragnące zawsze więcej, bo będzie chciało pierwszemu wojsku wydrzeć trochę, co ma, chleba. Dopiero ruszą się szyki, z obu stron żwawość się zapali. Wszakże bataliony ubogie i głodne samymi sierpami, kosami i cepami uzbrojone ustąpić muszą, bo druga strona zahuczy artylerią należytą; zwycięzcy rzucą się na ich chleb, zjedzą go i zwyciężonym gestami przynamniej okażą, że czynią im łaskę, że ich samych nie zjadają.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1774, 6 VIII, nr 63, s. 490—491.

ŻYCIE JAK SCENA¹

Życie jak scena, nie w tym, że zabawi,
Popłaca, lecz w tym, że się pięknie stawi.

¹ Fragm. anonimowego wiersza bez tytułu; tekst wg: „Monitor” 1774, 5 XI, nr 89, s. 641

Franciszek Bohomolec

DRĄGAJŁO W WARSZAWSKIEJ OPERALNI¹

K o n s t a n c j a

Pewnie tam WMPan był i na operce?

D r ą g a j ł o

Byłem raz; co to, to szkoda mówić, bardzo rzecz piękna.

K o n s t a n c j a

Czemuż tedy WMPan częściej nie bywał?

D r ą g a j ł o

Ach, czy to sposób, dobrodziko? Od jednego razu trzeba dać złotych dziewięć², a ja przyłożywszy drugie tyle kupię tu sobie jałowiczkę. Targowałem się z pół godziny, dawałem złotych dwa, trzy, pięć, na koniec złotych osiem, ale Niemiec

jakiś uparty nie chciał ani szeląga ustąpić. Już chciałem być pójść precz, ale mnie wstyd było, bo drudzy patrzali i uśmiechali się.

Olech na

Cóż to ta opera?

Dragajło

Po naszymu to jest dialog³, ale co piękny, to piękny. Kiedym ja tam wszedł, to rozumiałem, że do nieba wleciał. Tam wszystko precz od złota. Złoto na ścianach, złoto na sukniach, złoto na okrętach, na lasach, na górach. Ja nie wiem, skąd oni tyle złota nabrali.⁴ Po bokach zaś wszystko pokoiki, pokoiki piękne na kilka piątr, a w nich damy jak boginie sobie siedzą — co ładne, to ładne!

Konstancja

Przecież się podobały WMPanu.

Dragajło

I jak się podobały! Tylko to, co wysoko siedziały, a ja nisko. A potem jacy tam muzykanci, jak oni grali i śpiewali, niech ich kaci wezmą! Najbardziej jedna kastratka⁵, jak zaśpiewa, jak westchnie, jak zapłacze na mnie patrząc, tak ja mało i z ławki nie spadłem.

Konstancja

Bardzo się cieszę, że przynajmniej ta śpiewaczka bawiła WMPana.

Dragajło

Ale to jeszcze fraszka, dobrodziko. Co to tam było, kiedy przyszło do tańców! Da fe, fraszka nasz drabant. Jak tam wysoko skakali, jak się wykręcali, a im która wyżej podskoczyła, tym bardziej jej nogi drgały. Ale nade wszystko tam jeden był, aż dziw, musiał on zapewne mieć złego w sobie: jak wypadnie z kąta, jak polecą w górę, jak wpadnie na drabinę, z drabiny na ziemię, potem wleciał na górę, z góry na dół. Jam rozumiał, że on sobie kark albo nogę przynajmniej złamie — jako żywo, nie! Musi to być jeden z tych czarowników, co na łysą górę latają. Ja nie wiem, jak mu to tam uchodzi. Gdyby ten jegomość był u mnie, musiałby pójść na stos.⁶

Konstancja

Cha, cha, cha!

Dragajło

Da to nie żart, dobrodziko. Takich ludzi nie można dobrym sumnieniem cierpieć na świecie.

Konstancja

Będzie on żył dlatego. Ale dajmy mu pokój. Cóż się tam więcej podobało WMPanu?

D r a g a j ł o

Wszystko tam pięknie było. Za to tylko zły byłem, że niektórzy młodzikowie po ławkach chodzą i one nogami paskudzą. Człowiek potem na nich usiadłszy zwała suknie. A drudzy, wlaższy na ławkę, stoją i zasłaniają drugim, że widzieć nie mogą aktorów.

K o n s t a n c j a

W tym WMPan masz żal sprawiedliwy. Ale dobrze wychowani nie czynią tego grubiaństwa.

D r a g a j ł o

Potem co jeszcze? Ja sobie słucham śpiewania, aż tu przychodzi młodzik z hałasem, z szelestem, zaczyna witać podobnych sobie, nuż potem śmiać się, nuż gadać, tak dalece, że nic słyszeć nie mogłem. Uważam sobie: co to za bieda, ja dałem złotych dziewięć, żebym się nasłuchał, a oni mi nie pozwalają. Kręcę się, chrząkam, daję znać, że mnie to martwi, a oni swoje. Już chciałem być jednego grzmotnąć, ale mnie ostrzeżono, że gdybym to uczynił, to by mnie przytrzymało dłużej w Warszawie, niżbym chciał. Tak ja ramionami ścisnąłem i siadłem sobie.

K o n s t a n c j a

Wyznaję, że się znajdują tak niegrzeczni w Warszawie. Nie pierwszy się WMPan na to uskarżasz.⁷

D r a g a j ł o

Ale i to jeszcze fraszka, względem tego, co mi się tam przytrafiło. Przynosi do mnie jeden szklanek wody zaprawnej, a właśnie miałem pragnienie. Wziąłem i wypilem. Widzę potem na tejże tacy kubeczki z czymś białym. Rozumiałem, że twaróg. Tylko co wziąłem do gęby — jak mię porwie za zęby zimno, aż zdrętwiały. Myślę sobie: co to, u kata, coś smacznego; kosztuję dalej — aż to śnieg zaprawny⁸. Wypróżniwszy kubeczek oddaję, a on mi mówi: „Zapłać waszmość pan.” Zadziwiłem się: „Cóż, albo nie zapłaciłem złotych dziewięć, czyż mam jeszcze za śnieg i wodę płacić?” Drudzy mi mówią, iż trzeba zapłacić. Co tu robić, kręcę się. Co za nieszczęście! Daję mu trzy grosze, a on: „Dwa złote za to należy.” Ja do niego: „Czy masz ty sumnienie, za szklaneczkę wody i kubeczek śniegu dwa złote?” Drudzy w śmiech, a ja zły.

O l e c h n a

A już też to zdzierstwo! Za trochę śniegu i wody dwa złote!

D r a g a j ł o

A wszelako musiałem zapłacić, darmo! Oj, gdybym mógł złapać tego jmcia!

D z i w o m i r

Cha, cha, cha! Zażyliż WMPana tam nieszpętnie. Ale WMPan zaziębiłeś sobie tym śniegiem żołądek. Pójdźmy, napijmy się wódeczki, już też i obiad gotowy.

¹ Fragm. komedii *Czary*; tekst wg: *Komedie na teatrum*, s. 334—338. Premiera w Teatrze Narodowym w 1774 r.; w roli Drągajły wystąpił zapewne Karol Boromeusz Świerżawski.

² Tyle kosztowały miejsca na parterze, tańsze były na galerii i paradyzie — po 5 i 2 złote. Dziewięć złotych to naówczas była poważna suma; dla porównania: cena korca żyta na początku lat siedemdziesiątych XVIII w. w centralnych dzielnicach Polski wahała się w granicach 6—8 zł, a na kresach, skąd przybył do Warszawy Drągajło, było jeszcze taniej — korzec żyta na Wołyniu kosztował 2 złote, na Podolu 1 złoty, a w Braclawskim tylko 20 groszy! W 1787 r., kiedy ceny już znacznie poszły w górę, za młode cielę płacono 18 zł (zob. T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764—1794)*, t. II, Kraków 1897, s. 74—90). Drągajło więc nie przesadza, kiedy za cenę dwóch biletów obiecuje sobie kupić jałowiczkę. Drogi teatr — to stały *leitmotiv* skarg, zwłaszcza szlachty prowincjonalnej, przywykłej za Sasów do bezpłatnych widowisk. Heine pisał w raporcie z 20 września 1766: „...pytał król podczas komedii, jak do tego doszło, że jest tak mało widzów, szczególnie na parterze. Na to mu odpowiedziano, że z powodu ceny biletów, ponieważ dawniej wstęp był bezpłatny. «Dziwię się jednak — ciągnął król — że szlachta, której spora liczba powinna tu być, nie chodzi do teatru.» «Ta jeszcze mniej przywykła do płacenia aniżeli mieszczenie, poza tym może ona swoje pieniądze ulokować na wsi, zamiast wydawać je na coś dotąd niebywałego» — odpowiedział śmiało.” (Zob. J. Heine, *Teatr Narodowy 1765—1766. Raporty szpiega*, Warszawa 1962, s. 19—20.)

³ Jedyny teatr znany Drągajle to scena konwiktów jezuickiego lub pijarskiego, na której grywano dialogi przeważnie o treści religijnej.

⁴ Ironia ma tutaj podwójne ostrze — godzi bowiem nie tylko w prostactwo Drągajły, ale i w barokowy przepych decorum opery; niechęć do wielkiej wystawy teatralnej dzieli Bohomolec z wieloma ludźmi swego czasu. Np. głośna w XVIII w. romansopisarka francuska, Mme Genlis, pisała w *Adeli i Teodorze* (przekład polski: Warszawa 1787): „Włochy mają w częstym używaniu blaszki przezroczyste i połyskujące. Ten gatunek dekoracji wiele dodaje blasku, ale oku nic rzetelnego nie podstawia, nie nie wyraża, co by było w naturze, i nie może być przyzwoity, tylko sztukiem czarodziejskim.”

⁵ Drągajło słyszał coś o kastratach występujących w operach włoskich, ale najwyraźniej nie zrozumiał, o co chodzi.

⁶ Można te słowa Drągajły skwitować, jak Konstancja, śmiechem, ale trzeba pamiętać, że dopiero dwa lata później, w 1776 r., sejm uchwalił konstytucję, w której zakazał „pociągać do sądu obwinionych o wrzekome związki z mocą szatańską”.

⁷ Konstancja okazuje się tutaj pilną czytelniczką „Monitora”, w którym na grubiańskie zachowywanie się publiczności uskarżał się sam Bohomolec (zob. w nin. tomie s. 355).

⁸ Śnieg zaprawny to oczywiście lody.

Adam Naruszewicz

DZIĘKI TOBIE, PŁCI SŁODKA!¹

Wy nas mądrym bawicie często świegotaniem,
Gładząc umysł sarmacki różnych znajdywaniem
Rozrywek i mód przednich; jak pieskliwie śpiewać,
Kształtne dobrać guziki, różne szaty wdziwiać,
Udawać na teatrach i zwykać powoli,
Że nas zdracją, szalbierzem, gnuśnym być nie boli.

¹ Fragm. satyry *Reduty*; tekst wg wyd.: *Dziela*, t. III, s. 160. O działalności w Warszawie w latach siedemdziesiątych teatru „*de société*” zob. w nin. tomie s. 647. Jakby uprzedzając ironię Naruszewicza pisał we wrześniu 1773 r. w „*Monitorze*” Mitzler de Kolof: „Kiedy zatem panowie i damy grają między sobą komedie, potrzebujący rozrywki i odpoczynku jak drudzy, nic nad to powiedzieć słusznie nie można i jest to rozrywka najuczciwsza, z której więcej odnoszą korzyści, niżeli skrupulanci znają. Jeżeli ci niewiadomi potępiają komedie dlatego, że ich na złe używają ludzie, potrzeba także potępić wszystkie inne najlepsze rzeczy na świecie” (zob. „*Monitor*” 1773, 8 IX, nr 72, s. 573).

Adam Naruszewicz

ZABAWY KSIĘŻNICZKI¹

Czy na teatrze ucho bawisz z okiem,
Słowik-eś głoskiem, a sarneczka skokiem.

¹ Fragm. wiersza *Piosnka pastusza z okazji imienin księżniczki Anny Sapieżanki*; tekst wg wyd.: *Dziela*, t. I, s. 110. O udziale Anny Sapieżanki, późniejszej pani Sewerynowej Potockiej, w przedstawieniach *théâtre de société* w pałacu jej matki, księżny Sapieżyny, w Warszawie zob. w nin. tomie s. 647.

Teresa Raczyńska

NA TEATRUM KSIĄŻĘCE NA SZOLCU¹

Na pierwszej sali mur głęboko kuty
Kryje w swych ścianach gęste szyby górą,
W tajemnych oknach widok nie zepsuty,
A kiedy księżyc nocną przyćmi chmurą,
Tysiącznych luster światło zaraz kształci
I blaskiem swoim błady wieczór gwałci.

Tamże teatrum w stopnie ułożone
Przedziwnym kształtem w pół cyrkulu krąży,
To gdy orszakiem niewiast ozdobione
Młodzież wymyślna rozmaicie dąży.
Siąść blisko swojej jeden się poważa,
Drugi opodal mile wdzięki zważa.

¹ Fragm. wiersza pt. *Myśli pewnej osoby kilka dni bawiącej w Warszawie*; tekst wg: A. Magier, *Estetyka...*, s. 204. Wg J. W. Gomulickiego wiersz Raczyńskiej powstał między rokiem 1774 a 1776. Opisana w nim sala teatralna znajdowała się w osobno stojącym budynku przy pałacyku księcia eks-podkomorzego Kazimierza Poniatowskiego, brata królewskiego, zbudowanym ok. 1771r.

„w wymyślnej i rozkosznej ozdobie” prawdopodobnie wg planów Szymona Bogumiła Zuga. Nie ma teraz po nich śladu. Pałacik znajdował się u zbiegu dzisiejszych ulic Ludnej i Książęcej, w otoczeniu słynnych ogrodów założonych przez księcia; jego kaprys przemienił ponure i dzikie tereny „w śliczne miejsce do przechadzki i upiękniał rozmałą budowlą” (A. Magier, *Estetyka...*, s. 203). Były wśród nich i minaret turecki, i rotunda „Eliseum”, i sztuczna grota „z sączącymi się strumieniami”; sam budynek teatralny przypominał wyglądem zewnętrznym „duży gotycki, nieco zrujnowany kościół”. Jego widownia wznosiła się amfiteatralnie, jak w teatrze dworskim w Poczdamie; nad parterem znajdowała się jeszcze galeria (zob. J. Bernoulli, *Podróż po Polsce 1778*, w zbiorze: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 435; zob. także w nin. tomie s. 857). O działalności tego teatru zob. „Pam. Teatr.” 1967, z. 1.

Antoni Trąba Michniewski

DO KSIĘŻNEJ TEATROMANKI¹

Widzę, jak masz nauk, sztuk, wiadomości siłą,
 Że można pod twój poddać sąd piśmienne dzieła.
 Wiadoma wszystkim twoja biegłość w tym gatunku
 Dzieł teatralnych, które w tych wiekach szacunku
 Nabierają u nas, jak nie miały przed laty.
 Zaświadcza to w pałacu twym teatr bogaty,
 Z niego dał się widzieć gust twój w scenicznej sztuce,
 Do poleru umysłów potrzebnej nauce.
 Przytomność twa z innymi zawsze spektatory
 Zdobi teatr publiczny, wzrost mu dając spory.

¹ Fragm. dedykacji *Do Księżnej Jejmi Charlotty Januszowej Sanguszkowej* przy komedii *Teresa, czyli Triumf cnoty*; tekst wg wyd.: Warszawa 1775, s. 1. Adresatka dedykacji, zanim jeszcze została słynną księżną de Nassau-Siegen (po rozwodzie z Sanguszką w 1778 r.), należała do najczynniejszych animatorek życia warszawskiej *société*. W pałacu Sanguszków (później tzw. pałac na Dynasach) odbywały się często przedstawienia amatorskie.

PANEGIRYK NA TEATRUM WILEŃSKICH AMATORÓW¹

Niechaj dawny Menander lub Terency powie,
 Jeśli byli widziani tacy aktorowie,
 Jacy dziś w Wilnie grają; przyznaj, Molijerze,
 Czyż wileńskie teatrum prymu ci nie bierze?
 Dwie księżniczki, Ogińska — powiem ze szczerości —
 Trzy są greckie Gracyje, litewskie piękności;
 Niech i twój, Plaucie, rycerz z sceny ustępuje,
 Lepiej generał Rzewski na niej figuruje.

¹ Wiersz anonimowy; tekst wg: W. Mitzler de Kolof, *Brief eines Gelehrten aus Wilna*, Warszawa 1775, s. 6. (Zob. też s. 164) *Briefe* Mitzlera (jest ich 5) pisane są w formie korespondencji z fikcyjnym adresatem Lorenzem von Lehlleben. Ów „uczony z Wilna” opatrzył ten wiersz następującym komentarzem: „W ubiegły poniedziałek d. 28 lutego [1775] we wspianiałym, umyślnie na ten cel wybudowanym teatrze, w rezydencji JW. pośła rosyjskiego, pana generała Rzewskiego, odbyło się piękne przedstawienie komedii francuskiej przy osobistym udziale Jego Wysokości, dwóch księżniczek Radziwiłł oraz hrabiny Ogińskiej, również kilku oficerów rosyjskich. Bilety zapraszające zostały na to widowisko rozesłane najznakomitszym osobom w Wilnie, a zadowolenie licznie zgromadzonych widzów było tak wielkie, iż z powodu widowiska nazajutrz krążyło po mieście wiele ulotnych wierszy. Pomiedzy innymi puszczono w obieg panegiryk ułożony w imieniu konwiktu ubogich uczniów szkół [tu następuje tekst wiersza i jego niemiecki przekład].” Wspomniany tutaj poseł rosyjski to Stiepan Matwiejewicz Rzewski (1732—1782), generał lejtnant wojsk rosyjskich; hrabina Ogińska to Aleksandra z Czartoryskich, żona hetmana wielkiego litewskiego, wielka miłośniczka spektaklów *en société* (zob. także w nin. tomie s. 512). Księżniczki Radziwiłłówny to zapewne siostry Karola Panie Kochanku: Józefa i Maria Wiktoria.

Józef Bielawski

DO BONAFINI¹

Oscula cantanti rapta dedisse vellem.

(Ovid.)^a

Każdy wzdycha do ciebie, ja do twego głosu,
Wierna Dydo nie miała tak pięknego losu,
Eneasz ją porzucił wzgardziwszy kochaniem,
Ta się z żalu zabiła, nie mogąc pójść za niem.
Szczęśliwsza od królowej śliczna Bonafini,
Co stary Rzym z Kartagą, ona z nami czyni.

¹ Tekst wg: J. Kott, *Trembeciana*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3—4 i odb., s. 11. Tytuł od autora.

Caterinę Bonafini, „równie dla rzadkiej urody, jak i najprzyjemniejszego głosu długo w Polsce wielbioną śpiewaczkę”, gościł w 1776 r. wraz z sopranistą Campagnuccim podczas ich przejazdu do Petersburga warszawski Teatr Narodowy; oboje wystąpili w operze serio Anfossiego-Metastasia *Didone abbandonata*. „Trudniej jest opisać, trudniej jeszcze uwierzyć, chyba tym, którzy to pamiętają — pisał Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego* — z jakim uniesieniem przyjętym został ten nieznamy dotąd rodzaj śpiewania. Powszechny naówczas zapal publiczności nieledwo by porównać można z owym nadludzkim prawie uwielbieniem, z jakim niegdyś Grecja dla zapasników olimpijskich widowisk stawiała posągi ku nieśmiertelnej ich sławie! W trójnasób pomnożona opłata wejścia na wszystkie miejsca nie wstrzymywała ciekawych.” (*Dzieła dramatyczne*, t. I, Warszawa 1820, s. 11.) „Śliczna Bonafini” była rzeczywiście „szczęśliwsza niż królowa” Dydo — została kochanką Stanisława Augusta! „Król ma dosyć środków, aby zaspokajać chciwość [...] faworytów i faworytek — pisał zgryźliwie Marek Reverdil, lektor i bibliotekarz królewski — choćby np. takiej [...] panny Buonafini, która za dwie noce otrzymała aż trzy tysiące dukatów” (zob. A. Kraushar, *Dwa szkice historyczne z czasów Stanisława Augusta*, t. I, Warszawa 1905, s. 79). Bardziej wtajemniczeni utrzymywali jednak, że skończyło się tylko na połowie tej sumy w nagrodę za jedną noc spędzoną w dość zabawnych okolicznościach (z winy króla!). Kiedy bo-

wiem Stanisław August prosił o ponowienie próby, Bonafini oświadczyła wulgarnie, że nie ponawia się spektaklu za tę samą cenę i zażądała nowych 1500 dukatów, co podobno całkowicie ostudziło zapęły JKMci (zob. list Izabeli Potockiej do męża, Ignacego Potockiego, datowany: Varsovie 18 VI 1776, rkps AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 279b, t. I, k. 15). Zob. też w nin. tomie s. 534—537 oraz rkps Bibl. ZNiO, sygn. 544 III, k. 175.

² „Chciałbym, aby śpiewającemu dała chętne usta.” Trawestacja wiersza: „*Oscula cantanti tu mihi rapta dabas.*” (*Ep.*, *Sapph.*, 44.)

Tomasz Kajetan Węgierski

DO TEJŻE Z OKAZJI WIERSZA BIELAWSKIEGO¹

Et patior vulnera facta meis.
(Ovid.)²

Niechaj cię, Bonafini, nie unosi pycha,
Że do twojego głosu pan Bielawski wzdycha.
Frant to wielki i nieraz przyznał się przed nami,
Że zwyczajny za progiem wzdychać i za drzwiami.³

¹ JP. Bielawski w pieśni zaczynającej się: „Zawszem cię kochać umyślał”, powiedział — i pięknie (jak sam twierdzi):

*Bo kochanie jest mym bogiem,
Wzdychać będę i za progiem.*

A w komedii „*Natęków*” jest wiersz jego:

*Nie przerywając jej czasu, do wczasu
Wzdychałem sobie u drzwi bez halasu.*

¹ Tekst wg: J. Kott, *Trembeciana*, s. 12. Sądzone dotychczas, że właśnie ten dowcipny ucinek Węgierskiego zainaugurował słynną zabawę poetycką, której bohaterem stał się niefortunny piewca wdzięków Bonafini. Węgierskiego uprzedził jednak Adam Kazimierz Czartoryski pisząc w 1773 r. w Paryżu *Gadkę sentymentalną drzymiącego ab anno 66-to, to jest od prologu i epilogu „Natęków” na łonie Muz poety* (odnalazł ją w rkpsie Muz. Czart., sygn. 3956, s. 63—68, Roman Kaleta). Węgierski podjął nie tylko drwiący ton Czartoryskiego, ale i zabawę w erudycyjne przypisy.

² „Biada mi, cierpię od ran zadanych własną strzałą.” Trawestacja wiersza: „*Heu, patior telis vulnera facta meis.*” (*Ep.*, 2, 48.)

Tomasz Kajetan Węgierski

DZIKI ALGEBRZYSTA¹

Nadto nędzne i nudne życie ten prowadzi,
Kto tylko w jednej rzeczy cały smak posadzi.
Ledwie z suchej nauki dziki algebrzysta
Tyle po ciężkim głowie łamaniu korzysta,

Że wie ledwie, co mu rzekł nauczyciel szczerzy,
 Iż szesnaście do ośmiu są jak do dwóch cztery.
 Z niewiadomości swojej pyszniejszy tym bardziej,
 Zaraz Naruszewiczem i Trembeckim gardzi,
 Ani go Bonafini swym głosem poruszy,
 Nie znają tych powabów twarde jego uszy.

¹ Fragm. wiersza pt. *Do czleka łączącego smak z umiejętnością i umiejącego cenić uczonych*; tekst wg wydania: *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1882, s. 61. Jest to przeróbka Voltaire'a *Épître I à M. le Comte de Maurepas: Sur l'encouragement des arts*.

Józef Bielawski (?)

ODPOWIEDŹ BIELAWSKIEGO WĘGIERSKIEMU¹

Wierz mi, przepisuj raczej ustawy i listy,
 Kiedy masz i zapłatę, i godność kopisty².
 Kradnij fraszki z Woltera³ i z nim potem w parze
 Łącz się, jak z Rafaelem sokalscy malarze⁴.
 Lecz zawiść spać nie daje; chcąc się ku nam zbliżyć,
 Wywyższyć się niezdolny, chcesz drugich poniżyć.
 Od Bałtyckiego Morza ku śnieżystym Tatróm
 Wiedzą, żem pierwszy polskie otworzył teatrum,
 Gdzie przepisanej wierszom trzymając się drogi
 Przepuściwszy osobom, wyśmiałem nałogi.

¹ Fragm. wiersza *Do pana Węgierskiego*; tekst wg: S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, t. II, Warszawa 1953, s. 228. Wydawca *Pism* Trembeckiego umieścił ten wiersz w dziale *Utworów o niepewnym autorstwie*, i słusznie, wiersz bowiem wydaje się być autentyczną odpowiedzią Bielawskiego.

² Aluzja do tego, że Węgierski otrzymał właśnie (albo kupił) urząd kancelisty w departamencie sądowym Rady Nieustającej (zob. J. W. Gomulicki, *Nad klawiaturą „Organów” Kajetana Węgierskiego*, w: T. K. Węgierski, *Organy*, s. 61).

³ Węgierski opublikował w 1776 r. przekład listów poetyckich Voltaire'a. Krążył także w odpisach przełożony przez niego swawolny fragment z *Pucelle d'Orléans* (zob. J. W. Gomulicki, *iw.*, s. 74).

⁴ W Sokalu znajdował się cudami słynący obraz Matki Boskiej (na koronację zezwolił papież Innocenty XVIII w 1724 r.). Kult sokalskiego obrazu, świeżej stosunkowo daty i agresywny, był częstym przedmiotem drwiny oświeconych.

Tomasz Kajetan Węgierski

NA ODŹWIERNEGO SCENY NARODOWEJ¹

Od Bałtyckiego Morza ku śnieżystym Tatróm
Wiedzą, że pan Bielawski otworzył teatr,
I słusznie się tym chęłpi zaszczytem niezmiernym,
Że był pono natenczas, jak mówią, odźwiernym.
Gmin ubogich autorów na warszawskiej scenie
Krzywdę czyni Taliji, hańbę Melpomenie.
Jeden z nich, co przez długi czas swą wenę chował,
Mówią, że nową jakąś sztukę wygotował:
I z tego na zabawę potrafim korzystać,
On nas trochę ponudzi, my możemy wyświstać.

¹ Fragm. wiersza *Do księdza Węgierskiego*; tekst wg wyd.: *Pisma wierszem i prozą*, s. 28—29.

Tomasz Kajetan Węgierski

NAGROBEK BIELAWSKIEMU¹

Tu leży Bielawski, szanujcie tę ciszę,
Bo jak się obudzi, komedią napisze!

¹ Tekst wg: [K. z Tańskich Hoffmanowa], *Obiad czwartkowy. Opis wyjęty z nie znanych dotąd pamiętników*, „Rozrywki dla dzieci” 1828, 1 VIII, nr 56, s. 92. Nowela Hoffmanowej zawiera najwcześniejszy przekaz tekstu *Nagrobka* (przed opublikowaniem *Oliadu czwartkowego* nikt nie wiedział o jego istnieniu!), od Hoffmanowej również pochodzi nasze przeświadczenie o autorstwie Węgierskiego. Autentyczność wiersza nie jest dotychczas potwierdzona, chociaż wydaje się niewątpliwa.

Tomasz Kajetan Węgierski

BIBLIOMACHIA¹

Darmo księgarz troskliwy, nierad takim gościom,
Tym się pragnie opierać gotyckim wściekłościom,
Ledwie na ich zażartość i księgi wystarczą:
Bartek podproboszczego zwalił *Królestw tarczą*²;
Ten, lubo ciosem takim mocno był dotknięty,
Rzucił nań, ale słabo, ubogie *Natręty*³.

¹ Fragm. poematu *Organy*; tekst wg wyd.: Warszawa 1956, s. 39. Ostateczną redakcję *Organów* datuje Gomulicki na początek 1777 r.

² *Tarcza królów i królestw, pobożność gruntowna codziennymi zabawami wzmacniająca się*, w Warszawie 1773. [Przyp. aut.]

³ *Natréty*, komedia Bielawskiego, ze wszystkim zarzucona; jest po 26 scen w jednym akcie. [Przyp. aut.]

Tomasz Kajetan Węgierski

NA MUZYKĘ W SŁONIMIE¹

Powiedziałbym aniołom: Skrzydlate stworzenia,
Czemu się wasz hymn nudny nigdy nie odnienia?
Czemu innymi Pana nie wielbicie tony?
On wam tak ładne główki i skrzydła porobił
I w rozmaite poksztalił odmiany,
A żaden się przez wdzięczność na to nie sposobił,
Żeby był nowym hymnem powitany.
Jeśli pomiędzy wami geniusza nie ma,
Niech się który na moment spuści do Słonima.
Grzeczniej niż w Lota domu pewnie tam przyjęty,
Wstydzilby się, że śpiewał: „Święty, święty, święty”;
A muzykę śmiertelną z swym równając chórem,
Nie wiem, czyby nie został nieba dezertorem.
Ogiński! nim cię przyjdzie ten anioł nawiedzić,
Ja go muszę z pilnością koniecznie uprzedzić.
Muszę też w życiu moim choć raz być szczęśliwy,
Widzieć ciebie w Słonimie i te wszystkie dziwy,
W których smakować będą anieli i święci,
Podać pięknymi rymy do wiecznej pamięci.
I jeśli je laurowym przyozdobisz wieńcem,
Z ochotą po mej śmierci będę potępieńcem.

¹ Fragm. wiersza *Do Ogińskiego, hetmana wielkiego litewskiego*; tekst wg wyd.: *Pisma wierszem i prozą*, s. 12, uzupełniony końcowym dystychem na podstawie wersji autentycznej, nieocenzurowanej przez Estreichera (zob. J.W. Gomulicki, *Blaski i nędze poezji polskiego Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 1, s. 88). O muzyce na dworze Michała Ogińskiego zob. w nin. tomie s. 504—505.

Tomasz Kajetan Węgierski

GEBUSIA À LA DAVIJA¹

Aż mi jeszcze idzie ślina;
W piętnastu leciech dziewczyna,
Na twarzy z różą lilią,

Gębusia à la Davija².
 Oczy duże, żywe, czarne,
 Miłe, lubieżne, figlarne;
 Usta świeże, ząbki czyste,
 Piersi twarde i toczyste;
 Rączka pulchna, nóżka mała,
 Wszędzie równa piękność ciała.

¹ Fragm. wiersza pt. *Żona (Sen)*; tekst wg wyd.: *Pisma wierszem i prozą*, s. 79.

² Mlle Davia, śpiewaczka włoska, występowała w Warszawie w 1777 r. w trupie francuskich aktorów; grała m. in. Laurette w operetce Anseaume'a *Le Peintre amoureux de son modèle* (zob. „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, c. III de Juin; przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 133). Wyjechała później do Petersburga, gdzie okazała się groźną rywalką dla słynnej Bonafini (zob. w nin. tomie s. 534). Por. też rkps Bibl. Jagiel., sygn. 6799 II, 1778, k. 6.

Tomasz Kajetan Węgierski

NIESNASKI O AKTORKE¹

Nowe w naszym parterze porobił niesnaski
 Los najlepszej aktorki, pięknej Truskolaskiej,
 I pewny się tym chęłpił najwięcej honorem,
 Że mógł być choć raz w życiu zwany protektorem².

¹ Fragm. wiersza *Do księdza Węgierskiego*; tekst wg wyd.: *Pisma wierszem i prozą*, s. 29. W pierwszym wersie poprawiono „pasterstwie” na „parterze”, na podstawie tekstu przygotowywanego do wydania przez J. W. Gomulickiego.

² Bohdan Korzeniewski miał przed wojną w rękach raport instygatora z 1777 r., z którego wynikało, że niejaki Jan Baudouin (znany później komediopisarz) stręczył księciu Marcinowi Lubomirskiemu aktorkę sceny polskiej, Agnieszkę Truskolaską. Ich wspólne zabawy zakłócały nawet porządek publiczny. Baudouin był prawdopodobnie za to aresztowany (wraz z Casellim, baletmistrzem). Zob. wstęp Z. Raszewskiego do wydania komedii J. Baudouina, Warszawa 1966, s. 22.

EDUKACJA PROWINCJUSZA¹

Ledwieśmy wysiedli na ulicy w Warszawie, aliści natychmiast obydwu pogubiliśmy się, tamten wielością interesów, ja ciekawością oglądania nowych widoków roztargnieni. Nie bez zazdrości zobaczyłem tam wielu dawnych przyjaciół i jeszcze szkolnych współuczniów, a znając niektórych przedtem dużo tępych do nauk, nie bez zadziwienia postrzegłem w nich teraz, mimo śmiałej ich miny i dobrej edukacji, przy gładkiej wymowie wielki dowcip i dziw-

ne pojęcie, w jednej bowiem godzinie całą mi Warszawę odmalowali; nauczyłem się, o której się godzinie zaczynają komedie, która aktorka najlepsza, która najładniejsza, z szczególniejszymi o nich przydatkami, powiedzieli mi o karuzelu, o Faworach², Szulcu³, Powązkach⁴, gdzie są i na której ulicy w jednej minucie dowiedziałem się, nawet tak byli nabożni, że i *de la belle messe*⁵ nie zapomnieli.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1778, 22 IV, nr 32, s. 243—244.

² Tak nazywał się folwark koło Żoliborza (obecnie teren Cytadeli), który wydzierżawił w 1762 r. od szpitala Św. Ducha radny miejski J. F. Dulfus, aby z kolei poszczególne parcele puszczać w dzierżawę bankierom, bogatym kupcom i magnatom pod budowę pałacików i willi (zob. J. Kott, S. Lorentz: *Warszawa wieku Oświecenia*, Warszawa 1954, s. 117—118, 317). Fawory słynęły jako najładniejsza dzielnica Warszawy.

³ Na Solcu (gwarowe: Szolcu, Szulcu) został założony w guście angielskim ogród przez księcia Kazimierza Poniatowskiego.

⁴ Słynny ogród na Powązkach (naprzeciwko dzisiejszego cmentarza wojskowego) założyła w r. 1771 na wzór Małego Trianon Marii Antoniny księżna Izabela Czartoryska (zob. A. Magier, *Estetyka...*, s. 201—203, 393; *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 424—428).

⁵ O tym jak wyglądała warszawska *la belle messe*, możemy się dowiedzieć z powieści Michała Krajewskiego *Podolanka wychowana w stanie natury...*, Warszawa 1784, s. 102: „Usiadłam w kącie — mówi bohaterka powieści — przypatrując się pięknemu światu. Zdało mi się jednak, żem była na komedii. Jeden przez cały czas coś szeptał do ucha, drugi się kłaniał na wszystkie strony. Ten patrzył przez lornietkę. Ten całował w rękę. Ta się kłaniała od gęby. Msza się skończyła, a nikt na nią nie patrzył. Nim się piękności wysypały z ławek, kilku młodych stanęło u drzwi kościelnych, aby widzieć mogli wychodzące damy. Wyszłam i ja z hrabią, który narzekał na to, iż kościół staje się miejscem rozrywki i tandetą na twarzy ładne.”

Tomasz Kajetan Węgierski (?)

Z WIELKICH PANÓW KOMEDIANCI¹

Nigdy się świat nie naśmiał z naszych panów tyle,
Jak gdy dziś po teatrach komedye grają,
A choć naród w ostatniej grzebie się mogile,
Ich to nic nie obchodzi, bo czasu nie mają.

O, jak to miło widzieć naszych ekscełantów,
Jako ci naturalnie harcują, zmienieni
W arlekinów, filutów, łajdaków, amantów;
Myślałbyś, że są na to umyślnie zrodzeni.

¹ Fragm. wiersza *Do przyjaciela na wieś*; tekst wg antologii J. Kotta: *Poezja polskiego Oświecenia*, Warszawa 1956, s. 188—189. Autorstwo T. K. Węgierskiego zakwestionował J. W. Gomułicki (zob. *Blaski i nędze poezji polskiego Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 1, s. 85).

Wiersz powstał w 1778 r. (w rkpsach Bibl. Narodowej, sygn. BOZ 964, t. II, k. 571—572, i Bibl. Jagiel., sygn. 6899, znajduje się wśród utworów wpisanych w 1778 r.), zapewne pod wpływem rozkwitu teatrów *en société* na jesieni 1778 r., po zamknięciu teatru publicznego (1 września).

ROLE UDAWAĆ KUGLARZÓW TO SZTUKA¹

Role udawać kuglarzów to sztuka,
 To honor, sława, to u nich nauka.
 Artyleriji pierwsze generały
 Pierwszych kuglarzów pierwsze role grały.
 Z Janem Potockim pan pisarz Rzewuski² —
 Ten za lokaja, ten ni kozak ruski —
 W śródku teatrum krzesel poprawiali,
 Kontenci wszyscy, że ich wyśmiewali.
 Dni podzielili, gdzie i w którym domu
 Grać komediją, jaka dana komu.
 Pierwszym tam tylko są rozdane role
 I tym, co siedzą w Consylium kole.

¹ Fragm. anonimowego wiersza *Rezolucja pragnącemu wiedzieć, czy myślą w Warszawie o odebraniu kordonu*; tekst wg rkpsu Bibl. ZNiO, sygn. 490 III, k. 36. Wzmianka o „Consylium kole” dotyczy zasiadających w Radzie Nieustającej. Wg B. Erzepkiego wiersz ten powstał w ścisłym związku z poprzedzającym (*Do przyjaciela na wieś*). Zob. F. Zabłocki, *Pisma*. Zebrał i wydał B. Erzepki, Poznań 1903, s. 125, przypis (tu przedruk fragm. z rkpsu Bibl. TPN w Poznaniu, sygn. 755, s. 622).

² Zapewne Jan Potocki, generałowicz, brygadier kawalerii narodowej; pisarz Rzewuski to może Franciszek Michał (zm. 1802), pisarz wielki koronny, dziwak i sybaryta — lub Kazimierz (zm. 1820), w latach 1774—1792 pisarz polny koronny, w czasie Sejmu Czteroletniego komendant warszawskiego garnizonu; „najprzystojniejszy z młodzieży, tyle upośledzony w rozumie, ile dumny i pelen zarozumienia o sobie”. (J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1898, s. 59.)

Adam Kazimierz Czartoryski

NUDA BEZ SPEKTAKLU¹

Nasza jejmość według zwyczaju nudzi sobą; kilka razy ubrała się inaczej na głowę, zrzuciła robbron, szlafrok wzięła, zdjęła szlafrok, wzięła robbron. Lubo w te dni, w które nie miewa gości u siebie, nie lubi jeździć na spektakl, dziś jednak przykro jej, że dla nich w domu zostać się musi...²

¹ Fragm. komedii *Kawa* (sc. 1); tekst wg prwdrku: Warszawa 1779, s. 25—26. We fragmentach z *Kawy* nie uwzględniono poprawek autora, poczynionych u schyłku życia na egzemplarzu Bibl. ZNiO sygn. XVIII—5636—III, który stał się podstawą reedycji komedii w tomie: A. K. Czartoryski, *Komedie*, Warszawa 1955, s. 313—355.

² Służąca Julisia mówi to o swojej pani, Sobanudzkiej.

Feliks Oraczewski

MIĘDZY OBIADEM I KOMEDIĄ¹

Starosta

Jakże te godziny między obiadem i komedią są nudne! Nie wiedzieć, co robić.

Cześnikowa

Ale jak nudne! Chłopcy, bawcie mnie! Panie kuzynie Pułkownikowiczu, ty czasem bywasz śmieszny, powiedz co wesołego.

¹ Fragm. komedii *Zabawy, czyli Życie bez celu* (a. I, sc. 1), tekst wg wyd.: *Komedia obyczajowa warszawska*, Warszawa 1960, t. I, s. 279. Premiera w Teatrze Narodowym w 1779 r.

Ignacy Krasicki

PO MODNEMU¹

Lub ska

Cóż to za oryginały w tym domu; [...] ten pan Przystojnicki, klejnot drogi parafiańskiej galantomii, cytuje autorów jak bakałarz [...]. Ja mu gadam o komedii, a on zaraz w jakoweś dysertacje, co to jest, skąd to jest; co mi tam do tego, co to jest, dość, że na niej skaczą. Właśnie bym ja po to najmowała łóżę, żebym miała słuchać, co tam gadają; niech tam sobie gadają, co chcą, ja tam po to, żebym widziała i żeby mnie widziano.

Wiatrakowski

Masz rację, pani moja. Piękne damy nie powinny się tymi fraszkami zaprzętać.

¹ Fragm. komedii *Krosienka* (a. II, sc. 1); tekst wg wyd.: *Komedie*, Warszawa 1956, s. 160. Data powstania komedii ok. 1779 r.

Adam Kazimierz Czartoryski

NA KAWIE PRZED SPEKTAKLEM¹

Sentymenticka

wstawając

Kochanko, nim się ta materia udecyduje, czas by nam podobno jechać na komedią, jeżeli chcemy jeszcze kawałek baletu zarwać.

Trzepałkowska

Nie spieszmy się, bo jeszcze samą komedią zastaniemy; okrutnie długa. *Bliźnięta*² grają po polsku, te, co to z francuskiego tłumaczone. Strasznie tę komedią

lubię w tym języku, a drzymię na niej, kiedy po polsku. Jakoś ona się to śmiesznie nazywa po francusku...

Szastański

Les Menechmes.

Trzepałkowska

A, a, tak jest, *Meknem*.

Szastański

Ale nie *Meknem*, *Menekm*.

Trzepałkowska

Prawda, prawda, *Meknem*, *Meknem*.

Dorant

Pani choć polszczyzną gardzi, a podobno nietęga po francusku.

Sentymercicka

Czasu darmo nie traćmy. Wszak u mnie jesteście na kolacji. Sobąnudzka, jedziesz z nami teraz?

Sobąnudzka

Nie wiem, miałabym ci interesu kawałek z jegomością.

Na Doranta pokazując.

Szastański

Może waćpani dobrodziejka nie wiesz, że nowy balet dają dzisiaj?

Sensatkiewicz

Pozwól mi waćpani dobrodziejka powiedzieć sobie, że nie trzeba też tak ustawnie zatapiać się w interesach.

Sobąnudzka

Ach! Kiedy nowy balet, to wybaczysz, braciszku. Jutro się rozmówiemy, bywaj mi zdrów, rozgość się tu i rozkazuj jak w własnym domu.

Dorant

Jakże? I nie pogadamy to z sobą? Pamiętaj, waćpani, że interes jej — a jeszcze tak ważny — zwłoki nie cierpi, że sprawa za pasem i że z opóźnienia szkoda pewna.

Sobąnudzka

Ale pamiętaj też waszmość pan, że to balet nowy. Nie spodziewam się nigdy, żeby trybunał był tak niegrzecznym i osądził mnie nie dawszy mi czasu do użycia tej niewinnej rozrywki. Adieu, bywaj mi zdrów. Siadaj, panno Elizo!

Eliza

Za pozwoleniem waćpani dobrodziejki zostanę się i wujowi mojemu kompanii dotrzymywać będę.

Sentymencicka

No, jedźmyż już, jedźmyż.

Trzepałkowska

I pewnie, jedźmy, dlaboga, jedźmy!

¹ Fragm. komedii *Kawa* (sc. 12); tekst wg prwdrku: Warszawa 1779, s. 71—74.

² *Bliznięta*, komedia A. K. Czartoryskiego, będąca „przestosowaniem” do polskich obyczajów komedii Regnarda *Les Menechmes, ou les Jumeaux*. Premiera w Teatrze Narodowym w 1775 r.

Adam Kazimierz Czartoryski

PSA NI KOTA NA POLSKIEJ KOMEDII¹

Walery

Waćpani dobrodziejka pewnie byś rada była użyć jeszcze cokolwiek spektaklu?

Sobąnudzka

Nie masz tam po co się tak bardzo kwapić. Wiem, że dziś na przykład psa, kota nie będzie. Pewnie jaką niezabawną polszczyznę grają, słowem, nie mogę mówić, żebym się wyśmienicie bawiła na tych spektaklach. W naszej loży duszno, nie bardzo jasno, a potem, nie wiedzieć, jakoś tego roku nic nie zażywia, nic nie ostrzy chęci widzenia i być widzianą.

¹ Fragm. komedii *Kawa* (sc. 7); tekst wg prwdrku: Warszawa 1779, s. 35.

Ignacy Krasicki

KASZA, NIE KOMEDIA¹

Przystojnicki

Szkoda talent zakopywać, pisz waćpan komedie.

Wiatrakowski

Polskie komedie?

Spokojski

Alboż to nie może być komedia dobra po polsku?

Wiatrakowski

Kasza, nie komedia, mości panie! Nasz język do tego się nie urodził.

Spokojski

Mnie się zdaje, że te rzeczy nie zawisły od języka, ale od pisarza.

Wiatrakowski

Ma foi, jesteś waćpan w błędzie.

¹ Fragm. komedii *Krosienka* (a. II, sc. 8); tekst wg wyd.: *Komedie*, s. 177.

Stanisław Mycielski (?)

OSŁAWIA, NIE POPRAWIA!¹

Ja go proszę o konie do karety, to on o wołach gada, że trzeba nowe sprzężać chłopom podawać; proszę o suknie, to mi obiecuje, że w Brodach albo w Zamościu piękniejszych i tańszych materii u Żydów dostanie; pójdzie na cudzy obiad, to się nagniewa, że go wodą częstują [...]; komedia polska i ta mu się nie podoba, że tą krytyką naród się nie poprawia, ale osławia.

¹ Fragm. komedii *Balamut modny* (a. IV, sc. 4); tekst wg wyd.: Warszawa 1779, s. 93. Mówi to Światoszewska o swoim mężu sarmacie.

Franciszek Bohomolec

AUTOR KOMEDII¹

INSZE TERAZ CZASY, INSZE OBYCZAJE

Spokojnicki

Nieśmiertelną winniśmy wdzięczność temu panowaniu za wprowadzone dwa piękne do poprawy obyczajów środki, to jest „Monitora” i komedii narodowej. Niejednego one w błędach oświeciły. Chciałbym łaski WMPana...

Prawdomowski

Pewnie WMPan masz sprawę z jakim mędrkiem?

Spokojnicki

Nie, Mci Dobrodzieju.

Prawdomowski

To musi być jaki młodzik, który potrzebuje oświecenia?

Spokojnicki

Nie, Mci Dobrodzieju.

Prawdomowski

Rozumiem, więc zapewne musi być jaka niewierna kochanka?

S p o k o j n i c k i

I to nie. Mam żonę, a co najnieszczęśliwsza, bardzo piękną, którą serdecznie kocham.

P r a w d o m ó w s k i

Pewnie tu, w Warszawie?

S p o k o j n i c k i

Tak jest.

P r a w d o m ó w s k i

Oho! to już rozumiem. Czegóż WMPan żądasz ode mnie?

S p o k o j n i c k i

Ta moja kochana żona potrzebuje w pewnych okolicznościach wielkiego oświecenia. Przyznam się WMPanu, że byłem u Jmć Pana Monitora, przełożyłem mu stan mój nieszczęśliwy. Prosiłem go, aby wydał jakie pismo do jej oświecenia zdadne. Uczynił to z łaski swojej, ale cóż po tym wszystkim, kiedy moja żona nigdy „Monitorów” nie czyta. Że zaś komedii nigdy nie opuszcza, umyśliłem udać się do łaski WMPana, abys dla jej poprawy...

P r a w d o m ó w s k i

Kto, ja? Poprawiać żony?

S p o k o j n i c k i

Zmiłuj się WMPan!...

P r a w d o m ó w s k i

Ale chcej WMPan uważać...

S p o k o j n i c k i

Upewniam, że będziesz miał śliczną do komedii scenę, jeśli zechcesz toż samo powtórzyć, co „Monitor” wyraził.² [...]

P r a w d o m ó w s k i

Otóż idzie jeden z aktorów naszej komedii; usłyszysz WMPan i od niego zapewne, jaki los komedie miewają, w których przymówki dla białej płci znajdują się. Kłaniam WMPanu, Mci Panie Ucieszyński, dobrze żeś WMPan tu z łaski swej nadszedł. Oto Jegomość nalega na mnie, żebym napisał jaką komedyjkę, w której bym pewnych dam wytknął przywary.

U c i e s z y ń s k i

Zachowaj Panie! Jak kocham WMPana, tak nie życzę dam tykać. Bądź WMPan pewien, żeby takową komedię wyświstano. Damom należy respekt. Ich nawet przywary adorować powinniśmy.

S p o k o j n i c k i

Czytałem kiedyś Moliera; zda mi się, iż on w wielu swoich komediach nie przebacza damom, a przecież...

Ucieszyński

Nie są też te jego komedie najlepsze, a do tego insze są teraz czasy i insze obyczaje.

Spokojnicki

Za cóż komedia może wyśmiewać przywary mężczyzn, a białej płci nie może?

Ucieszyński

Ja w to nie wchodzę, w tym tylko mam honor upewnić WMPana, że teraz dobre komedii powodzenie zawisło od sądu dam. I najlepsza dziś komedia, skoro nie będzie miała szczęścia podobać się damom, musi spaść z teatrum.

AUTOR OD AKTORA STROFOWANY

Ucieszyński

A propos, słyszałem, że WMPan nad jakąś komedią teraz pracujesz?

Prawdomowski

Prawda.

Ucieszyński

Jestem dawny przyjaciel WMPana i kocham jego honor, z tego powodu chciałbym mu przełożyć niektóre moje uwagi nad jego komediami, jeżeli mi WMPan pozwoli.

Prawdomowski

Słucham chętnie.

Ucieszyński

Ale przyrzekasz mi WMPan, że się nie będziesz gniewał za tę moję poufałość?

Prawdomowski

Owszem, będę wdzięczny WMPanu, jeśli mię w czym oświecisz.

Ucieszyński

Czynię sprawiedliwość komediom WMPana, że w nich po większej części są zachowane reguły teatralne i były niegdyś w modzie, ale dziś publicum oświecone nie znajduje w nich czucia albo sentymentu komicznego.

Prawdomowski

Cóż to jest, Mci Panie, ten sentyment albo czucie komiczne?

Ucieszyński

Jest to, Mci Panie... jest to... jakby to powiedzieć, jest to jakaś dworność albo, jak to mówią, są to żarciki, tłuste wprawdzie, ale grzecznymi słowami uwinione, jakich na wielkim świecie używają. Tego brakuje komediom WMPana. Nie dziw tedy, że jego komedie zdają się być chude i postne, iż tak rzekę.

Prawdomowski

Dobrze WMPan postrzegasz. Sam wyznaję, że im na tej okrasie zbywa. Nie wątpię, że gdybym jej dodał, wzbudziłbym niezawodnie klaskanie pewnego gatunku ludzi, ale są drugie smaki, tak delikatne, że takowej okrasy nie cierpią, i ja, na małym świecie żyjący, nie umiem jej dawać.

Ucieszyński

Tym gorzej dla WMPana, bo my jego komedii żadnej grać nie możemy.

Prawdomowski

Jak wola WMPanów DD[obrodziejów].

Ucieszyński

Żal mi honoru WMPana. Dotąd ja swym domysłem dodawałem okrasy komediom WMPana, ponieważ co mi się w nich nie zdawało, z swojej głowy poprawowałem, odmieniałem, wyrzucałem, a na to miejsce swoje myśli dodawałem.

Prawdomowski

Och, co za to, to okrutnie jestem WMPanu obligowany.

Ucieszyński

Musiałeś WMPan i sam to uważać?

Prawdomowski

I jak uważałem! Nieraz aż z komedialni uciekłem.

Ucieszyński

I WMPan z tego niekontent? Kłaniam.

POCHWAŁA PRZEDMOWY DO «PANNY NA WYDANIU»

Mędrzecki

mówi przedrzeźniając

Jedność czasu, jedność miejsca, jedność jeszcze czegoś! Rad bym wiedział, gdzie się te jedności rodziły?

Prawdomowski

Znajdziesz je WMPan w tych księgach, które o komediach...

Mędrzecki

mówi z powagą

Mospanie, może WMPan nie widziałeś tyle ksiąg, ile ich miałem honor przeczytać.

Prawdomowski

Ale do tego nie trzeba wiele ksiąg widzieć, dość taką przeczytać, która traktuje o komedii. Na przykład nie wątpię, iż WMPan czytałeś ową piękną komedią „Panna na wydaniu”.

Mędrzecki
śmieje się z pogardą

Cha, cha!

Prawdomowski

Znajduje się przed nią barzo rozumna i gruntowna przedmowa³, w której się opisuje doskonale sztuka robienia komedii. Nie tylko ci, którzy chcą pisać komedie, ale i ci, którzy o nich chcą rozumnie sądzić, powinni by tę przedmowę z pilnością przeczytać.

Mędrzecki

Cha, cha, cha! Przyznam się WMPanu, że nie mam gustu, jak tylko w czytaniu ksiąg francuskich.

DYSKURS O MATERIACH DO KOMEDII

Fartycka

I Jmć Pan Fanfaroński tu? Cóż tu porabiacie?

Fircykiewiczowa

Robiemy tu komedią, cha, cha!

Fartycka

WMPani komedią! Cha, cha!

Fircykiewiczowa

Czemuż nie, cha, cha!

Fanfaroński

Mógłbym przysiąc, że takiej autorki komedia będzie miała plauz wielki.

Fircykiewiczowa

Spodziewam się, spodziewam się. Ale WMPani tu po co?

Fartycka

I ja też myślę o komedii.

Fircykiewiczowa

Brawo, brawo!

Fartycka

Ale gdzież jest Prawdomowski?

Pisarek

Wnet nadejdzie.

Fartycka

Czy już zaczął komedią o mężu parafianinie?

Pisarek

Nie wiem o tym, Mościa Dobrodziko.

Fartycka

Zaczekam na niego.

Fircykiewiczowa

O mężu parafianinie? Brawo! Przedziwna materia!

Fanfaroński

Nie może być na świecie lepsza! Trzeba koniecznie wyśmiać owych zawiśników, którzy tak mocno żon swoich pilnują, jak ów smok indyjski runa złotego.

Fartycka

Jam to, ja, podała tę materią Prawdomowskiemu, mnie powinniście dziękować. I jeszcze mu podam pewne do tego kawałki, które mi teraz na myśl przyszły.

Fircykiewiczowa

I jam też mu przyniosła pewny materialik, będziecie kontenci.

Fartycka

Powiedźże nam, jaki?

Fircykiewiczowa

Jest tu pewna sędziwa amantka jednego chłopca ładnego. Umieralibyście ze śmiechu, gdybyście widzieli, jak się ona do niego umizga, jak kradnie sobie lata, jak się stroi.

Fartycka

Dobra i to materia.

Fanfaroński

Prześliczna! Nic nie może być nudniejszego na świecie jak umizgi staruszki. Ale ja wszelako jestem ciekawy słyszeć tę komedią, którą teraz Prawdomowski o mędrkach pisze.

Fircykiewiczowa

Jak przyjdzie, będziemy go prosili, żeby ją nam przeczytał. [...]

Fanfaroński

Za pozwoleniem, chciałbym wiedzieć, jeśli ta komedia jest od WMPana tłumaczona z francuskiego, czyli...

Prawdomowski

Nie jest to żadne tłumaczenie, tak mi to przyszło do głowy, coś napisać dla mojej rozrywki.

Fanfaroński

Ja bym lepiej życzył WMPanu tłumaczyć francuskie. Większy byś WMPan sobie honor uczynił.

Fircykiewiczowa

To prawda. Ci Francuzi mają coś osobliwszego w swoich komediach.

Fanfaroński

Niech to nie uraża WMPana, ale mówmy, co chcemy, my, Polacy, nigdy tego nie potrafiemy co Francuzi.

Prawdomowski

Przyznaję im tę doskonałość, do której u nich komedie przyszły. Wszakże i oni nie mieliby zapewne tej zalety, gdyby na samym tłumaczeniu przestawali. Trzeba i nam sił naszych doświadczać i z swego dowcipu coś pisać, a tak, powoli, będziemy coraz lepiej pisali.

Fanfaroński

Upewniam WMPana, że choćbyśmy i przez sto lat pisali, to nie dopiszemy Francuzów.

Fircykiewiczowa

Ale darmo mówić, co Francuzi, to Francuzi!

Prawdomowski

Mościa Dobrodziko, wszakże i Francuzi przed Molierem jeszcze gorzej pisali niż my teraz. Samego nawet Moliera początkowe komedie nie mają tej zalety, na którą późniejsze zasłużyły. Powoli przychodzi się do doskonałości. Za cóż i my mamy tracić nadzieję? Niedawnośmy się rzucili do tego rzemiosła. Za tego panowania pierwsze się pole otworzyło dla teatru polskiego, a przecież...

Fanfaroński

Poważam WMPana zdanie, ale w moim nicht mię nie przekona.

Prawdomowski

Więcej powiem WMPanu: sami uczeńsi Francuzi, a między nimi nawet encyklopedystowie na to narzekają, że po Molierze komedie we Francji coraz bardziej upadać poczęły.⁴ Jakoż w samej rzeczy teraźniejsze komedie francuskie nie mają ducha, iż tak rzekę, komicznego i tak barzo spoważniały, że bardziej są do tragedii podobne, co jest przeciwko naturze komedii.⁵

Fanfaroński

Cha, cha, cha! Pewnie WMPana są lepsze?

Prawdomowski

Nie jestem tak oślepiiony próżnością, żebym miał sobie tę doskonałość przypisywać. W tym jednak WMPana upewnić mogę, że kilka komedii polskich przez godne osoby napisanych znajdę, które nierównie są lepsze nad pewne komedie francuskie w tym wieku wydane.

Fartycka

Jegomość dobrze mówi, alboż to wszystkie komedie francuskie są wyśmienite?

Fanfaroński

Wszystkie a wszystkie, Mościa Dobrodziko.

Prawdomowski

Może się WMPanu nie zdarzyło czytać niektórych. Toć nie wszyscy i Francuzi są Molierami.

Fanfaroński

Ale co mi WMPan Moliera ustawicznie wspominasz? Jakby nad niego lepszych Francja nie miała. Czytaj tylko WMPan z uwagą późniejsze komedie Woltera, Russa, Monteskiego, Fenelona⁶ i innych tak wielu! Co za nieoszacowane komedie!

Prawdomowski

Przyznam się WMPanu, że tych autorów komedii nie czytałem, prócz Woltera.

Fanfaroński

A toć to jest, trzeba je przeczytać, a potem sobie rezonować.

Fircykiewiczowa

Niczyjego zdania nie chcę ja ganić. Ale podług mnie nie ma do tego, jak Francuzi. Aktorowie nawet z nich są nieoszacowani. Darmo, nasi tego nie dokażą. Pamiętasz WMPani ową komedyjkę od Francuzów tu graną, co to niedźwiedź napadł był na strzelca, a on chroniąc się od niego na drzewo wlaź i potem z niego spadł na ziemię?⁷

Fartycka

Ach, pamiętam, pamiętam!

Prawdomowski

Pamiętam i ja, ale WMPani Dobrodzika wielką naszym aktorom krzywdę czynisz, gdy tamtych nad ich przenosisz.

Fircykiewiczowa

Niech Ichmość mi w tym wybaczą. Mają i oni swoją zaletę, ale tego, co Francuzi, nie dokażą. Jeszcze mi teraz w oczach stoi, z jaką oni gracją swoją rzecz udawali.

Prawdomowski

I z jaką gracją laźł strzelec na drzewo, i z jaką spadł z niego.

Fircykiewiczowa

Nie inaczej.

Prawdomowski

I z jaką gracją niedźwiedź francuski na strzelca się rzucał! Nasze nie mają tej gracji.

Fircykiewiczowa

Ten żart WMPana całę niepotrzebny; ale dajmy temu pokój.

Prawdomowski

Ach, Mościa Dobrodziko, a gdyby to który nasz autor w komedii polskiej wprowadził na teatrum niedźwiedzia, cóż by tam za świstanie powstało!

Fircykiewiczowa

Ale bo to co innego; wierz mi WMPan, że Francuzom to przystoi. Niech komu zda się rzecz jaka i podła, to oni umieją ją okraszyć. Ale, mówię, dajmy temu pokój. Jam tu przyszła upraszać WMPana o pewną komedyjkę, a to z tej okoliczności: Dnia wczorajszego w pewnej kompanii znajdował się jeden jegomość, którego nie chcę wymieniać, bo nie lubię nikogo ogadywać. Ten tedy jegomość upiwszy się dziwne nieprzystojności wyrabiał, tak dalece, że dla nas, dam przytomnych, powinienego ubliżył respektu. Proszę Waszmość Pana, chciej napisać komedią pijaków.

Prawdomowski

Już nie dopiero jest o nich komedia napisana, ale niektórym Ichmościom nie miała szczęścia podobać się.⁸

Fanfaroński

Sprawiedliwie. Nie jest to rzecz przystojna na uczciwe teatrum pijaków wprowadzać.

Prawdomowski

na stronę mówi

Pewnie lepiej niedźwiedzia!

Fartycka

A to śmieszna rzecz! Wolno filutów grać w komedii, a pijaków nie wolno?

Fanfaroński

Co inszego filutów, bo to jest *comicum*.

Fartycka

Alboż uczciwsi są filuci?

Prawdomowski

Jmć Pan Fanfaroński ma racją, bo filuci i między godnymi znajdują się.

Fartycka

Toć i pijacy bywają między godnymi.

Fanfaroński

Ale to insza rzecz całe. Oto lepiej WMPan napisz komedią o lichwiarzach którzy się nie wstydzą po trzydzieści i po czterdzieści brać od sta.

Fartycka

Dobra i to materia.

Fircykiewiczowa

Wyśmienita!

Prawdomowski

Rozumiem, że tacy ludzie są nierównie podlejsi niż pijacy, a zatem i ci nie mogą mieć miejsca w komedii.

Fanfaroński

Jako żywo, bywają i godni.

Prawdomowski

Czyż się może ten nazwać godnym, który tak nieuczciwym sposobem chce z drugich nieszczęścia profitować?

Fartycka

Ponieważ wpadliśmy w rozmowę o materiałach do komedii, zda mi się, iż nie-
zła byłaby o patronach, którzy dla swego zysku różnymi wybiegami zwlekają
sprawiedliwość.

Prawdomowski

Takową komedią trzeba by grać w tych miastach, gdzie są trybunały. Tu,
w Warszawie, nie słyhać o takich Ichmościach, a jeśli się którzy znajdują
z niższego gatunku, to ci nie są warci i wspomnienia. A do tego mamy już
o tym zacnego autora śliczną komedią⁹.

Fircykiewiczowa

Ale... to piękna materia. Niektórzy Ichmość pożyczają w potrzebie pieniędzy,
albo też na rejestr u kupców towary biorą, a potem — choć prawem przeko-
nani — nie chcą im płacić, a przez to tych nieszczęśliwych kredytorów, a cza-
sem i dziećmi obarczonych, do ostatniej nędzy przyprowadzają.

Prawdomowski

Ta materia do tragedii bardziej niż do komedii należy.

Fircykiewiczowa

Czemuż to?

Prawdomowski

Bo podług reguł komedii nie powinno do niej wchodzić osoby, jak tylko niż-
szego i pospolitego stanu, a tym na kredyt nie dają.

«ZŁEM SOBIE OBRAŁ RZEMIOSŁO, TRZEBA SIĘ Z NIM POŻEGNAĆ!»

Świszczypalski

Prawda, że Jegomości nie komedie są jakoś nudne i mogą rzec — niedowarzone!

Mędrzecki

Dobrze WMPan mówisz, a ja przydaję, że i niedosolone, to jest *sine sale*, *sine*
sale, cha, cha, cha!

Świszczypalski

Cha, cha, cha! niedosolone, *sine sale*, *bon mot*! Wyśmienicie Jegomość po-
wiedział.

Fanfaroński

Wszak i ja to zawsze mówiłem.

Fircykiewiczowa

To prawda, że Jegomościene komedie nie tak bawią jak inne.

Fartycka

Nazbyt wiele jest w nich morałów, które okrutnie nudzą.

Fanfaroński

I nazbyt wiele krytyki, a miłości mało.

Mędrzecki

Prócz tego Jegomościene komedie bigoterią pachną.

Świszczypalski

Nie zdadzą się, jak tylko dla parafianów i parafianek.

Fanfaroński

Wszelako można by je grać w Wielki Piątek.

Świszczypalski

Brawo, brawo! Co to, to prawda.

Fircykiewiczowa

Z tym wszystkim jestem ciekawa słyszeć tę nową Jegomościną komedią. Prosiemy ją przeczytać.

Prawdomowski

zamyślony

WMPaństwo, jak widzę, sami dziś ze mnie gracie komedią, a komedią dla mnie smutną.

Fircykiewiczowa

Cha, cha, cha! Prawdziwie to komedia, ale cóż, kiedy bez intrygi.

Prawdomowski

Intryga jest WMPaństwa, a mój koniec będzie. Złem sobie obrał rzemiosło, trzeba się z nim pożegnać! Adieu, moje biedne komedie. (*bierze swoją komedią i rozdziera*) Owóż już i po komedii.

¹ Fragmenty komedii pt. *Autor komedii* (a. I, sc. 2, 3, 4; a. II, sc. 2; a. III, sc. 2, 3, 5); tekst wg wyd. *Komedie na teatrum*, s. 405—468. Przypisy oparto na komentarzu do tegoż wydania. *Autor komedii* jest sztuką polemiczną, nie tylko dokumentem przemiany gustów i obyczaju. Prawdomowski to *porte parole* Bohomolca, każda niemal kwestia w komedii jest aluzją do współczesnych wydarzeń, sztuk granych na teatrum, osób. *Autor komedii* był podobno wystawiony w 1779 r. (zob. L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką teatru polskiego 1765—1807*, w: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 389), ale to chyba wątpliwe — sztuka była przecież napisana przeciw Teatrowi Narodowemu, jego aktualnej wówczas linii repertuarowej. Repertuar sceny warszawskiej w latach siedemdziesiątych odchodził już od zasad przepisanych na początku przez publicystykę „Monitora” i praktykę „komedii na teatrum” Bohomolca. Pojawiały się w nim coraz częściej sztuki z gatunku tzw. „warszawskiej komedii obyczajowej”, w których ostry rysunek obyczajów górował zde-

cydowanie nad tendencją moralną; w wielu wypadkach była ona tylko pozorem, osłaniającym swawolne perypetie. W *Autorze komedii* Bohomolec podejmuje gwałtowną obronę przeżywających się wzorów komedii dydaktycznej; jest to równocześnie obrona zasad jego własnej dotychczasowej twórczości. Sztuka niezwykła przez wyraźną tonację autobiograficzną, zatarcie granic między fikcją i rzeczywistością.

² O „modnych żonach” „Monitor” pisał wielokrotnie; najbardziej podobny do opowieści Spokojnickiego (tu opuszczonej) jest felieton w nrze 31 z 18 IV 1778 r., którego autorem był zapewne sam Bohomolec.

³ Przedmowa do *Panny na wydaniu*, komedii A. K. Czartoryskiego, zob. w nin. tomie s.129.

⁴ Chodzi o autorów wielkiej francuskiej *Encyklopedii*, albo *Słownika rozumowanego nauk, sztuk i rzemiosł*, ukończonej pod redakcją Diderota w 1765 r. Artykuły o dramacie pisane były przez Marmontela, Kavalera de Jaucourt i Malleta w duchu umiarkowanego klasycyzmu, w żadnym z nich jednak nie ma potępienia nowo powstałego „genre sérieux”, ani zdania o upadku komedii francuskiej po Moliерze. O roli *Encyklopedii* w polskim teatrze XVIII w. zob. E. Rzadkowska, *Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1955, s. 123—154 (powołanie się Prawdomowskiego na encyklopedystów autorce nieznane!).

⁵ Prawdomowski występuje tu przeciw francuskiej dramie i *comédie larmoyante*, cieszących się współcześnie coraz większym powodzeniem u publiczności warszawskiej.

⁶ Tylko dwaj pierwsi pisali komedie, nieistotne zresztą dla ich twórczości. Do 1779 r. grano w Warszawie *Nadgrode cnoty* Voltaire’a (przeróbka *L’Ecoisaise*; o autorstwo podejrzani zarówno Bohomolec, jak i Antoni Moszyński), *Terezę, albo Triumf cnoty* (z wolterowskiej *Nanine* przerobił Michniewski) i *Syna marnotrawnego* (w świetnym przekładzie Trembeckiego).

⁷ Aluzja do opery komicznej Anseaulme’a—Duniego *Les Deux chasseurs et la laitrière*, granej w Warszawie w latach 1765 i 1777—1778. Naiwne i zabawne libretto osnute jest na kanwie dwóch bajek Lafontaine’a: *L’Ours et les deux compagnons* i *La Laitière et le pot au lait* (*Fables*, V, 20; VII, 10). W 1779 r. nastąpiła także jej premiera w Teatrze Narodowym w przekładzie Jana Baudouina pt. *Dwóch strzelców i mleczarka*. Publiczność warszawska musiała przyjąć „polskiego niedźwiedzia” równie dobrze jak francuskiego, ponieważ grywano ją często aż do 1792 r. Jej popularność i żywotność we Francji nie skończyła się z upływem wieku. W 1823 r. Karol Kurpiński był na przedstawieniu *Les Deux chasseurs* w teatrzyku Café de la Paix w Paryżu. „Niedźwiedź siusiał ze wszystkich stron na leżącego twarzą do ziemi strzelca, wachał go od nóg aż do wypuczków, czy żyje, po czym poszedł jeszcze obsiusiać strzelbę i wiele innych głupstw dokazywał” (*Dziennik podróży 1823*, Kraków 1954, s. 65).

⁸ Aluzja do *Pijaków* Bohomolca, wygwizdanych na przedstawieniu w Teatrze Narodowym 28 lutego 1775 r.

⁹ Prawdomowski ma na myśli komedię Oraczewskiego pt. *Pieniacz*, ogłoszoną drukiem w 1775 r. i wystawioną w teatrze ze znacznym powodzeniem (16 przedstawień w roku premiery!).

Jan Baudouin

MOJA EKSKUZA¹

Kiedy autor czynił, co może,
By bawił parter i łoże,
A gdy się jego dzieło chwieje,
Biedny ledwo nie szaleje.

Gdy zaś pierwsza jego robota
Łaskawe ściągnie klaskanie,

Do lepszych go weźmie ochota,
Rozkosz mu sama zostanie.

¹ Piosenka z końcowego wodewilu opery *Bednarz*; tekst wg wyd.: Warszawa 1779, s. 72. Premiera na otwarcie teatru na placu Krasińskich 7 września 1779 r. z muzyką F. J. Gosseca.

Franciszek Zabłocki

W KRYMIE NAWET JE GRAJĄ!¹

F i n t a k

Cale trzy lata służyłem w operze stambulskiej w urzędzie kapitana orkiestry.

O r g o n

W operze stambulskiej?

F i n t a k

Cóż to ma być dziwnego? Gust opery został teraz powszechnym. W Krymie nawet je grają.

¹ Fragm. komediooper *Balik gospodarski* (a. II, sc. 2); tekst wg prwdrku: Warszawa 1780, s. 40. Premiera w Teatrze Narodowym z muzyką M. Kamińskiego w 1781 r.

Ignacy Krasicki

GRAJŻE WAŚĆ PO POLSKU!¹

L e a n d e r

Niech kapela będzie na pogotowiu, da znać pan marszałek, kiedy się będzie miał koncert zacząć.

K a p e l m a j s t e r

Concerto, a, ja, concerto!

L e a n d e r

Po kolacji zaś, gdy stoły wyniosą, staniesz waść z kapelą do grania tańców.

K a p e l m a j s t e r

Mój skrzypc nie po polski: symfonie, quartetto — ja; ale taniec? Ja nie będzie taniec.

L e a n d e r

Kiedy waść u Polaka służysz, grajże waść po polsku, a nie wymyślaj. Rozumiesz waść, panie Puzan?

¹ Fragm. komedii *Solenizant* (a. I, sc. 8); tekst wg wyd.: *Komedie*, s. 94—95.

NA KAWIE PO PREMIERZE «NĘDZY USZCZĘŚLIWIONEJ»¹

Modnicki

Gdzież ci się, u diabła, tak śpieszy? Byłżeś na operze polskiej?

Przychlebski

Nie byłem ani mam chęci widzenia jej.

Modnicki

A ty, Świstacki, widziałeś ją?

Świstacki

Widziałem.

Modnicki

A cóż, jakże ci się zdaje?

Świstacki

Jak mi się zdaje? Cudowna! Wszystko albowiem, co się zowie opera, nie może być, jak piękne, miłe, śliczne, a to z przyczyny, że w niej można mieć i wiersz, i muzykę, i rozmowy, i symfonie, a to kontentuje każdego. Chcesz waćpan na przykład co miłego?

Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy,
Kasia mi serce, pan majątek daje.

Lubisz waszmość pan co smutnego?

Zegnam cię, Kasiu, Kasiu, serce moje,
Niechaj tu Antek twój o tobie radzi.

A morału kawałek:

Najlepsze sprawy zazdrość opak sądzi,
Nie może wszystkim dogodzić, kto rządzi.

I reszta podobnie piękna; zgoła wszystko zadziwiającej.

Modnicki

Mnie zaś ani komedia, ani opera, ani balety nie bawią i jeżeli kiedy na nich bywam, to dla inszej przyczyny.

Świstacki

Pewnie latać od łoży do łoży, bo to teraz taki zwyczaj.

¹ Fragm. anonimowej komedii *Kawa*; tekst wg wyd.: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. I, s. 268—269. Premiera *Nędzy uszczęśliwionej* Bohomolca w adaptacji W. Bogusławskiego i z muzyką M. Kamieńskiego odbyła się 11 lipca 1778 r. „Scena Narodowa — wspominał Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego* — dawszy już dowody zdatności artystów swoich w sztuce tragicznej, w komicznej wzorami obecnych aktorów francuskich mocno do doskonałości zbliżona, ani mogła się spodziewać, że wkrótce i śpiewem polskim słuchaczy swoich zadziwi. Ten triumf nad

przesądem ubliżającym Polakowi zdadności do oper, dla cudzoziemca był zachowanym. Montbrun, który doskonale posiadał muzykę, który sam francuskie śpiewaczki do ówczesnych oper sposobił, chciał koniecznie i Polakom nadać ten talent. Dnia jednego wezwawszy do siebie pokazał mi komedijkę z kilku scen złożoną, w której znajdowała się para piosneczek, a którą ułożył ks. Bohomolec i nazwał *Nędzą uszczęśliwioną*. [...] Dla przysłużenia się dobroczyńcy mojemu wystawiłem się na wszystko, a ośmielony łaskawym publiczności pierwszej mojej komedii *Amant, autor i sługa* przyjęciem, daną mi sztukę, dodawszy arie i duetta pod tymże samym nazwiskiem na operę przerobiłem. W krótkim czasie skomponował JPan Kami[el]ński prostą i łatwą, jak dla poczynających śpiewaków, ale nader przyjemną muzykę, której sam nauczysz artystów wystawił pierwszą operę polską, cudo jak naówczas wszystkich zadziwiającej; cudzoziemcom lękającym się wzrostu tej sztuki niemiłe, a rodakom mocno upodobane. Spomiędzy innych śpiew ubogiej matki *Torbo kochana*, taniec polski Kasi, a nade wszystko rondo Antka *Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy* wszędzie śpiewane, wszędzie mile słuchane były.” (*Dzieła dramatyczne*, t. I, s. 18—20.)

Ignacy Krasicki

WYBIEG NIEUDANY¹

Leonora
do Konstancji

Co to waść czytasz?

Konstancja

To... to... Mościa Dobrodziejko... pieśń.

Leonora

Któż to waści tę pieśń dał?

Konstancja
chowa list do kieszeni

Ostatnią razą, jak tu była pani Skarbnikowa, córka jej dała mi tę pieśń przepisaną z opery warszawskiej.

Leonora

To musi być i piękna, i uczciwa. Na teatrach albowiem publicznych nic takiego postać nie powinno, co by uszy obrażać mogło. Pokaż ją waść.

¹ Fragm. komedii *Lgarz* (a. I, sc. 9); tekst wg wyd.: Warszawa 1780, s. 24—25.

Adam Kazimierz Czartoryski

FRYZER PRZED OPERĄ¹

Julusia

Jest fryzer, Mościa Dobrodziejko! Schwyciłam go na wylocie; ledwom go utrzymała.

Fryzjer

Mościa Dobrodziejko, bo się śpieszę do Jejmość Pani Starościny, którejm się na szóstą obiecał. Ma jechać na operę i miałem jej grzebień na szynionie² poprawić.

¹ Fragm. komedii *Kawa* (sc. 4); tekst wg prwdrku: Warszawa 1779 s. 28—29.

² „Po kornetach na ostatku nastaly szeniony — czytamy u Kitowicza — były to czapki haniebnie wysokie, z płótna szyte, bawełną albo pakułami wypchane, głowę dwa razy tak wysoką, jak była naturalna, czyniące.” (*Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951, s. 507.)

«KTO Z GÓRY PATRZY, WSZYSTKO WIDZI»¹

Fryzjer

Prawda, że u nas kraj osobliwszy. Kobiety piękne na to się stroją w mundury, żeby jak żołnierze nieprzyjaciela, tak one mężczyznów zwyciężały. Do munduru więc panią ufryzuję, tak jak była owa na komedii, co to siada w amfiteatrze; ma dosyć znajomości, bo ze wszystkimi gada i do wszystkich się śmieje.

Światowska

No, mniejsza o to; jutro o tym pomówiemy.

Basia

Powiedzże mi WMPan, skądżeś to był takim obserwatorem, żeś to widział?

Fryzjer

Ja byłem...

Basia

Zapewne w raju.

Fryzjer

Oj, tak, w raju, stamtąd najlepiej wszystko widać; kto z góry patrzy, wszystko widzi...

¹ Fragm. anonimowej komedii *Rozwódka* (a. I, sc. 2); tekst wg wyd.: Warszawa 1780 s. 12—13.

Kazimierz Wichliński

DO FIAKRÓW¹

Stangreci, rady słuchajcie,
Z labusiem wolno jeźdźcie,
Z koniuszyną pośpieszajcie,
Z sędzią zaś powagę miejcie,

A z nimfą jaką z teatru
 Lećcie na kształt niby wiatru.
 To to, gdy żywość jest i ochota,
 Każdemu się z nas uda robota.

¹ Piosenka z końcowego wodewilu, którą śpiewa stangret Uzdeczka w operze *Kowal*; tekst wg wyd.: Warszawa 1782, s. 65. Premiera w Teatrze Narodowym w 1780 r. z muzyką F. A. D. Philidora. Nie wykluczone, że właściwym autorem libretta *Kowala* (będącego przeróbką francuskiej komedioopery *Le Maréchal ferrant* Anseaume'a—Philidora) był Jan Baudouin (zob. wstęp Z. Raszeńskiego do wydania komedii Baudouina, s. 19-21).

Antoni Kossakowski

JÓZEFKA¹

Ta też nieszpeta a dawna kurewka,
 Co teraz mieszka tu na Świecie Nowym;
 Nazwiska nie wiem, z imienia Józefka²,
 Co była tłuczkiem wprzód kaftanikowym;
 Brała półzłotki, złotówki najwięcej,
 Tak żyła przeszło piętnaście miesięcy.

Prawda, raz pierwszy był jej opłacony,
 Tracąc z książęciem czysty stan niewieści,
 Który z jej własnej chęci był stracony
 Za sumę złotych czerwonych trzydzieści,
 A odtąd wzięła początek swej roli,
 Że się goliła z różnymi i goli.

Zebrała z tego jakąkolwiek kwotę,
 Coraz się modniej wraz poczęła nosić,
 Myśl jej podała sposób i ochotę,
 By w komedynie mogła się jak wprosić,
 Co jej ziścili jebcy przyjaciele,
 Że w tym publicznym stanęła kościele.

Niedługo jednak była na teatrze,
 Szczęście królewskie swój los jej rzuciło,
 Skończyła scenę, pewien książę natrze
 Na nią, bo serce jej się uchwyciło,
 Wziął ją do siebie na kurwę nadworną,
 Bo mu się zdała naówczas wyborną.

¹ Fragm. wiersza pt. *Suplement „Przewodnikowi Warszawskiemu na rok 1779”*; tekst wg rkpsu Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego w Kijowie, Zbiór 228, rejestr 2, nr 14. Wiersz przypisywano także T. K. Węgierskiemu i Janowi Ancucie (zob. A. Magier, *Estetyka...*, s. 312; komentarz J. W. Gomulickiego). Właściwego autora ujawnił Teodor Ostrowski w gazecie pisanej z Warszawy do A. J. Mniszka, 3 II 1780: „Wyszedł tu tymi dniami wiersz JP. Kossakowskiego, sekr[etarza] JKMci, pod tytułem Przewodnik warsz[awski], gdzie wszystkie metresy opisuje, nie tylko, gdzie mieszkają, ile biorą i jak się dorabiały, ale nawet która chora lub chorowała i od kogo leczona była. Cokolwiek może być najsprośniejszego, w tym wierszu znajduje się. Skierniewice najdotkliwiej opisane.” (Zob. *Gazety pisane z Warszawy w latach 1771—1781*, rkps Bibl. Jagiel., sygn. 6799 II, 1780 : k. 18.) Wzmianka o Skierniewicach, rezydencji prymasa Ostrowskiego, nie pozostawia wątpliwości, że chodzi tu nie o wiersz (Jana Czyża?) pt. *Przewodnik warszawski*, ale o *Suplement „Przewodnikowi warszawskiemu”*, ponieważ tylko w *Suplemencie* mówi się o prymasie: „Kurwisków mnóstwo ma jeszcze w praktyce, // W jakiej nie były nigdy Skierniewice.” O autorze, Antonim Korwin Kossakowskim (1718?—1786), wiadomo, że był sekretarzem królewskim i tłumaczem przy „ekspedycji rosyjskiej” w Radzie Nieustającej, człowiekiem o bujnej przeszłości (przez kilka lat za młodu był popem w sekcje „bohomołców”), równie bujnym temperamentem i nieposkromionym językiem. Zob. także Z. Raszewski, *Kto przetłumaczył „Oszusta”?* „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1—2, s. 502; *Korespondencja Adama Naruszewicza*, Wrocław 1959, s. 194. Odpis wiersza zawdzięczam Edmundowi Rabowiczowi.

² Piękna Józefka była postacią rzeczywistą, a jej kariera została uwieczniona ok. 1779 r. pozycją oficjalnej kochanki brata królewskiego, księcia Kazimierza Poniatowskiego; mówiono o nim złośliwie, że po ustąpieniu królowi pani Grabowskiej „puścił się na niższe amory”. Pamiętnikarze stanisławowscy wspominają, że Józefka „prezydowała” przy jego stole, że była „małego wzrostu. kształtna w sobie, z czarnymi oczyma i włosami, twarzą pociągającą, wesółą, przebieglą” (zob. J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. I, Warszawa 1957, s. 191; por. też *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, s. 28, 30, 38), zaś Kajetan Koźmian opowiadając o wybrykach młodego księcia Józefa dodał, że były niczym wobec swawoli jego stryja, który „po ulicach Warszawy obwoził w karecie nagą aktorkę, sławną Józefkę”! (zob. *Pamiętniki*, Warszawa 1907, t. IV, s. 74).

Ignacy Krasicki

«ŚWIAT JEST WIELKIE TEATRUM, A LUDZIE AKTORY»¹

Świat jest wielkie teatrum, a ludzie aktory;
W jednych dzielność popłaca, a w drugich pozory.
Zły częstokroć plauz zyska, a z dobrego sztydzą,
Mylą się patrząjący, lecz wielbią, co widzą.

¹ Fragm. *Listu III. Do Pawła*; tekst wg: *Pisma wybrane*, t. II. Warszawa 1954, s. 97. Powstanie utworu należy datować między r. 1780 a 1783.

Franciszek Zabłocki

CO NA ŚWIECIE, TO NA SCENIE¹

Co na świecie, to na scenie,
Lecz tam prawda smutna, sroga,

A tu tylko omamienie,
Tam nauka, tu przestroga.

¹ Fragm. końcowego wodewilu z komedioopery *Balik gospodarski*; tekst wg prwdrku: Warszawa 1780, s. 95.

Ignacy Krasicki

RÓŻNE ZDANIA¹

Różne są ludzkie zdania; ci w lewą, ci w prawą,
Ci chcą nazbyt powolnie, tamci nazbyt żwawo,
Ci płakać z Bewerlejem², ci śmiać z Donkiszotem.

¹ Fragm. wiersza *Do pana Rotkiewicza*; tekst wg wyd.: *Pisma wybrane*, t. II, s. 112. Wiersz powstał w 1780 r.

² Bohater popularnej wówczas tragedii mieszczańskiej, granej w Teatrze Narodowym.

Wojciech Bogusławski

ŚMIECH NA «BEWERLEJU»¹

Starościc

Kiedy ja na przykład na komedii jestem, tylko wchodzę na parter, wszystkich oczy zwracają się na mnie, tyś natychmiast usłyszysz głosów: „Ach, jakże on udatny, jak gustowną ma suknię, jak dobrane szlaczki, jak do twarzy ufryzowany.” A cóż, te pochwały nie więcejże są warte nad te nudne skromności, obyczajów rządności i rozumu przymioty?

Wywiałski

Prawdziwie, co w teatrze, pan wszystkich zabawia. Raz trafiło mi się być na tej tragedii, co to jakiś nieszczęśnik zgrany do szeląga truł się z rozpacz². Na ten widok potrchleli wszyscy i płakać już zaczęli. Wtem waszmość pan wpadasz i w ten właśnie moment, kiedy ów nieborak drząc i zgrzytając pił nągotowaną truciznę, jak krzykniesz zwykłym swym głosem: „Pij, pij, za zdrowie mojej Elżusi!” Całe publicum natychmiast oczy ku waszmość panu zwróciło i śmiech powstał powszechny. I tak gdyby nie waszmość pan, byłiby się wszyscy rozbeczeli.

¹ Fragm. komedii *Mieszczki modne* (a. III, sc. 13); tekst wg wyd.: Warszawa 1780, s. 109—110. Wystawiona po raz pierwszy w Teatrze Narodowym w 1780 r.; o okolicznościach premiery zob. w nin. tomie s. 305—306.

* Scena w głośniejszej w XVIII w. w całej Europie dramie Moore'a *The Gamester*, granej w Teatrze Narodowym w przeróbce francuskiej Saurina pt. *Bewerlej, czyli Gracz angielski* z Kazimierzem Owsieńskim w roli Beverleja (premiera 9 lipca 1777 r.); na publiczności warszawskiej sprawiła ona „niewysłowione wrażenie”. Bogusławski opisał grę Owsieńskiego w tej scenie: „...wchodził, udaną spokojnością pokrywając okropny zamiar, który wszelako przerażające twarzy jego rysy wydawały. «Nadeszła już — mówił — ostatnia moja godzina!... Wydałem wyrok przeciwko sobie samemu, a ten wyrok jest... śmierć moja!» Truchleli na te słowa słuchacze, ale nierównie większego doznawali przestachu, widząc okropną walkę, którą wzdrygająca się natura wiodła w sercu mającego wypić truciznę. Przy spokojnej twarzy widać było drżącą rękę, która niosła do ust naczynie śmierci!” *Wiadomość o życiu i talencie Kazimierza Owsieńskiego*, zob. w nin. tomie s. 680.

SZYDERSTWO NA TEATRUM¹

Teraz to w modę poszło źle o drugich mówić... A słyszałam², że i w Warszawie tego mają za zabawniejszego, który coś dowcipnego a z uszczerbkiem sławy powie. Co większa, teraz i komedie piszą, przez które najsłabsze ludzkie niedoskonałości w publicznych teatrach na szyderstwo wystawiają.

¹ Fragm. anonimowej komedii *Honorarium, czyli Nadgród patronowi* (a. I, sc. 1); tekst wg wyd.: Warszawa 1780, s. 5. Premiera w Teatrze Narodowym w 1780 r.

² Mówi to Marysia, panna służąca Podkomorzycowej wdowy.

PRZESTROGA DLA ŁUSKINY¹

Bądź Polakiem, staraj się, aby naród dzieje
 Interesowne czytał, znał odmian koleje —
 Inaczej będę prosił Mowińskiego², że ci
 Komedię z tych gazet dziwnie śmieszną skleci,
 Z dziejopisa w głupiego wyrobi cię żaka.

¹ Fragm. anonimowego wiersza *Do księdza Łuskiny. Z okazji „Gazety Warszawskiej”* nr 41 w r. 1780; tekst wg: R. Kaleta, *Poselstwo do Rzymu*, „Zeszyty Wrocławskie” 1952, nr 1, s. 69. Adresat wiersza, Stefan Łuski (1725—1793), eks-jezuita, redagował od 1774 r. „Gazetę Warszawską”, faszerując ją mnóstwem nowin obliczonych na czytelnika o mentalności sarmackiej; do końca życia nie mógł odżalać kasaty jezuitów i uparcie zwalczał idee Oświecenia.

² Pod nazwiskiem swego sekretarza, Mowińskiego, ogłaszał Krasicki swoje komedie.

Stefan Łuski¹ (?)

ODPIS NA PRZESTROGĘ¹

Nie pleć więc, co ci tylko do śliny przyleci,
Nie wspominaj o Mowińskim — komedyje kleci,
Przerwy zowie scenami, nie zna z gruntu sztuki,
Zapomniał, jakie mu dał Boalo nauki.
Inaczej, przymuszony, dwie napiszę karty,
Pokażę, że niewczesne ma w swych dziełach żarty.

¹ Fragm. wiersza pt. *Odpis na paszkwil rzucony na „Gazetę” nro 41-mo*; tekst wg rkpsu Bibl. ZNiO, sygn. 555 II, k. 12.

TYLE «MONITORÓW», A LUDZIE TAK ŻLI¹

Prostacki

Przecież to w Warszawie wychodzi tyle „Monitorów”, komedii, co są bardzo pięknie napisane, a ludzie tak źli?

Rzetelski

Mości Dobrodzieju, wielu jest, którzy nauczają, a mało, którzy przyjmują nauki. Nikomu niemiła jest wytchnięta własna przywara, każdy od niej odwraca uszy. I tak, jak WmćPan Dobrodziej będziesz na komedii...

Prostacki

Co? Ja na komedii? Uchowaj Boże! A cóż bym ja tam robił?

Rzetelski

Upewniam, że WmćPan Dobrodziej będziesz miał zupełną satysfakcję.

Prostacki

A, Dobrodzieju, ciężko o pieniądze. Gdyby tam chcieli brać zboże, to bym im dwa korce żyta zaraz dał, bo go zediabły ciężko sprzedać, ale za gotowiznę? Oj nie, nie.

Rzetelski

Wierz mi, WmćPan Dobrodziej, że być możesz i tych kilku złotych nie żałować, bo nie tylko, iż możesz poznać różnego zbioru ludzi, ale oprócz tego mocno się ukontentujesz.

¹ Fragm. anonimowej komedii pt. *Ot, tak po warszawsku* (a. I, sc. 6); tekst wg wyd.: *Komedia obyczajowa warszawska*, t. II, s. 17—18. Premiera w Teatrze Narodowym w 1780 (?).

Stanisław Kublicki

PRZYMÓWKA BANKRUTA¹

Teatrum polskie dla tego celu
Mieć chciałeś, Królu, by obyczaje
Poprawić; teatr przestrogi daje,
Z których korzystać może dość wielu.

Ten cel w niektórych żądze zapalił
I do pisania umysł zachęcił;
Niejeden już swą pracę poświęcił,
Dość na tym mając, że Król pochwalił.

Ja zaś tej, Panie, szukam korzyści,
Byś przyjął dzieło, które przynoszę,
O jedną przy tym rzecz ciebie proszę:
Niech komedyi² tytuł się ziści.

¹ Fragm. dedykacji królowi Stanisławowi Augustowi komedii *Na postrachu wszystko się zakończy*; tekst wg wyd.: Warszawa 1780, s. 6—7.

² „*Ubył bankrut*, tytuł komedii pierwszej.” (Przyp. aut.) „Nie mogąc być tłumaczem dla nieumienia języków — pisał Kublicki w przedmowie do komedii *Ubył bankrut* — zostałem autorem; nie należę bynajmniej do literatów — pióra uczonych niewart jestem nosić za nimi.”

SPOWIEDŹ PRZED GWARDIANEM BIZESTEGO¹

G w a r d i a n

Wprzód niżeli do forty zostaniesz przyjęty,
Potrzeba, byś za grzechy żał uczynił święty,
Byś się Bogu uiścił za tve przewinienia,
Bo nasz zakon nie cierpi nawet grzechu cienia.

B i z e s t y

Ach, ojczy, skądże zacznę, nie znam grzechu miary?!

G w a r d i a n

Nie chcesz-że więc uczynić Bogu tej ofiary?
Wstyd ci wyznać, coś zrobił? Jak to, nie wstyd było,
Gdy się tyle na świecie ludzi ukrzywdziło?

B i z e s t y

Już więc będę posłuszny, ojczy gwardyjanie,
Powiem o niebezpiecznym duszy mojej stanie.

Wziąłem żonę, którejm-em nigdy nie zasłużył,
Straciłem bez niej wszystko, jeszcze się zadłużył.
Mniej dbając na jej głosy, szumiałem do woli,
Że nic nie przewyższało mej zbytnej swawoli.
Sprośne innym niewiastom czyniłem ofiary,
Biedna żona na wszystko patrzyła przez szpary.
Najprzód na Truskolaską obróciłem oczy,
Znając dobrze jej umysł do zbytów ochoczy.
Sypałem hojnie złoto, aby ją nakłonić,
Lecz kiedy ta ode mnie zawsze chciała stronić,
Zmieniłem miłość w zemstę i tyłem skutkowałem,
Że się z nią za granicę mąż tajemnie schował.
Potem do Tesznerówny zwróciłem postrzały,
Wylałem się więc dla niej swym majątkiem cały,
A w nadgrodzie tych starań, nieraz na ustronie
Sprośnych szukałem rozkosz w jej panieńskim łonie.

G w a r d i a n

Te zaś wszystkie rozpusty co za koniec miały?
Czyli przy nich nie były i większe zapaly?
Czyli czego, broń Boże, gwałcąc żonie wiarę,
Nie wtykało się członka w zarośniętą szparę?
Albo czyli to tylko bywały macania,
Albo też miłośnicze piersi całowania?
Wszystko trzeba powiedzieć, z tej bowiem przyczyny
Żadnego byś nie zyskał odpuszczenia winy.

B i z e s t y

Ach, tak zbytnej miłości czując zapalenia,
Używałem ochłody z ciepłego strumienia.

G w a r d i a n

Dopierom cię zrozumiał! Jeszczeż panną była,
Kiedy się na twe sprośne chęci poświęciła?

B i z e s t y

Prawdę powiem, mój ojczu, żem się brzydko zdradził,
Ciernistą już w niej ścieżkę ktoś inny wygładził.
Na większe wszakże mojej żonie umartwienia
Pozwalałem jej u mnie częstego schronienia.
Gdy do tego potrzeba bywało pieniędzy,
A w domu czysty świadek wielkiej byłem nędzy,
Zwodziłem nieraz króla, sprowadziłem Włochy,
Dłużny całej Warszawie, a w miłości płochy.

Nie mając gdzie schronienia, porzuciwszy żonę,
 Tobie się, gwardyjanie, oddaję w obronę.
 Bo nawet ci, co na mnie krwawo zarabiali,
 W swoich płacach ode mnie skrzywdzeni zostali.
 Czekala mnie prochownia, przed nią-em się schronił,
 Bo podpaść takiej wżgardzie wstyd ostatni bronił.

G w a r d i a n

Widzisz więc, moja duszo, jak często złe życie
 Bóg przez swoje dotknięcia zwykł karać sowicie;
 Że ten, który zwykł zbaczać od prawdziwej cnoty,
 Nigdy znacznej przed światem nie ujdzie sromoty;
 Że kto tylko na takie rozpusty wylany,
 Ten pewnie w piekle smołą bywa częstowany.
 Doznałeś to po części, ręczysz więc poprawę?

B i z e s t y

Ach, przysięgam na Boga, przysięgam na sławę,
 Że odąd sposób życia ze wszystkim odmienię!

G w a r d i a n

Gdy więc szczerze żałujesz, masz u nas schronienie.

¹ Tekst wg: R. Kaleta, *Dyrektor Teatru Narodowego u furty kapucynów*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1, s. 57—59. Michał Bizesti, kupiec warszawski, reżyser w Teatrze Narodowym za antreprzyży Sułkowskich, zaufany Ryxa, objął w 1780 r. dyrekcję teatru. „Ten nowy rządca — jak pisał Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego* — niedawno połączony z uczennicą Terpsikory [tancerką Teresą Simonetti], jeszcze nie znał się wcale z jej siostrami Melpomeną ani Talia, a na Par-nasie nogą nawet nie postął, ale w niedostatku innych nauk rachuby znał doskonale.” (*Dzieła dramatyczne*, t. I, Warszawa 1820, s. 24.) Rachuby oczywiście na własną korzyść, co doprowadziło w końcu do bankructwa antreprzyży i w marcu 1781 r. Bizesti, ścigany przez wierzycieli, schronił się w klasztorze kapucynów na Miodowej. Spowiedź przed gwardianem odsłania dodatkowe kulis-y afery. O zamieszanych w nią aktorkach Teatru Narodowego, Agnieszce Truskolaskiej i Salomei Deszner [Teszner] zob. w nin. tomie s. 687-689, 706-709 oraz s. 523-526, 528.

Franciszek Zabłocki

AKTORZY DIALOGU¹

Wojciech

Przypomnijmy sobie przecie, będzie temu dni kilka, kiedy pan, podpiszwszy z pa-nem Staroświeckim, wdał się z nim w relacje dawnych rzeczy. Pan Staroświecki, jak sam mówił, ma już obłożonych lat sześćdziesiąt, a przecie kiedy wypra-wowano w szkołach dialog, W Pan grałeś rolę Heroda, kiedy on grał rolę jednego z liczby niewiniątek.

Staruszkiewicz

E! pan Staroświecki sam nie wie, co bzdurzy.

¹ Fragm. komedii *Doktor lubelski* (a. I, sc. 1); tekst wg wyd.: Warszawa 1781, s. 7.

Franciszek Zabłocki

NA TEATR CZASÓW SASKICH¹

Nie było komu uczyć, wszędzie były schizmy,
Ambona grała sceny, teatr katechizmy.²

¹ Dystych z *Ody do JOKsiążęcia Jmci Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich...*; tekst wg wyd.: F. Zabłocki, *Zabobonnik*, Warszawa 1781, s. nlb. 5. Swoistym pendent do wiersza Zabłockiego może być list Naruszewicza do Czartoryskiego z tego samego roku (5 IV 1781): „Bywało przed laty, że i Cezar, i August, i tylu innych z poszanowaniem wspomnianych światogromców pisali dla pożytku ludzkiego. Wiek ze złotego w żelazny żużel, a potem i w liche drewno obrócony na tym zasadzał chlubę swoją, że w nim królowie i książęta pisać nie umieli. Odkopałeś WKsM[osć] złotą starożytnych czasów warstwę, martwej ziemi nikczemną bryłą przyrzuconą. Widzieliśmy ręki Jego Ks[ia]żęcej piękne i pożyteczne prace w stosowanym do poetyki stylu. Teatrum nasze kapłańskimi tylko produktami ze szkolnych magazynów żakowskimi deklamacjami napelnionych natkane, śmieszyło lub rzewniło tych, którzy się naśmiać mogli z Żyda na ulicy od chłopców gonionego, a zapłakać w kościele przy grobie męczenników.” (*Korespondencja...*, s. 186.)

² Zabłocki świetnie uchwycił dwoistość baroku polskiego w teatrze — z jednej strony bujny rozwój dialogów i „tragedii świętych”, w których konflikty namiętności i rozumu, pokusy i powinności rozpyływały się w budującym zakończeniu, z drugiej — barokowa teatralizacja obrzędów i kazań kościelnych. „Ambona grała sceny” to przy tym konkretna aluzja literacka: w 1738 r. w Lublinie ukazał się zbiorek kazań Adriana Seriewicza, minorityty obserwanta, pod tytułem *Dialog, albo Komedia Męki Jezusowej w siedmiu scenach lub kazaniach reprezentowana*.

Franciszek Zabłocki

AUTORSKIE WYZNANIE¹

Nie wiem, skąd mi się pisać komedynie wzięło;
Będzie to ku naganie czy ku mojej sławie?
Tymczasem los mój taki jak Zabobonnika:
On diabłów, ja ciemnego lękam się krytyka.

¹ Fragm. *Ody do JOKsiążęcia Jmci Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich...*; tekst wg wyd.: F. Zabłocki, *Zabobonnik*, s. nlb. 5.

*Franciszek Zabłocki*ROZRYWKI Z WARSZAWY¹

Fircyk

Weź konie i drapnąwszy co tchu do Warszawy
Przywoż nam tu uciechy, rozkosz i zabawy.
Lecz wara wygadać się, bo wziąłbyś po boku;
Tę ucztę myślę dla nich dać na kształt uroku.

Świstak

Jeśli o prędkość, samym nie dam naprzód wiatróm,
Lecz gdzie szukać tych zabaw?...

Fircyk

Głupiś, na teatrum.

Świstak

Prawda, jest to rozrywek nieprzebrane źródło.
Ale niech wiem, z kim tu się panu tak powiodło?
Razem tyła pieniędzy lada traf nie zdarza.

Fircyk

Ograłem tutejszego domu gospodarza.
Lecz co stracił w pieniądzach, to zyska w zabawie,
Tu pieniądze wygrałem, tu je i zostawię.

Świstak

Ale czas bardzo krótki...

Fircyk

Ale worek długi.

Spraw się dobrze, nie będziesz żałował usługi.
Do koncertów chcę głosów. No, masz sto dukatów,
Zabierz wszystkich, co ich jest w Warszawie, kastratów.

Świstak

Bardzo dobrze, wypełnię wszystko do litery.

Fircyk

Jeśli można aktorów do grania opery,
I tych sprowadź. Jest też tu teatronik w sali,
Będziemy się, jak można, na wsi zabawiali.

¹ Fragm. komedii *Fircyk w zalotach* (a. II, sc. 3); tekst wg wyd.: Wrocław 1961, s. 62—63 (BN I 176). Premiera w Teatrze Narodowym 16 czerwca 1781 r.

Ignacy Krasicki

POLSKA SZKOŁA ŻON¹

„Dajmy jednak, iż twoja nie w Ksantypów rzędzie,
Dobra, cicha, powolna, wstrzemięźliwa będzie;
Pokorna jak dewotka, wstydliva jak mniszka;
Jednym słowem, jak owa w teatrach Agnieszka.”
„A wiesz, co się z Agnieszki oblubieńcem stało?
Wielu się na pozorach płonnych oszukało:
O Arnolfy nietrudno. Aleś ty szczęśliwy;
Wierzę, że twojej pozór szczery i prawdziwy.
Dobry towar, a ja go, choćbym mógł, nie kupię.
Wiesz dlaczego? Agnieszki, kiedy nie złe — głupie.”
„Tym lepiej.” — „Owszem, gorzej, grubo taki błądzi,
Który głupstwo przymiotem dla żony być sądzi.”

¹ Fragm. satyry *Malżeństwo*; tekst wg: *Pisma wybrane*, t. II, s. 86. Prwdr. w zbiorze pt. *Opisanie podróży do Bilgoraja w liście do Jaśnie Oświeconego Książęcia Jmci Stanisława Poniatowskiego*, Warszawa 1782, k. 13—15.

Jan Ancuta (?)

ARLEKIN NA ŚWIAT URAŻONY¹

Biedziłem się sam z sobą w domu przez czas długi,
Nareszcie od przyjaciół będąc nakłoniony,
Pomimo ciemnej nocy i przykrej szarugi,
Mimo tylu zmartwienia, którym otoczony,
Śmieszną na siebie postać wzięwszy arlekina,
Jechałem sobie na bal księżęcia Marcina.²

Ledwie com wysiadł z fiakra, ujrzę dwie dziewczęta
Przebrane po wieśniacku, z swoim motyjanem,
Kładły w kieszeń trzewiki biedne niebożęta,
Znać złotych nie miały i z panem amantem.
„Wolałbym, moje maski — rzekłem — pierze targać
Niżli się po tym błocie tak daleko szargać.”

Nic mi na to nie rzekły zabrudzone maski.
Ja też, wcale nie wchodząc w dalsze ich poznanie,
Przebyłem liberyi uszczypliwe wrzaski;

Zły niezmiernie na takie mnie nieszanowanie
 Pytałem się jednego, jeśli się to godzi,
 Usłyszał książę i rzekł: „Masce to nie szkodzi!”³

Kiedy to więc nie szkodzi, pomyślałem sobie,
 Będę więc wszystkie maski obchodził kolejną,
 A naprzód, miły książę, nie daruję tobie:
 „Na co masz drzwi otwarte, gdy ludzie potnieją?
 Taki wiatr jest szkodliwy: wielu z przeszłych gości
 Narzekają na bale waszej księcej mości.

Po wtóre, mości książę, mało masz powagi,
 Wdawać się z lada maską wcale nie przystoi,
 Tak zbytne upodlenie złe, gdy bez uwagi,
 Równie jako i duma, gdy się komu roi;
 Wszystkiego miernie użyć trzeba, mości książę,
 Resztę ci potem powiem, bo do kogoś dążę.”

¹ Fragm. wiersza *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego*; tekst wg wydania w antologii J. Kotta. *Poezja polskiego Oświecenia*, s. 175. Autorstwo wiersza przypisywano dotychczas T. K. Węgierskiemu, co należy odrzucić, ponieważ Węgierski po wyjeździe swoim do Paryża w 1779 r. nie wrócił już do kraju i przestał pisać wiersze. Wiersz *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego* mógł zostać napisany dopiero po październiku 1782 r., wtedy bowiem Lubomirski wydzierżawił antreprzyę zabaw reductowych i zaczął dawać swoje słynne bale w salach pałacu Radziwiłłowskiego: Wg J. W. Gomulickiego autorem wiersza był najprawdopodobniej Jan Ancuta, jeden z najmniej znanych poetów XVIII w. Tekst uzupełniono wg: J. W. Gomulicki, *Blaski i nędze poezji polskiego Oświecenia*, s. 89.

² Bale u księcia Marcina były sensacją ówczesnej Warszawy; bawiła się na nich zarówno stołeczna *société*, jak i mieszczenie czy szlacheccy „hołysze”. Antreprzya Lubomirskiego czerpała dochody przede wszystkim z dzierżawy bufetów u restauratorów i opłat od stolików do gry w faraona; bilety na bale wydawano bezpłatnie, ze znanym jednak zastrzeżeniem, „iż żadna podła osoba, jako to barwę [liberię] nosząca lub komediant, choćby miała bilet, wpuszczona nie będzie” (zob. J. W. Gomulicki, *Bale księcia Marcina*, „Stolica” 1962, nr 6—7). Bohater wiersza występuje na balu w masce Arlekina; jest to Arlekin-Mizantrop, który szyderczo odsłania podszewkę świetności i blasku.

³ Wg przepisów ówczesnego *savoir vivre* słowa księcia były grubiańskie i Arlekin miał słuszne powody, aby się czuć urażony. W *Nowym Galateuszu*, czyli *Ustawach obyczajności i przystojności, jaka się zachowywać zwykła między ludźmi zanie urodzonymi* czytamy: „częstokroć pod maskami znajdują się tacy, którym nie tylko ludzkość, ale też respekt i uszanowanie powinienes i dlatego maski bardziej potrzeba respektować niż innych odkrytych” (zob. wyd.: Warszawa 1780, s. 108).

Stanisław Trembecki

PASTERKA I FRYNE¹

Kiedy pasterka słońcem zbrukana
 Nieuczonymi wywodzi tony,
 Jak jest od chłopców prześladowana,
 Nie jestżeś wtedy więcej wzruszony,
 Niż kiedy Fryne z najętym włos²,
 Co na cał biału z rumieńcem bierze,
 Sztucznie a przykro ćwiczonym głosem
 Wiersz na paryskiej nuci operze?

¹ Fragm. wiersza *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi*; tekst wg wyd.: *Wiersze wybrane*, Warszawa 1965, s. 125—126, oprac. J. W. Gomułicki. Wydawca datuje wiersz na 1783 r.

² Tj. peruką.

W SZKOŁACH NIE MASZ LEKCJI NA ROZRYWKI¹

Chremes

Bo w terażniejszych szkołach czy może być co osobliwego?... Jakie teraz w nich nauki?... Alwara odrzucili... Konwikty pokasowali... Po łacinie nie uczą... Dialogów nie masz... A jak to piękne rzeczy bywały owe dialogi przed wakacjami!... Człowiek się, bywało, naśmiej, nacieszy... a i dla młodzi bywało dobre z nich ćwiczenie się... Kiedy, bywało, żołnierzy poczynią, przestroją, wymusztrują i na teatrach ich stawia. Teraz nic nie masz z tych rzeczy... Mój Boże, co to za wiek nastąpił! co za czasy! wszystko teraz inaczej... [...] (*do Oficjera*) Wszystko wyrzucili w szkołach terażniejszych, co przedtem za nas bywało.

Oficjer

Cóż tam wyrzucili? Czy nie kańczuk na przykład?

Chremes

Nie o tym mówię, ale i tego szkoda, bo kańczuk bardzo potrzebny dla młodzi twardego umysłu.

Oficjer

Co tam dobrego wyrzucili?

Chremes

Wiele już o tym wyrzucie mówiliśmy, tylko wspomnieć muszę, że szkoda, iż w szkołach dialogi przeszłe skasowali.

Oficjer

A czy był z nich dla młodzi pożytek?

Chremes

Był pożytek ten, że myślący młodzian o stanie duchownym ćwiczył się w dobrych gestach, w dobrej postawie ciała i śmiałości nabierał.

Oficjer

Jeśli dlatego chwalisz WMość Pan dialogi, to niewielka dla nich zaleta. Bo inna rzecz jest być kaznodzieją, inna aktorem w komedii.

Chremes

Ja wiem, że to są inne rzeczy i różne od siebie, ale...

Oficjer

Mości Panie, trzeba zawsze prosto upatrywać skutków z jakiego pożytku. Gdyby studenci wychodzić mieli potem na komediantów, to by należało dla nich dawać początki nauki kunsztu tego, ale że nie...

Chremes

Alboż teraz nie bywają komedie po dworach pańskich przez najgodniejszą młodź grane?

Oficjer

To tylko dla rozrywki. Lecz w szkołach nie masz lekcji na przyszłe rozrywki. Bo gdyby tak być miało, to trzeba by w szkołach dawać lekcje i do tańców, i do polowania, i do grywania w karty, bo i to są rozrywki.

¹ Fragm. *Dzieła teatralnego na dzień uroczystości w szkołach w roku teraźniejszym 1783, miesiąca października, 12 dnia, z okazji wieku skończonego po zwycięstwie pod Wiedniem, nad Turkami przez króla polskiego Jana III odniesionym, odprawionej...* (sc. 1; 10); tekst wg wyd.: Wilno 1784, s. nlb. 3—4, 42—43. Warto zwrócić uwagę, że mimo refutacji starych „dialogów” samo *Dzieło teatralne...*, jest niewolniczą ich kopią (por. zwłaszcza sc. 3 na typowo „dialogowy” temat: jak uczyć w szkole?).

PRZYPADEK NA TEATRUM¹

Roztropnicka

Prawdziwie to przypadek nieszczęśliwy! Ale gdzie on mnie widział, nim przyszedł do mnie?

Wywialski

Ach! Mościa dobrodziko, było to dnia jednego w niedzielę na komedii, jak stracił rozum. W tę to fatalną niedzielę przez całą komedią tylko na panią patrzył, a gdyś z łoży wychodziła, przy wschodach na nią czekał i aż do samej karety za panią pobiegł, pytał się z boku o nazwisko pani, o którym nie mogąc się do-

wiedzieć, ledwo nie oszalał i na miejscu prawie na wpół umarły został. Ale dobrze tak panom młodym, za cóż tylko po łóżach patrzą, a komedii nie uważają?

Roztropnicka

Co za przypadek!

Wywialski

Ja właśnie podtenczas w szynkowni halbe-cwelwe grałem; słucham, aż tu krzyczą: „Hej! Damianie, Gerwazy, Bonifacy, zajeżdżaj.” Na ten hałas wypadam i biegnę co tchu po fiakra. W tym zamieszaniu jeden mało mnie dyszłem nie przeszył, drugi zapaloną pochodnią jak mnie skropił po łbie, tom tak zmykał jak diabeł przed święconą wodą. Powróciwszy z fiakrem słucham, rychło pańskie echo o moje obje się uszy; jaki taki odjeżdża, a mego pana nie widać. Nie mogąc się doczekać, biegnę do teatru patrzeć, jeżeli na głoskę łagodnej jakiej teatralnej syreny nie zasnął, gdyż wtenczas opera była. Wpadam do parteru, nie zastaję nikogo, tylko jakiegoś Niemczyka po teatrze chodzącego i śpiewającego: „*Mit di tromby unt mit gitary...*”

¹ Fragm. komedii *Falszywe zwierzenia się* (a. I, sc. 14); tekst wg wyd.: Warszawa 1784, s. 42—44. Premiera w Teatrze Narodowym 29 września 1787 r. Przeróbka komedii Marivaux *Les Fausses confidences*; opis „przypadku nieszczęśliwego” na teatrum oryginalnym przydatkiem tłumacza.

Wojciech Bogusławski

SZKOŁA BUFONERII¹

Major

Wolę ja sobie o życie i pszenicy rozmawiać z moim włodarzem lub przy ciepłym piwku wertować historią narodu mego. Tam się napawam radością, czytając jak Zygmunt jeździł na karkach Szwedom, jak waleczny Sobieski ćwiczył Turczyzna pod Wiedniem... A wspomniawszy, w jakim teraz żyjemy wieku, nieraz gorzkimi zaleję się łzami, żem się tak późno urodził.

Artymon

Dla rozerwania się więc pójdziemy sobie jutro na teatrum.

Major

Och! zrobiono z niego szkołę namiętności szkodliwych młodzieży i bufonerii bez smaku. Nie ganię wprawdzie uciesznych widowisk, bo te są potrzebne dla rozerwania ludzi ważnymi zatrudnionych interesami. Lecz dla młodzi teatr powinien być zwierciadłem ich śmieszności, przykładem cnót obywatelskich, przypomnieniem dzieł walecznych ich przodków; żeby to, co widzą na scenie, wznicało w nich chęć stania się podobnie godnymi, aby ich kiedyś prawnukom wystawiano za wzór do naśladowania. Lecz patrzeć na pospolite intrygi, błache

miłostki, zdradliwości kobiet, łatwowierność mężczyzn, a wszystko to upstrzone w kwieciste słówka i śmiesznym heroizmem odziane, jest to, moim zdaniem, toż samo, co czytać błahe romanse.

¹ Fragm. komedii *Człowiek, jakich mało na świecie* (a. I, sc. 14); wg wyd.: Warszawa 1784, s. 50—51. Przeróbka sztuki Gernevalde'a *Monsieur de St-Charles, ou l'Homme comme il y en a peu*, „wielą kawałkami od publikum aprobowanymi pomnożona”; do nich należą także uwagi Majora o teatrze warszawskim. Premiera w Teatrze Narodowym w 1784 r.

Michał Krajewski

PODOLANKA W WARSZAWSKIM TEATRZE¹

Hrabia dla rozrywki zaprowadził mię na teatr. Wchodząc dobył dukata, za który dano mu dwa papierki, które odebrał od nas stojący przy drzwiach. Podniosło się płótno. Obaczyłam wzgórek zrobiony z tarcic, a z obóch stron parawany, na których brzydko były malowane drzewa i budynki. Tę salę kończyły wielkie prześcieradło, źle także namalowane i w kilku miejscach przetarte. Niebo było reprezentowane z papieru błękitnego, który zawieszono na sznurach, jak praczki wieszają susząc bieliznę. Widziałam słońce, które zrobione było z pochodni wsadzonej w latarnię. Pokazał się potem ogród, ale niepodobny do najlichszego sadu. Wózek, który za płótnem wożono, żywica miało utarta zapalona od pochodni i raca z szmermelem czyniły grzmot, łyskawicę i pioruny. Prawdziwych ja się boję, ale z takich śmiejąc się rzekłam do Hrabiego: „Twoi ludzie są jak dzieci, które lada fraszka zabawi.”

Gdym gaądała odwróciwszy się, zniknął ogród, a na jego miejscu pokazał się pałac. Na miejscu pałacu wkrótce pokazało się morze, którego fale były zrobione z papieru. W okręcie, który jeden tylko miał brzeg, po papierowym morzu płynęła młoda dziewczyna, która śpiewała jak ptaszek w klatce. Najśmieszniejsza zaś rzecz była słyszeć tam ludzi zamiast gadania śpiewających. Jeden z nich płakał, a śpiewał, drugi skazany był na śmierć, a śpiewał, trzeci się gniewał, a śpiewał, kichał, poziewał, kaszlał śpiewając. „Ci ludzie są śmieszni — rzekłam. — Ja natenczas tylko śpiewam, kiedym jest wesoła.”

Dano znak młotkiem, obaczyłam piekło lepiej oświecone niż sala Perozyego². Wszyscy potępienci wychodzili bardzo kontenci, że byli w piekle. Diabli tańcowali lepiej niż tancmistrze warszawscy. Dziewczęta stały z obóch stron piekła, malowane jak Indianki, nad nimi zaś ubrani jak aniołowie pokazali się na powietrzu, przywiązani do sznura. Potem to wszystko zniknęło. Spuszczono płótno. A ludzie klaskali w ręce. To mnie zaś najbardziej dziwiło, iż wielu patrzyło na to przez szkiełka. Spytałam się Hrabiego, co by to było? — „Są to młodzi ludzie, którzy dobry wzrok mając udają, że go zepsuli długim czytaniem. Ale

kiedy nikt na nich nie patrzy, nie potrzebują szkiełka. Był taki czas, kiedy cała prawie Warszawa krótki wzrok miała i jeden wariat tutejszy uleczył ją szczęśliwie, zamiast szkiełka patrząc przez but dziurawy. Szyderstwo zawstydza młodych i poprawia. Wariat ów więcej dokazał niż zdrowy rozum.”³

Wychodząc z teatru słyszałam rozmawiającego jednego pana, który miał na sobie wstęgę, z jakimś człowiekiem, który nie miał wstęgi i nie był tak dobrze ubrany: „Symfonia pierwsza była bardzo piękna. Machali smyczkami, ledwie ich dojrzeć można było. Muzyka huczna zawsze jest dobra. Ach! widziałem takie opery, na które konie wchodzą, bardzo je lubię i chciałbym, aby je zawsze grano, kocham się w koniach, mocno mnie to bawi, gdy na nie patrzę... Szkoda, że na ten teatr nie wchodzą konie. Tu tylko pokazują piekło, umarłych, ich wieczność, posągi gadające. Czemu nie grać Aleksandra Wielkiego w szklanej kuli spuszczonego się do morza albo jak na swoim Bucefalu ścigając Persy nie oparł się aż na szabli polskiej, za Przemysława Pierwszego naszego księcia.”⁴ — „Pan — odpowiedział ten, co nie miał wstęgi na sobie — umie doskonale starożytne obce i domowe dzieje. Ja też także znam się na koniach; kto się zna na tym, ma wielu rzeczy wiadomość.”

¹ Fragm. powieści *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*; tekst wg wyd.: Warszawa 1784, s. 98—101. Z akcji powieści wynika, że Podolanka z Hrabia przebywają w Warszawie i Hrabia prowadzi ją „dla rozrywki” do warszawskiego teatru na operę. Sam opis nie jest jednak relacją autentyczną, jest cały wzięty z literatury. Przypuszczenie, że jest to opis konkretnego przedstawienia (oper Albertiniego *Don Juan, albo Libertyn ukarany*; premiera w Teatrze Narodowym 23 II 1783), a Podolanka „pierwszym krytykiem teatralnym w Polsce”, uznać należy za mylne (zob. J. Jackl, recenzja książki J. Prosnaka *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2—3, s. 447, i tegoż *Mozartiana*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 1, s. 172). *Podolanka* Krajewskiego jest dość zręcznym „przestosowaniem” do stosunków polskich francuskiej powieści H. J. Dulaurensa *Imirce, ou la Fille de la nature* (1765); przeróbka nie odbiega przy tym znacznie od oryginału. Oto fragment z opisem pobytu Imirce w teatrze (wg wyd.: Londres 1782, t. I, s. 164—168): „...aby mię rozerwać, Aryst zaprowadził mnie do opery. Po pogrzebie było to nawet bardzo na czasie. Sala wydała mi się kościołem. Zobaczyłam kobiety umalowane jak Indianki i usłyszałam boski śpiew; po podniesieniu płótna ujrzałam las, gdzie był zaczarowany Amadis, potem usłyszałam grzmot, który pobudził mię do śmiechu. Powiedziałam memu kochankowi do ucha: «Ten kościół jest piękny, a ceremonia bardziej mi się podoba niż pogrzeb.» Gdym to mówiła odwróciwszy głowę, las zginął, a na jego miejscu wyrósł nagle jak grzyb zamek i podobnie szybko odrzucił; w chwilę potem zobaczyłam morze poruszane falami z papieru, tak jak fale papier wychodząc spod prasy, i te fale podchodziły do parteru i przy nim ginęły; potem młoda dziewczyna, śpiewając jak ptaszek w klatce, opuściła się w pudełku, które ciągnęły smoki z marmurkowego papieru. Otaczały ją promienie z blachy, zadziwiając bogatych kupców z ulicy St. Denis. Błyszczące niebo [...] opuszczało się stopniowo; wypełnione było kobietami i mężczyznami, ubranymi pięknie i jaskrawo...” Jak dotąd oba opisy są prawie bliźniacze: Podolanka nie wspomina tylko, że w lesie widziała zaczarowanego Amadisa i — co rozumiałe w powieści napisanej przez osobę duchowną — nie porównuje teatru do kościoła i nie przedkłada opery nad ceremonie pogrzebu. Podobne są także podsłuchane przez Imirce i Podolankę rozmowy dwóch panów, z tym jedynie, że dwaj francuscy panowie zdają się nic nie wiedzieć o „wieczery zmarłych” i o „posągach gadających”, a zamiast Aleksandra Wiel-

kiego „w szklanej kuli spuszczonego się do morza” występuje w ich rozmowie jako upragniony temat opery historia Danaid duszących swoich mężów. Istotne różnice pojawiają się natomiast pod koniec opisu przedstawienia. Podolankę zajmuje wtedy obserwacja kawalerów patrzących przez szkiełka, Imirce zwraca zaś uwagę na samotnie siedzącego jegomościa w łoży, który nie bierze udziału w ogólnym uniesieniu; Aryst objaśnia ją, że jest to pewien Szwajcar, bardzo niezadowolony, że ludzie znajdują w widowiskach tego rodzaju satysfakcję i wzruszenie. Imirce przypomina sobie wtedy, że czytała w *Nowej Heloizie* krytykę opery, nad czym ziewała, podczas gdy opera ją jednak bawi. Na to Aryst obiecuje jej inne widowisko, które pogodzi ją z owym Szwajcarem (mowa oczywiście o Rousseau) i opowiada treść napisanej przez niego opery (tj. głośnej wówczas opery Rousseau *Le Devin de village*, znanej również w Polsce, zob. w nin. tomie s. 559). Tej sceny w *Podolance* nie ma, pewne szczegóły jednak wskazują, że i bohaterka powieści Krajewskiego czytała krytykę opery w *Nowej Heloizie*, i to bardziej uważnie niż Imirce. W pierwowzorze *Podolanki* nie ma bowiem ani tak tandetnego nieba z papieru zawieszonego na sznurach „jak praczki wieszają susząc bieliznę”, ani tak nędznego horyzontu, jakim było „wielkie prześcieradło, złe także namalowane i w kilku miejscach przetarte”; nie są to jednak oryginalne koncepty Krajewskiego, ale dosłowne cytaty z Listu XXIII cz. II *Nowej Heloizy*. Kawaler Saint-Preux pisze w nim do swej uroczej kuzynki, pani d'Orbe: „Niech sobie Pani wystawi szerokie na piętnaście stóp i odpowiednio długie puzdro; to puzdro — to teatr. Z dwóch stron umieszcza się w pewnych odstępach wiotkie ściany zasłonięte z niezgrabnie wymalowanymi przedmiotami, które ma wyobrażać scena. Tło stanowi ogromna firanka tak samo malowana, a prawie zawsze podarta i podziurawiona, co oznacza rozpadliny w ziemi albo dziury w niebie, zależnie od perspektywy. Każdy, kto przechodzi za sceną i dotyka firanki, samym ruchem wywołuje rodzaj trzęsienia ziemi, dość ucieśznego dla widzów. Niebo jest zrobione z jakichś niebieskawych gałganków, zawieszonych na patykach albo sznurach, niczym bielizna u praczki. Słońce, gdy się je czasem ogląda, to pochodnia w latarni. [...] Wzburzone morze składa się z długich, graniastych latarni z płótna lub grubego niebieskiego papieru, które się nasadza na równo od siebie oddalone rożny i każe obracać chłopcom do posługi. Grzmot to ciężki wózek, który, gdy go się przetoczy po sklepieniu, jest nie najmniej wzruszającym instrumentem tej miłej muzyki. Błyskawicę wywołuje się rzucając szczyptę żywicy na pochodnię; piorun udaje petarda u końca sznurka.” (*Nowa Heloiza*, Wrocław 1962, s. 146—147, przekład zmieniony.)

Sprawę można by zatem uznać za zamkniętą i opis teatru w *Podolance* potraktować jako echo toczącej się we Francji batalii o odnowienie opery (zob. B. Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 36—46). Powróćmy jednak do rozmowy dwóch panów — wspominają o „wieczerzy zmarłych” i „posągach gadających”, panu z wstęgą orderową marzy się opera o Aleksandrze Macedońskim. Fikcja satyrycznego opisu została zapożyczona od Rousseau, ale aktualności są polskie. To właśnie w Teatrze Narodowym przychodzą na scenę „posągi gadające” — w *Don Juanie* Albertiniego. A śmieszne lub tandetne „merveilleux” opery kojarzą się z bajkami z Kadłubka i Miechowity!

³ Perosier był w latach 1781—1785 antreprenerem redut urządzanych w salach przy teatrze (zob.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 220, 225).

³ Krajewski wykorzystał tutaj popularną anegdotę; wg Magiera owym wariatem był niejaki Perkowski, który „czyli z namowy, czyli z swego pomysłu, będąc w kościele «na pięknej mszy» u bernardynów, gdy widział, że wszyscy używają perspektyw, siadłszy na stopniu ołtarza zzuł sobie but z nogi i przez dziurawy patrzył po kościele” (*Estetyka...*, s. 87). Moda na lornetki, binokle i perspektywki przyszła wraz z wstąpieniem na tron Stanisława Augusta, który miał krótki wzrok. Inną wersję tej samej anegdoty zanotował nieznanymi dziś autor w „Przyjacielu Ludu” 1846, nr 1 (zob. R. Kaleta, *Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku Oświecenia w Polsce*, s. 73).

⁴ Wincenty Kadłubek i Miechowita. [Przyp. aut.]

Franciszek Zablocki

FRASZKA NASZE KASTRATY¹

Fraszka nasze kastraty,
Alty, basy, tenory,
Wirtuozy, karykaty²!
Naturow! bodaj twoje kantory!
Co są nasze orkiestry, opery —
Niech zawyje wilk za górą!
Milsze dla mnie takiego echa rewerberii³,
Niech, kto chce, wielbi sztukę, ja zawsze z naturą!

¹ Fragm. komedii *Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca*; tekst wg rkpsu Bibl. TPN w Poznaniu, sygn. 123. Komedia powstała w 1785 r. Premiera w Teatrze Narodowym w 1786 r.

² Od *buffo caricato*; określenie basy lub tenora w włoskiej operze buffo.

³ Odgłosy.

Michał Krajewski

TEATRUM NA KSIĘŻYCU¹

Widowiska teatralne mają wiele podobieństwa do naszych; tak w mgnieniu oka ludzie stają się bogami, a bogowie ludźmi, jak u nas; tak obiekta przychodzą do ludzi, nie ludzie do nich, i tak usuwa się morze, a na miejsce jego pokazuje się pałac, las, skały, ogród... jak i na naszych teatrach. Parter u nich, tak jak i u nas, jest najpierwszym miejscem, bo tam można wszystkich widzieć i być widzianym od wszystkich. Prawda, że jest najniewygodniejszym dla szmeru i ustawicznego gadania, ale ponieważ bilet parterowy najdrożej się płaci, z tej przyczyny miejsce to mają za najpierwsze. Fircykowie tak używają bez potrzeby lornetek, aby udawali osłabiony wzrok czytaniem, jak robią i nasi, ale los ich jest wszędzie jeden: tak się z nich tam słuszni ludzie śmieją, jak tu z nich szydzą, tym końcem, aby się poprawili.

Często bywając na teatrze dziwowałem się, jak można było pogodzić zdanie powszechne, iż to miejsce jest poprawą obyczajów i przywar wieku, z tą moralnością, którą tam słyszałem. Najprzód osnową każdej komedii i opery jest u nich intryga miłosna, która bardziej jeszcze przewraca głowę niż czytanie naszych amorycznych romansów. Z tym wszystkim są takie matki, które prowadzą córki swoje, aby się tam zawczasu uczyły, jak żona oszukuje zazdrosnego męża, jak córka kocha się bez wiedzy rodziców, jak naznacza miejsce do gadania z kochankiem, jak sobie postępuje, aby ukryła swój fałszywy charakter...

Co do baletów, te we wszystkim są podobne do naszych. Piekło, którym wyrok religii straszy bezbożnych, aby bojaźń jego odprowadzała ich od złych uczynków, jest widokiem, tak jak i u nas, sprawującym rozrywkę. Diabli i diabli-

ce tak skaczą porywając duszę, jak i na naszych teatrach, i tak im klaskają jak u nas. Największa zaś umiejętność baletnic zależy na tym, aby stojąc na jednej nodze drugą zadzierały do góry i pospolicie wtenczas im najmocniej klaskają, kiedy najwięcej zdają się wstyd obrażać.

Oprócz teatru mają jeszcze Modolanie inne widowiska, na które patrzą z równym prawie ukontentowaniem. Takie są tańczących wysoko na tak szczupłym miejscu, jak jest palec u nogi. Ci ludzie, ćwicząc się w tej sztuce dziwnej i niepożytecznej, wystawiają na niebezpieczeństwo życie i uczą patrzących na nich, iż śmierć albo kalectwo człowieka jest rzeczą bardzo małą.

Pospółstwo ma także swoje rozrywki. Wielu tułających się po świecie, którzy nie chcą pracować i szukają sposobu, jakby żyć z cudzej pracy, męczą różne zwierzęta, aby na dwóch łapach chodzili; tak wyuczone prowadzą za sobą i najczęściej udają się do Modolu, bo tam najlepiej im płacą za to, że pokażą, jak pies brał kijem, aby na dwóch łapach chodził. Ci tułacze nosząc z sobą marionetki, kubki kuglarskie, katarynki, cienie, fajerwerki, loterie oszukują pospółstwo i zbogaceni ciekawością podobnych sobie próżniaków wychodzą majątnymi z Modolu.

¹ Fragm. powieści *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący*; tekst wg wyd.: Warszawa 1785, s. 210—213. Podróż Zdarzyńskiego balonem na księżyc, pierwsza polska „science fiction” (zob. J. Kott, *Pierwsza polska podróż na księżyc*, „Przegląd Kulturalny” 1961, 27 IV, nr 17; J. Pietrkiewicz, *Krajewski's Warsaw on the Moon*, „The Slavonic and East European Review” 1962, nr 95, s. 308—323), zawiodła go naprzód do krainy cnotliwych Sielan, przypominających Nipuańczyków z powieści Krasickiego o Mikołaju Doświadczyńskim, a później do Wabadanów, których obyczaje, ustrój i urządzenia społeczne, nawet architektura są lustrzanym odbiciem rodzinnego kraju Zdarzyńskiego na ziemi. Miasto Modol na każdym kroku przypomina Warszawę; nasz bohater odwiedza np. stołecznego fircyka, którego pokój „był cały w boazeriach, które robiono w Anglii, o siedemset mil blisko od Modolu”, zaś wzór gabinetu kąpieli „przysłano z Paryżu” (nietrudno się domyśleć, że chodzi o Anglię i Paryż!), udaje się następnie do królewskiego zamku, będącego wierną kopią Zamku w Warszawie; mieszka w nim mądry monarcha Sagelim „kochający nauki” (tj. Stanisław August). W literaturze największym rozgłosem i szacunkiem cieszą się Sapauso (Konarski), Sallirim (Naruszewicz) i Millorim (Krasicki). W teatrze Zdarzyński zobaczył podobne „dziwaczności”, jakie opisywała jego siostra Podolanka odwiedzawszy scenę warszawską (zob. w nin. tomie s. 412). Wzmianka o „obiekach”, które „przychodzą do ludzi, nie ludzie do nich” odnosi się do granej od 1783 r. opery Albertiniego *Don Juan, albo Libertyn ukarany*, w której do Don Juana przychodzi na wieczerzę posąg zabitego w pojedynku Komandora; opery tej dotyczy także opis baletu diabolic i diabłów, których skoki „porywają duszę”: w jej finale — jak informuje libretto — „ziemia się otwiera. Statua niknie, płomień z lochu wybuchu. Teatr się odmienia i okazuje straszne przepaści piekła. Mnóstwo diabłów i furii wypadających z pieczar piekielnych porywają Don Juana, rozdzierają suknie, wyrrywają włosy jego, łańcuchami go szarpią, o skały tłuką głowę jego i najsrozsze zadają mu męki.” (G. Albertini, *Don Juan, albo Libertyn ukarany*, Warszawa 1783, s. 84, przekład libretta W. Bogusławskiego.) O skokach baletnic, które „najwięcej zdają się wstyd obrażać”, napisze podobnie Wincenty Ignacy Marewicz, „ruch ciała ich usposobiony szczególnie do zagnieżdżenia żądz lubieżnych w sercu młodzieży, już i tak doszczętnie przez podobne rozpusty zniewieściałej” (*Projekt nieuskuteczniiony prozą i wierszem*, Warszawa 1788, s. 60). Do opisu hecy w Modolu-Warszawie zob. w nin. tomie s. 649.

PARYŻANIN POLSKI¹

Ów, co w Paryżu zabawił pół roku,
 By ciekawemu dość uczynił oku,
 I co ojczyste dobra tamże strwonił,
 Mody teatrów i aktorów bronił,
 Przyjeżdża w swój kraj, a dumą nadęty,
 Swym ziomkom bywa w zdaniach niepojęty.

¹ Fragm. anonimowego wiersza *Do stanu rycerskiego*; tekst wg: „Polak Patriota” 1785, cz. III (luty), s. 158.

MODNY AUTOR KOMEDII¹

Wszyscy mi przyznają, że zabawny, że ledwie co gębę otworzę, wszyscy się śmiać muszą; czegoż więcej potrzeba do napisania komedii? Umiem żartować dosyć tłusto, powiedzieć dowcipnie rzeczy dwuznaczące, a nie ochraniając wstydu i uszu skromnych, potrafię umieścić wyraz śmieszny i wszeteczny, któremu by aktor ruszeniem i głosem swoim mógł dodać więcej wybitności, a tym sposobem pobudzić do śmiechu wszystkich słuchaczy. Wszakże teraz pospolicie takowe piszą komedie, nie dbają, aby w nich była moralność i sentyment, rozumieją, że dopięli celu swego, gdy się na nich do rozpuku śmieją i powracają do domu bardziej zgorszeni niż zbudowani spektatorowie.

¹ Fragm. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1785, 8 VI, nr 46, s. 372—373.

SCENA JAK Z DIALOGU¹

Starogdyński
 do śpiewaków

Ano, dzieci! wiwat moja bogini! (*wypija kielich, waltorniści grają wiwat; Starogdyński wypiwszy oddaje Walcewi kielich próżny*) Teraz daj mi szablę, którą na dowód ognistej miłości iskry pod próg kochanki mojej sypać będę. (*bierze szablę od Walcewa, chce wyciągnąć, a nie może*) Pamiętam, lat temu czterdzieści z okładem, podczas trybunału w Lublinie trzy szabel jednej nocy krzesząc po kamieniach złamałem, a to wszystko dla miłości dziewczyny. (*do Walcewa*) Wyciągaj ty szablę, a ja pochwy trzymać będę.

Walek
nie mogąc szabli wyjąć

A carci ją tam wyciągną, trzeba z parę wołów zaprząć do niej.

Starogdyński

No, daj już pokój. *(do waltornistów)* Idźmy, dzieci, spać. *(odchodząc)* Hej, szła, hoc, hoc, cza, cza.

(A waltorniści odchodząc za nim powtarzają grany wiwat. Odchodząc, a Furfantowicz wchodzi.)

Furfantowicz

Hej, szła, bo nogi miała. O! jakże ci ludzie na starość szaleją; patrząc się na niego z boku rozumiałem, że jestem na dialogu albo w infirmerii u Czubków.

¹ Fragm. komedii *Odwaga dla szczęścia* (a. II, sc. 6—7); wg wyd.: Warszawa 1785, s. 63—64. Wg karty tyt. komedia została „z francuskiego p. Mercier przełożona i do obyczajów kraju przystosowana”; źródła jednak nie odnaleziono.

Józef Kossakowski

RZECZ ZABAWNA, CHOĆ BEZ CELU¹

Szambelan

...prawdą to jest, że wszyscy ci młodzi kawalerowie i damy, co nie mają nad sobą starszych, mogących ich upomnieć, ani przyjaciół szczerych, mogących ostrzec, nie mają nigdy sposobności wejrzeć w siebie i w swoje postęпки, miłością własną mając zaciągnięte oczy i przypadek chyba nagły zerwać może tę zasłonę.

Parafianowicki

Czy bywają oni na komediach?

Szambelan

Jużci zapewne nie na kazaniach, ale cóż z tego?

Parafianowicki

Mnie się widzi, że z tego wszystkiego, cośmy widzieli, można by komedią napisać, a kto wie, czyby ta ich nie poprawiła.

Szambelan

Nie byłaby to komedia w regule, bo nie miałyby intrygi ani rozwiązywania zawitych awantur, a tak nie byłaby do smaku uczonym tego szczególniej przestrzegającym.

Parafianowicki

Mniejsza o to, ale być by mogła zabawną i pożyteczną. Wszakże ten cel musiał być wszystkich teatrów?

Szambelan

Prawda, mój przyjacielu, że zamiar pierwszy i jedyny ten był, ale moda i zwyczaj odmieniły to na rzecz zabawną tylko, choć bez celu.

¹ Fragm. komedii *Mądry Polak po szkodzie*; tekst wg wyd.: Warszawa 1786, s. 112—113.

Michał Krajewski

NIESŁAWNI POTOMKOWIE¹

Słyszałam nieraz mówiących, iż muzykanci, baletnicy i tańczący po sznurach są potomkowie sławnych walecznością Rzymian. Czymże sami jesteście względem przodków naszych? Gdybyśmy obaczyły w ubiorze swoim cnotliwe małżonki wielkich naszych Czarnieckich, Chodkiewiczów, Zamojskich... Strój tych zacnych matron nie różniłżeby nas tyle, ile ich cnota różni się od naszej?

¹ Fragm. powieści *Pani Podczaszyna*; tekst wg wyd.: Warszawa 1786, s. 24.

BEZIMIENNEGO
NA REPREZENTACJĄ OPERY «MATKA SPARTANKA»¹

Teatr mię zastanowił wspaniały a skromny,
Orkiestra niepowszechna, ludzi tłum przytomny.
Głos za uchem dał mi się słyszeć, chociaż cichy:
W tym domu wszystko znajdziesz oprócz jednej pychy.
Gdym uważał aktorów, od zmysłów daleki,
Mniemałem, żem wstecz przebiegł upłynione wieki.
Postać, gesta, wyrazów czucie przekonały,
Że to nie są kopije, lecz oryginały.
Słowa polskie mi nieco mieszały to zdanie:
Natychmiast Pitagory przyjąłem mniemanie —
Wierzyłem, że Spartanki i dusza, i mina
W matkę, a Likanora serce przeszło w syna.
Myślałem, jak na części te dusze podzielić,
By mogły w mej ojczyźnie ożywiać ciał wiele!

¹ Fragm. wiersza opublikowanego przez F. D. Książnika przy edycji *Matki Spartanki* (*Poezje*, Warszawa 1787, t. II, s. 49); tekst wg wyd.: F. D. Książnik, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1957, s. 98. Tradycja, której patronuje podobno autorytet Adama Mickiewicza, przypisuje wiersz

Bezimiennego Stanisławowi Trembeckiemu, co zakwestionował poważnie R. Kaleta („*Spartanka*”, *Nieznany poemat Stanisława Trembeckiego*, w: *Miscellanea z doby Oświecenia*, Wrocław 1960, s. 334—336); sprawa autorstwa nie jest jednak do końca wyjaśniona, ostatni wydawca poezji Trembeckiego, J. W. Gomulicki, przysądził mu znowu wiersz Bezimiennego (zob. S. Trembecki, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1965, s. 130—131). Premiera *Matki Spartanki* była najgłośniejszym — obok *Powrotu posła i Krakowiaków i górali* — wydarzeniem teatralnym i politycznym czasów stanisławowskich; odbyła się 15 czerwca 1786 r. w Puławach na scenie dworskiej Czartoryskich podczas wielkiego zjazdu „malkontentów”, którym przewodzili Szczęśny Potocki i Ksawery Branicki oraz świeżo sklócony z królem gospodarz zjazdu, książę Adam Kazimierz Czartoryski. Opozycję zjednoczyło niezadowolenie z rządów Stanisława Augusta; oskarżano go o nadmierną słabość i uleganie Rosji, „figuranci” zjazdu myśleli serio o detronizacji, w czym liczyli po cichu na pomoc... Katarzyny II. Poza tym opozycja nie miała żadnego programu naprawy Rzeczypospolitej. Zjazd puławski był wielkim przeglądem sił, a przedstawienie opery Książnina — głównym punktem programu. Z politycznej wymowy premiery zdawano sobie świetnie sprawę w Warszawie. Powracających ze zjazdu puławskiego witano drwinkami: „Jak się masz, Spartańczyku, jużście tam Moskwę pobili i za morze wypędzili?” (zob. mowę Suchorzewskiego w sejmie przeciw Niemcewiczowi po wystawieniu *Powrotu posła*, w nin. tomie s. 289).

Programowość opery podkreślił jeszcze fakt, że odegrali ją nie aktorzy zawodowi, ale sami „dostojni amatorzy” — księżna Izabela Czartoryska, jej synowie, najbliżsi domownicy. Liczono właśnie na spełnienie „mniemania Pitagory”, które w teatrze nazywa się utożsamieniem postaci i aktora; dla wielu widzów, którzy w „uniesieniu” przyjmowali przedstawienie, Matka Spartańska stała się księżną Czartoryską! Z ironią komentował to „wcielenie” Kołłątaj w *Listach Anonima*: „Teraz jest pora, aby damy nasze pokazały, czy mają prawdziwie duszę Spartanek i cnotę podobną Focyjona żonie” (*Listy Anonima...*, Warszawa 1954, s. 201). Ale premiera *Matki Spartanki* miała znaczenie nie tylko polityczne. Opera Książnina z muzyką Wincentego Lessla olśniła współczesnych — to niewątpliwie! Była częściowym przynajmniej spełnieniem marzeń o wielkiej tragedii narodowej, której brak odczuwano coraz silniej u schyłku lat osiemdziesiątych i której ostatecznie Oświecenie nie wydało. Znamienna jest tu relacja Franciszka Salezego Jezierskiego, który obok Suchorzewskich, Potockich i Branickich znalazł się także na premierze *Matki Spartanki*. Zapamiętał, że w niej „przychodziło mówienie o wolności”, a gdy księżna Czartoryska na scenie „wyrzekła te słowa: «Ach! ja kocham bardzo wolność», głos tych wyrazów przeniknął duszę moją” (zob. w nin. tomie s. 293). Por. też Bibl. Kórn., sygn. 1327, k. 46.

KSIEŻNA AKTORKA¹

Księżno! Czegóż nie zrobisz, byleś tylko chciała;
W rzadkie płci twej talenta naturą ubrała.
Śpiewaj, skakaj, graj, mów, rusz, co możesz mieć siły,
By dawna cnota z sławą do Polski wróciły.

Dałaś zachęt rodakom spartańskiego ducha,
Teraz przykładu cnoty błędny Cygan słucha.
Kogóż z Polaków twój duch do męstwa nie wzbudzi,
Gdy Cyganów w cnotliwych przetworzyłaś ludzi.

¹ Tekst wiersza wg rkpsu Bibl. Kórnickiej, sygn. 1367, k. 116; anonimowy autor wpisał go własnoręcznie do albumu księżny Izabeli Czartoryskiej prawdopodobnie na jesieni 1786 r. — wska-

zują na to wzmianki o operze *Matka Spartanka*, granej na teatrum w Puławach w czerwcu 1786 r., i operze *Cyganie*, granej w parę miesięcy później w teatrze Ogińskich w Siedlcach. W obu operach występowała Czartoryska, grając w *Spartance* rolę tytułową Teony, a w *Cyganach*, operze Książnina z muzyką Michała Kazimierza Ogińskiego, rolę starej Cyganki Jawnuty. O „księżnie aktorce” pisali także wiersze: J. U. Niemcewicz (*Do Polek*), Szczesny Potocki (*Wiersz do...*) i Józef Koblański (*Do Jawnuty*); zob. F. D. Książnin, *Utwory dramatyczne*, s. 96—99, 293.

Michał Krajewski

ZAMIAST ŻON AKTORKI¹

Wiele jest panienek tak wychowanych, jakoby albo nigdy nie miały mieszkać na wsi, albo nigdy nie być pomocą mężowi, albo w przypadku wdowieństwa nigdy same nie miały się rządzić. Owszem, uważając zamiar ich wychowania, zdaje się, jakoby rodzice tego jedynie żądali, aby córki ich zamiast żon, matek i gospodyń były tanecznicami, muzykantkami i aktorkami.

¹ Fragm. powieści *Pani Podczaszyna*; tekst wg wyd.: Warszawa 1786, s. 100—101.

Ksawier Zubowski

DO M[ADAME] B[ANTI] ANTEPRYZY¹

Cudów natury chcesz uznać dary?
Spiesz się do tego zbliżać stworzenia,
Której nad miody usta nektary,
Leją strumieniem wdzięcznuchne pienia.

O! M[adame] B[anti]!² Tyś to przymioty
Niebian wydziwiać jeła na ziemi!
Zewsząd pierzchają czarne tęsknoty,
Gdzie się zjawiała z pieśniami twemi.

Nucisz? A serca idą w zajęcie.
Wznosisz ton? Hołd ci umysły dają,
Sobą nie władną, stoją w zamięcie,
Ledwo że żyją, same poznają.

Gniewem wzburzony zółci się zbywa,
Zapomniał imprez intrygant mściwy,
Nie korci cudza pieniacza niwa,
Okrutnik dosyć widzi się tkliwy.

Wszystkich ochynął głos harmoniji
 I w ogłaskane przetworzył dusze,
 Pełnych ludzkości, pełnych gracyji,
 Dzikie poczynił dziś animusze.

Nie można mówić jak cudo wielkie,
 Szczęście zdarzone na polskim świecie,
 Przechodzisz skarby najdroższe wszelkie
 W wiernej talentu twego zalecie.

A to tym dziwniej, że innych chwały
 W ludzkim zawisły renom ogłósie,
 Twój opak przymiot stąd doskonaily,
 Że się gruntuje na własnym głosie.

¹ Tekst wg wydania: *Zebrany wiersz*, Warszawa 1786, t. I, s. 118—119. Tytuł od autora. Wiersz wskazał wydawcy Roman Kaleta. O autorze wiadomo jedynie, że był kanonikiem kurzełowskim.

² Brygida Giorgi Banti (zob. w nin. tomie s. 573) występowała w Warszawie w 1786 i 1787 r. w operach Tarchiego *Arariate* (partia Stratoniki) i Giuseppe Giordaniego *Elpinice, królowa Kandii* (zob. w nin. tomie s. 572). Mieszkała w kamienicy Ryxa przy ulicy Świętojerskiej. Sądząc z wiersza Zubowskiego i reklamy w afiszach przyjmowano ją entuzjastycznie. Król Stanisław August kazał wybić medal na jej cześć (zob. Archiwum Królestwa Polskiego, AGAD, rkps sygn. 190, k. 17) i podobno trzymał jej dziecko do chrztu.

POLAK W PARYŻU¹

I Wizyta w garderobie

Panna***, panna***, panna*** właśnie wtenczas zakończyły swe skoki. Wchodząc do garderoby spostrzegły natychmiast mego przewodnika, którego rosła uroda dwoma stopami przewyższała wszystkich gaszków ofiarujących złoto i kaddidło tym boginiom. Ja zawsze trzymałem się jego boku. Zły krój moich sukien, mina moja nieukładna, durna i nieśmiała, którą dopiero zwykliśmy tracić po rocznym niewiedzeniu naszej ojczyzny albo przynajmniej przez sześciomiesięczną w Paryżu bytność, wszystko to, mówię, jasno wystawiło mój kraj na całej mej osobie. Migi i mrugania Doktora, na które ja jeszcze wielki byłem nowicjusz, abym mógł je spostrzec lub one zgadnąć, zapowiadały najprzebieglejszym, iż moja kieszenia w stanie jest czynienia im niemałych ofiar. Jakoż pozłacana markizów zgraja wkrótce opuszczoną i zostawioną w rozpaczy została, a hrabia otoczony i bez miłosierdzia od stóp do głów boczkiem

uważany. Nie wiedziałem, iż podówczas mój Doktor gotował mi miłą surpryzę kolacji z dwoma najpiękniejszymi z bandy nimfami, które po kilkakrotnie zaczepiając mię niegodziwą polszczyzną, rzucały na mnie zabójcze spojrzenia.

II Dyskurs parafiański

— I jakżeż, hrabio — rzekła do mnie panna***, przystąpiwszy do mnie z miną i tonem żartobliwym — jakżeż w oczach waćpana wydaje się Paryż? Zdająż się być piękne waćpanu jego niewiasty? Ani chybi, że serce jego musiało już opanować jakowe stworzenie. Pan tak młody i tak godny kochania, jakim waćpan jesteś, w tej mierze na moment nie powinien by próżnować. — Na ten tak miły i podchlebny komplement nic innego nie odpowiedziałem jak tylko te słowa: — Och, wcale nie, mościa dobrodziko! — a to wyraziłem tonem tak komicznym i niezrozumianym dla uszu francuskich, z tak zdurną i niezgrabną miną, bębniąc palcami w róg mojego kapelusza, wyprężyłem się tak właśnie jak słup, iżby sam pan Gardel², baletmajster, z trudnością nagiąć by mię zdołał, słowem, cała moja postawa tak była dziwaczna i śmieszna, iżby w każdym innym umyśle bardzo złe o mnie sprawiła rozumienie, lecz mądre boginie operowe lubią nas krzesać, umiejąc dobrze pieniędzmi naszymi czas swój, pobbłazanie i cierpliwość nadgradzać.

III Cena rozkosznych powolności

Spostrzegłem gęsty las piór, który okazując mi się na głowie schylając się we drzwiczkach dla ochrony delikatnej budowy był przyczyną, że nie mogłem rozeznąć zasłonionej twarzy. Nareszcie poznałem ją być moją kochanką, gdy usiadłszy i zapewnienie, że między wierzchołkiem jej kity i sufitem łoża dwa cale odległości znajduje się, dozwoliło jej wyprostować się. Bogaty sznurek diamentów okrywał jej szyję. Dwie ogromne zausznicze bardziej jeszcze obciążały jej uszy, niż one zdobiły, łańcuch dużych soliterów na kształt ładownicy z prawego jej łona na lewe spadał. Gorsząca wspaniałość tutejszych piękności oznacza taryfę głupstw, na które bezrozumna i zapamiętała młodzież na wyscigi się sili. Tyle zbytku i blasku zadumiło mię, a razem i przestraszyło. — Wieleż to diamentów — rzekłem do Doktora bardzo pomieszanym głosem — to jest rzecz niepodobna i trudna do wierzenia! — Moskał pewny — odpowie mi mój przyjaciel — jest autorem tego przepychu, który cię zadziwia. Uwierzyszże temu, iż te bogactwa nie kosztowały tej osobie, jak tylko kilka godzin rozkosznych powolności? Mówiąc ci prawdę, musiałeś diabelnie wpaść jej w oko, gdy ona, tak jak widzisz, sama drze się do ciebie.

IV Studencik w zalotach

Gdyby mię nie rozweselały i nie rozrywały rozkochanego mego udręczenia słodkie spojrzenia rzucające na mnie w głębsz parteru z wysokości trzeciopiętr-

nej łoży, zdaje mi się, iż mało dwadzieścia razy przerwałbym głos aktora gwałtownością mych wzdychań. Jak sam teraz nad sobą zastanawiam się, jest to diabelnie zabawna i śmieszna rzecz patrzeć na studencika, który wydarłszy się spod czujnego oka prefekta konwiktu szlachetnej młodzieży, pierwszy raz chciwie połyka truciznę zdradzieckiej miłości gładyszek zwodniczych teatralnych; własne jego głupstwo i zapamiętałość, które na wyścigi wyprzedzają się, czynią go łupem jak najhaniebniejszego oszukaństwa. Taki to właśnie jest mój owego czasu obraz. Próżność, którą unosiłem się nadęty mym tytułem, liczne skarby, które posiadałem w mych wekslach, mnóstwo mych ludzi, nadskakiwanie Doktora, słowem, wszystko, aż do mej sukni nowej i gustownego gmachu, który pan Toupet, fryzer najzawołanszy, zbudował na mej głowie, w ostatnim sposobie umysł mój pomieszało. Ze wszystkich trzpiotów, którzy przez Strasburg do Paryża przejechali, nie wyłączwszy od tego księcia*** i pana D***, jam się mógł słusznie nazwać najdziwaczniejszym.

V Jak mówić po francusku

— Niestety to jest dla teatralnej kobiety, że nie może iść za swoim gustem i słuchać swoich skłonności i uczuć bez zabezpieczenia się... Słowem, mości panie Doktorze, waćpan, który masz rozum i znasz świat, wiem, że mi nie zganisz tak słusznej mej trwogi. — Rozsądny eskulap żadnej jej na to nie dawszy odpowiedzi, jaśniej mi tylko wytłumaczył całą jej mowę, której dla częstych przerwania a mojej dystrakcji dokładnie zrozumieć nie mogłem. Tak zaś mocno i wymownie wyłuszczył mi myśl starej ochmistrzyni, iż mię skłonił do ofiarowania bez odwłoki oczywistych zakładów mej stateczności i szczerości. Więc dobyłem z mego pularesu weksel na tysiąc luidorów, który podając nielitościwej i podstępnej harpii ekskuzowałem się, że nie umiem mówić po francusku. — O! wybacz mi waszmość pan, mospanie hrabio, rozumiem ja waćpana jak najdokładniej.

¹ Fragmenty powieści pt. *Polak w Paryżu*; tekst wg wyd.: Warszawa 1787, s. 37—39, 52—54, 96—98, 101—103, 111—113. *Polak w Paryżu* jest przekładem adaptowanym powieści francuskiej Jamesa Rutledge'a pt. *La Quinzaine anglaise à Paris, ou l'Art de se ruiner en peu de temps* (1776), przekładem niemal dosłownym, jedyne bowiem „przestosowania” polegają na zamianie postaci bohatera z angielskiego mylorda na hrabiego z Polski, zmianie trasy podróży do Paryża i niekiedy drobnych realiów (np. angielski mylord jest wychowankiem college'u, a polski hrabia przeżył młodość w jezuickim konwikcie itd.). Autor przekładu nieznan; przypuszczano (T. Mikulski), że był nim Franciszek Zabłocki (co należy wykluczyć) albo Józef Bielawski (na co dowodów żadnych nie ma). Dziś wydaje się najbardziej prawdopodobne, że był nim któryś z na pół anonimowych tłumaczy najemnych („*petits traducteurs*”), jakimi posługiwali się czasem wydawcy osiemnastowieczni (zob. S. Graciotti, *Attorno al „Polak w Paryżu”*, w: *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Roma 1962, s. 299—312; por. J. W. Gomulicki, *Przygody „Polaka w Paryżu”*, „Stolica” 1962, nr 35). Zob. także w nin. tomie s. 268—271.

² Pierre Gardel (1758—1840) — słynny tancerz francuski.

*Wincenty Ignacy Marewicz*ANTREPRENER Z MIŁOŚCI¹

Wtem przyszła mnie myśl utworzenia w Wilnie widowisk. Co uskuteczniając zaraz, nie żałując na to ani pracy i staranności, ani według przeżycia mojego wydatków pieniężnych, dokazałem tego przy pomocy niektórych towarzyszących mi osób, że teatrzyk został wystawiony. Uczyniłem to nie celem zysku jakiego, bom żadnego stąd nie miał, ale końcem jeżeli nie bawienia się z Laurą, to częstszego przynajmniej jej widywania, mniemając, że mając Laura dosyłane sobie bilety, przez wrodzoną damom ciekawość zawsze będzie bywała. — Kilka dziewcząt, kilka młodych z konwiktu chłopców i kilka tytularnych oficerów składały teatralną kompanię, z których ja i żaden [z nich] nie znający doskonale teatru nauczyliśmy się ról naszych i ośmieliliśmy się grać one. Ich dyrektorem ja z pewnym oficerem, równie nieumiejętnym, byliśmy. Moim zaś mistrzem jedyna miłość tylko była, ucząca mnie w czulszym sposobie wymawiać te wyrazy, które z głębi serca mojego w interesownej roli miłość dyktowała. Do czego się usposobiwszy byłem u Laury dla zanieśienia jej biletów i uproszenia, aby na pierwszym tym widowisku, pod tytułem *Miłość dla cnoty*, być raczyła.

O! jakże to z wielkim ją utęsknieniem oczekiwałem, jakem się nudził jej wyglądając, jak mnie przewlokły wszystkie chwile być się zdawały, nim ona nadjechała, tego dokładnie nigdy nie będę mógł opisać. Spostrzegłem na ostatku ją przyjechałą, a skoczywszy z najukwapliwszym i bezprzymownym prawie do niej zapędem, chciałem jej oświadczyć nadzwyczajną moją stąd radość. Lecz z nadmiernej radości słowa, iż tak rzekę, na wargach mych obumierające, głos w mych piersiach zatamowały, usta tylko najtęższego pełne ognia, którem w jej rączki wpoił, przeświadczać o tym zdawały się. Lecz niestety! Nie wiedziałem, że to pierwszy i ostatni raz ją widziałem na tych widowiskach, które szczególnie dla niej dawałem, chociażem wielokrotnie i bilety jej posyłał, i przez różne prosiłem osoby. A ponieważ ona więcej nie bywała, przeto i ja, zbrzydźwszy owe widowiska, zrzekłem się zaraz zupełnie bez żadnej korzyści prawa mego do teatru, nie chcąc więcej i nim wiedzieć.

¹ Fragm. utworu pt. *Ostatnia do Laury odezwa wierszem i prozą*; tekst wg wyd.: Warszawa 1788, s. 19—21. Autor, Wincenty Ignacy Marewicz herbu Kościesza (ok. 1758—1816), rotmistrz województwa trockiego, należy do najosobliwszych pisarzy polskiego Oświecenia. Dla współczesnych był synonimem grafomana (obok ks. Baki i Kiszki-Zgierskiego), jego biograf, E. Tyszkiewicz, osądził go jeszcze surowiej: „Jeden z takich maruderów społeczeństwa, co miejsca nigdzie nie zagrzebał, co nie mając nic własnego, bez pracy chciał mieć kawał chleba, a bez nauki i kształcenia samego siebie zasłużyć na chwałę wzorowego pisarza, co się rzucał na wszystkie strony jak w ciuciubabce, a nuż przypadkiem coś złowi, co ogadywał i szyderczo opisywał bogatszych od siebie, a do ich kłamki wiecznie kołatał, co był najmocniej przekonany, że jest zdolny do wszystkiego,

a rzeczywiście dobrze niczego nie umiał.” (E. T., *Wincenty Marewicz. Studium obyczajowe*, Warszawa 1870, s. 2.) Na pozór nic dodać, nic ująć, ale Tyszkiewicz byłby zapewne zdziwiony, gdyby przypomnieć, że w identycznych słowach pisano niegdyś o... Janie Jakubie Rousseau. W twórczości Marewicza i jego postawie życiowej rodziły sarmatyzm i sarmackie rokoko kojarzą się bowiem dość niezwykle z sentymentalizmem typu russowskiego — spod znaku *Nowej Heloizy* i *Wyznań*. „U mnie jest pierwszą i najważniejszą potrzebą interes serca” — mówi bohater komedii *Miłość dla cnoty* i zaraz dodaje „kocham szczególnie dla samej tylko cnoty”. Kochankowie czują fatalność swoich uczuć, Wieśniacki odrzucony przez ojca jako chudopachołek chce wykraść z domu Julię (*raptus puellae!*); w chwili rozstania mdleje, potem zdesperowany chce się przebić pałaszem. To wszystko wpisane w tradycyjną, bohomołcową intrygę z dwoma konkurentami, dobrym i złym, do ręki panny, głupawym i naiwnym ojcem, nieoczekiwanym *happy endem* etc. Ale problemem istotnym nie jest sprawa wykorzenienia przesądu, ale demistyfikacja zachowań i uczuć ludzkich. „Nie ma teraz podobno już ludzi czułych na świecie. [...] Wszystko teraz jest pod maską i nic widzieć nie można takiego, co by się w własnej okazało istocie.” Z potrzeby autentyzmu, którą postulował sentymentalizm, Marewicz wyciągnął wnioski ostateczne: oto uznał siebie samego za najciekawszy temat do opisanego. We wszystkich swoich dziwacznych utworach, mających charakter ni to rozprawek, listów menipejskich, ni to sarmackich *silva rerum*, obnosi się ze swoją miłością do Laury, która go nie chciała, bo „wysoko patrzy, a ja nie jestem znakomitym”, wyrzeka na swoją podłą kondycję i brak szczęścia etc. Jego *confessions* są oczywiście trochę „poderbione”, ale fakty w nich są prawdziwe. Kim była Laura? Marewicz jej prawdziwe nazwisko zdradził podobno Stanisławowi Augustowi na prywatnej audycji; dziś domyślamy się tylko, że była nią Barbara z Jelskich, spokrewniona blisko z Sapiehami. Istotnie „za wysokie progi” dla biednego Marewicza, zwłaszcza że panna nie okazała się Julią i nie myślała zakochać się. „Antreprenerem z miłości” został Marewicz w 1787 r., w tym roku wyszła drukiem jego komedia *Miłość dla cnoty*.

ZAGADKA¹

Starostwo wielkie w senacie posiada,
Blisko orkiestry w teatrze zasiada,
Siwy jak gołąb, a lubi kochanie
I baletniczkom daje [na] wiązanie.

¹ Zagadka sejmowa; tekst wg: J. Nowak, *Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego*, Kraków 1933, s. 216. Odpowiedź winna brzmieć: Antoni Giełgud, starosta żmudzki.

Ignacy Krasicki

DIALOG¹

Ksiądz majster jezuita chcąc ojców zabawić,
Starał się bardzo piękny dyalog wyprawić;
A że właśnie do rzeczy było z karnawalem,
Przedsięwziął diabła bitwę dać z świętym Michałem.

Za czym dla archaniola zgotowano skrzydła;
Żeby zaś diabła postać stała się obrzydła
I tym większym zwycięzca mógł wsławić się plonem,
Diabła z sześciolokciowym klejono ogonem.
Gdy przyszło rzecz wyprawiać, Michał skrzydły skory,
Wyleciał chyżym lotem z majstrowej komory.
A diabeł, skrępowany potrójnym łańcuchem,
Z nadto długim ogonem, z nadto grubym brzuchem,
Uwiąził we drzwiach, nieborak... i pęknął na progu.
Gdzie nadto przygotowań, tam nic z dyjalogu.

¹ Tekst wg: *Pisma wybrane*, t. I, s. 183. Tytuł od autora. Bajka powstała w czerwcu 1790 r.; Krasicki przesłał ją w liście do F. K. Dmochowskiego z dnia 24 VI 1790 z następującym komentarzem: „...za to, iż WPana, ile zabawnego, zatrudniam, przyłączam bajeczkę, którą po spełnieniu sławnej komisji lwowskiej W[ielmożnemu] memu bratu, jednemu z komisarzy, posyłam; moralność w wielu okolicznościach przydać się może” (*Korespondencja*, Wrocław 1958, t. II, s. 464). „Moralność”, czyli sens bajki wiązała się zatem bardzo ściśle z politycznymi aktualnościami, inny też pierwotnie był jej tytuł: *Zbytek przygotowania szkodliwy*. Dopiero późniejsza zmiana tytułu na *Dialog* nadała bajce jej dziś czysto teatralne znaczenie.

Benedykt Hulewicz

NA PISZĄCYCH KOMEDIE¹

O nieszczęsny narodzie, przeklęty zwyczaj,
Gdy przez komedie cnoty wydrwione po kraju;
Pierwszy Bielawski, pychą nieznośną nadęty,
Dał przykład błazeństw takich przez swoje *Natręty*,
A drugi uczeń jego, wart imienia osła,
Powtórzył głupstwa jego w swym *Powrocie posła*.

¹ Fragm. wiersza; tekst wg: J. Kott, *Trembeciana*, s. 22. Tytuł od autora. Benedykt Hulewicz (1750—1817), poseł wołyński na Sejm Czteroletni, domownik Szczęsnego Potockiego, był obok Suchorzewskiego najzawziętym wrogiem reform i Konstytucji 3 Maja. W 1792 r. został jednym z konsyliarzów Targowicy. Po premierze *Powrotu posła* pisał w liście do Szczęsnego Potockiego z 19 I 1791: „Suchorzewski gadał w Izbie przeciw tej komedii... Okrzykniono go. Arbitrowie przynajęci szydzili. Chciałbym być z nim... Jak Pan w tej materii myśli, chciałbym wiedzieć. Czy nie lepiej co podobnego by napisać, ale chyba by grać na prowincji, bo w Warszawie nie dozwolą.” (Zob. J. Dihm, *Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie Sejmu Czteroletniego*, Kraków 1928, s. 96.) Por. w nin. tomie s. 427.

Józef Bielawski

ODPIS PRZEZ TESPISA POLSKIEGO¹

Przeciw szlachetnym sztukom, Polaku odrodny,
Słabo brydząc, nie jesteś odpowiedzi godny,
Lecz ku mnie w szczególności natężając jady
Skromnemu przypisujesz zbytnej dumy wady.
Ty sam drażnisz mnie, wzdęty od próżności wiatru,
Wyznając, żeś jest ojcem polskiego teatru.
Potomność mnie osądzi i w przeciągu wieków
Tak będę wspominany jak Tespis u Greków.

¹ Fragm. wiersza; tekst wg: J. Kott, *Trembeciana*, s. 22.

TŁUMACZ WZGARDZONY¹

Gdy wielu przekładało *Figara wesele*,
I mnie też namówili moi przyjaciele.
Na honor! nie wiem, skąd mi szaleństwo się wzięło²,
Żebym i ja też moje wydrukował dzieło.
Spotkała mnie nadgroda dudkom przyzwoita —
Tych na pamięć umięją, a mnie nikt nie czyta...

¹ Fragm. wiersza pt. *Rozmowa Mikołaja Wolskiego z Albertem Mierem d. 2 lipca 1791 roku miana*; tekst wg: W. Smoleński, *Publicyści anonimowi z końca wieku XVIII*, Warszawa 1912, s. 58. O Mikołaju Wolskim i jego przekładzie *Wesela Figara* zob. w nin. tomie s. 261. Autorem drugiego przekładu, granego współcześnie w Teatrze Narodowym, był Franciszek Zabłocki.

² Parafraza wiersza z ody Zabłockiego do księcia Czartoryskiego pomieszczonej na czele komedii *Zabobonnik* (zob. w nin. tomie s. 405):

Nie wiem, skąd mi się pisać komedye wzięło...

POCIESZNY OBÓZ POD PRAGĄ¹

Entreprenerzy Sceny Narodowej mają honor zawiadomić zrozpaczoną Publiczność, że przedstawioną będzie nowa komedia oryginalna, skomponowana przez Radę Wojenną, pt. *Wyprawa przeciwko komarom, czyli Pocieszny obóz pod Pragą*. Bezpośrednio potem aktorowie pruscy i rosyjscy odegrają wielką tragedię pt. *Podbój Polski*. Ponieważ na tragedię skarb ekspensował około dwudziestu milionów, przeto widowisko będzie bezpłatne.

¹ Tekst wg: W. Smoleński, *Konfederacja targowicka*, Kraków 1903, s. 177. Afisz ten przyklejono na teatrze 14 albo 15 lipca 1792 r. po niesławnym powrocie Stanisława Augusta z obozu wojskowego pod Pragę, skąd miał udać się dalej, „gdzie będzie potrzeba”, na spotkanie maszerujących kolumn rosyjskich. Skończyło się tylko na obiedzie „na blasze angielskiej”, po czym król wraz z całą świtą, bagażami etc. wrócił do Zamku.

Szczesny Potocki

GMACH TEJ BUDOWY ZWODNICZY¹

Zbiegiem okoliczności i pasji połączonych utkaną była ta zasłona, którą rzeczy publicznych prawdziwą potrzebę i dojścia do nich prawdziwą drogę (która wtenczas Narodowi otwartą stała) ukryć przed Narodem przedsięwzięto, zwodzeniem tylko miotano Naród, wystawiano polityki fałszywej bez fundamentu gmachy, praw mnóstwo, do zrozumienia w zamiarach niepodobne prawdziwie w więzy Naród wciskające, wielkimi wolności i równości słowami zdobiono, tak że gmach tej budowy zwodniczy zdawał się oczom nie zgłębiającym rzeczy niezmierny i wspaniały, lecz prawdziwie podobny był do tych ozdób ruchomych teatru, co ani fundamentu, ani ciała żadnego nie mają.

¹ Fragm. *Uniwersału zakazującego obierania do urzędów, którzy pisali się przed 3 maja do Konfederacji, którzy delegowanymi byli lub których Konfederacja przypoznać zaleciła*, „Korespondent Warszawski” 1792, 18 VIII, nr 47.

DOBRE RADY¹

Stanisława² na teatr dać Bogusławskiemu,
W szpitalu głupich miejsce wyznaczyć Szczesnemu³,
Branickiego⁴ osadzić w porządnej piwnicy,
Rzewuskiego⁵ odesłać, gdzie są alchemicy.
Lecz to poniewczasie
Na nic nie przyda się.

¹ Fragm. wiersza *Pytania i odpowiedzi z Warszawy*; tekst wg: H. Eile, *Teatr warszawski w dobie powstań*, Warszawa 1937, s. 41. Bez dwóch ostatnich wierszy także w: J. Nowak-Dłużewski, *Satyra polityczna Konfederacji Targowickiej i Sejmu Grodzieńskiego*, Kraków 1935, s. 117.

Fragment ten krążył także jako samodzielny „ucinek” pt. *Takich gdzie podzielić?*, z odmiennym pierwszym wersem: „Stanisława na teatr oddać Owińskiemu...” (zob. rkps Bibl. ZNiO, sygn. 1805 I, s. 48), co wydaje się trafniejsze, bo nie Bogusławski, ale Owiński grywał królów (grał wszystkich trzech królów, w których domyślano się aluzji do Stanisława Augusta: Króla w *Królu w kraju rozkoszy* Zabłockiego, Kazimierza Wielkiego w dramie Niemcewicza i Henryka VI na łowach Bogusławskiego).

² Stanisława Augusta.

³ Szczęsnemu Potockiemu, wówczas już marszałkowi konfederacji targowickiej.

⁴ Franciszka Ksawerego Branickiego, hetmana wielkiego koronnego.

⁵ Seweryna Rzewuskiego, hetmana polnego koronnego. Rzewuski był jednym z promotorów Targowicy. Podczas Sejmu Wielkiego na znak protestu usunął się z życia politycznego i ani razu nie pojawił się na obradach. „Mówi, że wszystko źle, i albo złoto robi, albo urynę z szklanki do szklanki przelewa” — czytamy o Rzewuskim w pamiątkach Urszuli Tarnowskiej (zob. *Wspomnienia damy*, „Archiwum Wróblewieckie”, Poznań 1869, cz. I, s. 28).

AFISZ ROZBIORU KRAJU¹

Za pozwoleniem Najjaśniejszej Targowickiej Konfederacji na *benefice* Szczęsnego Potockiego Entrepriyza Moskiewska, Pruska, Cesarska będą miały honor dać w przyszły piątek reprezentacją komedii w 3 aktach oryginalnej, przez Najjaśniejszego Fryderyka ułożonej, a w Polsce od r. 1775 nie widzianej, pod tytułem: *Rozbiór kraju*.

Akt I poprzedzać będzie *trio*: *Wolność, równość, niepodległość*.

Akt II *duetto*: *Więcej niezgody niż zgody*.

Przed aktem III nastąpi balet pod tytułem *Szkola wariatów*, w którym Suchorzewski *solo* tańczyć będzie przy biciu z armat; miasta i wioski palić się będą dla dekoracji.

¹ Tekst wg: *Tajna korespondencja z Warszawy 1792—1794 do Ignacego Potockiego. Jan Dembowski i inni*, Warszawa 1961, s. 148 (w liście J. Dembowskiego z 20 II 1793 z informacją: „Oncgdaj afisze drukowane po wszystkich ulicach poprzyklepiano”). Istnieje kilka wersji tekstu „afisza”; najbardziej rozbudowana (z dokładnym wyliczeniem „aktorów” etc.) znajduje się w rkpsie Bibl. ZNiO, sygn. 540 (przedr.: M. Janik, *Hugo Kollataj*, Lwów 1913, s. 293—294).

Ignacy Krasicki

KUGLARZE¹

Dosyć się to często zdarza,
Bywa kuglarz nad kuglarza.
Jeden z nich, a jest niemało,
 Żwawo i śmiało
 Pokazywał, co może,
 Zjadał łyżki i noże.
Z gałek ciasta robił grosze,
Karty przemieniał w kokosze.
Co chciał, stawiał, co chciał, zmykał,

Usta kłódkami zamykał,
Kuropatwy robił z chleba;
Zgoła był takim jak trzeba:
Bawił, dziwił od tygodnia.
Wszedł drugi i powiedział: „Ja się zowią zbrodnia.”
Rzekł zatem do pierwszego: „Kolego i bracie,
Na rzemiośle się nie znacie!”

¹ Fragm. bajki *Kuglarze*; tekst wg wyd.: *Pisma wybrane*, t. I, s. 217. Prwdrk w „Nowym Pamiętniku Warszawskim” 1801, t. I, s. 77—79.

ZBANKRUTOWALI WSZYSCY NA SWOIM TOWARZE¹

Pełna niegdyś Warszawa zbytków i rozpusty,
Dziś w masce, *incognito*, ubrana w zapusty.
Rzęsistym światłem przedtem ozdobione sale,
Ciemny widok sprawują na tym karnawale.
Antreprzyzy teatrów, redutne kramarze,
Zbankrutowali wszyscy na swoim towarze.

¹ Fragm. wiersza *Warszawa na redutach w masce 1797*; tekst wg rkpsu Bibl. ZNiO, sygn. 6621 I, t. III, s. 269.

Jerzy Jacki

TEATR I ŻYCIE TEATRALNE
W GAZETACH I GAZETKACH PISANYCH
(1763—1794)

Problematyka teatru w czasopismach daje się ująć w trzech różnych rejestrach — specjalistycznym, publicystyczno-krytycznym i sprawozdawczo-informacyjnym. Rejestr pierwszy obejmuje czasopisma poświęcone wyłącznie problemom teatru jako instytucji i jako odrębnej dziedziny sztuki. Rejestr drugi obejmuje czasopisma społeczno-kulturalne i literackie, dla których teatr jest tylko fragmentem problematyki ogólniejszej, społecznej, kulturalnej i literackiej. Rejestr trzeci obejmuje przede wszystkim prasę bieżącą. Podstawową jej pozycją teatralną jest kronika zapowiedzi repertuaru, naczelnym zadaniem — popularyzacja działalności teatru, najczęstszą aspiracją — ukazanie teatru od strony wpływu na życie, obyczaju, plotek zakulisowych, „kuchni” teatralnej. Teatr polskiego Oświecenia wchodzi do czasopism prawie od razu we wszystkich trzech rejestrach. W porównaniu z epoką poprzednią świadczy to nie tylko o gwałtownym rozwoju czasopiśmiennictwa (razem z teatrem powstaje „Monitor”, pojawia się ulotna publicystyka teatralna), ale i radykalnej zmianie sytuacji teatru; powstanie sceny zawodowej powołuje do życia opinię krytyczną. Ci sami ludzie, którzy w teatrze saskim zasiadali jako goście, do teatru stanisławowskiego przyszli już jako widzowie i krytycy. Najostrzej zmianę tę można zobaczyć w korespondencji prywatnej: „...ja to nie aprobej *de se moquer de sa propre nation* prezentowali prawdziwego sejmikowy szlachczica” (M-me Gibes o *Natętach*); „Co było dla mnie przedmiotem największego podziwu, to śmiałość i dobra postawa tych Jchmościów, po raz pierwszy występujących” (Maria Radziwiłłowa o premierze *Natętów*); „...jakże bym rada alegorie przytłuste powyrzucać” (Urszula Wielopolska o *Natętach*); „...spodziewałam się w niej [komedii] więcej morałów jak swawolnych i prostych ekspresji” (Urszula Wielopolska o *Żonie poczciwej* T. Lipskiego); „Mnie bardzo komedie bawią, co tragedie, to nie lubię” (Zofia Lubomirska)¹. Do tej właśnie rodzącej się opinii publicznej zwraca się „Monitor” formułując swój program teatralny, do niej adresowane są listy krytyczne o aktorach francuskiej trupy Rousseloisa. Saski teatr był jeszcze kameralną rozrywką króla i dworu; teatr stanisławowskiego nie można już sobie wyobrazić bez zatłoczonej widowni, bez oklasków i „świs-tania”, okrzyków „fora” i urągliwych śmiechów, rozrzucanych wierszy, paszkwilów i gazet. Jest w pełni instytucją „użyteczności publicznej”: „Komedie, opery, reduty bywają. Za pieniądze każdy się weseli”².

Wbrew możliwym przypuszczeniom ten nowoczesny już charakter teatru stanisławowskiego dojdzie najpóźniej do głosu w „trzecim rejestrze” — w gazetach i gazetkach pisanych. Przeważająca ilość informacji teatralnych nie występuje w nich jeszcze samodzielnie, należy albo do kroniki życia dworu (król w teatrze, fety i uroczystości dworskie), albo do „kroniki obyczajów” i osobliwych zdarzeń. Serwis informacyjny gazet osiemnastowiecznych (nie tylko polskich) oparty jest na zasadach innych niż prasa dzisiejsza. Dominują w nim wiadomości zagraniczne (nie tylko z „teatru dziejów” Europy, ale także Ameryki i Azji) o charakterze politycznym i kuriozalno-obyczajowym; zaspokajały one nie tylko głód rzetelnej informacji, ale i sensacji, dla czytelników osiemnastowiecznej prasy „teatrum dziejów” było także baśniowym „*theatrum mundi*”. Kronika krajowa nie

istnieje albo jest bardzo skąpa, ograniczona zazwyczaj do wiadomości z dworu, rejestru awansów i nominacji, rubryki genealogicznej i nekrologii. To wszystko podane zwykle bez własnego komentarza, którego czytelnik osiemnastowieczny nie oczekiwał i którego w gazecie nie znosił. Trzeba dodać, że prasa znajdowała się pod niesłychanie czujnym okiem cenzury, sprawowanej przez jurysdykcję marszałkowską, co niewątpliwie odbijało się na ubóstwie krajowych wiadomości. Cenzurę tę usiłowano także rozciągnąć na gazety pisane, których bujny rozkwit w XVIII w. podyktowany był właśnie indolencją prasy drukowanej w sprawach krajowych. W korespondencji osiemnastowiecznej aż roi się od przesyłanych relacji, ekscerptów z listów itp., w Warszawie funkcją płatnego korespondenta, wysyłającego poufne nowiny, stał się już w czasach saskich oficjalną „kondycją”¹³. Obok relacji jednostkowych obserwujemy gazety pisane „wielonakładowe”, niczym nie różniące się w sposobie redagowania od gazet drukowanych (np. gazety poczty wileńskiej kopiowane dla kilkunastu adresatów); między korespondentami i „redakcjami” istniały liczne powiązania i wzajemna wymiana informacji (przypominająca niemal pracę dzisiejszych agencji); był to jak na warunki osiemnastowieczne „wielki przemysł”, bijący na głowę sprawnością i obfitością informacji prasę drukowaną. Z gazet pisanych pochodzą też najciekawsze teatralia, mówiące nie tylko o stronie obyczajowej, ale i o wewnętrznej historii teatru jako instytucji: o zmianach antrepreneurów, zatar-gach z jurysdykcją marszałkowską etc.

Na rozwoju prasy drukowanej zaciążył fatalnie monopol księdza Łuski i jego sarmacko-jezuicka „Gazeta Warszawska”. Łuski nie lubił teatru, przestrzegał czytelników przed rozkoszami „pogańskiego karnawału”, o teatrze polskim donosił rzadko (i to zapewne na wyraźną interwencję dworu lub na życzenie „znaczących panów”), z prasy zachodnioeuropejskiej dobierał wiadomości dyskredytujące (aktorka pijana na teatrum!) albo naiwne *exempla* moralne (aktorka na pokucie). Monopol Łuski złamała dopiero „młoda prasa” z czasów Sejmu Czteroletniego, ale czasy te były zbyt polityczne, aby prasa mogła stać się bardziej teatralna. Do końca Oświecenia prasa nie potrafiła nawiązać bezpośredniego dialogu z teatrem: nie dopracowała się osobnej rubryki teatralnej, bieżącej sprawozdawczości, kroniki repertuaru. Teatr załatwiał swoje sprawy poza prasą — poprzez afisze, które przez rozbudowaną treść były również odpowiednikiem dzisiejszego programu, przez doniesienia ulotne, sporadycznie przez reklamę w czasopismach ogłoszeniowych („Annonces et Avis Divers”), a przede wszystkim przez bezpośredni dialog z publicznością w zapowiedziach repertuarowych po spektaklu.

Nie ulega wątpliwości, że prasa osiemnastowieczna jest kopalnią informacji przede wszystkim dla socjologii teatru. Ale i dla historyka stanowi dziś wartość bezcenną. Nie tylko dlatego, że dla pewnych okresów zawiera dokumentację podstawową (np. dzięki gazetom pisanym dadzą się dziś zrekonstruować okoliczności restytucji teatru warszawskiego w 1774 r., dzieje obu antrepryz Marcina Lubomirskiego czy działalność teatru Kazimierza Poniatowskiego na Solcu). Jest jak projekcja starego filmu — pozwala znów zobaczyć i usłyszeć obrazy i głosy historii.

Zebrany tu materiał z prasy osiemnastowiecznej obejmuje prawie wszystkie teatralia z gazet polskich ukazujących się w Warszawie w latach 1763—1794 (pominięto tylko mniej ważne wzmianki oraz doniesienia — poza kilkoma przedrukowanymi dla przykładu — które zostaną wydane oddzielnie), ciekawsze relacje z działalności teatru za granicą (wychodząc z założenia, że wiadomości te kształtowały na równi z krajowymi kulturę teatralną czytelników gazet) oraz większą część relacji teatralnych ze znanych nam dziś gazet pisanych. Wybór teatraliów (i ciekawszych doniesień księgarskich) z warszawskich gazet drukowanych sporządzono na podstawie pełnego zbioru wypisów teatralnych z czasopism wychodzących na terenie Polski w latach 1764—1800, przygotowanego kilka lat temu przez Stefana Strausa (z udziałem niżej podpisanego) w pracowni Instytutu Badań Literackich PAN. Dla kilkunastu ważnych pozycji odstępiono od zasady i zamieszczono także dwie relacje z gazety niewarszawskiej („Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen”) oraz kilka relacji spoza prasy bieżącej (z czasopism typu „Monitora” i „Pamiętnika Historyczno-Politycznego”, z „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”, z diariuszów sejmowych i broszur publicystycznych). W komentarzu wyzyskano oprócz opracowań także materiał z podstawowych zes-

połów — rękopiśmiennych i drukowanych — osiemnastowiecznej korespondencji oraz teatralia polskie z gazet zachodnioeuropejskich (zob. J. Jackl, *Teatr stanisławowski w gazetach zachodnioeuropejskich, 1764—1794*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1—2). Pełny zbiór teatraliów z gazet pisanych lat 1771—1781 opublikowano na innym miejscu (zob. J. Jackl, *Teatr stanisławowski w gazetkach pisanych i gazetach w latach 1771—1781*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1—2).

¹ Listy M-me Gibes, Urszuli Wielopolskiej i Zofii Lubomirskiej z rkpsu pt. *Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej [Marianny z Kątskich]*..., AGAD, Archiwum Publ. Potockich, sygn. 318 t. I, s. 925; t. II, s. 19, 118, 211. (Zob. wyd. Kalety, „Pam. Teatr.” 1966.) List Marii Radziwiłłowej: zob. *Listy... do J.Kl. Branickiego, hetmana w. koronnego i do ks. Betańskiego...*, „Niwa” 1883, s. 456.

² Jakub Regulski, oficjalista, do Marianny Potockiej, *ibid.* t. I, s. 415.

³ Zob. lustrację Dawidsona z 1754 r. w: *Zródła do dziejów Warszawy*, Warszawa 1961, s. 406, 425, 441.

SPIS WYKORZYSTANYCH CZASOPISM POLSKICH (DRUKOWANYCH I PISANYCH)

I

CZASOPISMA DRUKOWANE

„Annonces et Avis Divers” Warszawa 4 VIII 1781—25 XII 1784? (brak n-rów 28 z 9 II 1782, 36 [z 1 III 1783, 15 z 10 IV 1784). Czasopismo ogłoszeniowe (tygodnik); ogłoszenia w jęz. francuskim, polskim i niemieckim. Wyd. i red. Piotr Dufour. Łojek, 57. (*Bibliografia prasy polskiej. 1661—1831*, Opr. Jerzy Łojek..., Warszawa 1965, poz. 57.)

„Gazeta Krajowa” Warszawa 4 I 1794—22 IV 1794. Wyd. i red. Tadeusz Włodek, cenzor targowicki, i Joachim Chreptowicz (dział zagraniczny). Łojek, 103.

„Gazeta Narodowa i Obca” Warszawa 1 I 1791—4 VIII 1792. Wyd. i red. Julian Ursyn Niemcewicz (dział krajowy), Tadeusz Antoni Mostowski (dział francuski), Józef Weyssenhoff (działy niemiecki i angielski); od 25 VII 1792 r. obowiązki redaktora przejął Stanisław Szymański. Łojek, 88.

„Gazeta Rządowa” Warszawa 1 VII 1794—3 XI 1794. Dziennik. Wyd. Wydział Instrukcji Rady Najwyższej Narodowej, red. Franciszek Ksawery Dmochowski i Franciszek Siarczyński. Łojek, 116.

„Gazeta Warszawska” Warszawa 5 I 1774—31 XII 1793 (rocznik zawiera 104 albo 105 n-rów i tyleż suplementów oraz liczne adytamenty i dodatki; dokładny opis zawartości w kartotece Działu Zbiorów Mikrofilmowych Bibl. Narodowej). Wyd. i red. do 21 VIII 1793 ksiądz eks-jezuita Stefan Łuski (przy pomocy redakcyjnej Franciszka Ksawerego Mauranera i Stanisława Szymańskiego), potem jego współpracownik, Mauraner (do 28 IX 1793) oraz Jan Ludwik Koch i Joachim Chreptowicz (do 31 XII 1793). Łojek, 51.

NB. Przeglądano egzemplarze roczników znajdujące się w zbiorach Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, Bibl. ZNIO, Bibl. Narodowej i Bibl. Kórnickiej i porównano z mikrofilmem „Gazety Warszawskiej” sporządzonym przez Dział Zbiorów Mikrofilmowych Bibl. Narodowej (sygn. Mf 27093—27098, 27768—27791) na podstawie zachowanych egzemplarzy roczników „Gazety” w zbiorach ważniejszych bibliotek polskich (prócz wymienionych także Bibl. Czarotorskich, Bibl. Jagiellońskiej oraz Bibl. Instytutu Badań Literackich PAN).

- „Gazeta Wolna Warszawska” Warszawa 26 IV 1794—1 XI 1794. Wyd. i red. Antoni Lesznowski. Łojek, 108.
- „Journal Littéraire de Varsovie” Warszawa V 1777—IV 1778. Wyd. Piotr Dufour, red. Deschamps de Saucourt (wg „Annonces et Avis Divers” 1783, 16 VIII, nr 7). Łojek, 55.
- „Korespondent Krajowy i Zagraniczny” — zob. „Korespondent Warszawski”.
- „Korespondent Narodowy i Zagraniczny” — zob. „Korespondent Warszawski”.
- „Korespondent Warszawski” Warszawa 3 V 1792—31 XII 1793 (w 1793 zmiana tytułu: „Korespondent Krajowy i Zagraniczny”). Wyd. i red. ks. Karol Malinowski, scholastyk żmudzki (red. naczelny, dział francuski), ks. Ludwik Koenig, doktor obojga praw i kanonik katedralny smoleński (dział niemiecki), Michał Pysznic (dział krajowy); od 31 VIII 1792 także Karol Eisbach adwokat, mieszczanin warszawski i jakobin. Kontynuacją „Korespondenta Warszawskiego” było „Pismo Periodyczne Korespondenta” (Warszawa 4 I 1794—19 IV 1794) oraz „Korespondent Narodowy i Zagraniczny” (Warszawa 22 IV 1794—30 XII 1794); wydawcą i redaktorem tych pism był ks. K. Malinowski. Łojek, 93, 104, 109.
- „Kurier Warszawski” — zob. „Wiadomości Warszawskie”.
- „Magazyn Warszawski Pięknych Nauk, Kunsztów i Różnych Wiadomości Dawnych i Nowych dla Zabawy i Pożytku Osób Obojaj Płci, Wszelkiego Stanu i Smaku” Warszawa I 1784—XII 1785. Kwartalnik. Wyd. i red. Piotr Świtkowski, Joachim Litawor Chreptowicz. Łojek, 62.
- „Monitor” Warszawa 23 III 1765—31 XII 1785. Wyd. Wawrzyniec Mitzler de Kolof; od 1 I 1784 Piotr Dufour. Red. Franciszek Bohomolec, Ignacy Krasicki, Józef Epifani Minasowicz, Wawrzyniec Mitzler de Kolof (do 1778 r.), od 1 I 1785 Józef Ignacy Bółcke. Łojek, 42.
- „Pamiętnik Historyczno-Polityczny Dziejów, Ustaw, Osób, Miejs i Pism Wiek Nasz Szczególniej Interesujących” Warszawa X 1782 — VIII 1792 (także pt.: „Pamiętnik Polityczny i Historyczny”, „Pamiętnik Historyczno-Polityczno-Ekonomiczny”). Wyd. i red. Piotr Świtkowski. Łojek, 59.
- „Pismo Periodyczne Korespondenta” — zob. „Korespondent Warszawski”.
- „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen Nebst Einem Anhang von Gelehrten Sachen” Toruń 2 I 1762—26 XII 1772 (zaczęły się ukazywać 2 I 1760). Wyd. i red. Samuel Luther Geret, rezydent toruński w Warszawie (zob. także jego relacje z Warszawy dla magistratu toruńskiego z lat 1765—1771 w: „Dziennik Poznański” 1868, nr 65—120; „Dziennik Literacki” 1868, nr 43—49; 1869, nr 13—18, 20; 1870, nr 20—22; „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1871, t. I) oraz Christian Friedrich Kunze. Łojek, 28.
- „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości, Tak dla Łatwiejszego Sposobu w Rządach Publicznych, Handlu i Partykularnego Dobra Wszystkich, Jako też w Naukach i Rzeczach Innych Ludziom Potrzebnych Ułożone” Warszawa 28 IV 1762 — 4 V 1763 (brak n-rów: 4, 14, 19, 22 z 1763 r.). Czasopismo ogłoszeniowe (tygodnik). Wyd. i red. Michał Gröll; współpracownicy z kręgu profesorów pijarskiego Collegium Nobilium w Warszawie oraz środowiska uczonych Biblioteki Żałuskich. Łojek, 40.
- „Wiadomości Warszawskie” Warszawa 1 I 1763 — 1 I 1774 (wychodzą od 7 I 1761 jako kontynuacja „Kuriera Polskiego”, powstałego 21 XII 1729; w 1763 n-ry parzyste pt.: „Wiadomości Uprzywilejowane Warszawskie”, nieparzyste pt.: „Kurier Warszawski”; w 1764 wszystkie n-ry pt.: „Kurier Warszawski”; od 1 I 1765 wszystkie pt.: „Wiadomości Warszawskie”). Wyd. warszawskie kolegium jezuitów, red. Franciszek Bohomolec (pod koniec przy współudziale Stefana Łuskiny). Łojek, 35, 36.
- „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne z Sławnych Wieku Tego Autorów Zebrane” Warszawa I 1770—XII 1777. Czasopismo literackie. Wyd. Michał Gröll, red. Jan Albertrandi, od 1771 Adam Naruszewicz. Łojek, 49.

II

GAZETKI PISANE

Biblioteka Czartoryskich w Krakowie

1. *Listy do J. Mniszcha*, t. XXVI—XXXVI, 1765—1774, rkpsy sygn. 3860 III — 3870 III. Wśród partykularnych korespondencji zwarty blok gazet pisanych z Warszawy do Dukli przez rezydenta Łoniewskiego (nazwisko wg listu Kajetana Sołtyka do Mniszcha z 9 XI 1766). Adresatem Jerzy August Mnisch (1715—1778), w latach 1742—1767 marszałek nadworny koronny, od 1773 r. kasztelan krakowski, zięć wielkiego Brühla i przeciwnik Stanisława Augusta. Jego zainteresowaniom teatralnym (świadczy o nich działalność *théâtre de société* w jego rezydencji; zob. *Zbiór komedii granych na teatrum w Dukli*, rkps. Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 250) zawdzięczamy dość liczne teatralia w gazetach Łoniewskiego, ale są to przeważnie wiadomości zasłyszane lub przepisane; Łoniewski nie miał kontaktów ze środowiskiem teatralnym, co więcej, rzadko chodził do teatru. („Dziś wieczorem — pisał w gazecie z 8 V 1765 — ma być komedia, czyli opera w operauzie saskim, ale że za pieniądze, więc ja tamże się być nie ofiaruję.”)

NB. Część korespondencji Łoniewskiego z 1767 r. (23 V—28 XII) znajduje się w rkpsie Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 1144, s. 137—201.

2. *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, rkps sygn. 2037. Autor ani adresat nie znani.

Biblioteka Jagiellońska

1. *Gazety pisane i informacje tygodniowe z Warszawy, wyjątkowo z innych miast, z lat 1771, 1773—1774, 1777—1781...*, rkps sygn. 6799 II. Tylko 1779—1780 prawie w całości, inne roczniki bardzo zdefektowane. Przeważająca część gazet autorstwa ks. pijara Teodora Ostrowskiego (1750—1802), znakomitego prawnika i publicysty, w latach 1773—1775 podprefekta w warszawskim pijarskim Collegium Nobilium, 1776—1784 profesora prawa i historii, od 1787 prokuratora prowincji (osobę ustalił Edmund Rabowicz na podstawie gazety z 28 XI 1779, w której autor donosi, że złożył królowi sporządzony przez siebie *Inwentarz nowy praw, traktatów i konstytucji koronnych i W. Ks. Litewskiego*; ukazał się drukiem w 1782 r. pod nazwiskiem Teodora Ostrowskiego). Ostrowski był płatnym korespondentem Adama Józefa Mniszcha, chorążego nadwornego koronnego. Jego relacje odznaczają się niespotykanym bogactwem informacji, plotek, refleksji obyczajowych, literackich i teatralnych (tylko nieznaczna część udało się włączyć do niniejszego zbioru).

Biblioteka Kórnicka

1. *Relacje z r. 1765 (z Warszawy i partykularia cudzoziemskie)*, rkps sygn. 448. Korespondenci i adresat nie znani.

2. *Miscellanea z XVIII w. Gazety pisane 1702—1766*, rkps sygn. 1031. Zbiór obejmuje przede wszystkim gazety z czasów saskich (na końcu dołączono garść gazet z 1766 r.). Korespondenci i adresat nie znani.

3. *Gazety pisane z Wilna z lat 1779—1781, 1783—1791*, rkpsy sygn. 1324 (1789); 1325 (1788); 1326 (1787); 1327 (1786); 1328 (1785); 1329 (1781); 1330 (1783—1784); 1331 (1784); 1332 (1780); 1333 (1779); 1334 (1791); 1335 (1790). Wydawcą i redaktorem gazetek była poczta wileńska (zob. dopisek na gazecie z 17 III 1781: „JW Pana nogi całuję, za egzekucją od gazet należności przeszłorocznej najsolenniejszemu dziękuję. Poczta Wileńska.”). Adresatem tych gazet był prawdopodobnie Tomasz Ignacy Łopaciński (1753—1827), od 1775 r. szambelan królewski (jego ekslibris znajduje się na wszystkich rękopisach). NB. Identyczne gazety pisane wileńskie w rkpsach Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 247 i 248 (z lat 1787, 1788).

4. *Gazeta pisana z lat 1790—1791*, rkps sygn. 1637. Poszczególne relacje (13 XII 1790—26 XII 1791) załączone są do kolejnych numerów „Gazety Narodowej i Obcej” 1791 (sygn. Cz. 437). Autorem gazety jest ks. pijar Antoni Dąbrowski (1769—1826), znakomity później matematyk (w 1790 r. skończył dopiero seminarium); podpis Dąbrowskiego na liście z 1 VIII 1791. Adresat nie znany.

Biblioteka Krasieńskich

1. *Gazety pisane z lat 1771—1796*, rkps sygn. 3925 (spalony w 1944 r.). Korespondenci i adresat nie znani. Musicalia z tego rkpsu (wzmianki o koncertach i przedstawieniach operowych w Warszawie i na prowincji, przeważnie identyczne z notatkami w gazetach wileńskich z Bibl. Kórnickiej) opublikowała A. Simonówna, *Kilka notatek muzycznych z gazet pisanych*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 1.

Biblioteka Narodowa

1. *Rzeczy polskie. Listy pisane z Warszawy w okresie lat trzech: tj. 1791, 1792, 1793*, rkps sygn. Baw. 818. Rękopis zawiera w większości gazety pisane (29 III 1791—1 XII 1792) z licznymi brakami (zwłaszcza w 1792 r.). Autor (lub autorzy) i adresat nie znani.

2. *Kontynuacja diariusza sejmowego*, rkps sygn. 4062 akc. Jest to zbiór sprawozdań z obrad sejmowych 2 I 1790 — 15 II 1791 i związanych z nimi wydarzeń politycznych. Autor (lub autorzy) i adresat nie znani.

Biblioteka Miejska w Poznaniu—Zbiory Raczyńskich

1. *Gazety pisane z lat 1750—1792*, rkps sygn. 1441. Zbiór niekompletny (brak relacji z lat 1751—1754, 1757—1760, 1762—1765, 1767, 1773—1780, 1783, 1785—1786; z 1755, 1756, 1761, 1766—tylko po jednej gazetce, z 1768—dwie, 1769—trzy, w tym jedna z Wilna; komplet gazetek jedynie z 1791!). Korespondenci i adresat nie znani. NB. Gazetka z 22 I 1781 jest identyczna z gazetką poczty wileńskiej (Wilno 27 I); zob. rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1329, k. 8.

2. *Gazety pisane z lat 1777, 1783, 1786* w rkpsie sygn. 1329/8 (Teki Erzepkiego); przedr.: E. Aleksandrowska, *Materiały do życia i twórczości Antoniego Felicjana Nagłowskiego*, „Archiwum Literackie”, t. V, Wrocław 1960, s. 80—118. Autorem gazet Antoni Felicjan Nagłowski (1742—1811), poeta, od 1775 r. kancelista (1779 drugi sekretarz) Departamentu Policji Rady Nieustającej, eks-konfederat barski i wolnomularz (od 1783 w loży Świątynia Izis), adresatem książę Antoni Sułkowski, wojewoda gnieźnieński. NB. Gazetę Nagłowskiego z 11 IX 1786 ze zmienioną datą (26 IX) włączyła do swoich gazetek poczta wileńska; zob. rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1327, k. 66.

Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

1. *Gazety pisane z Warszawy (i z innych miast) z lat 1763—1776*, rkpsy sygn. 579 I — 592 I (nie wykorzystano rkpsu sygn. 582 I, zawierającego gazety z 1766 r.; znajduje się w zbiorach Bibl. Państwowej Nauk. we Lwowie). Adresatem Ewaryst Andrzej Kuropatnicki (zm. 1788), od 1764 r. kasztelan buski, od 1766 r. kasztelan bełski. Autor (lub autorzy) gazet nie znany.

2. *Miscellanea*, rkps sygn. 566 II. Rękopis zawiera kilkanaście gazet pisanych z 1769 r., zapewne do E. A. Kuropatnickiego (na rkpsie jego ekslibris). Autor (lub autorzy) nie znany.

3. *Listy i korespondencje dawne historyczne (w autografach)*, t. III: *Listy H. Gurskiego r. 1782—1792*, t. 1: 1782—1786, rkps sygn. 1996 I; t. 2: 1787—1789, rkps sygn. 6353 I. Listy Gurskiego

do L. Świeykowskiego mają charakter gazet pisanych, Gurski załącza ponadto do swej korespondencji krążące wówczas po Warszawie gazetki (m. in. opis fety w Łazienkach 10 IX 1788).

4. *Zbiór ciekawości różnych 1790—1799*, rkps sygn. 6621 I, t. I—II. Rkps zawiera zwarty blok gazet pisanych 11 VIII 1790—4 I 1791; 4 IV 1793—28 III 1794. Autor (lub autorzy) i adresat nie znani.

5. *Gazety pisane roku 1791 z Warszawy...*, rkps sygn. 857. Autor ks. pijar Anzelm Źdżeński. Adresat nie znany (Józef Ankwicz?).

J. J.

WOLTER U PIJARÓW¹

Uwiedomienie o aktach publicznych. Dnia 4 *praesentis*, czyli w przeszłą sobotę, kawalerowie Collegium Nobilium pod dozorem XX. *Scholarum Piarum* zostający, tragedią *Alzyrę*², jako też i onegdaj komedią *L'Enfant prodigue* produkowawszy w przytomności dystyngwowanych panów w Warszawie tymi czasy znajdujących się, jako to JW. Jmci Ks. Załuskiego³, biskupa kijowskiego, JJWW. Jchmśc Panów Branickiego⁴, kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego, Sapiehy⁵, wojewody połockiego, hetmana pol[nego] WKs. Lit[ewskiego], Gozdzkiego⁶, wojewody podlaskiego, Mniszcha⁷, marszałka nadwornego koron[nego], Kossowskiego⁸, podskarbiego nadwornego koronnego, książąt Lubomirskiego⁹, miecznika kor[onnego], Czartoryskiego¹⁰, łowczego koronnego, Jmci ks. Kierskiego¹¹, sekretarza koron[nego], Załuskiego, sufragana płockiego, i wielu innych — reprezentowali. Z JJWW. dam zaś, ile się przedniejszych w Warszawie teraz znajduje, tyle na tych aktach być raczyło. Że wysmienicie, z niewypowiedzianym ukontentowaniem godnego spektatora, aktorowie swe role utrzymali, staraniu pracy zasłużonym w ojczyźnie Jmc ksks. pijarom ma się przyczytać. Przełożenie tragedii na polskie tak jest przednie, iż smaku tego, który zamyka się w ojczystym kompozytora stylu, nie tylko nie chybia, lecz wdzięk ten sam mając arcyprzyjemną czyni polskim uszom.¹² Argument tragedii i imiona aktorów są na osobnym półarkuszu wydrukowane.

¹ „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1763, 9 II, nr 6.

² Tragedię Voltaire’a *Alzire, ou les Américains* (prapremiera w Comédie Française 27 stycznia 1736 r.) grano po polsku w przekładzie Augustyna Orłowskiego; komedię *L'Enfant prodigue, ou l'École de la Jeunesse* (prapremiera w Comédie Française 10 października 1736 r.) zagrano po francusku. Było to zgodne z programem teatralnym pijarów — tragedia wyrażała ich aspiracje literackie i polityczno-reformatorskie, komedia zaś była przede wszystkim dopełnieniem francuskiego lub niemieckiego lektoratu. *Alzyrę* grano nie po raz pierwszy; jej premiera u pijarów nastąpiła już w 1750 r. (w przekładzie Stanisława Konarskiego; zob. argument przedr. w: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 419—421). Nie była także pierwszą tragedią Voltaire’a na pijarskiej scenie — wyprzedziła ją *Zaira* w 1747 r. W ciągu niespełna dwudziestu lat od reformy Konarskiego (*Othon* Corneille’a, 1744 r.) teatr pijarski zagrał z wyjątkiem *Mahometa* wszystkie najdojrzalsze tragedie

Voltaire'a: *Alzyrę*, *Meropę*, *Śmierć Cezara* i *Zairę*. W swoim repertuarze był na pewno najbardziej „oświeconym” teatrem przed nastaniem Oświecenia. Miarą zaś sukcesu, jaki odnosły na scenie pijarów tragedie wolterowskie, może być wiadomość zanotowana przez J. A. Załuskiego, że Józef Potocki (zm. 1751), kasztelan krakowski i hetman wielki koronny, „pod wpływem reprezentacji *Zairy* i *Alzyry* uczynił wieczysty zapis na wystawianie dzieł scenicznych w języku polskim na teatrze kks. pijarów” (L. Bernacki, *Teatr...*, I, 417). Przedstawienia u pijarów od czasu reformy Konarskiego nie odbywały się już na prowizorycznym podium w refektarzu, ale w specjalnie zbudowanym teatrze w bocznym skrzydle Collegium Nobilium przy ul. Miodowej (inauguracja w 1744 r.; zob. B. Król-Kaczorowska, *Budynki teatrów, dekoracje i kostiumy w Warszawie XVIII stulecia*, w nin. tomie s. 852). Do dziejów tego teatru zob.: „Gazeta Warszawska” 1779, 1 V, nr 38, Supl.; 1780, 6 V, nr 37, Supl. (doniesienia o lekcjach publicznych fizyki eksperymentalnej prowadzonych przez ks. Alojzego Osińskiego „w sali teatralnej pomienionego Collegium Nobilium”) oraz: W. Czajewski, *Teatr w konwiktach pijarskim w Warszawie*, „Wędrowiec” 1897, nr 16—19 (przedr. pt. *Pierwsze afisze teatralne w Polsce*, w tomie: *Szkice teatralne*, Łódź 1907, s. 5—47); M. Rulikowski, *Dawne sale i gmachy teatralne w Warszawie*, Warszawa 1918, s. 23—25; L. Bernacki, *Teatr kks. pijarów w Warszawie*, w: *Teatr...*, I, 411—429; J. Lewański, *Miscellanea z czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1, s. 16—19.

³ Józef Andrzej Załuski (1701—1774), referendarz koronny, od 1758 r. biskup kijowski, uczony polihistor, współzałożyciel słynnej Biblioteki Załuskich, dramatopisarz (zob. też w nin. tomie s. 81). Jego młodszy brat Marcin (zm. 1768) był sufraganiem płockim.

⁴ Jan Klemens Branicki (1689—1771), od 1735 r. hetman wielki koronny; jego żoną była Izabela z Poniatowskich (1730—1808), siostra Stanisława Augusta.

⁵ Aleksander Michał Sapieha (1730—1793), od 1762 r. hetman polny litewski; jego żoną była słynna później z intrygantwa Magdalena z Lubomirskich, kochanka Stanisława Augusta.

⁶ Stanisław Bernard Gozdzi (zm. 1771).

⁷ Jerzy August Mnischek (ok. 1715—1778), od 1737 r. marszałek nadworny koronny, jeden z najbardziej znaczących ludzi na dworze Augusta III, a to dzięki małżeństwu z córką ministra Henryka Brühla, Marią Amalią (ok. 1737—1772).

⁸ Roch Kossowski, od 1791 r. podskarbi wielki koronny.

⁹ Franciszek Ferdynand Lubomirski (zm. 1774), starosta biecki, od 1761 r. miecznik wielki koronny.

¹⁰ Stanisław Kostka Czartoryski (zm. 1766), starosta łucki, od 1742 r. łowczy koronny.

¹¹ Józef Kierski (zm. 1783), biskup sufragan poznański, od 1759 r. sekretarz wielki koronny.

¹² Przekład Orłowskiego *Alzyry* został wydany w 1779 r. Niewątpliwie jest to najlepszy ze znanych nam przekładów pijarskich, ale w latach osiemdziesiątych XVIII w. nie mógł już budzić dawnego entuzjazmu.

Orłowski nieroztropnie tłumacząc *Alzyrę*

Sam na siebie okrutną napisał satyrę —

pisał złośliwie Stanisław Kostka Potocki w wierszu „*Chciałem, by ci czwartkowe opisał przy-padki...*” (zob. rkps AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 250, k. 85).

POŻEGNANIE SASKICH KOMEDIANTÓW¹

Z Warszawy d. 17 Febr[uarii] 1763. Jmć Pan Poseł Francuski dnia onegdajszego wszystkich komediantów do pałacu swego wezwawszy solennie na kolacji traktował, o których słyhać, iż wszyscy od służby swojej alienowani być mają, ile że z dyspozycji Dworu opery i komedie skasowane być mają.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1763*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 579 I, s. 28—29.

² Jest to ostatnia wiadomość o teatrze saskim w Warszawie. W r. 1762 występowały w nim prawdopodobnie aż trzy zespoły — włoskiej opery i baletu pod dyr. nadwornego kapelmistrza Johanna Hassego (w ciągu roku zespół wystawił trzy opery Metastasia—Hassego: *Il Ciro riconosciuto*, *Il Re pastore* i *Il Trionfo di Clelia*; zob. „Kurier Warszawski” 1762, 20 I, nr 6, Supl.; 13 II, nr 13; 24 II, nr 16, Supl.; 4 VIII, nr 62, Supl.; 14 VIII, nr 65; „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1762, 21 VII, nr 13; 4 VIII, nr 15; 18 VIII, nr 17; 16 XI, nr 29; 22 XII, nr 35; „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1762, 29 I, nr 4; 5 III, nr 9; 16 VII, nr 28; 13 VIII, nr 33; por. także I. Krasicki, *Korespondencja...*, t. I, Wrocław 1958, s. 60), włoskiej komedii dell’arte (zob. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen*, t. II, Dresden 1862, s. 361; por. także w nin. tomie s. 445) oraz zespół aktorów francuskich pod dyr. Jana Franciszka Albaniego, kupca warszawskiego, przy czym, jak wynika z afiszów oraz dokumentów opublikowanych przez K. Wierzbicką (*Źródła do historii teatru warszawskiego...*, cz. I, Wrocław 1951, s. 1—4), zespół Albaniego dawał przedstawienia na zasadzie imprezy prywatnej, co było pierwszą znaną nam próbą utworzenia teatru publicznego w Warszawie (zob. B. Korzeniewski, *Teatr warszawski za Augusta III*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1, s. 95—101; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964, s. 129—131). W karnawale 1763 r. działalność teatru (z wyjątkiem, zdaje się, komedii francuskiej) została zawieszona ze względu na ciężką chorobę Augusta III (od połowy grudnia 1762 r. do 7 marca 1763 r. był prawie bez przerwy „invisible”, a to „z przyczyny afekcji pedogrycznej”; zob. *Gazety pisane z Warszawy r. 1763*, s. 19, 23, 31), z uwagi zaś na spodziewany rychły powrót całego dworu do zrujnowanej wojną siedmioletnią Saksonii (15 lutego traktat pokojowy w Hubertsburgu) zrodziły się projekty likwidacji teatru i „alienowania” aktorów. Wiadomość o kolacji (pożegnalnej?) u posła francuskiego, którym był od 1760 r. w Warszawie markiz Marc-Antoine de Paulmy d’Argenson (1722—1787), dotyczy niewątpliwie komedianów francuskich. Jak wiadomo, ich antrepriza skończyła się sromotnym bankructwem; poseł d’Argenson należał zapewne do grona owych „dostojnych osobistości” (obok stolnika Moszyńskiego i prawdopodobnie kuchmistrza koronnego, Antoniego Ponińskiego; zob. *Listy nad wypadkami politycznymi w Polsce, pisane w latach 1763 i 1766*, Poznań 1846, s. 75), z których namowy Albani zorganizował ją w Warszawie. Doniesienie wskazuje przy tym, że zespół Albaniego pozostawał jednak w służbie dworu (przynajmniej nominalnie, zob. nagłówek afiszów: *Komedianci Królewscy*); wiemy także skądinąd, że w dni galowe dawał przedstawienia, na które „nie tylko godnemu Państwu, ale pospólstwu wolne i bez zapłaty wejście było pozwolone” („Kurier Warszawski” 1762, 6 III, nr 19). Z końcem karnawału (w marcu) aktorzy francuscy rozjechali się, inne zespoły nie zostały jednak „skasowane” i wróciły z dworem do Drezna (zob. M. Klimowicz, *Teatr Augusta III w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1, s. 34). Na tym kończy się trwający z górą pół wieku okres działalności w Polsce teatru dworskiego Wettynów (1698—1763). Na wiosnę (25 kwietnia) August III wyjechał do Drezna, 5 października umarł.

PAN SERVANDONI BĘDZIE MIAŁ DOZÓR NAD NAPRAWĄ OPERALNI W PARYŻU¹

Z Paryża d. 14 kwietnia. [...] Naprawa operalni w perzynę obróconej do wielkich kosztów przyprowadzi; ludzie zacnego urodzenia mniemają, że się całe bez niej obejść nie można.² Pan Servandoni³, sławny dla wielkiej biegłości swojej w każdym rodzaju architektoniki, a najbardziej w perspektywie i machinach teatralnych, będzie miał dozór nad tą naprawą. Już po kilka razy plan-

tę podawał na zbudowanie operalni na innym miejscu, planta jego z wielkimi zawsze pochwałami przyjęta była; jeśli ją teraz wykona, nieomylnie dzieło w tym rodzaju najwyborniejsze w Paryżu obaczemy.

¹ „Wiadomości Uprzywilejowane Warszawskie” 1763, 11 V, nr 38.

² Operę paryską, mieszczącą się w Palais Royal, zniszczył całkowicie pożar 6 kwietnia 1763 r.; „z operalni same zostały mury — doniosły „Wiadomości Warszawskie” 1763, 4 V, nr 36, Supl. — w księgach muzycznych, sukniach, sprzętach i ozdobach do opery służących niezmierna jest szkoda”. Odbudowa trwała siedem lat, co jeszcze dziś należałoby uznać za tempo błyskawiczne, zważywszy, że odbudowa opery warszawskiej po spaleniu w czasie II wojny światowej ciągnęła się lat przeszło dziesięć! Plaga pożarów w teatrach XVIII w. wynikała przede wszystkim z zaniedbania ochrony i urządzeń przeciwpożarowych. We Francji dopiero za Dyrektoriatu, po nowym wielkim pożarze teatru Odeon (marzec 1799 r.), wydano ostre zarządzenie, iż „przy każdym teatrze ma być jedna sikawka i naczynie ciągle wodą wypełnione” („Gazeta Warszawska” 1799, nr 34, Dod.). Pożar nie ominął także warszawskiej operalni (zob. w nin. tomie s. 461).

³ Giovanni Niccolò Servandoni (1695—1766), wybitny architekt i scenograf włoski, przez wiele lat związany z operą paryską; pierwszy (obok Giuseppe Galli-Bibieny) zastosował rzut ukośny w dekoracji teatralnej. W latach pięćdziesiątych pracował dla teatru drezdeńskiego; po wykonaniu dekoracji do opery Metastasia — Hassego *Ezio* w 1755 r. otrzymał od Augusta III tytuł nadwornego architekta i pensję 20 000 liwów (zob. *Principaux traits de la vie de Servandoni, tirés du même recueil*, „Journal Encyclopédique”, t. V, cz. 1, Bouillon 1773, s. 138—140). Jego „planty” (plany) teatrów były znane w całej Europie. Po śmierci Servandoniego odbudowę paryskiej opery doprowadził do końca architekt Moreau.

ROZRYWKI JKMC I W DREŹNIE¹

Z Drezna 22 maja. Król Jmość Pan Nasz Miłościwy najczęściej w swoim przebywa pokoju, czasem jednak w wspaniałej obrazów galerii² zabawia się. Dnia 11 tego miesiąca na wałach w komediarni hrabi Jmci de Brühl³, pierwszego ministra, była komedia.⁴ Dnia 16 włoscy tancmistrze i na linach tańczący w obecności rodziny królewskiej sztuki swe pokazowali; między skoczkami był jeden, który z wielkim patrzących podziwieniem taniec, *salto mortale* nazwany, po trzech jeźdźcach na koniach biegających odprawiał.

¹ „Kurier Warszawski” 1763, 18 VI, nr 49, Supl.; przedr.: „Gazety Wileńskie” 1763, 25 VI, nr 26, Supl.

² Słynną do dziś Galerię Drezdeńską założył August II.

³ Henryk Brühl (1700—1763).

⁴ Był to zapewne występ włoskiej trupy dell’arte z udziałem Pietra Moretti (zob. „Gazette d’Utrecht” 1763, 24 VI, nr 50). „Komediarnia” hr. Henryka Brühla znajdowała się w jego pałacu, zw. Belwederem, pięknie wkomponowanym w fortyfikację nad Łabą („na wałach”), dziś tzw. Taras Brühla.

NABOŻNY MELODRAM Z KOMICZNYM INTERMEZZEM¹

Z Warszawy d. 9 lipca. Szkoły publiczne ksks. jezuitów odprawiły w tych dniach i kilka razy powtórzyły tragedią *Izaak*, z francuskiego tłumaczoną, a dedykowaną Jmci Księdzu Biskupowi Kijowskiemu. Między aktami śpiewane było *intermezzo* włoskim sposobem robione.² Na każdym wyprawowaniu wiele znacznych gości przytomnych znajdowało się.³

¹ „Kurier Warszawski” 1763, 16 VII, nr 57.

² Tragedię (właśc. oratorium) pt. *Izaak, Pana Zbawiciela naszego w Starym Testamencie figurujący, na scenę muzykalną w melodramacie nabożnym wprowadzony*, tłumaczył nie z francuskiego, ale „z włoskiego metru [*Isacco figura del Redentore* Metastasia], nie po metrowsku, ale prostotną polską Minerwą” Józef Andrzej Żalwski, biskup kijowski (zob. w nin. tomie s. 443); przedkład ukazał się w *Zebraniu rytmów*, Warszawa 1754, t. II. Przedstawienia *Izaaka* były popisem uczniów jezuickiej szkoły publicznej (a nie powstałego osobno w 1752 r. dla „paniąt” na wzór pijarski Collegium Nobilium); odbywały się w tzw. starym kolegium przy ulicy Jezuickiej na Starym Mieście w specjalnej sali zbudowanej na widowiska publiczne (zob. Z. Raszewski, Wstęp do: J. Furttenbach, *O budowie teatrów*, Wrocław 1958, s. 44). Nie znamy obsady tych przedstawień, możliwe, że „dywertowali się” w nich przyszli aktorzy Teatru Narodowego (Johann Heine pisał o pierwszym zespole z 1765 r., że „to pozbawieni chleba i zaprawieni w tego rodzaju widowiskach studenci, którzy dawniej odgrywali dialogi na teatrze jezuickim”, zob. w nin. tomie s. 635), jednak sprawdzić dziś tego nie sposób z powodu zatruty katalogów uczniów starego kolegium. Interesujące, że w międzyaktach *Izaaka* śpiewano intermezzo „włoskim sposobem robione”, a więc komiczne. Od dawna zdaliśmy sobie sprawę, że teatr jezuicki nie stronił wcale od mieszania w jednym widowisku gatunków i nastrojów (proceder stosowany nagminnie na dwóch „wzorcowych” scenach: Collegium Louis Le Grand w Paryżu i Collegium Romanum; np. w tym ostatnim mistrz Bohomolca, Contuccio Contucci, załącza do swojej tragedii *Iaddeus* z 1730 r. „*intermezzi da cantarsi nella tragedia*”; zob. A. Stender-Petersen, *Die Schulkomödien des Paters F. Bohomolec S. J.*, Heidelberg 1923, s. 14—15; por. także E. Boyssse, *Le Théâtre des Jesuites*, Paris 1880, s. 251—334). Wiadomość o grywaniu intermezza „włoskim sposobem” na scenie szkół publicznych S. J. odkrywa wreszcie właściwy adres teatralny „komedyjki do śpiewania” Bohomolca pt. *Nędza uszczęśliwiona* (1770), pisanej „na wzór włoskich, które się *intermezzi* nazywają”. Teatr warszawskich jezuitów okazuje się więc nie tylko kolebką stanisławowskiej komedii, ale i „oper narodowej”!

³ Warto pamiętać, odczytując wzmiankę o wielkiej liczbie „znacznych gości” na każdym przedstawieniu, że lipiec 1763 r. był niezwykle upalny i temperatura dochodziła do 30° w skali Réaumur’a! (zob. „Kurier Warszawski” 1763, 16 VII, nr 57).

«MATATYJASZ» W DROHICZYNIE¹

Z Drohiczyna d. 31 lipca. Po skończonym zwykłym solennym nabożeństwie Jchmościów ksks. jezuitów odprawiła się tu na sali szkolnej od przezacnej Akademii Drohickej w szkołach tutejszych naukami bawiącej się z wielkim wszyszkich ukontentowaniem z śpiewaniem przy kapeli *Matatyjasz* tragedia, Jchmc Państwu Jabłonowskiemu, kasztelanom wiślickim, ku oświadczeniu ra-

dości z narodzonego onymże pierworodnego syna przypisana, na której wiele znacznych gości z województwa podlaskiego na ten akt zgromadzonych znajdowało się.

¹ „Kurier Warszawski” 1763, 6 VIII, nr 63.

STRÓJ NIE MOŻE CZYNIĆ DYSTYNKCJĄ NA TEATRUM!¹

Samego Domu Niemieckiego w Polsce panowanie dało do tego największą przyczynę, gdy częstokroć posłowie i dygnitarze, a czasem i senatorowie, w polskim stroju na opery, kantaty i inne miejsca chcący wchodzić przed flintami stać musieli, a w francuskim stroju chodzącym nawet bez ekscypcji i kamerdynerów miejsca były wolne, przeto zabezpieczyć temu słuszną by rzecz była, aby nie wynosili stroju, ale różność i rozmaitość usług publicznych najpierwszą do dystynkcji były zaletą.

¹ Fragm. *Listu pisanego przyjaciela do przyjaciela*; tekst wg rkpsu Bibl. ZNiO, sygn. 316 II, k. 215. List został napisany przed rozpoczęciem sejmików, które miały wybrać posłów na sejm konwokacyjny, a więc przed lutym 1764 r. W operalni saskiej nie tylko strój bywał „do dystynkcji zaletą” (zob. w nin. tomie s. 621).

Sprawa poruszona w *Liście* weszła także na forum dyskusji sejmu konwokacyjnego, na sesji XIV (23 IV 1764), w której część posłów domagała się „*pactis conventis* opisać i obligować”, aby przyszedł król Polski i jego dwór „zawsze po polsku chodził”. „...proszę, panowie bracia [...] proszę, powiedzieć szczerze — mówił jeden z posłów (mozyrski, Gedeon Jeleński, albo halicki, Golejewski) — wy, co tu jesteście dawniej, czyli wam też nigdy nie zamknięto drzwi tam, gdzie niejednego awanturnika wystrojonego po obcemu wpuszczono, i to z okazywaniem mu wielkiego szacunku? Mnie samego, który to mówię, spotkało zawstydzenie, że mnie nie chciano wpuścić na operę; szczęściem, że się nawinął perukarz, sługa starosty mnie równego, i zaręczył, że jestem człowiekiem mającym prawo wstępu.” (*Listy nad wypadkami politycznymi w Polsce...*, s. 71.) Por. także *Diariusz sejmu convocationis...*, Warszawa [1764].

KARNAWAŁ W PETERSBURGU¹

Z Petersburga d. 30 stycznia. [...] Karnawał tutejszy w wszelakiego rodzaju rozrywki obfituje. W imperatorskiej nadwornej sali co tydzień włoskie opery, francuskie i ruskie komedie z niezmiernym przytomnych upodobaniem odprawują się. Baletom i w wynalazku osobliwszym, i w wykonaniu najprzedniejszym z wielkim przypatrują się podziwieniem. Raz na tydzień bal maskowany u dworu bywa, na którym takie jest mnóstwo masków, iż pospolicie na 1800

biletów rozdawać trzeba. Ministrowie tak narodowi, jako i cudzoziemcy kolejno kolacje, koncerty i bale sprawują. [...] Pan Locatelli, Włoch, w starym cesarskim Pałacu Zimowym reduty daje, gdzie też codziennie prawie odprawuje się komedia niemiecka.²

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 10 III, nr 20, Supl.

² Podziw sprawozdawcy jest usprawiedliwiony — w Petersburgu działa wówczas pięć różnych teatrów, będących jednak jako całość imprezą organizowaną przez dwór. Wśród nich jest publiczny teatr rosyjski, którego początki datują się jeszcze za panowania Piotra Wielkiego, z jego bowiem inicjatywy powstał „dom komediowy” i zorganizowano zespół aktorski „spośród młodych chłopców różnych stanów”. Wystąpili oni po raz pierwszy 14 grudnia 1702 r.; data ta ma w historii teatru rosyjskiego podobne znaczenie, jak u nas premiera *Natętów*. Po śmierci Piotra Wielkiego teatr przestał istnieć, przedstawienia rosyjskie kontynuowano jednak w Korpusie Szlacheckim i na scenie dworskiej (tu nastąpiła w 1750 r. rosyjska prapremiera *Hamleta*!), powstało także mnóstwo zawodowych i półzawodowych trup aktorskich, rekrutujących się ze studentów, kancelistów, nawet lokajów. „Łomonosowem rosyjskiego teatru” okazał się Fiodor Wolkow (1729—1763), syn kupca, utalentowany samouk, który utworzył w rodzinnym Jarosławiu świetny zespół aktorski. W 1752 r. trupę Wolkowa sprowadzono do Petersburga, a w 1756 r. na mocy ukazu carowej Elżbiety powstał stały „Rosyjski dla Przedstawiania Tragedii i Komedii Teatr” pod dyr. brygadiera Aleksandra Sumarokowa. Grano w nim przede wszystkim tragedie Łomonosowa, Trediakowskiego i samego Sumarokowa, wśród komedii dominowały przekłady i przeróbki z Regnarda, Légranda i Molière’a. Teatr miał charakter nie tylko rozrywkowy i dydaktyczny, wystawiał także sztuki krytykujące samowolę ministrów i nadużycia carskiego despotyzmu (tragedie Sumarokowa). Zob. wstęp D. N. Bierkowa do antologii: *Russkaja komedija i komiczeskaja opera XVIII wieku*, Moskwa 1950, s. 12—19; D. Błagoj, *Historia literatury rosyjskiej XVIII wieku*, Warszawa 1955, s. 75—92, 129—132. W teatrze tym bywał Stanisław August Poniatowski jako poseł Augusta III przy dworze rosyjskim w latach 1757—1758. Zob. *Pamiętniki...*, t. I, cz. I, Warszawa 1915, s. 340—341.

PRÓBA NA POKOJACH¹

Z Warszawy dnia 18 kwietnia. [...] Przed wieczorem była próba na pokojach JO. Książęcia Jmci Prymasa² *Oratorium o Męce Pańskiej*, co do słów księdza Matastazjusza, co do muzyki pana Hassa, magistra kapeli niegdyś Najjaśn[iejszego] Króla Jmci Augusta III, sławnych w całej Europie autorów kompozycji, a zaś w Wielki Piątek przed Grobem Pańskim w kościele oo. bernardynów tutejszych, o godzinie piątej po południu, zbiorem wybornych i licznych instrumentów muzycznych, jako też z dobrym głosem aktorów, odprawione będzie.

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 18 IV, nr 31, Supl.

² Prymasem był wówczas (od r. 1759) arcybiskup Władysław Łubieński (1703—1767); próba oratorium odbyła się w pałacu Prymasowskim przy ul. Senatorskiej. Śpiewała w nim zapewne

pani Farinelli z córką (zob. w nin. tomie s. 450). Granie oratoriów w Wielki Tydzień datuje się w Warszawie dopiero od lat pięćdziesiątych XVIII w. Pierwszą, zdaje się, wiadomością o tym „zwyczaju cudzoziemskim” jest relacja „Kuriera Polskiego” 1755, 2 IV, nr 89: „W kolegiacie warszawskiej świętego Jana Chrzyciciela Grób Pański nowo inwentowany i wspaniale wystawiony kapela JKMci, tu w Warszawie rezydująca, piękną swoją melodią przyozdobiła, było bowiem grane oratorium zwyczajem cudzoziemskim po dwa razy, raz w dzień Wielkopiątkowy *immediate* po złożeniu do grobu Ciała Pańskiego, drugi raz w Sobotę Wielką przed samą rezurekcją. Dyrektorem tych dwóch aktów był JP. Dominik Jaziomski, oboista JKMci, każdy zaś akt trwał przeszło dwie godziny z wielkim ukontentowaniem audytora z licznej frekwencji Państwa zgromadzonego. To oratorium wyrażało historią Starego Testamentu, to jest Ananiasza, Azariasza i Misaela z rozkazu króla Nabuchodonozora w piec ognisty na spalanie wrzuconych, i anioła z woli boskiej zesłanego, który pomienionych trzech młodzieńców od szkody ognia uwolnił. Tę historią pięć osób w głosach swoich opowiadały włoskim językiem. Tekst, czyli poezja kompozycji JPana *abate* Metastasi, poety dworu cesarskiego, cała zaś muzyka kompozycji Jmci Pana Adolfa Hasse, pierwszego kapelmagistra JKMci PN*Miłościwego*.” Nie wykluczone, że ten sam oboista Dominik Jaziomski (*vel* Jeziomski) dyrygował wykonaniem *Oratorium Męki Pańskiej* w 1764 r. (wiadomo, że znajdował się wtedy w Warszawie; jego kantatę *Cnota i mądrość ukoronowana* odśpiewano dla uczczenia koronacji Stanisława Augusta 25 listopada w warszawskim kolegium jezuitów).

TEATRUM SZKOŁĄ DZIKICH¹

Z Londynu d. 24 kwietnia. [...] W Charles Town² w Południowej Ameryce teatrum utworzono, a że Indianie wielkie do widoków przywiązanie pokazują, użyć pragniemy tego szrodka na rugowanie z ich umysłów pozostałej dzikości. Są tu ludzie z wielkim staraniem biegłych komediantów szukający, w czym niezmiernie trudności mają, ponieważ przyobiecanyimi wielkimi nawet pensjami ledwie kogo zwabić mogą.

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 30 V, nr 43.

² Charleston, miasto nie w Ameryce Południowej, ale w Południowej Karolinie (USA). Teatr publiczny powstał tu w 1736 r. W 1764 rozpoczęła działalność antrepryza D. Douglasa — najlepszy ówczesnie teatr Ameryki Półn.

APLAUZ DLA PANI FARINELLI¹

Z Warszawy d. 4 sierpnia. [...] Dnia wczorajszego obchodziliśmy fest Kawalerów Orła Białego² i imienin JOKsiążęcia Jmci Wojewody Ruskiego, Generalnego Regimentarza i Konfederacji Generalnej Marszałka. JO Książę Jmć Prymas na ten koniec dawał wielki obiad dla przytomnych obojej płci gości w Warszawie, na którym byli i ministrowie cudzoziemscy.³ Podczas stoła i kawy była muzyka z najlepszych instrumentów i głosów złożona, między którymi Mde Farinella⁴, śpiewaczka włoska na najpierwszych w Europie teatrach znajoma, największy aplauz miała.

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 4 VIII, nr 62.

² Order Orła Białego, najwyższe odznaczenie w Polsce przedrozbiorowej, ustanowił August II w 1705 r.

³ „3 Augusti. Zjazd u mnie znaczny — zapisał w swoim diariuszu Łubieński — obiad na 100 osób *in graziam* Augusta [Czartoryskiego], ks. wojewody ruskiego, i orderu, z muzyką i śpiewaczkami.” (Zob. S. Askenazy, *Dwa stulecia, XVIII i XIX*, Warszawa 1910, t. II, s. 115.) Ministrów cudzoziemskich było trzech — obaj posłowie rosyjscy, Keyserling i Repnin, oraz poseł pruski Schonaich-Carolath.

⁴ Nazwisko Farinelli stało się głośnie w Europie dzięki znakomitemu śpiewakowi Carlo Broschi zw. Farinelli (1705—1782). Jego występom w Londynie w 1734 r. towarzyszyły historyczne owacje publiczności, wołano: Jeden Bóg i jeden Farinelli! Nie wiadomo jednak, czy występująca w Warszawie pani Farinelli była krewną wielkiego śpiewaka; w ogóle wiemy o niej niewiele. Po raz pierwszy pojawia się jej nazwisko wśród wykonawców opery Metastasia—Hassego *Antigono*, wystawionej w Tartakowie, na imieniny żony przez Franciszka Salezego Potockiego 26 lipca 1763 r.; śpiewała partię Bereniki, jej partnerem był śpiewak o tym samym nazwisku, prawdopodobnie mąż (może Carlo Broschi?). Zob. program w rkpsie Bibl. ZNiO, sygn. 691 I, k. 174 i przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, II, 366; J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, t. VI, Warszawa 1963, s. 585. Na pokojach u księcia prymasa śpiewała zapewne ze swą dorosłą córką (por. zwrot w liczbie mnogiej o „śpiewaczkach” w diariuszu Łubieńskiego), obie też razem ze śpiewaczką Tenerin wystąpiły w kancie Brunatego—Gherardiego w dniu koronacji Stanisława Augusta (zob. w nin. tomie s. 452). Nie wykluczone, że wszystkie trzy brały udział w operze danej przez Repnina w pałacu Ujazdowskim 16 września 1764 r. (zob. w nin. tomie niżej). O koncertach pani Farinelli w 1765 r. w kamienicy Królika na Trębackiej i w domu Szubalskich na Nowym Mieście zob. w nin. tomie s. 455. W listopadzie 1765 r. spotykamy obie śpiewaczki na występach w Gdańsku; w ciągu dwóch lat pobytu śpiewają m. in. *Stabat Mater* i operę *La Serva padrona* Pergolesego (zob. „Wöchentliche Danziger Anzeigen” 1765, nr 47, 48; 1766, nr 9, 11, 14). Por. także C. Goldoni, *Pamiętniki*, Warszawa 1958, s. 527.

NA KOLACJI U REPNINA¹

Z Warszawy dnia 19 września. [...] Tegoż samego dnia [16 września] Król Jmć z panami i damami tu przytomnymi znajdował się w Ujazdowskim pałacu pięknie bardzo rozmaitych kolorów ogniami iluminowanym na operze i wspaniałej kolacji, którą książę Repnin, dworu rosyjskiego minister, z tańcami długo w noc trwającymi dawał.²

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 19 IX, nr 75, Supl.

² „JKMć od samego początku tam był [u Repnina] — donosiły „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1764, nr 38 — i był obecny na przedstawieniu operetki [Operette], podczas gdy inni tańczyli.” Jest to pierwsza wiadomość o imprezie teatralnej po elekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego (7 września 1764 r.). Na przyjęcie króla Repnin wynajął od ks. Kaspra Lubomirskiego, nb. generała w czynnej służbie rosyjskiej, pałac w Ujazdowie, niegdyś świetną rezydencję marszałka Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, znanego w XVII w. komediopisarza i teatromana; znajdującą się tam salę teatralną zbudował dla grania jego komedii najwybitniejszy architekt polski tej epoki, Tylman z Gameren (1632—1706). Nie znamy tytułu opery, która poprzedziła kolację u Repnina, wiadomo tylko, że była „stosowna do okoliczności” uczcze-

nia niedawnej elekcji (zob. „Gazette d'Utrecht” 1764, 5 X, nr 80). Skomponował ją zapewne na zamówienie Repnina kapelmistrz królewski Gherardi. Można też przypuszczać, że obsada jej była identyczna z obsadą kantaty Gherardiego na koronację Stanisława Augusta (zob. w nin. tomie s. 452).

OLBRZYM Z TRYDENTU W WARSZAWIE¹

Doniesienie z Warszawy d. 17 listopada. Przybył tu jeden olbrzym, Bernard Gilli², rodem z Trydentu, mający 26 lat, wzrostu łokci 5, proporcjonalny w całym ciele ułożeniu; miał honor być prezentowany 26 października Najjaśniejszemu Panu Naszemu. Po odjeździe swym z domu był u Cesarstwa Jchmców, u Królów Jchmców Portugalskiego, Hiszpańskiego, Francuskiego, Angielskiego, Sardyńskiego, Pruskiego, u Ojca św. Klemensa XIII, u różnych elektorów i książąt Rzeszy Niemieckiej. Można go widzieć od 10 do 12 przed południem, a po południu od 2 aż do 6 godziny.

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 17 XI, nr 92.

² Bernard Gilly, „kajstrat, wzrostu łokci 5 [= 2,98 m], w postawie swojej kształtny”, występował w Warszawie od października 1764 r. do lutego 1765 r. „Mieszkał przy ulicy Freta pod l. 280, w domu narożnym, dawniej Dulfusa — pisze Magier. — Ten zaspokoiwszy ciekawość prawie całej Warszawy, po okazywaniu się za pieniądze, znajdował się raz na reducie [17 stycznia 1765 r., wg „Gazette d'Altona” 1765, 6 II, nr 22] ubrany jako Goliat, w towarzystwie z Dawidem, przez sprzeczność wzrostu rzadkim karzelkiem [Józefem Borusławskim, mającym tylko 3 stopy i 3 cale, tj. 93,5 cm], u dworu pani Humiejeckiej [właśc. Humieckiej], miecznikowej kor., zostającym” (*Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, Wrocław 1963, s. 243). Przed wyjazdem z Warszawy (8 lutego) Gilly miał ciężką przeprawę z Komisją Skarbową; „mniemano, iż on od widzenia siebie znaczne pieniądze zebrał, tedy Komisja Skarbowa dysponowała, ażeby przed wyjazdem swoim z Warszawy do skarbu publicznego zapłacił. W tym interesie tenże wielkolud podał Najjaśniejszemu Panu memoriał upraszając, ażeby wolny był od włożonego na siebie podatku, przekładając, że zebrane w Polsce od widzenia siebie pieniądze ledwie mu na sustentację w tym kraju i podróż tak do Polski, jako i z Polski wystarczyć mogą. Król Jmć odesłał go do Komisji Skarbowej, która po niejkiej deliberacji przykazała, aby tenże Bernard Gilli *contenta* supliki swojej JKMcI prezentowanej przysięgą potwierdził. Co gdy wykonał, od zapłacenia cła był uwolniony.” (Zob. *Dzieje Polskie, czyli Przypadki znaczniejsze od czasu Interregnum po śmierci śp. Augusta III, króla polskiego, oraz za panowania Najjaśniejszego Stanisława Augusta, króla polskiego, wielkiego księcia litewskiego, zdarzone*, t. I, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1354, s. 144—145.)

ZABAWY DLA UCZCZENIA KORONACJI¹

Po odprawionej [...] w kościele Św. Jana koronacji [25 listopada], tudzież powróceniu się Najjaśniejszego Pana na Zamek [...] w paładamencie i wszystkim stroju jak był ubrany², bez korony na głowie, jabłka i berła w ręku nie mając [...] sam tylko zasiadł do jednego stołu na tronie czterema gradusami

wywyższonym pod baldachimem postawionego i tam obiadującemu urzędnicy koronni i litewscy usługiwali [...]. W tejże sali dwa inne stoły były; u jednego z których (patrząc od tronu królewskiego) po prawej stronie będącego siedzieli Jchmość Księża Arcybiskup Lwowski³ (bo Prymas wtenczas dla słabości zdrowia nie znajdował się) i biskupi tudzież wojewodowie, u drugiego zaś po lewej stronie Jchmość Panowie Ministrowie i kasztelanowie więksi. Trwał ten obiad godzin kilka przy muzyce i śpiewaniu koncertów⁴ [...] Dnia 4 X-bris [sc. 26 Novembris] hołd od miast Najjaśniejszy Pan [...] odebrał [...] Po skończonej kolacji po godzinie dziewiętej maski miejskie za biletami były wpuszczane, które na kilka dni przedtem Jmć Pan marszałek Karaś⁵ rozdawał. [...] W środę, to jest dnia 28 Novembris wieczór, Król Jmć *gratis* dał redutę wszystkim maskom *decenter* przybranym na miejscu zwyczajnym, gdzie się reduty odprawiały⁶, i samże w asystencji najdystyngwowańszych osób przytomnością swoją ją przyozdobił.

¹ Fragm. *Diariusza sejmu coronationis, opisanie aktu samej koronacji, tudzież oddanego od miast nazajutrz hołdu...*, Warszawa [1765], s. nlb. 19—21, 32, 34. Inne przedr.: L. Zieliński, *Pamiętki historyczne krajowe*, Lwów 1841; S. Truchim, *Koronacje polskich królów elekcyjnych*, Poznań 1931. Zob. także „Kurier Warszawski” 1764, 28 XI, nr 95, Supl.

² Król „był ubrany w bardzo pięknej masce — pisała w liście do matki Marianna z Potockich Brühlowa, 28 listopada 1764 r. — kamizelecka krótka, srybna, lamowa, aftowana złotem, na to płaszcz do pół nogi takież sam, buciki srybne jak u śpiewaków na teatrum” (R. Kaleta, *Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku oświecenia w Polsce*, Warszawa 1958, s. 17); w stroju tym portretował króla Bacciarelli. Stanisław August złamał bowiem zasadę, wg której królowie polscy koronowali się w stroju polskim; zrobił to oczywiście nie z powodu (albo nie tylko) przywiązania do swych „długich włosów kruczych”, jak sądzili złośliwie współcześni (E. Murray), ale dlatego że strój polski był dlań symbolem zacofania i sarmatyzmu. Zob. H. Schmitt *Materiały do dziejów bezkrólestwa po śmierci Augusta III i pierwszych lat dziesięciu panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Lwów 1857, t. I, s. 73.

³ Wacław Hieronim Sierakowski (1699—1780), od 1759 r. arcybiskup lwowski, brał pierwsze miejsce za stołem pod nieobecność prymasa, Władysława Łubieńskiego.

⁴ Podczas obiadu odśpiewano zapewne kantatę Gherardiego z tekstem Giovanniego Brunati, wyd. pod tyt.: *Cantata a tre voci per festeggiare il giorno de la coronazione di SM. Stanislao Augusto, Re di Polonia* (zob. Estr. XIII, 275; L. Bernacki, *Teatr...*, II, 213). Wystąpiły w niej pani Farinelli z córką (jako Sarmazia i Temida) oraz śpiewaczka Tenerin jako Apollo.

⁵ Kazimierz Karaś (1711—1775), kasztelan wizki, marszałek dworu Stanisława Augusta.

⁶ W sali wielkiej na Zamku.

TRAJEDIA U PANIEN SAKRAMENTEK¹

Z Warszawy d. 1 grudnia. [...] Dnia 21 przeszłego miesiąca [listopada] odprawiła się u WW. Jchmć Paniien Sakramentek² przez damy na edukacji zostające trajedia *Polyeuctus męczennik*³ w przytomności Jejmc Pani Wojewodziny Połockiej z córką⁴, księżnej Jejmci Sułkowskiej z córką i siostrzenicą

swoją, Kasztelanką Inowrocławską⁵, i innych wielu dystyngwowanych dam w liczbie 23 z osobliwym ukontentowaniem i żądzą, aby też tragedia powtórnie na widok dana była.

¹ „Kurier Warszawski” 1764, 1 XII, nr 96.

² Sakramentki, czyli benedyktynki nieustającej adoracji Najświętszego Sakramentu, sprowadziła z Francji królowa Maria Kazimiera (dla dopełnienia ślubowania na intencję zwycięstwa Jana III pod Wiedniem) i osadziła na Nowym Mieście w 1688 r.; kościół i klasztor budował dla nich słynny architekt Tylman z Gameren. Zgromadzenie „werbowało się głównie z samych Francuzek i dziewic pochodzących ze znakomitych rodów polskich, otoczone więc było wyjątkową protekcją arystokracji polskiej” (Z. Głogier, *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1958, t. IV, s. 196). Jan III podarował im swój płaszcz koronacyjny. Od 1715 r. sakramentki utrzymywały w klasztorze pensję dla panien; była ona podobnie elitarna jak konwikt teatynów.

³ Tragedia P. Corneille’a *Polyeucte martyr* (prapremiera w teatrze Hôtel de Bourgogne w Paryżu 1741 r.). *Polyeucte*’a po polsku w przekładzie pijarskim (Piotra Oźgi i in.) wystawiono po raz pierwszy na scenie warszawskiego Collegium Nobilium w 1755 r. (zob. „Kurier Polski” 1755, nr 81). Współcześnie istniały jeszcze trzy inne przekłady (Konarskiego i Orłowskiego, Tadeusza Burzyńskiego oraz Udalryka Radziwiłła).

⁴ Magdalena z Lubomirskich Sapieżyńska z córką Anną.

⁵ Anna z Przebendowskich Sułkowska z córką Marianną lub Józefą i siostrzenicą Marianną Moszczeńską.

«L'ORDRE DE CARNAVAL» KRÓLA PRUS¹

Z Berlina d. 18 grudnia [1764]. Karnawał tegoroczny tym sposobem od Króla Jmci jest uregulowany: W niedzielę będą asamble u Królowej, w poniedziałki opera, we wtorki reduty, we środy komedie francuskie, we czwartki asamble u Księżnej de Prusse, w piątki opera, a w soboty odpoczynek. Według tego porządku [...] wczorajszego [...] dnia opera *Merope*² nazwana pierwszy raz wyprawiona była, na której Król Jmć z Królową Jejmością i z całą swoją Familją był przytomny.

Z Berlina d. 20 grudnia [1764]. Wczorajszego dnia [...] komedianci królewscy wyprawili komedią pod tytułem *Le Medicin par occasion*³, na której Król Jmć z całą Najjaśniejszą Familją był przytomny.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 2 I, nr 1; 5 I, nr 2, Supl.

² Opera Karla Heinricha Grauna (1704—1759), kapelmistrza nadwornego króla pruskiego Fryderyka II Wielkiego; skomponował ją w 1756 r. Przedstawienia opery włoskiej w Berlinie datują się już od początku XVIII w., ale właściwym twórcą opery berlińskiej stał się dopiero Fryderyk Wielki (wstąpił na tron w 1740 r.). „W 1728 r. Fryderyk Wielki (podówczas jeszcze Kronprinz) odwiedził dwór saski w Dreźnie i galowe przedstawienie w operze, dane z okazji jego wizyty, zapaliło go do rywalizacji. Postanowił, że po wstąpieniu na tron jednym z jego pierwszych zadań winno być wzniesienie gmachu operalnego godnego jego stolicy.” (Zob. *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, t. I, London 1954, s. 647; opis uroczystości w Dreźnie podczas wizyty Fryderyka

Wilhelma I z synem zob. S. Truchim, *Na dworze Augusta Mocnego*, Poznań 1925, s. 66—74). Otwarto ją 7 grudnia 1742 r. operą Grauna *Cesare e Cleopatra*. Podobnie jak w Dreźnie, i w Warszawie teatr był dostępny dla publiczności (rozdawaniem bezpłatnych biletów dysponował dwór). W latach 1751—1756 nastąpił okres największego rozkwitu opery berlińskiej: dekoracje malował Giuseppe Bibiena, zwany przez współczesnych „mistrzem fantastyki” (poprzednio był nadwornym scenografem Augusta III w Dreźnie), występowali najwybitniejsi śpiewacy europejscy. Z tego też okresu pochodzi wiele anegdot o Fryderyku Wielkim i jego teatrze, król bowiem „nie tylko opery często odwiedzał, ale też przytomny był na generalnych próbach dla ćwiczenia śpiewaków w akcji i deklamacji” (zob. *Anekdoty, czyli znamiona charakter i przymioty Fryderyka II, króla pruskiego, wystawujące...*, cz. IV, Wilno 1796, s. 48). Grano przeważnie opery Grauna i Hassego — muzykę ich obu król lubił najbardziej. Po przerwie w okresie wojny siedmioletniej (1756—1763) wznowiono uroczyste przedstawienia w 1764 r. Następcą Grauna został J. F. Agricola (1720—1774), ożeniony ze śpiewaczką Benedettą Molteni, która zapewne wystąpiła w roli *Me-ropé*.

³ Komedia Louisa de Boissy (prapremiera w Comédie Française 12 marca 1745 r.). Fryderyk Wielki nie lubił teatru ani literatury niemieckiej, utrzymywał nawet, że nie bardzo rozumie po niemiecku; podobno po odegraniu oratorium Grauna z tekstem niemieckim Ramlera mówił z niechęcią: „Niemczyzna ma jednak zawsze coś szorstkiego, twardego i cierpkiego. [...] Rad bym cały tekst dobrze rozumiał [...]. Już ja sobie każę przetłumaczyć.” (Zob. *Anekdoty...*, cz. VI, s. 43—50.) Stąd w „porządku” przepisany dla dworskiego karnawału brak przedstawień w rodzimym języku, chociaż od początku panowania Fryderyka Wielkiego występowała każdego roku w Berlinie głośna, i to nie tylko w Niemczech, wędrowna trupa aktorska Schucha (tzw. „Schuchsgesselschaft”), której twórcą był znakomity aktor Franz Schuch senior (zm. ok. 1764). Za dyrekcji (od 16 maja 1764 r.) jego syna, Franza Schucha juniora (1741—ok. 1771) w repertuarze trupy były już obok popularnych fars z Hanswurstem — także regularne sztuki ze szkoły Gottscheda.

KOMEDIE NA FEST KRÓLA I BRATA KRÓLEWSKIEGO¹

Z Warszawy dnia 23 stycznia. Przygotowany w ogrodzie pałacowym Jmci Pana Ogińskiego², wojewody wileńskiego, na fest narodzenia JKMci PNM[ilościwego] fejerwerk dnia ośmnastego miesiąca terażniejszego po godzinie jedenastej w nocy przy biciu z armat zapalony, któremu w obecności Najjaśniejszego Pana zgromadzone tamże Państwo z zupełnym przypatrywało się ukontentowaniem, wprzód zaś komedia francuska przez kawalerów i damy prywatnie w tymże pałacu reprezentowana była.

Z Warszawy 6 marca. [...] Przypadły na dniu onegdajszym [4 marca] fest imienin Książęcia Jmci Podkomorzego Koronnego³ uroczystą u dworu obchodzony był galą, z której okoliczności kawalerowie i damy reprezentowali komedię francuską w pałacu Książęcia Jmci Sułkowskiego, pisarza wielkiego koronnego⁴.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 23 I, nr 7, Supl.; 6 III, nr 19, Supl.

² Michał Kazimierz Ogiński (1728—1800), w latach 1764—1768 wojewoda wileński, od 1768 r. hetman wielki litewski, zapalony teatroman i kompozytor (zob. w nin. tomie s. 504). Pałac Ogińskiego w Warszawie stał przy ul. Rymarskiej (nr hip. 743).

³ Kazimierz Poniatowski (1721—1800), starszy brat króla, w latach 1742—1773 podkomorzy koronny (o jego teatrze i romansach z aktorkami zob. w nin. t. s. 369, 398). Pałacem Sułkowskich był wtedy pałac Kazimierzowski przy Krakowskim Przedmieściu (niedługo potem król kupił go na siedzibę Szkoły Kadetów).

⁴ Znamy tylko tytuł drugiej komedii, dzięki „Gazette d'Utrecht” 1765, 22 III, nr 24, Supl.: *Les Dehors trompeurs, ou l'Homme du jour* L. de Boissy (prapremiera 18 lutego 1740 r. w Comédie Française). Wg Heinego w ówczesnym warszawskim *théâtre de société* grali oboje Czartoryscy (księżna Izabela stawiała dopiero pierwsze kroki jako „wielka dama płochego rokoka”; jej emploi — to role młodzieńskich amantek, miała dopiero dziewiętnaście lat), wojewoda Ogiński, Ludwika z Poniatowskich Zamoyska, siostra króla, oraz Marianna Klementyna z Potockich Brühlowa. Reżyserem obydwu przedstawień był starosta warszawski, hrabia Alojzy Fryderyk Brühl (1739—1793), teatroman i komediopisarz (zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego 1765—1773*, Warszawa 1965, s. 24).

KONCERTY JEJMC PANI FARINELLA¹

Doniesienie z Warszawy d. 16 marca. [...] Jejmc Pani Farinella w przyszłą niedzielę [17 marca] o godzinie szóstej po południu będzie dawała koncert publiczny muzyki wybornej dla Państwa w kamienicy JP. Królika na ulicy Trębalskiej. Kto zechce na tym koncercie znajdować się, zapłaci tyńfów 9 i będzie miał wszelkie wygody.

Doniesienie z Warszawy d. 23 marca. [...] Jejmc Pani Farinella donosi, iż koncert, który dotąd bywał na Trębalskiej ulicy, będzie dnia jutrzejszego i dni następujących o godzinie 7 w wieczór w kamienicy Jmci P. Szubalskiego² przy Bramie Nowomiejskiej. Kto zechce na nim się znajdować, zapłaci tyńfów 6.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 16 III, nr 22; 23 III, nr 24.

² W kamienicy Szubalskich odbywały się często w czasach saskich reduty i bale (zob. np. „Kurier Warszawski” 1762, 30 I, nr 9; 20 XI, nr 93). W 1765 r. właścicielem kamienicy był major Józef Szubalski, późniejszy (od 1 II 1766) dyrektor sceny polskiej.

Kamienica Królika (hip. 630) znajdowała się na rogu Trębackiej i Krakowskiego Przedmieścia.

REDUTY W PAŁACU UJAZDOWSKIM¹

Z Warszawy die 10 Aprilis. [...] Z pozwolenia Dworu tutejszego mają się odprawować reduty w pałacu ujazdowskim za pozwoleniem księcia generała Lubomirskiego² w niektórych wydzielonych w tym pałacu pokojów [!] górnych.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 448, k. 25.

² Kaspra Lubomirskiego.

TRAGEDIA O OBLĘŻENIU MIASTA CALAIS NA TEATRUM W PARYŻU¹

Z Paryża d. 22 marca. Dnia 12 tego miesiąca Komedianci Francuscy² wyprawili tragedią, żadnej zapłaty od przytomnych nie wyciągając, o oblężeniu miasta Calais.³ Nacisk ludu był tak wielki, że o godzinie dziewiątej z rana sala była już całe napełniona. Z tym wszystkim przy tak wielkim tłumie ludu było takie ucieszenie, że i najmniejszej przeszkody nie mieli aktorowie, a każdy z słuchaczy podziwienie i ukontentowanie osobliwsze stąd pokazał. Po zakończonej tragedii nastąpił balet, który trwał do wieczora. Pan de Belloy, autor tej tragedii, za naleganiem spektatorów gdy się ukazał na teatrum, powszechne od wszystkich odebrał pochwały. Magistrat miasta Calais, do których zalety to dzieło najbardziej ściągало się, po uczynionej wprzód z znaczniejszymi miasta tego obywatelami radzie upraszał go, ażeby tytuł obywatela tego miasta na siebie chciał przyjąć i portret swój dozwolił zawiesić na ratuszu.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 20 IV, nr 32, Supl.

² Aktorzy Comédie Française w Paryżu, założonej w 1680 r. przez Ludwika XIV jako wzorcowa „akademia teatru”.

³ Tragedię *Le Siège de Calais* napisał Pierre Laurent Buirette, zw. Dormont de Belloy (1727—1775). „Pan de Belloy wpadł na szczęśliwy pomysł wyzyskania tematu oblężenia Calais — pisano w „Annonces et Avis Divers” 1782, nr 28, z okazji wystawienia tragedii *Gaston et Bayard* de Belloya na scenie niemieckiej w Warszawie, 11 II — czemu zawdzięcza całą swoją sławę. Dzięki tej sztuce zasłużył na zaszczyty, których nie uzyskał dotąd ten wielki człowiek, którego imię wyrte złotymi zgłoskami od lat zasłużyło sobie na nieśmiertelność równie ze względu na jego dzieła literackie, co ze względu na poezję i arcydzieła dramatyczne.” Bohaterami *Le Siège de Calais* są mieszkańcy i burmistrz tego miasta, broniący swej niepodległości przed najazdem Anglików (temat zaczerpnięty z kroniki średniowiecznej Froissarta). Sukces tragedii był olśniewający: po premierze w Comédie Française grano ją trzykrotnie przed Ludwikiem XV w Wersalu, potem obezszła ważniejsze sceny Francji (Strasburg, Metz), wystawiono ją nawet na San Domingo (zob. „Gazette d’Utrecht” 1765, 29 X, nr 87); wszędzie „z takim plauzem i ukontentowaniem wszystkich była przyjęta, iż ten publiczny był okrzyk: *Vive le Roy et Monsieur de Belloy!*” („Wiadomości Warszawskie” 1765, 4 V, nr 36). Nawet „i w Anglii tragedia *Le Siège de Calais* z równym ukontentowaniem jest przyjęta. Sprowadzono tam 10 tysięcy [!] egzemplarzy. Pan Garrick, sławny aktor angielski, przedsięwziął onę na język ojczysty przełożyć i w Londynie na teatrum wyprawić” („Wiadomości Warszawskie” 1765, 18 V, nr 40, Supl.). Mimo jednak tylu doniesień i wspaniałej reklamy tragedia de Belloya nie była nigdy, o ile nam wiadomo, wystawiona w Polsce.

WŁOSKI MOLIER W PARYŻU¹

Z Paryża d. 23 marca. [...] Sławny ów p. Goldoni, którego teatralne dzieła tak są zalecone, iż go nazywano włoskim Molierem, dotąd się tu znajdował, gdzie go Włoscy Komedianci² byli do siebie wezwali, dając mu 6000 liwrów³

pensji rocznej, iż im niektóre dzieła wygotował na ich teatrum; że zaś włoska scena nie jest już podług gustu naszego narodu, tedy i panu Goldoniemu pensji więcej płacić nie chcieli, za to jednak Król Jmć onemu nazaczył pensją i do uczenia włoskiego języka familii królewskiej go przyjął.⁴

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 20 IV, nr 32, Supl.

² Aktorzy Théâtre (Comédie) Italien; początki tego teatru sięgają roku 1660 (grająca wtenczas w Paryżu trupa Tiberia Fiorilli, słynnego Scaramouche’a, otrzymała przywilej na założenie stałej sceny i tytuł Królewskich Komediantów). Przedstawienia odbywały się w sali Hôtel de Bourgogne. Zespół odnawiał się stale przez angażowanie wyróżniających się aktorów ze scen włoskich. Tak np. wezwano do Paryża w 1758 i 1759 r. Zanuzziego i Collalto, przyjaciół Goldoniego; Zanuzzi zabrał ze sobą rękopis jego sztuki *Utrata i odnalezienie dziecka Arlekina*, która po wystawieniu w Paryżu zyskała ogromne powodzenie (1759—1761). Właśnie po tym sukcesie postanowiono zaprosić Goldoniego. Komedianci Włoscy zdawali sobie sprawę, iż „ich scena nie jest już podług gustu” ówczesnych paryżan, pasjonujących się nowo narodzonym gatunkiem widowiska — operą komiczną; przyjazd „włoskiego Moliera” łączył się więc z nadzieją powrotu dawnej świetności. Nie wiedzieli jednak zapraszając Goldoniego, że dni ich są już policzone. W lutym 1762 z woli księcia d’Aumont, pierwszego szambelana, który sprawował opiekę nad teatrami, nastąpiło połączenie teatru l’Opéra Comique z Teatrem Włoskim, co praktycznie równało się wyrokowi śmierci dla włoskiego zespołu. Przyjazd Goldoniego (26 sierpnia 1762 r.) niczego nie odwrócił, zwłaszcza że aktorzy odnieśli się z niechęcią do zasad jego reformy (zerwanie z improwizacją, zmiana stylu gry z „chimerycznego” na wystudiowany, oparty na „naśladowaniu”, dostosowany do grania współczesnej komedii obyczajowej), tak że przez dwa lata współpracy z Théâtre Italien Goldoni ograniczył się tylko do dostarczania tradycyjnych scenariuszy.

³ Nie było to dużo. Dobry aktor Komedii Włoskiej zarabiał 15 tysięcy liwrow rocznie.

⁴ Wiadomość o tyle prawdziwa, że Goldoni istotnie został przyjęty jako lektor w służbę księżniczek Francji, za protekcją aktorki Sylvestre, lektorki żony Delfina, Marii Józefy Saksońskiej (matki Ludwika XVI); nie otrzymał jednak żadnej pensji. Dopiero po trzech latach księżniczki wyjednały ją dla Goldoniego u wszechwładnego wówczas ministra Choiseula. (Zob. C. Goldoni, *Pamiętniki*, s. 409—421.) Wiadomość podały także „Wiadomości Warszawskie” 1769, 18 II, nr 14.

KOMEDIANCI ZNÓW W WARSZAWIE!¹

Z Warszawy d. 25 Aprilis 1765 Anno. Na fest imienin Króla Jmci Pana Naszego Miłościwego wszelkie do rozrywek dla przytomnego tu Państwa czynią przygotowania, którego dnia w operhauzie saskim, z dyspozycji JKMcI za trzy tysiące czerwonych zł najętym, pierwsze zaczną się komedie przez sprowadzonych już do tego komediantów, którzy tu w przeszłym tygodniu z JmPanem Czempińskim młodym, dla umówienia i skontraktowania siebie wysłanym, wraz stanęli. Kto by zaś na tych komediach znajdować się chciał, zapłacić będzie musiał. Jakoż panowie od łóżów płacić będą po trzy, po dwa i po jednemu, od ostatnich po talerze, a od *parterre* po trzy złote.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 581 I, k. 31.

² Organizacją teatru zajął się król zaraz po elekcji. Do Paryża został wysłany Kazimierz Czempiński (młodszy brat Jana Czempińskiego, lekarza) dla rozejrzenia się na „gieldzie” aktorskiej. 27 października 1764 r. zaczęto pertraktacje o wynajęcie operalni z radcą saskim von Gablenzem (sfinalizowane 16 kwietnia 1765 r. przyjęciem budynku). 31 października król urządził kolektę na teatr wśród zebranych w Warszawie panów (przyniosła ok. 4500 dukatów). 3 grudnia została zawarta umowa z przybyłym z Wiednia Karolem Tomatisem, w której zobowiązał się on sprowadzić do Warszawy „trupę francuską, złożoną z najlepszych aktorów, którzy będą w stanie grać na przemian komedię, tragedię i operę komiczną” oraz operę włoską buffo z baletem (zob. K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego...*, s. 6—7). W grudniu Czempiński wyjechał ponownie do Paryża, aby zaangażować aktorów. Pośredniczenia w tej sprawie podjęła się na prośbę króla słynna sawantka M-me Geoffrin. Z jej poręki Czempiński zaangażował zespół Louisa de Villiersa, składający się w większości z debiutantów. Pod koniec lutego 1765 r. aktorzy wyruszyli z Paryża do Warszawy. 2 marca Czempiński wysłał list z drogi do króla, w którym pisał o nich z przerażeniem, „że nic nie robią, śpiewają tylko i ustawicznie żądają pieniędzy”. 10 kwietnia nadeszły jednocześnie z Drezna dwie „dyspozycje”: „dla samego posła moskiewskiego, księcia Repnina, pozwolony jest ogródek z altaną śp. Naj[jaśniejszej] Królowej Jejmoi dla spaceru jego, a dla Najjaśniejszego Króla Jmci Komediałnia cała dla odprawowania w niej przyszłych komediów” (*Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 448, k. 25). 12 kwietnia trupa Villiersa przybyła do Warszawy. (Por. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 15—25.) Wiadomości o imprezie teatralnej Stanisława Augusta zaczęły ukazywać się w prasie europejskiej od połowy kwietnia; ich treść wskazuje wyraźnie na inspirację królewską. „Król powziąwszy decyzję zaszczepienia w narodzie upodobania do przedstawień teatralnych [*ayant resolu d'introduire dans la nation le goût des spectacles*] — pisał „Journal Encyclopédique”, Bouillon 1765, t. III, cz. 2, s. 163 (Warszawa, 3 IV) — polecił sprowadzić z Francji komediantów, a z Włoch śpiewaków i tancerzy. Ten wydatek nie zniweczy planu uzdrowienia ekonomii, którą Dwór zamierza się rządzić. Nie zaniedbuje się niczego, co utrzymuje dobry porządek w urzędach nadwornych; wszystkich należących do Dworu przestrzeżono, że zostaną ukarani za najmniejsze uchybienie.” Zob. także „Nouvelles Extraordinaires de Divers Endroits”, Leyde 1765, 16 IV, nr 31, Supl. (Warszawa, 27 III); 14 V, nr 39, Supl. (Warszawa, 27 IV); „Gazette d'Utrecht” 1765, 19 IV, nr 32 (Warszawa, 3 IV).

Ignacy Krasicki

SPODZIEWAMY SIĘ WKRÓTCE POLSKIEGO TEATRU¹

Wdzięk jakowys przywiązany do nowości, jeżeli któremu, naszemu narodowi bywał i jest pobudką, że mniej dbały na to, co ma w domu, za granicą wszystkiego szuka. Nie jest naganna chęć korzystania z tego, co u sąsiadów naszych dobrego widziem, ale przyłgnięcie do cudzoziemszczyzny takowe, które własnego kraju wzgardę ciągnie niegodziwą. [...] Dobrą czynią otuchę nierównie liczniej niżeli przedtem wychodzące z drukarni rodowitym językiem pisane księgi, teatrum polskie, którego się wkrótce spodziewamy, treść dobrej polszczyzny, wydająca się w publicznych zdaniach.

¹ Fragn. felietonu; tekst wg: „Monitor” 1765, [4 V], nr 10, s. 78—79, przedr.: I. Krasicki, *Pisma wybrane*, t. III, Warszawa 1954, s. 12, 14. Jest to pierwsza oficjalna zapowiedź otwarcia sceny polskiej, zrealizowana dopiero 19 listopada premierą *Natretów* Józefa Bielawskiego (zob. w nin. tomie

s. 466). „Gdyby nam ktoś rzekł pięć lub sześć lat temu, że będziemy mieli widowiska polskie — pisał w lipcu 1766 r. anonimowy autor paszkwilu na komedianтів francuskich — byłby poczytany za majaczącego.” (Zob. J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1 (33), s. 128.) Istotnie, publiczny teatr polski jest kolumbowym wynalazkiem Stanisława Augusta. Zapowiedź jego utworzenia znajdowała się już w umowie króla z Tomatisem i Czempińskim z 3 grudnia 1764 r. (zob. K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego...*, s. 6—7). Aby zapewnić odpowiedni repertuar, król ogłosił (zapewne równocześnie z oficjalną zapowiedzią otwarcia sceny polskiej w „Monitorze”) coś w rodzaju konkursu z nagrodą 200 dukatów. Konkurs nie został jednak podany do wiadomości publicznej (wiemy o nim tylko z relacji „szpiega” Heinego). Pomijając przyczyny polityczne, świadczy to jeszcze o braku wyrobionych form nowożytnego życia literackiego. W tym samym czasie w Danii (sierpień 1765 r.) analogiczny konkurs na „napisanie i wystawienie komedii w duńskim języku” ma charakter ogólnokrajowy (zob. „Gazette d’Utrecht” 1765, 6 IX, nr 72), ogłasza go zaś instytucja, której Polska dorobi się dopiero w XIX w., mianowicie Królewskie Tow. Nauk (1742). Do „konkursu” Stanisława Augusta stańło, zdaje się, tylko dwóch autorów: Tadeusz Lipski, kasztelan łączycy (sprawa jego udziału nie jest całkiem jasna), i Józef Bielawski, fligeladiutant Buławy Wielkiej W. Ks. Litewskiego (o Bielawskim zob. w nin. tomie s. 346). Lipski albo skrewił, albo jego komedia została odrzucona (Heine pisał 10 lipca 1765 r. w trybie dokonanych: „Lipski już coś w tej materii skomponował w języku polskim”; była to zapewne *Żona poczciwa*, w której spodziewano się jednak „więcej morałów, jak są, i wolnych i prostych ekspresji”; zob. opinie publiczności po premierze 15 kwietnia 1766 r. w: *Listy różnego stanu osób do h[er]abiny Potockiej, jeneralowej WKs. Lit[ewskiego]*, rkps AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 318, s. 925, w nin. t. s. 637, 643); przyjęto natomiast *Natretów* Bielawskiego, których poprawą zajął się „jeden z najświetniejszych i uczonych ksiąząt”, tj. Adam Kazimierz Czartoryski (zob. w nin. t. s. 467). Obie komedie spełniały wprawdzie główne zalecenia „konkursu” sformułowane przez Krasickiego: „Trzeba by to ośmielić się i na tok własnego języka kształtować cudze oryginały” (*Natreci* są przeróbką *Les facheux* Molière’a, a *Żona poczciwa* komedii Goldoniego *La Moglie saggia*), wybór *Natretów* i dziś jeszcze wydaje się słuszny. Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 149—153, 220—230.

INAUGURACJA TEATRU W WARSZAWIE¹

Z Warszawy d. 11 maja. W przeszłą śródę [8 maja] dzień imienin JKMcI PNM[iłościwego] przy biciu stokrotnym z armat ogłoszony z rana z solenną u dworu był obchodzony galą. [...] Przed wieczorem [Król] wyjechał na opery francuskie, które przez świeżo sprowadzonych komedianтів z Paryża reprezentowane były² z ukontentowaniem zgromadzonego spektatora.³

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 11 V, nr 38.

² Na inaugurację zespół Villiersa odegrał dwie opery komiczne: E. R. Duniego z librettem L. Anseaume’a: *Le Peintre amoureux de son modèle* (prapremiera w paryskiej l’Opéra Comique 26 lipca 1757 r.) oraz *Les Deux chasseurs et la laitière* (prapremiera w paryskim Théâtre Italien 21 lipca 1763 r.). O inauguracji warszawskiego teatru doniosła prasa europejska; zob. np. „Gazette d’Altona” 1765, 21 V, nr 81 (W-wa, 11 V); „Gazette d’Utrecht” 1765, 24 V, nr 42 (W-wa, 8 V).

³ Wg Heinego „zgromadzony spektator” nie był wcale „ukontentowany”. „Panowie tutejsi spodziewali się — pisał w liście z 11 maja — że z przybyciem francuskiej trupy będą wystawiane o wiele lepsze sztuki, tymczasem ta banda nic nie umie” (zob. w nin. t. s. 631). Poziom zespołu

Villiersa był rzeczywiście nędzny, ale istotna przyczyna rozczarowania była inna. Gust operowy publiczności warszawskiej wykształcił się w teatrze saskim na wspaniałym *bel canto* włoskiej opery seria, stąd arie i *recitativa* francuskich oper komicznych, prościutkich w melodyce, ostrych i dramatycznych, musiały się tej publiczności wydać nieznośne i trywialne. Zob. opinię Augusta Mozyńskiego w: K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego...*, s. 25. Por. także relację z inauguracyjnego przedstawienia w „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1765, 17 V, nr 20 (przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 4).

TRAGEDIA JOASA W POZNANIU I SZAROGRODZIE¹

Z Poznania d. 12 maja. Jchmc kawalerowie w konwikcie pod rządem ksks. jezuitów zostający wydawali tragedię wyniesionego na tron Joasa, wyobrażając powszechną radość narodu polskiego z okoliczności imienin Najjaśniejszego Pana naszego Stanisława Augusta w przytomności JO. Trybunału Prowincji Wielkopolskiej i licznego bardzo Państwa.

Z Szarogrodu d. 5 czerwca. Odprawiła się tu za staraniem Jmci ks. Droniewicza, profesora retoryki zakonu św. Bazylego Wielkiego w szkołach pomienionych Jchmc ksks. bazylianów, *Joas*², tragedia z egzemplarzami, pod zaszczytem fundatorskiego i protektorskiego imienia Jmci Pana Andrzeja Godziemby Wardenńskiego, stolnika łatyczewskiego, którą to dwudniową operę przy licznej przytomności dystyngwowanych gości chwalebnie wyż wyrażona szkoła odprawiła z odgłosem wydanego rżęsto z armat ognia i rezonancji kapeli. Zakończony zaś ten akt fejerwerki piękną akomodowane inwencją *in aplausum* protektorów Książęcia Jmci Wojewody Braclawskiego i Jmci P. Stolnika Łatyczewskiego z ukontentowaniem spektatorów zdobiły.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 25 V, nr 42; 10 VII, nr 55, Supl.

² W obu kolegiach grano tragedię Racine’a *Athalie* (prapremiera na scenie szkolnej w St.-Cyr w 1690 r.), zapewne w pijarskim przekładzie (Konarskiego i Orłowskiego). Interesujące, że kojarzono wówczas powszechnie „wyniesionego na tron Joasa” ze Stanisławem Augustem, i pobożna tragedia Racine’a sprzed pół wieku spełniała niemal rolę współczesnej tragedii politycznej (świadczy o tym epilog do *Atalii* granej u pijarów w Warszawie w 1766 r., zob. w nin. t. s. 470). O scenie kolegium jezuickiego w Poznaniu i jej repertuarze w XVIII w. zob. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 19—22. Nie znamy dziś bliżej teatru bazylianów w Szarogrodzie (k. Mohylewa, woj. kijowskie; dziś Ukraińska SRR). Szarogród był miastem Lubomirskich, stąd protektorem kolegium bazylianów był wówczas Stanisław Lubomirski (1704—1793), od 1764 r. wojewoda braclawski, konkurent do tronu Stanisława Augusta. Wystawienie panegirycznej dla Stanisława Augusta sztuki wiąże się niewątpliwie z faktem wycofania się Lubomirskiego z opozycji i jego zabiegami o pozyskanie niedawnego rywala. Na wiosnę 1765 r. wojewoda braclawski sprowadził do Warszawy własną kapelę, aby koncertowała przed królem 26 maja na publicznym konkursie (wzięły w nim także udział kapela królewska i kapela łowczego kor., Czartoryskiego), zaś 20 lipca wyprawił na dziedzińcu zamkowym „dywertymen” w guście Augusta III: szczwanie trzech niedźwiedzi, z których tylko jeden, „mały i młody, najlepiej i żwawiej bronił się”. Zob. *Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, sygn. 448, k. 46, 65.

POŻAR W OPERALNI¹

Z Warszawy d. 27 Junii 1765. [...] Zjawiło się w mieście tutejszym wiele złośliwych ludzi, którzy w nocy na kilku ulicach ogień podrzucili, z których 4 lubo już złapano i w więzieniu osadzono, znowu jednak w domu komedialnym saskim, gdy Król Jmć w niedzielę przeszedł z przytomnym tu Państwem na komediach znajdował się, ogień podrzuciono, który za wczesnym postrzeżeniem był ugaszony.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, sygn. 581 I, k. 49—50.

² Na wiosnę nastąpiła w Warszawie cała seria podpażeń, których sprawcami okazali się włamywacze (zob. „Wiadomości Warszawskie” 1765, 25 V, nr 42). Pożar w operalni (niegroźny) nie miał z nimi nic wspólnego. Wybuchł na początku przedstawienia w niedzielę 23 czerwca i został zaraz ugaszony. Zob. „Gazette d’Utrecht” 1765, 19 VII, nr 58 oraz M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1767*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 2, s. 242 (błędna data: 2 VII!). Prawdopodobnie zapaliły się dekoracje, jak podczas drugiego znanego nam pożaru w operalni w maju 1767 r. (na próbie generalnej baletu *Medea i Jazon*).

«NIGDY PRZEDNIEJSZE BYĆ NIE MOGŁY»¹

Z Warszawy d. 22 Augusti 1765 An. Król Jmci PNM[ilościwy] przy zupełnym zostający zdrowiu kilka razy w tydzień zwykł sobie czynić rozrywkę uczęszczaniem na opery i komedie, w domu komedialnym saskim bywające, które są tak wyborne w śpiewakach i komediantach, jakie nigdy przedniejsze być nie mogły.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, sygn. 581 I, k. 65.

² 7 sierpnia rozpoczęły się występy trupy operowej włoskiej, sprowadzonej przez Tomatisa z Wenecji (zob. „Gazette d’Utrecht” 1765, 7 V, nr 37). Publiczność warszawska, rozczarowana występami komediantów francuskich, przyjęła ją entuzjastycznie. „Winszuję operetty włoskiej — pisał Krasicki ze Lwowa 13 sierpnia 1765 r. w odpowiedzi na list z Warszawy Jacka Ogrodzkiego — zawżdyd ja spodziewał się dobrego jej sukcesu, *et que le public gouterà cette espece de divertissement* [i że publiczność zasmakuje w tego rodzaju rozrywce], mieliśmy nawet pewność o dobrych aktorach, ponieważ Ks[ia]żę Generał [Andrzej Poniatowski], brat królewski, słyszał ich w Wiedniu śpiewających i dawał im dobre świadectwo” (*Korespondencja...*, t. I, s. 118). Nie najmniejszą atrakcją nowej opery był udział paru pięknych śpiewaczek i baletnic. „Komediancki przyjechały; mówią, że czupiradła [on dit, *que ce sont des guenons*] — pisała 16 sierpnia Maria Radziwiłłowa, miecznikowa litewska, do hetmana Branickiego. — Jedna ma być ładna, ale ukrywają ją przed okiem profanów” (*Listy... do J. Kl. Branickiego, hetmana w. koronnego, i do ks. Betańskiego...*, „Niwa” 1883, s. 456). „Rozumiem, że siostrzyczka poznała już te aktorki nowe — dopytywała się Urszula Wielopolska w liście z Żarnowca, pisany 18 IX do Marianny Potockiej — i komediom się przypatrzyła, kiedy tak często bywają. Jak tu te Włoszki przejeżdżali, to prawda, że mi o dwóch pięknych powiadano. Żeby zaś Madame Lulie [Lhulier, ówczesna powiernica Stanisława Augusta, intrygantka i stręczycielka]

cielka] dysgracjonowana była, to wielka nowina [do Żarnowca doszła zapewne plotka o amorach króla z baletnicą Gattai] i nie spodziewałabym się, żeby komediantka nie tylko w piękności przewyższająca, ale w rozumie i grzeczności [była], co to jest uznane w p. Lulie'' (*Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 698). Król, „nadzwyczaj zadowolony [*extrêmement satisfait*] ze sprawienia się Tomatisa'' przyznał mu za sprowadzenie włoskich operzystów tytuł hrabiego i „gratyfikację'' w wysokości 5000 dukatów („*Gazette d'Utrecht*'' 1765, 1 XI, nr 88). „Zawdzięczamy temu hrabiemu — donosiły z Warszawy 14 listopada „*Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen*'' 1765, 21 XI, nr 47 — nie tylko przyjmowanych tutaj z aplauzem włoskich śpiewaków oraz dobrych tancerzy, ale i to, że wszystko, co do ich widowisk należy, jest w najlepszym gatunku.'' (Zob. L. Bernacki, *Teatr...*, I 8.)

OPERA W NADGRODĘ EGZAMINU¹

Z Warszawy d. 14 sierpnia. [...] Dnia wczorajszego [12 sierpnia] podobny z mechaniki językiem ojczystym odprawili egzamen Jchmść Panowie Tyszkiewicz², ciwun wileński, i Jundziłł, marszałkowic p[owia]tu grodzieńskiego [...]. Najjaśniejszy Pan miał dobroć wszystkie kwestie sam zadawać i z odpowiedzi pokazał jawnie swoje ukontentowanie [...]. Po skończonym akcie Król Jmć PNM[iłościwy], chcąc rzeczonym kawalerom honor uczynić i drugich do postępu zachęcić, zaraz z sali wziąć ich z sobą na operę włoską³ powszechnie chwaloną raczył łaskawie.

¹ „Wiadomości Warszawskie'' 1765, 14 VIII, nr 65, Supl.

² Chodzi o starszego z dwu synów Józefa Tyszkiewicza, kasztelana mściśławskiego, Aleksandra (zm. 1775); od jesieni 1762 r. uczył się w kolegium jezuickim w Warszawie (zob. „Wiadomości Warszawskie'' 1762, 27 X, nr 86, Supl.).

³ Grano w tym dniu operę *La buona figliuola* p[er]ta Picciniego z librettem Goldoniego (prapremiera w Rzymie 6 II 1760 r.).

KRÓL NA KOMEDII FRANCUSKIEJ¹

Z Warszawy d. 17 sierpnia. Król Jmć PNM[iłościwy] dnia onegdajszego [15 sierpnia] z okazji dorocznej imienin JOKsiężny Jmci Wojewodziny Ruskiej² uroczystości publicznie na Zamku wraz z dystyngowanym państwem na kilkadziesiąt osób wynoszącym obiadował, potem komedią francuską *Le Legataire universel*³ przytomnością swoją ozdobić raczył.

¹ „Wiadomości Warszawskie'' 1765, 17 VIII, nr 65.

² Maria Zofia z Sieniawskich Czartoryska (1698—1771), żona księcia Augusta Czartoryskiego.

³ Komedia J. F. Regnarda (prapremiera w Comédie Française 9 stycznia 1708 r.).

FEST WSPANIAŁY U STOLNIKA MOSZYŃSKIEGO¹

Z Warszawy d. 31 sierpnia. Celebując rocznicę zaczęcia sejmu elekcyjnego dnia 27 Augusta fest ten wspaniały ofiarował Jmć Pan Moszyński², stolnik koronny, Najjaśniejszemu Panu, który zjechawszy do zwierzchnia w Młocinach zastał obiad zastawiony *in Templo Dianae* przy odgłaszaniu się w lesie muzyki tureckiej. Po obiedzie na leśnym teatrum nowej komedii francuskiej JKMć PNM[ilościwy] przysłuchiwał się, po której z całą kompanią przewioźszy się o szóstej godzinie do Tarkomina, wyciętą umyślnie szeroką ulicą idąc, na obszernej łące wśród lasu zastał liczne z okazji wesela zgromadzone chłopstwo, które ochoczym okrzykiem radość i respekt przy upadnięciu do nóg Panu pokazało, a potem powróciwszy do przerwanych igrzysk swoich w zawód i o zakład, który najzręczniejszy odbierał *proemia* z sukien, kramików różnych i rozmaitego mięsiwa oprócz całkowi pieczonego wołu. O siódmej za strzeleniem armaty Król Jmć znowu wsiadł na bat ozdobny, z którego widział na różnych statkach różne, każdy w swoim stroju ubrane, narody atakujące wyspę jedną, której bronili dzicy ludzie; tym panowały bóstwa: Młodość, Kupidyn i Wdzięki, które jednak po żwawej tamtym narodom obronie, jak tylko Król wysiadł na ich brzeg, kazały dzikim swoim poddanym broń złożyć i spotkawszy Króla zaprowadziły go do teatrum, gdzie alegoryczną operę przy wybornych baletach wywiedli śpiewacy włoscy. Po skończonej operze, której sala i wszystkie okolice iluminowane były, JKMć przewioźł się na inszą wyspę, przy ogniach kunsztownych w prostych liniach na wodzie z obu stron pływających. Na tej wyspie pod ozdobionym kwiaty namiotem zastał wieczerzą, którą zastawiły te różne i dzikie narody, o których bitwie wyżej wspomniono. O północy na przeciwnym brzegu zapalony fejerwerk kosztowny trwał trzy kwadransy, po którym Merkuriusz rozdawał aktorom i tanecznikom obydwu teatrów różne galanterie losiem wyciągane. Koło drugiej z północy JKMć do Warszawy wrócił się.³

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 31 VIII, nr 67.

² August Fryderyk Moszyński (1732—1786), stolnik wielki koronny, człowiek o wielkich zdolnościach i zainteresowaniach artystycznych, doradca i powiernik Stanisława Augusta. Młodość miał bujną i awanturniczą, mawiał zagadkowo, że „wszystkiem w młodości mej uprawiał” (umiał np. chodzić po linie jak cyrkowiec). W swoich *Podróżach po Polsce w 1778 r.* tak pisał o nim J. Bernoulli: „Pan ten, o ile wiem, najbardziej ze wszystkich magnatów [...] poświęcił się sztukom pięknym, nie zaniedbując jednakże nauk ścisłych i innego rodzaju umiejętności. Od wielu lat hrabia jest faworytem, wiernym przyjacielem i sługą swego pana. [...] Pracy ma pod dostatkiem, niezależnie bowiem od tego, że podjął się załatwienia różnych spraw dla króla, zajmuje wiele innych jeszcze stanowisk; nie mógłby jej podolać, gdyby nie godna w nim podziwu energia i pilność. Nie mniej godną podziwu jest jego dobroć i uprzejmość. [...] chyba z żadnym z wielkich panów nie rozmawia się tak prosto, zapominając chwilami, że to magnat.” (Zob. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, Warszawa 1963, t. I, s. 384—385.) Portret nazbyt pochlebny, nie ulega jednak wątpliwości, że Moszyński był Europejczykiem wśród Sarmatów. Od czerwca 1765 r. zajmował się z ramienia króla teatrem. Zob. w nin. t. s. 632, 745 i rkps Bibl. Czart. 3860, s. 283-286.

³ Fest w Młocinach kosztował Moszyńskiego ogromną naówczas sumę 9000 dukatów, ale „tak mocno ukontentował Monarchę, że całą *expens* festinia tego, na kilka tysięcy czerw. [zł] wynoszącą, z skarbu swego zastąpić kazał” (S. Lubomirski, *Ułamki pamiętników historycznych*, rkps AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 82, t. I, s. 74; potwierdza to także Moszyński w liście do króla z 15 czerwca 1772 r., zob. L. Bernacki, *Teatr...*, II, 380). W korespondencji współczesnych fest Moszyńskiego odbił się głośnie echem, wywołując najrozmaitsze komentarze. Wśród nich najciekawsza, choć złośliwa i nieprzyjazna, jest opinia „szpiega” saskiego, Heinego; pisał on pod datą 31 sierpnia 1765: „Jakkolwiek stolnik Moszyński szczyci się z swej uczty i fajerwerku w Młocinach, na co ogromną masę pieniędzy wydał, to wszakże rozsądni ludzie powiadają, że ta była nędzna i nieprzyzwoita; ci, którzy się tam udali z ciekawości, żałują po największej części swej fatygi i wydatku na opłacenie wynajętych powozów i bryczek. [...] Spomiędzy panów tutejszych mała liczba się tam dostała, albowiem tylko sam najlepszy wybór był zaproszony, wpośród którego szczególnie pani Lullier pominięta nie była; nie zbywało tam także na rzezimieszkach, ponieważ bardzo wiele osób z zegarków, woreczków i różnych rzeczy na tym festynie ogołoconymi zostali. Nasz konduktor Zuck [Szymon Bogumił Zug], któremu polecono wystawić tam rusztowanie na teatr oraz inne baraki i szałas, otrzymał w nagrodę od hr. Moszyńskiego złotą tabakierę wartości 60 $\frac{1}{2}$ czy 100 $\frac{1}{2}$.” (Zob. J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 142.) Szczegółowy opis fety zachował się w rkpsie Bibl. Czartoryskich, sygn. 839, s. 429—439, pt. *Description de la fête donnée à Sa Majesté le Roi de Pologne par Son Excellence Mgr le Comte de Moczenski* [!], *Stolnik de la Couronne, au château de Meloczin* [!], le 27 Août 1765, jour anniversaire de la diète d’élection (fragm. przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 7—8). Wg *Description* aktorzy francuscy grali przed królem operę komiczną („*Comédie mêlée d’ariettes*”) *Rose et Colas* P. A. Monsigny’ego z librettem M. J. Sedaine’a (prapremiera w paryskim Théâtre Italien 8 marca 1764 r.). „Sztukę tę poprzedził wierszowany komplement [...] układu pana Frosy, jednego z komedianów królewskich, i przez niego wygłoszony.” W roli Młodości (Hebe), królującej na wyspie „dzikich ludzi” (Murzynów?), wystąpiła panna Gattai, „pierwsza tancerka królewskiego teatru”; po „bitwie narodów” powitała ona króla stosownym wierszem, układu Kawalera de la Marche, „ukazując cały zasób wdzięków, jaki może posiadać szczęśliwy wiek osiemnastu lat”. Po wysłuchaniu życzeń Młodości król został zaprowadzony do „wielkiego, zbudowanego z drzewa teatru”, gdzie operzyści włoscy odśpiewali „*une cantate allegorique à la fête*”, kompozycji M. del Zanca, „śpiewaka opery JKMci”, pt. *Musica al trono*. „Nastąpił po tym balet, którego scena reprezentowała polanę w dębowym lesie; w jej głębi znajdowało się wzniesienie pokryte kwiatami. Wiodły po nim szerokie schody do Świątyni Miłości, wspartej na kolumnach, wewnątrz niej zaś ukazały się Wdzięki i Cnoty, unoszące zielony wieniec z dębowych liści.” Do opisu fety w Młocinach zob. także relację Heinego (J. Lewański, *Teatr, dramat...*, s. 139—141) oraz „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1765, 2 IX, nr 37. Z prasy zachodnio-europejskiej odnotowała fetę Moszyńskiego „Gazette d’Altona” 1765, 14 IX, nr 148 (W-wa, 4 IX). O teatrze leśnym w Młocinach założonym przez Henryka Brühla zob. K. Sokołowska-Grzeszczyk, *Ogród i pałac w Młocinach*, „Rocznik Warszawski” 1962, s. 146—147.

KRÓL NA OPERACH¹

Z Warszawy dnia 11 września. Najjaśniejszy Król Jmć PNM[iłościwy] w przeszłą sobotę [7 września] z okoliczności przypadłego i zwykłą u dworu galą obchodzonego anniwersarza szczęśliwego obrania siebie na tron [...] o godzinie zaś zwykłej wybrał się na operę włoską, z której powracając wstąpić raczył do książęcia Jmci Repnina.²

Z Warszawy d. 2-da 8-bris. [...] W przeszłą *immediate* niedzielę [29 września] wieczorem Naj[jaśniejszy] Król Jmć znajdował się na komedii włoskiej z przytomnym Państwem.³

Z Warszawy dnia 27 listopada. Najjaśniejszy Król Jmć PNM[iłościwy] dnia onegdajszego [25 listopada] z okazji dorocznej szczęśliwej koronacji swojej zwykłą u dworu galą obchodzonej uroczystości [...]. Wieczorem zaś znajdował się na reprezentowanej nowej operze włoskiej.⁴

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 11 IX, nr 69, Supl.; *Gazety pisane z Warszawy r. 1765*, sygn. 448, k. 77; „Wiadomości Warszawskie” 1765, 27 XI, nr 90, Supl.

² Operę buffo *Il Mercato di Malmantile* D. Fischietiego z librettem Goldoniego (prapremiera w Wenecji 26 grudnia 1757 r.).

³ Nie komedii, ale operze buffo *Gli Uccellatori* F. Gassmanna z librettem Goldoniego (prapremiera w Wenecji w karnawale 1759 r.).

⁴ Grano kantatę *La Libertà* Ferardiniego (Teodora Ferrari?) z baletem kompozycji Michała Kazimierza Ogińskiego (zob. w nin. tomie s. 454).

KŁOPOTY Z AKTORKAMI DO POLSKICH KOMEDII¹

Die 14 7-mbris 1765 w Warszawie. [...] Zagajone projekta operów i komedii polskich w oświadczonej żądaniu dobrania sposobnych aktorów i aktorek już w skutku, chociaż bez operauzu swoje biorą i znajdują poszczęśliwienie i publiczne do pomnożenia historii rozpoczynają teatru i sceny po Warszawie, kiedy córki od rodziców, żony od mężów do Warszawy odbiegają i na tę publiczną usługę swe cnoty, talenta i przymioty w aktorstwo ofiarują i jak mówią, że już tu dwu mężów po swoje przyjechali żony, ale w odebraniu onych więcej mają i odnoszą trudności jak nadziei.²

¹ *Listy do J. Mniszcha*, t. XXVI, rkps Bibl. Czartoryskich, sygn. 3860, s. 303 (gazeta pisana od korespondenta Łoniewskiego).

² Jeszcze jedna relacja świadcząca, że werbowanie „sposobnych aktorów i aktorek” dla powstającej sceny polskiej odbywało się w atmosferze skandalu (zob. list Marii Gaudzickiej do „Monitora” i relacje J. Heinego w nin. t. s. 341, 633). Wzmianka o dwóch mężach przybyłych do Warszawy za zbiegłymi „na teatrum” żonami dotyczy zapewne mężów dwóch pierwszych aktorek Teatru Narodowego: łowczyny rzeczyckiej, Antoniny Prusinowskiej (vel Pruszanowskiej) i Wiktorii Leszczyńskiej, sędzicowej drohiczyńskiej (obie wystąpiły w premierze *Natęków*). O ich perypetiach małżeńskich i teatralnych zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 161–163.

REFORMA TEATRU W AUSTRII¹

Z Wiednia d. 8 października. Cesarz Jmć² usilnie pracuje około dobrego porządku i uszczęśliwienia poddanych w krajach dziedzicznych. [...] Włoskich i francuskich komediantów, pensją im wypłaciwszy, odprowadził, samych tylko niemieckich zatrzymał...³

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 26 X, nr 81, Supl.

² Józef II, cesarz rzymski narodu niemieckiego (godności tej zrzekł się dopiero Franciszek II w 1804 r., przyjmując tytuł cesarza Austrii); za jego panowania (1765—1790) Austria wkracza na drogę reform (tzw. oświecenie józefińskie).

³ Ostateczne ukonstytuowanie się narodowego teatru w Wiedniu nastąpiło w 11 lat później (1776); teatr ten istnieje do dziś, w 1817 r. przyjął nazwę Burgtheater. Odprawiona przez Józefa II trupa francuska pod dyr. Josse Rousseloisa zjechała w październiku do Warszawy i zastąpiła debiutancki zespół Villiersa.

PIERWSZA KOMEDIA POLSKA NA PUBLICZNYM TEATRZE¹

Z Warszawy dnia 20 listopada. [...] Dnia wczorajszego reprezentowana była na zwyczajnym teatrze pierwsza komedia polska pod tytułem *Natreci* bardzo dobrym przez aktorów udaniem, z powszechną od przytomnych spektatorów pochwałą.²

Z Warszawy dnia 21 listopada. We wtorek [19 listopada], jako w dzień Elżbiety i Izabeli, przypadły imieniny trzech najznakomitszych osób królewskiego Domu, jako to: JW. Branickiej, hetmanowej wielkiej koronnej i kasztelanowej krakowskiej, JOKsiężnej marszałkowej Lubomirskiej i JOKsiężnej Czartoryskiej, generałowej podolskiej. Dzień ten dał sposobność usłyszenia i zobaczenia po raz pierwszy publicznej reprezentacji pierwszej oryginalnej sztuki w języku polskim, której wyprawowanie ze zrządzenia JKMci Pana Naszego Miłościwego nastąpiło; chciał bowiem — kiedy już wszystkie narody, nawet i Rosjanie, wyprawują sztuki w ojczystej swej mowie — aby również i naród polski, zważający ich brak u siebie, nie miał do narzekań przyczyny. Wśród samych Polaków znalazły się zręczne głowy, mające zdatność i ochotę do regularnego pisania sztuk teatralnych, służących zarówno rozrywce, jak i pożytecznych; wyszukano także wśród Polaków obojga płci osoby o przyzwoitym ułożeniu i manierze, chcących brać udział w reprezentacjach tych sztuk i obdarzonych talentami do ich wykonania w sposób należyty i stosowny do rodzaju sztuki. Zabiegi tych wszystkich, którym poruczono starania około utworzenia sceny polskiej, zostały uwieńczone pomyślnym skutkiem w tak krótkim czasie, że JKMć mógł obchodzić dzień, przez wzgląd na trzy znakomite osoby królewskiego Domu uroczysty, takim szczególnym radości wyrażeniem, iż się o nim w przyszłości mówić będzie na

dowód, jako to pod szczęśliwym panowaniem Stanisława Augusta nastał w naszej ojczyźnie czas, kiedy dla powszechnego oświecenia i podźwignienia narodu sztuki i nauki były cenione i popierane, znalazły tu swoją siedzibę i protekcję, były pielęgnowane i nagradzane, i czyniono wszystko, aby pobudzić do naśladowania dla wyniesienia ich na najwyższy poziom. I nie nasi następcy dopiero, ale jeszcze my sami, za łaską niebios, które dały nam za króla Stanisława Augusta, dożyjemy tego, że Polska pod względem znaczenia, siły, porządku, prawodawstwa, policji, skarbu, ekonomii, handlu, przemysłu i rzemiosła, a także nauk i sztuk, dobrego gustu i obyczajów nie będzie ustępować żadnemu krajowi, a nawet niektóre przewyższy. A będziemy to zawdzięczać mądrym rządowi Stanisława Augusta, który jak prawdziwy ojciec ojczyzny sam się tym zajmuje. Zatem w dniu imienin Elżbiety, po złożeniu pełnych szacunku powinszowań dwu ostatnio wymienionym księżnom (Hetmanowa Wielka Koronna i Kasztelanowa Krakowska była nieobecna, ponieważ przebywała u swego godnego czci Małżonka w Białymstoku), kiedy się już wszyscy ukazali w gali, zarówno JKMc, jak Księżę Wojewoda Ruski, Księżę Kanclerz Wielki Litewski, odbyła się wspólna uczta na cześć obu Księżen, a pod wieczór wystawiono na zwykłej scenie, w operalni saskiej, pierwszą polską oryginalną komedię pod tytułem *Natreci*, graną przez samych Polaków obojej płci, i trzeba przyznać, iż — sądząc po początkach — można będzie od naszych rodaków spodziewać się w tym rodzaju doskonałości, zważywszy z jakim aplauzem odegrały swe role osoby, grające w ogóle na scenie po raz pierwszy. Autor tej sztuki zasługuje na wymienienie: jest nim hr. Bielawski, fligeladiutant Jego Ekscelencji Hetmana Wielkiego Litewskiego. Praca tego zdolnego autora zyskała na piękności i znaczeniu dzięki poprawiającej rękę Jego Wysokości Księcia, którego małżonka właśnie w tym dniu obchodziła imieniny. Wydaje się nadto, że to nie tyle praca, ile „opracowanie”, a to z tej przyczyny, iż przed kilkoma laty ułożył komedię pod tytułem *Natret* JEks. hetman i wojewoda krakowski, hr. Rzewuski, pan znaczny wśród magnatów bawiących się sztukami pięknymi. Prócz niego mamy również uczonego męża wśród czcigodnych ojców Zgromadzenia Jezusowego, JP. Bohomolca, który ogłosił już drukiem polskie sztuki, będące pierwszymi w tym rodzaju; niektóre z nich nawet udały się bardzo i recenzja z nich znajduje się w „Thornischen Gelehrten Zeitungen” z roku 1763, s. 44.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1765, 20 XI, nr 88, Supl.; „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1765, 28 XI, nr 48 (przekład). Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 9—12.

² „Trupa polska debiutowała wczoraj z całym możliwym powodzeniem — pisała 20 listopada do ks. Betańskiego Maria Radziwiłłowa. — Pierwsze to przedstawienie zgromadziło ogromną publiczność.” (*Listy...*, s. 463.) „Onegdaj na świętą Elisabet była pierwsza polska komedia — pisała 21 listopada M-me Gibes do Marianny z Kąskich Potockiej — [...] Słyszę, że się polska komedia dobrze udała, ale ja to nie apróbuję *de se moquer de sa propre nation* [kpić sobie z własnego narodu]: prezentowali prawdziwego sejmikowu szlachcica, *c'est decouvrir les defauts en publique* [to znaczy odkrywać wszystkie przywary publicznie].” „W Warszawie komedie polskie zaczęły się — donosił

tegoż dnia ksiądz pijar Dionizy Kuczkowski — na których Król Jmć i wszyscy tu przytomni bywają. Aktorowie dosyć dobrze udają.” (*Listy różnego stanu osób do hr[abi]ny Potockiej...*, t. 2, s. 116, 118; 40.) Znamy, niestety, tylko z nazwiska większość aktorów i aktorek stanowiących pierwszy zespół Teatru Narodowego. Nie wiemy, jak wyglądali (wyjawszy Świerżawskiego, którego portret pochodzi zresztą z późniejszego okresu), zgadujemy tylko, że aktor grający De la Corde’a w *Staruszkiewicz* Bohomolca był „wzrostu średniego, twarzy ospowatej, nosa pociągłego, oczu szarych” (*Staruszkiewicz*, w: *Komedia na teatrum JKMcI wyprawowane*, Warszawa [b.r.], s. 47). Przygotowanie ich do zawodu nie mogło być doskonałe. Jedynym ich doświadczeniem aktorskim mógł być udział w teatrze amatorskim albo szkolnym. Ale ich ogólne doświadczenie teatralne nie musiało być szczupłe. Warto pamiętać, że w dziesięciolecie poprzedzającym otwarcie Sceny Narodowej można było zobaczyć w Warszawie przegląd najciekawszych zjawisk teatralnych Europy: wielką operę drezdeńską, włoską komedię dell’arte z Darbesem i panią Casanova oraz niemiecki teatr wędrowny Ackermanna; najnowszy zaś repertuar paryski prezentowały zespoły francuskich komediantów w 1762 r. i 1765 r. Nie do pogardzenia były także doświadczenia rodzime, jeśli uświadomimy sobie, że np. przedstawienia w pijarskim kolegium w Warszawie reżyserował Konarski, a w jezuickim Franciszek Bohomolec! (Zob. J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 95—114; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, s. 118—134.) Przygotowania do premiery rozpoczęły się już w lecie 1765 r. (por. zdanie Krasickiego w felietonie inauguracyjnym cykl *Apologie du théâtre* w „Monitorze”, 4 lipca: „Pójdą pod sąd polskiego słuchacza te, które dla zabawy i nauki jego gotują się widowiska”; podkreślenie moje — J. J.); nie wykluczone, że otwarciem teatru polskiego zamierzano początkowo uczcić pierwszy aniwersarz elekcji Stanisława Augusta (7 września 1765 r.). Projekty dworu musiały być znane, jeśli Heine doniósł ks. Ksaweremu Saskiemu w liście z 4 września, że niektórzy domagają się na tę uroczystość premiery komedii polskiej (zob. M. Klimowicz, *Repertuar...*, s. 244). Organizatorzy napotkali jednak na ogromne trudności przy werbowaniu aktorów, a zwłaszcza aktorek. 18 września ukazał się w „Monitorze” z inicjatywy Czartoryskiego albo Bohomolca list Marii Gaudzickiej ze skargą na narzeczonego, iż „wymusza tego na mnie, ażebym ofiarowanej nie akceptowała propozycji” zostania aktorką, co „Monitor” skomentował (z niewątpliwym rozdrażnieniem) jako „sztukę podłą”, czynioną „z zazdrości i chęci oszukania” (zob. s. 342, 344). Jeszcze przed ukazaniem się tego listu rozpoczęły się próby *Natretów* (por. zdanie Gaudzickiej o „zaczynającą się komedii polskiej” i relację Heinego o próbie z 2 października, że „już wielokrotnie była powtarzana”; podkreślenia moje — J. J.); odbywały się prawdopodobnie w pałacu Błękitnym Adama Kazimierza Czartoryskiego przy Senatorskiej. 9 października Heine doniósł, że aktorki polskie (zaangażowane na początku września) otrzymały w teatrze „własną lożę, aby ich [aktorek francuskich] zwroty i postawy naśladować” (zob. w nin. t. s. 633). Premiera *Natretów* miała dwóch reżyserów: autora i księcia Adama Czartoryskiego. Bielawski-reżyser był zapewne nudną piłą i „koncepcjonistą”, nie ulega za to wątpliwości talent reżyserski, kultura i doświadczenie teatralne Czartoryskiego. „Grał w komediach jak najlepszy aktor francuski” (zdanie Heykinga; zob. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 65). Nad całością przygotowań do premiery czuwał sam król. Ciekawe, że w znanej nam prasie zachodnioeuropejskiej z 1765 r. nie ma śladu wiadomości o otwarciu teatru polskiego (Stanisław August uważał widocznie, że nie ma się czym chwalić!); „Gazette d’Utrecht” i „Gazette de France” podały nawet bałamutnie, że „dzień trzech Elżbiet” uczczono teatrem „en société” („vers les 5 heures de l’après-midi quelques seigneurs et quelques dames de la Cour représentèrent sur le théâtre de Saxe une nouvelle comédie”, nr 102 z 20 XII). — Do inauguracji sceny polskiej i premiery *Natretów* zob. także: K. W. Wójcicki, *Pierwsze otwarcie Teatru Polskiego w Warszawie. Józef Bielawski i jego komedie*, „Dziennik Warszawski” 1856, nr 18—22; S. Schnür-Pepłowski, *U kolebki teatru (Ustęp z dziejów sceny warszawskiej) 1765—1777*, Lwów 1895 (rec. K. Estreicher, „Kwartalnik Historyczny” 1895, s. 538—545); M. Rulikowski, *Otwarcie teatru w Warszawie 1765*, Warszawa 1915; L. Bernacki, *Teatr Stanisława Augusta (1765—1767)*, Warszawa 1924 (przedr. rozszerzony: *Teatr...*, II, 375—405); L. Simon, *U kolebki sceny publicznej*, w: *Księga*

referatów Zjazdu Naukowego im. Ignacego Krasickiego..., Lwów 1936, i ndb.; M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 169—182.

³ Izabela Branicka (1730—1808), siostra Stanisława Augusta; 19 listopada nie było jej w Warszawie, obchodziła imieniny w swej rezydencji w Białymstoku. — Elżbieta Lubomirska z Czartoryskich (1733—1816), córka Augusta, wojewody ruskiego, kuzynka i kochanka króla. — Izabela Czartoryska (1746—1835), żona księcia Adama Kazimierza.

«NATREĆCI» W POLSKICH STROJACH¹

Z Warszawy dnia 5 grudnia. W niedzielę [1 grudnia] odegrano [...] *Natreć-tów* po raz drugi z wielkim aplauzem. Należy wspomnieć, że wszyscy *acteurs* ukazali się w polskich strojach, mamy więc już teraz naprawdę naszą własną scenę.

¹ „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1765, 12 XII, nr 50. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 13. Przekład.

SŁAWNY EKWILIBRYSTA W WARSZAWIE¹

Doniesienie z Warszawy d. 25 stycznia. Przybywszy tu niedawno Jmć P. Michał Stuart, sławny ekwilibrysta angielski, sztuki swoje ekwilibryczne w poniedziałek przysły, to jest 27 stycznia, pokazywać zacznie na Piekarskiej ulicy w kamienicy Jemć Pani Kassely. Jemć Pani Stuartowa także sztuki swoje dziwne w ekwilibrium, których żadna jeszcze z białychgłów nie potrafiła, na przerzeczonym pokaże miejscu.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 25 I, nr 8.

² „Mówiąc w ogólności, nasze miasto jest teraz miejscem zbornym dla wędrowców różnego rodzaju, którzy w innych miastach nigdy równocześnie, ale każdy z osobna się zastanawiają — donosiły z Warszawy 14 listopada „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1765, 21 XI, nr 47 — wszyscy przez różnego rodzaju sztuki, które ciekawość zwykła opłacać, chcą tutaj zyskać dla siebie profit. Są tutaj ludzie okazujący szczególną siłę albo inne niezwykle własności natury, drudzy pokazują sztuki z wprawiającymi w zadziwienie martwymi głowami [*setzenden leblosen Köpfen*]; kwiatami rosnącymi bez nasion etc. Inni dają reprezentacje marionetek, jeszcze inni okazują rzadkie i uczone zwierzęta, dając z psami szczególne sztuki godne najwyższego podziwienia.” Na scenie „pokazują się panteminy, tańczący na linie i powrozobiegunowie [...] razem z fajerwerkami, do ich liczby dochodzi słynny *balancier* Stuart, który daje swoje sztuki w saskiej operalni, tak jak i pozostali; codziennie jest inny spektakl”. (Zob. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 8—9.) Stuartowie przebywali więc w Warszawie od jesieni 1765 r. i zanim przenieśli się na Piekarską 9, do sali w kamienicy pani Caselli, służącej już co najmniej od dziesięciu lat do

widowisk podobnego typu (zob. afisz „sławnej w sztukach rozmaitych włoskiej białogłowy” z 13 lutego 1757 r.; reprodukcja: „Pamiętnik Teatralny” 1965, z 1, s. 97), występowali w saskiej operalni. O sztukach Stuarta pisał w dziesięć lat później jeden z autorów „Monitora”, oceniając je surowo jako „trudy bez pożytku”: „Widząc kilka czasów temu sławnego sztukmistrza Sztuarta, musiałem razem zastanowić się nad niewymownymi trudami, których zażywać musiał do zgięcia i wykrzywienia ciała tak wymuszonym sposobem. Bardziej się jeszcze zdziwiłem, gdy widział, jak ten sztukmistrz przywiązawszy po dwa dzwonki u każdej nogi i tyleż u rąk, nie rachując tych, które miał na głowie, różne sztuki tak powoli jak prędko wygrywał i tak to dokładnie czynił, jak najlepsze sztucznie układane w zegarach dzwonki. Cała jego sprawność zależała na podnoszeniu w potrzebie rąk i nóg i na wczesnym w przód i w tył głową ruszaniu. Gdyby ten człowiek chciał być sobie tyleż trudności w innym gatunku zadać, byłby podobno głębokim rachmistrzem lub wybornym wierszopisem, lub wielkim fizykiem, a teraz jest tylko hieroglifikiem.” („Monitor” 1777, 29 III, nr 26, s. 203—204.)

KOMEDIA FRANCUSKA «EN SOCIÉTÉ»¹

Z Warszawy d. 30 Januarii 1766. [...] W przeszłym tygodniu w pałacu JW JmPana Ogińskiego, wojewody wileńskiego, prezentowana była komedia francuska przez Jchmć PP. Brzostowską, podskarbiankę wielką, Przeździecką, podkanclerzankę młodszą lit[ewską], Gozdzką, wojewodziankę podlaską, i inne dystyngwowane damy i kawalerów, na której Król Jmć z Państwem tu przytomnym znajdował się.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1702—1766*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1031, k. 23.

² „...dziś Wojewodzianka Podlaska i Podskarbianka Litewska mają grać komedią u W[o]jewo[dy] Wileńskiego — pisała 23 I z Warszawy Urszula Wielopolska do Marianny Potockiej — i Klawaro [Clavareau] z nimi, bardzo dobra aktorka” (*Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 344). Warto dodać, że szesnastoletnia wówczas wojewodzianka podlaska, Karolina Gozdzka, to przyszła księżna de Nassau-Siegen, słynna z urody, kaprysów i zamiłowania do teatru (zob. w nin. tomie s. 652). O udziale zawodowych aktorów, m. in. Lucie i Victoire Clavareau, w warszawskich teatrach *de société* zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 369—374.

KRÓL NA «ATALII» U PIJARÓW¹

Z Warszawy dnia 12 lutego. [...] w przeszłą sobotę [8 lutego] po południu [...] Król Jmć PNM[iłościwy] być raczył obecnym wraz z licznie zgromadzonym Państwem na reprezentowanej w miejscu zwykłym przez Jchmćiów Panów Konwiktorów *Schol[arum] Piarum* tragedii pod imieniem *Athalia* [!], z francuskiego na polski język wybornie przetłumaczonej.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 12 II, nr 13, Supl.

² Była to *Athalie* Racine’a w tłumaczeniu Stanisława Konarskiego i Augustyna Orłowskiego, z prologiem i epilogiem zwróconymi do Stanisława Augusta (przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I

428—429); na koniec przedstawienia dano komedię *Le Roi et le meunier* (tj. *The King and the Miller of Mansfield* R. Dodsleya w przekładzie francuskim C. Pâtu; Bernacki niesłusznie utożsamiał ją z komedią C. Collégo *La Partie de chasse de Henri IV*, zob. *Teatr...*, I, 416, II, 284). Wyszedł drukiem program przedstawienia (przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 426—427). W roli Atalii, babki Joasa, króla judzkiego, prezentował się Wincenty Potocki, wojewodzie poznański; Joasem był Aleksander Potocki, cześnikiewicz koronny; wodzem jego wojsk, Abnerem, Kajetan Potocki, generałowicz artylerii w. ks. litewskiego, a piękną Salomitą, siostrą Zachariasza, Michał książę Lubomirski, wojewodzie braclawski. „Szkoła, że JWMPani Dobrodzika nie mogłaś widzieć tragedią u pijarów — pisała M-me Gibes do Marianny Potockiej, matki Kajetana, 13 lutego 1766 r. — Jmć Pan Generałowicz starszy i Jmć Pan Cześnikowicz *on joué leur rôle divinement bien*, Król bardzo był kontent i chwalił.” W tym samym tonie pisał guwerner Dionizy Kuczkowski (15 lutego 1766 r.): „Król Jmć oświadczył się ks. Konarskiemu, że [...] zupełnie był kontent z tragedii i komedii, a osobiwie też z JWJchm[ci]ów PP. Potockich, toż samo i Książę Kanclerz Litewski [Michał Czartoryski].” Zob. *Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 387—388, 768.

KRÓL NA «MAŁŻEŃSTWIE Z KALENDARZA»¹

Z Warszawy dnia 5 marca. [...] dnia wczorajszego [...] po obiedzie JKMć z licznym Państwem był przytomny na nowej komedii polskiej, pierwszy raz wyprawionej, nazwanej *Małżeństwo z kalendarza*.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 5 III, nr 19, S.1pl.

² „Komedia polska była tegoż dnia nowa księdza Bohomolca kompozycji — pisała z Warszawy 6 marca Urszula Wielopolska Potockiej. — Tytuł osobiwy *Mariaż* [!] *z kalendarza*, ale powiadają, że dobrze się udało.” (*Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 532—533.) Była to — po trzech i pół miesiącach od inauguracji! — druga dopiero premiera na scenie polskiej. „Konkurs” Stanisława Augusta przyniósł w efekcie tylko *Natętów* Bielawskiego (zob. w nin. tomie s. 459), organizatorzy Sceny Narodowej stanęli więc wobec konieczności pozyskania nowych autorów, zwłaszcza że Bielawski odmówił na przyszłość pisania komedii (*Dziwaka* napisał dopiero w rok później, pozazdrościwszy sukcesów Bohomolcowi i Lipskiemu; zob. w nin. tomie s. 481). Zadanie nie było łatwe. „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” dziwiły się, że robi się tyle hałasu o Bielawskiego, kiedy wyprzedzili go — i to lepszymi komediami — Bohomolec i Rzewuski (zob. sprawozdanie z premiery *Natętów* w nin. t. s.467), ale Bohomolec dotychczas był autorem tylko szkolnych komedii, Rzewuski natomiast głosił w swych sztukach apologię samowoli magnackiej, ponadto sam był jednym z filarów opozycji wobec rządów Stanisława Augusta. (Por. J. Majerowa, Wstęp do: W. Rzewuski, *Tragedie i komedie*, Warszawa 1962, s. 5—7, 17—31.) Na początku listopada 1765 r. postanowiono jednak na Zamku namówić Bohomolca do pisania komedii „na teatr” (zob. relację Heinego z 9 listopada w nin. tomie s. 634). Franciszek Bohomolec, jezuita, miał wówczas 36 lat (ur. 1729), w tym dziesięć lat profesury w jezuickim Collegium Nobilium w Warszawie, a na swoim koncie autorskim sześć tomików komedii. Sympatyk Sasów, zbliżył się jednak w ciągu roku 1765 do dworu Stanisława Augusta, na jesieni stał się nawet współredaktorem „Monitora” (drugim był Ignacy Krasicki). Prawdopodobnie swoją twórczość komediową uważał już za zamkniętą (ostatni tomik ukazał się w 1760 r.), zwłaszcza że w r. 1762 — po objęciu stanowiska prefekta warszawskiej drukarni jezuickiej — przestał pełnić funkcje profesora retoryki (do którego obowiązków, jak wia-

domo, należało m. in. układanie sztuk na popisy uczniowskie). Wg Heinego „kaperowanie” Bohomolca trwało dość długo (wymawiał się „nieznajomością ról kobiecych”), aż wreszcie dano mu „dobrego pomocnika w tej materii”, którym okazał się Ignacy Krasicki (nie darmo miał opinię „nowomodnego galanta”, który nie na mszy, ale z damami „sursum corda śpiewa”, w „materii” zaś teatralnej był od początku 1765 r. desygnowany przez króla na oficjalnego programodawcę warszawskiego teatru; zob. w nin. tomie s. 97). „Udzielać swego światła innym dowcipom ma dar osobliwszy” — pisał o Krasickim Bohomolec („Monitor” 1768, 14 XII, nr 100). Pierwszym dziełem tej „spółki” autorskiej (spółki sekretnej, domyślali się jej tylko nieliczni, jak Heine i Bielawski, zob. w nin. tomie s. 759) było właśnie *Małżeństwo z kalendarza*. „Plantę” komedii ułożono zapewne w królewskim gabinecie na posiedzeniu redakcji „Monitora” po przyjeździe Krasickiego do Warszawy (koniec grudnia 1765 r.); wiąże się ona ściśle z kampanią dworu przeciw uprzedzeniom szlacheckim do cudzoziemców, która była przygrywką do wielkiej akcji za równouprawnieniem dysydentów (por. zwłaszcza rozmowę Staruszkiewicza z Bywalską, a. II, sc. 5, z programowymi artykułami „Monitora” 1765, nr 41—43, 53; omawia ten problem i współpracę Krasickiego z Bohomolcem M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 197—214, 305—312). Jak ważne było wystawienie *Małżeństwa z kalendarza* dla Stanisława Augusta, świadczy fakt, że pod jego kontrolą sporządzono ostateczną redakcję komedii (król „czytającego [Bohomolca] pilnie słuchał i mądrymi ozdobił ją uwagami”; zob. F. Bohomolec, *Do JW. Jmci Pana Augusta Moszyńskiego, stolnika koronnego*, w: *Komedie na teatrum*, Warszawa 1960, s. 7). Na premierze publiczność podzieliła się na dwa obozy — klaskali stronnicy dworu, głośnie okrzyki zadowolenia wydawał gardzący szlachtą kontuszną Repnin (zob. w nin. tomie s. 637), opozycjoniści uznali natomiast „iż się [komedia] zdała chcieć szkodzić honorowi narodu naszego” (zob. refutację zarzutów w Przedmowie Bohomolca do *Małżeństwa z kalendarza* w nin. tomie s. 103). Jeden z nich nadesłał nawet w parę dni po premierze list do redakcji „Monitora” podpisawszy się wzorem fikcyjnych jego korespondentów jako Muchowski (nie wykluczone jednak, że list został sfingowany przez samego Bohomolca); żali się w nim, że ponieważ był na przedstawieniu w kontuszu, patrzono na niego jak na Staruszkiewicza: „gdym postrzegł obrócone oczy cudzoziemców [był wśród nich słynny Casanova, który siedział jako gość króla w jego łoży; zob. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 247] na mnie samego jak na raroga, nieznośnie zawstydzony wyjść musiałem z operauzu, szukając czelka mego z kireją, którą okrywszy kontusz na mnie, a czapkę głowę ogoloną, powróciłem z straconą miną i niby już na smutnej tragedii o straconej polskiej sławie i reputacji będąc, utulony w kącie czekałem z niecierpliwością końca”. (Zob. S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego...*, s. 205; por. także relację Heinego z 5 marca, w nin. tomie s. 637). I nie pożałował zapewne swej niecierpliwości — przedstawienie zakończył bowiem „nowy balet reprezentujący miłość zakochanej pary został wykonany z racji uroczystości [imienin brata króla, księcia Kazimierza] przez Binetti i Piq’a” (zob. list W. Jakubowskiego w nin. tomie s. 643).

NAJŚCIE NA DYREKTORA KOMEDII¹

Z Warszawy d. 8 marca. [...] Tegoż samego dnia [5 marca] Jmć P. Byszewski, pułkownik jazdy lekkiej nadwornej i koniuszy JKMci, podpili, dowiedziawszy się o postrzeleniu Jmci P. Podstolego Koronnego, imaginując sobie bcz fundamentu jakoby Jmć P. Tomatys, dyrektor komedii, miał być autorem niechęci między Jmć Panem Podstolim Koronnym a Jmć Panem Kazanową, a zatem przyczyną rany pierwszego, naszedł stancją tegoż Jmci P. Tomatysa o godzinie szóstej pod wieczór i strzelił do niego z pistoletu, ale szczęściem, że chybił, w zamiesz-
 1

niu zaś, które stąd poszło, ranił szablą w twarz Jmci P[an]a Moszyńskiego, stolnika koronnego, tamże przytomnego i zapalczywość mitygującego, potem wsiadłszy na konia umknął z Warszawy.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 8 III, nr 20.

² Jest to fragment obszernej relacji o słynnym pojedynku Casanovy z Franciszkiem Ksawerym Branickim (ok. 1730—1819), późniejszym hetmanem wielkim koronnym, w zasadzie zgodnej z opisem w *Pamiętnikach Casanovy* (zob. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 247—273). Przyczyną pojedynku były intrygi dwóch rywalizujących ze sobą tancerce teatru warszawskiego, Catteriny Gattai (Catai) i Anny Binetti (zob. w nin. tomie s. 640). „...ten Casanova jest tak niewinien jak ja — pisała M-me Gibes 13 marca 1766 r. do Marianny z Kąskich Potockiej — wszystko to dla tej Catai! [!] się stało...” (*Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 566). Pojedynki były zakazane i w obrębie starostwa warszawskiego karane śmiercią, stąd przemilczenie w relacji: mówi się o „postrzeleniu” Branickiego jakoby wynikłym z „przypadkowej” zwady, Byszewski wychodzi na pijanego burdę itp. Istotnym powodem zamachu na Karola Tomatisa (1739—ok. 1797), dyrektora warszawskiego teatru, męża pięknej Gattai, było to, że Byszewski podejrzewał Casanovę, iż jest tylko narzędziem w jego rękach; powszechnie znana była nienawiść Tomatisa do Branickiego, mówiono nawet, że szykuje nań zemstę „na sposób włoski” (parę tygodni wcześniej Branicki znieważył publicznie Tomatisa, kazawszy swemu strzelcowi spoliczkować go; zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 51—52, 56, oraz relację Casanovy w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 243—244). Po zamachu oburzony król kazał wprawdzie przykładnie ukarać „ekscesanta” („żeby pierwszy pod jego panowaniem takowy przykład był nauką dla innych, jak ściśle prawa o powadze Majestatu i bezpieczeństwie publicznym zachowane być mają”), ale skończyło się na zamiarach: Arnold Byszewski (zm. 1800) był nie tylko przyjacielem Branickiego, ale i faworytem króla, i jeszcze w tym samym roku sejm uchylił wyrok — na królewską prośbę! (Zob. J. Bartoszewicz, *Znakomici mężowie polscy w XVIII wieku*, Petersburg 1856, t. II, s. 384.) Najście na Tomatisa opisał najbardziej szczegółowo ze współczesnych Christian-Gottfried Deybel w liście do Marianny z Kąskich Potockiej (z 13 marca 1766 r.): „W tym samym dniu, jak miał pojedynek JWMć Pan Branicki z JMć Panem Kazanowem w Woli (który pojedynek politycznie opisał jezuici w swoich gazetach [tj. „Wiadomościach Warszawskich”]), zaraz po pojedynku przyjechał konno JMć Pan Byszewski; widząc tam doktora JMWć Pana Marszałka Wielki[ego] Koronnego [JMć Pana Marselli], pytał mu się, jak prędko może być zdrów JWJMć Pan Podstoli. Doktor odpowiedział, że to mówić nie może, musi czekać dnia trzeciego. Z tym responsem JMć Pan Byszewski nie będąc kontent dał doktorowi w gębę, i to przy bytności Ks[ię]cia Podkomorzego Koronnego [Kazimierza Poniatowskiego], siadł na konia i jak najprędzej pojechał do stacji pana Tomatysa, która jest naprzeciwko operhauzu, tam zastał JOKs[ię]cia Strażnika [Lubomirskiego], JWJMć Pana stolnika koronnego Moszyńskiego, pana Tomatysa, Mademoiselle Katajo i różnych komediantów francuskich, którzy dla próbowania komedii nowej się były zjechały. Wpada tedy pan Byszewski pijany, widząc przytomnych prosi o wino szampańskie JWJMć Pana Stolnika, JWP. Stolnik odpowiada mu, że ja tu sam gość, ale proszę WMć Pana do siebie. JOKs. Strażnik domawiał się także i prosił go [z] sobą, tam u siebie chcąc wina pospołu pić, co też obiecuje Pan Byszewski, idzie z JOKs. Strażnikiem na dół, zaprasza go JOKs. do swojej karety, on nie chcąc siadać tylko na koniu asystować odjeżdża. Ks. Strażnik odjeżdżając nie widzi pana Byszewskiego, wraca się nazad do stacji pana Tomatysa, przyjechawszy przed stancję słyszy huk z pistoletu, idzie na górę do stacji pana Tomatysa, a już widzi JWJMci Pana Stolnika zranionego, chce tedy zatrzymać pana Byszewskiego, w swojej pasji tak ten mu trzyma pistolet ku piersi i mówi: «Daj mi WKs[ię]ca Mość pokój, bo strzelę!», tak wypuścił go JOKs[ię] z izby. Pan Byszewski wyszedłszy pojechał prosto na Grzybów, gdzie ułani stoją [na] kwatery,

kazał im stanąć w punkcie na koniach, rozdzielił ich po wszystkich drogach i żeby nikogo [nie] przepuścili. Sam zaś do Zamku pojechał, zabrał konia i rzeczy swoje i pomknął stąd nie wiedzieć dokąd, teraz powiadają, że ma być u Króla Pruskiego. [...] Tymczasem, jak Ks[ia]żę Strażnik od Tomatysa stancji wyszedł chcąc [z] sobą na wino wziąć Byszewskiego, powraca z dołu Byszewski na górę i wystrzela między wszystkich do Tomatysa pistolet nie uważając na bytność Stolnika; ten zachyliwszy głowę umknął naboju. Po wystrzeleniu wszyscy komedianci przytomni brali się do szpad, JW Pan Stolnik chciał ich odbronić uważając złą konsekwencją i perswaduje Byszewskiemu, ten zaś ciął JW Pana Stolnika w ramię. JW Pan Stolnik widząc, że jeszcze raz chce ciąć, zakrywa twarz i jak drugi raz ciął Byszewski Stolnika, trafił w rękę i pod nosem przez gębę ze trzy zęby wypadli. Po tym akcie nadszedł Ks[ia]żę Strażnik, co przedtem opisałem. Teraz panna Katajo już chciała stąd odjechać, ale jej prezent przysłano, tabakierkę złotą i brylantowy pierścionek, przez co znowu dała się namówić.” (*Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 574—578; zob. także również listy Dionizego Kuczkowskiego i U. Wielopolskiej, s. 532—533, 543—545, 571—572.) Por. także „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1766, 20 III, nr 12; „Gazette d’Utrecht” 1766, 4 IV, nr 27 (Warszawa, 13 III); 6 IV, nr 28 (Warszawa, 22 III); *Listy nad wypadkami politycznymi w Polsce...*, s. 88—89; M. Radziwiłłowa, *Listy...*, s. 467 i 520; J. B. d’Aloy, *Listy pułkownika...*, rezydenta sasko-kurlandzkiego, cz. I, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1895, s. 701; J. Lewański, *Teatr, dramat...*, s. 138 (przedr. gazetki pisanej z Warszawy 8 marca 1766 r., którą dołączył Heine do swej korespondencji z ks. Ksawerym Saskim); J. Łojek, *Strusia króla Stasia*, Warszawa 1961, s. 34—41.

ROUSSEAU NA TEATRUM W LONDYNIE¹

Z Londynu d. 30 stycznia. Gdy tutaj pan Rousseau pierwszy raz szedł na komedie, taki ścisk był ludu ciekawego widzenia jego, że niejeden bez peruki lub kapelusza do domu powracać musiał. Na same zaś miejsce gdy przyszedł, po odstonieniu *terminativum* wyszedł jeden z komediantów i witał pomienionego Rousseau śmieszną przemową, co niemało śmiechu i uciechy słuchaczom przyczyniło.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 15 III, nr 22.

² Jan Jakub Rousseau w latach 1765—1767 przebywał w Anglii w gościnie u filozofa Dawida Hume’a.

PRZYWILEJE OBYWATELÓW I DLA KOMEDIANTÓW¹

Z Paryża d. 19 marca. Mówią tu, że Komedianci Francuscy mają mieć stan stały, dla przyjęcia którego trzeba będzie patentu brać. Zgromadzenie to ustanowi się pod imieniem Akademii Dramatycznej i nie będzie podlegało ekskomunikacji jako pierwiej²; owszem, ma się zaszczycać wszelkimi przywilejami obywatelów. Co wszystko ze względu na pannę Clairon³, sławną komediantkę, wyjednano, która zawdzięczając tę życzliwość znowu do udawania komedii przystąpi, chociaż na zawsze onych była się wyrzekła.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 16 IV, nr 31, Supl.

² „W Paryżu aktorów i aktorki komedii i opery w ziemi świętej nie chowają, chyba tych, co przed skonaniem wyrzekają się swego rzemiosła, a to dla powszechnego, które czynią, lubieżnym życiem zgorzsenia.” (J. E. Minasowicz w komentarzu do *Listu diabła do Jmć Pana Voltera* [I], z francuskiego przekładania J. E. M., Warszawa 1761, s. 17.) Wyłączenie zawodowych aktorów (mimów, tancerzy, cyrkowców) poza nawias społeczności chrześcijańskiej datuje się jeszcze z czasów cesarstwa rzymskiego. Tertulian i św. Chryzostom uznali teatr za domenę diabła, a wzbudzenie śmiechu za najcięższy grzech. „Ustami kapłanów mówi Bóg, a poprzez mimów mówi diabeł” (św. Chryzostom). „Do tego nawet przyszło, mówi święty Salwian, kapłan, czyli biskup marsylski, iż za jego czasów, wieku po Narodzeniu Pańskim piątego, przy chrzcie świętym, kiedy wyrzekano się diabła i uczynków jego, był zwyczaj we Francji wyrzekać się oraz widowisk i komedii.” („Wiadomości Literackie” 1761, 30 I, nr 5.) Już w IV w. n.e. zwycięski Kościół wydał dekret zabraniający chrztu tym, którzy byli *scaenicus* lub *scaenica*. W średniowieczu potwierdzono to dekretemi licznych synodów (np. w Trullo w 692 r.), przydając nowe obostrzenia. (Zob. *Encyclopedia of Religion and Ethics*, t. IV, Edinburgh 1911, s. 907; *The Catholic Encyclopedia*, t. XIV, New York 1913, s. 559—560.) Molière został pochowany po chrześcijańsku tylko dzięki interwencji Ludwika XIV. Aktorka teatru warszawskiego Skurczyńska, która zmarła nagle na scenie podczas przedstawienia w 1779 r., „ledwie za rozkazem samego Monarchy na świętym miejscu pochowaną być mogła!!!” (W. Bogusławski, *Wiadomość o życiu i talencie Kazimierza Owsinińskiego*, zob. w nin. tomie s. 681.) Przykłady można by mnożyć. Zniesienie tej dyskryminacji aktorów nastąpiło u schyłku wieku XVIII, wraz ze wzrostem ogólnym znaczenia zawodu aktora i poszanowania dla jego kondycji”. Kazimierza Owsinińskiego, który umarł w 1799 r., pochowano uroczystość w kościele, i to między dwoma biskupami! Zob. także pochwałę zawodu aktora w *Mowie żałobnej na pogrzebie Jmć Pani Anny Lampel, aktorki niemieckiej z antreprzyży dawniej lwowskiej Jmć Pana Bogusławskiego* wygłoszonej przez ks. Nepomucena Dębskiego w Kaliszu w kościele 23 sierpnia 1800 r. i drukowanej „na żądanie publiczności”.

³ Clairon wystąpiła w 1765 r. z Comédie Française oświadczając, że porzuca teatr z powodu upośledzenia zawodu aktorskiego (kiedy odmówiła bowiem występów z jednym z członków zespołu, któremu dowiedziono nieuczciwość, uwięziono ją brutalnie w Fort-l'Évêque; zob. *Enciclopedia dello Spettacolo*, s. v. Parigi, t. VII, szp. 1633). Sprawa Clairon nabrała europejskiego rozgłosu i zakłopotane władze były skłonne przyznać aktorom Comédie Française „wszelkie przywileje obywatelów”. „Zapewniają nas — donosiła „Gazette d'Utrecht” 1765, 25 III, nr 24, Supl. — że Komedianci Francuscy otrzymali za przysługą M-lle Clairon patenta dające im tytuł Akademii Dramatycznej i przywracające ich do stanu obywateli; a więc będą mogli być dopuszczani do sakramentów. Publiczność sądzi, że M-lle Clairon powróci zaraz na teatr.” Wszystko rozbiło się o nieustępliwość Kościoła. W maju M-lle Clairon „oświadczyła, że nie wróci już na teatr, nie mogąc dłużej — jak powiedziała — uprawiać zawodu uznanego za nikczemny. Napisała do Komediantów Francuskich, aby skreślili ją z listy” („Gazette d'Utrecht” 1765, 13 V, nr 38, Supl.).

OPERA NA IMIENINY KRÓLA¹

Z Warszawy d. 10 maja. [...] Dzień wczorajszy jako zaszczycony uroczystością imienin JKMci PNM[iłościwego] wspaniałą był u dworu obchodzony galą [...]. O godzinie zaś szóstej wieczornej JKMć udał się na nową włoską operę.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 10 V, nr 38.

² Połączone obie trupy, włoska i francuska, wystawiły operę-balet heroiczny Vincenza Sauniera, baletmistrza JKMci, pt. *Le Guerrier guidé par l'Amour* (*Rycerz wiedziony przez miłość*). Program i libretto baletu zachowały się w AGAD, Archiwum Jabłonny, rkps A/178b, chap. XXII (przedr. K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego...*, s. 176—188). Obszerny opis przedstawienia zamieściła „Gazette d'Utrecht” 1766, 17 VI, nr 48. Dekoracje do baletu, „*extrêmement ingénieuses*”, wymalował Karol Quaglio. 10 maja powtórzono spektakl „*en faveur de ceux qui n'avoient pû trouver place, la veille, dans la salle de spectacle*”.

KRÓL U TEATYNÓW NA TRAJEDII¹

Z Warszawy dnia 21 maja. Król Jmć PNM[iłościwy] dnia 16 tego miesiąca znajdował się u JKsKs. teatynów na trajedii przez Jchmościów PP. Konwiktorów reprezentowanej z ukontentowaniem tak Najjaśniejszego Pana, jako i licznie zgromadzonego Państwa.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 21 V, nr 41, Supl.

² Prawdopodobnie była to tragedia *Pyrrhus* (Crébillona?); wymienia ją z datą 1766 r. L. Bernacki w swym wykazie sztuk granych u teatynów w Warszawie (*Teatr...*, II, 372, 375). Dom teatynów znajdował się w dawnym pałacu Małopolskich przy ul. Długiej (nr hip. 542). Początki szkolnego teatru przypadają na lata czterdzieste XVIII w. i wiążą się z osobą ojca Antoniego Portalupiego (1713—1791), Włocha, który przybył do Warszawy w 1740 r., aby wykładać w konwiktzie, i wkrótce został superiorem zakonu. Dla sceny szkolnej przekładał z języka włoskiego na łacinę tragedie Metastasia; miały one ogromne powodzenie, na przedstawieniach u teatynów spotykał się cały ówczesny warszawski „wielki świat”. Styl życia teatynów był całkowicie świecki. U młodych ojców Labini i Mariani podobno „co dzień o czwartej po południu zbierało się [...] wesołe grono włoskich aktorów, kupców i pięknych kobiet”, sam Portalupi „mieszkał we wspólnie urządzonych apartamentach niedostępnych dla profanów, ale dobrze znanych wszystkim Włoszkom, śpiewaczkom i tancerkom warszawskiego teatru, które tu niemal w każde święto suto podejmował różnymi przysmakami przysyłanymi mu obficie przez Poniatowskich, Czartoryskich i całą «Familię»”. (Zob. M. Starzeński, *Na schyłku dni Rzeczypospolitej (1757—1795)*, Warszawa 1914, s. 8; Starzeński przebywał u teatynów w latach 1765—1766.) Swoją konwikt teatyni prowadzili głównie dla „paniąt”; uczniem teatynów był Stanisław August Poniatowski. Jego pierwsze doświadczenia teatralne wiążą się z działalnością teatynińskiej sceny. W 1746 r. jako czternastoletni chłopiec (ur. 1732) grał rolę Cherynta w tragedii *Demophontes*, „kompozycji sławnego włoskiego wierszopisa Metastasia”, przez ks. Portalupi, superiora ksks. teatynów, wierszem łacińskim tłumaczonej, która i z druku zaraz wyszła; w enti-aktach [!] najmłodszy Jmć P. Wojewódzic Mazowiecki [dziesięcioletni wówczas brat Stanisława Augusta, Michał] tańczył dosyć kształtnie i pięknie” („Kurier Polski” 1746, 16 II, nr 480); w rok później przyszedł król polski prezentował się jako Aleksander Wielki w tragedii Metastasia *Alexander ad Indos*. Po wstąpieniu na tron Stanisław August kazał wybić na cześć Portalupiego złoty medal z napisem: *Institutori iuventutis suae*; jego popiersie stało w królewskim gabinecie obok Monteskiusza, Rousseau i Voltaire'a. (Zob. J. Bartoszewicz, *Teatyni w Warszawie, Dzieła*, t. IX, Kraków 1881.) Przedstawienie *Pyrrhusa* było dla Stanisława Augusta także wydarzeniem rodzinnym, prezentował się w nim bowiem jego bratanek, książę Stanisław Poniatowski (zob. argument, Estr. XXIV, 313 i XXV, 428).

BAL KRÓLEWSKI NA BIELANACH¹

Z Warszawy dnia 21 maja. [...] Dnia onegdajszego [16 maja] z rozkazu JKMc i PNM[iłościwego] na Bielanych był bal tak wspaniały, jakiego tu nie pamiętają. Wschody od Wisły na górę i różne bramy, teatru i maszyny nowo wystawione rześnistym ogniem i piękną inwencją iluminowane przedziwny okazywały widok. Dodał wesołości fejerwerk pięknie zapalony. Nie tylko dla państwa, ale i dla pospólstwa wszystkiego hojnie dodawano. Dla chłopów też rozrywki i *proemia* były wyznaczone. Król JMć w licznej asystencji Wisłą tam przybył i od miasta tutejszego na Wiśle zgromadzonego w ubranych pięknie łodziach był witany i stamtąd aż po północy do Zamku powrócił. Ludu niezmiernie mnóstwo przy okrzykach wierności i życzliwości pełnych aż do dnia cieszyło się.² Z tej okoliczności pokazały się wiersze następujące:

Gdzie papież, tam jest i Rzym, powiadają Włosi,
 Pewniejszego coś Polska nasza dzisiaj głosi.
 Idąc śladem Monarchy swego Stanisława
 Ruszyła się stąd cała do Bielani Warszawa.
 Przy nim nawet pustynia Warszawą się staje,
 Bez jego i Warszawa pustynią zostaje.

Z Warszawy d. 24 maja. [...] Dla krótkości czasu przy opisaniu sławnego owego na Bielanych balu nie dołożono w przeszłej gazecie wyjazdu JKMc i na bal przerzeczony, który się teraz krótko opisuje. Naprzód ruszyły spod Warszawy 2 baty z rybakami, na których była muzyka i chorągwie. Za nimi 30 rotmanów, każdy w swej krypie z chorągwiami. Szły po tym dwa baty duże z pospólstwem i armatami. Za tymi bat z Jchmćmi kupcami, na którym była muzyka janczarska. Po tym bat reprezentujący pałac z galerią, w której siedziała bogini Wisła i z czterema nimfami. Była i na nim muzyka z klaronetami. Na koniec bat z magistratem, na którym symfonie różne odzywały się. Asystowało po tym wiele galarów i innych łodzi. Ta flota gdy się ku Bielanom zbliżyła, przywitana była z armat na kępie ustawionych i uszykowała się na Wiśle w półmiesiąca. Gdy zaś JKM PNM[iłościwy] przybył do portu, bat z boginią Wisłą i nimfami wymknąwszy się z szyku przystąpił do portu, gdzie bogini Wisła przywitawszy Najjaśniejszego Pana wierszami ofiarowała mu bukiet z kwiatów takich, jakie na Wiśle się rodzą. Nimfy zaś z koszyków swoich rzuciły kwiaty pod nogi JKMc i do pocałowania ręki Pańskiej były przypuszczone. Gdy potem z floty wszyscy na ląd wysiedli, cała flota na Wiśle była iluminowana.

Wiersze od bogini Wisły
 mówione do JKMc i PNM[iłościwego]

Ja, co z karpackich wyglądając cieni,
 Polskę napelniam szumem mych strumieni,
 A w me koryto wszystkie biorąc rzeki
 Niosę je w morze, stamtąd w świat daleki,

Dziś, wielki Królu, z twych poddanych gronem
 Przed twym mą wdzięczność złożyć śpieszę tronem.
 Pięćdziesiąt królów znając panowanie
 Pod twym szczęśliwość moję widzę, Panie.

Ty me starością zdarte ściesz łożę,
 Którym Europie żywności dowożę,
 A w zamian handle, dostatki, splendory
 Od morza grzbietem mym wnoszę do gory.

Włoch, Francuz, Anglik, Belga, Szwed poboczny
 Przeze mnie trybut oddają coroczny,
 Sławiąc twą wielkość, twej mądrości dzieje,
 Którymi tron twój w Europie jaśnieje.

Rzemiosła, handle, miast ozdoba cała
 Z twym panowaniem na nogi powstała,
 Wszak najjaśniejszy dowód tego dawa
 Stolica państwa twojego, Warszawa.

Od niej hołd dzisiaj ścielę pod twe nogi,
 A w morskie spiesząc z radością odnogi,
 Stamtąd obszedłszy cztery części ziemi
 Chwały napelnię świat cały twojemi.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 21 V, nr 41, Supl.; 24 V, nr 42.

² Wg współczesnych relacji porządek zabaw był następujący: O 6 wieczorem przybiły do brzegu dwa statki; na jednym znajdował się król, na drugim z wymalowanym herbem Warszawy i nazwą *Obfitość życzenia* płynęło pięć boginek. Boginka w zielonej sukni (niejaka Walterowa, wg Heinego „szpetna”) reprezentowała Wisłę, pozostałe syreny (ubrane były w białe szaty bramowane złotym i czarnym aksamitem, z przyprawionymi rybimi ogonami). Po powitaniu króla przez Wisłę (wiersz powitalny ukazał się nie tylko w „Wiadomościach Warszawskich”, ale i osobno pt. *Obfitość życzenia od bogini Wisły z czterema nimfami...*, [Warszawa, 19 V 1766]) przybił do brzegu trzeci statek z Bachusem i bachantkami i wszyscy wraz z królem w otoczeniu radnych miejskich i mieszczan udali się na górę przed kościół bieleński; Bachus jechał na wozie zaprzężonym w dwie kozy, zaś wśród bachantów krążył arlekin, oblewając każdego winem ze znajdujących się na drugim wozie otwartych beczek. Na placu przed kościołem odbyły się zawody dla pospólstwa, kto wejdzie pierwszy na słup gładki, co udało się poddanemu kanclerza Michała Czarotoryskiego (Heine pisze z ironią, że zapanowała radość wśród stronników Familii). Tymczasem Bachus z katarynką na przedzie podążył na miejsce, gdzie stała świątynia Cerery (wybudowana nad Wisłą przez architekta Schroegera) i tam usiadł na poślaczanej beczce, z której lało się wino; szczytem zabawy była „kokania” na wzór włoski. Król przypatrywał się „bachanaliom” z wygodnej łoży, ustawionej na placu. Na zakończenie fety operzyści włoscy odegrali nieznaną z tytułu serenadę-operę. (Zob. treść relacji Heinego z 21 V w: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 126—129; relację S. B. Zuga, rkps APW, Zbiór Przyb., t. IX, s. 204; *Listy różnego stanu osób do h[ra]biny*

Potockiej..., s. 879—880; „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1766, 29 V, nr 22; por. również: D. Kosacka, *Historia Lasu Bielańskiego*, „Rocznik Warszawski” 1963, s. 300—304). Interesujące, że „szpetna” Walterowa reprezentowała w tej fecie postać o znacznej, bo z górą stuletniej, tradycji teatralnej, bowiem już w prologu do opery Franceski Caccini (libretto Ferdinanda Saracini) *La liberazione di Ruggiero dell'isola d'Alcina*, granej we Florencji w 1625 r. na powitanie królewicza polskiego (późniejszego króla Władysława IV) wystąpili razem Neptun i Rzeką Wisła, aby „pławić i sławić swego pana cnoty i przymioty” (zob. przekład S. Jagodyńskiego, Kraków 1628). Wisła wygłosiła także prolog na słynnym przedstawieniu *Cyda* na Zamku warszawskim w 1662 r., zaś w okolicznościowym *Divertissement pour le Retour du Roi à Varsovie* Legranda z 1702 r. Le Fleuve de la Vistule jest główną *dramatis persona* (zob. M. S. Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, Paris 1938, s. 29—30). — Opis królewskich zabaw nad Wisłą skomentował z wspaniałą ironią w swych *Pamiętnikach* Jędrzej Kitowicz (zob. w nin. tomie s. 639).

RYS FEJERWERKU TAK LĄDOWEGO, JAKO I WODNEGO, WYPALONEGO W KAMIEŃCU W DZIEŃ IMIENIN JKMCI²

Z Kamieńca Podolskiego 8 maja. [...] Zatem Jmć Pan pułkownik Witte² wszystkich Jchmo[ściów] na przygotowany fejerwerk, który młódź artyleryczna ćwiczenia swego próbę Najjaśniejszemu Panu ofiarując uczyniła na amfiteatrum dla tysiąca ludzi dystyngwowańszych na placu paradowym przed swoją stacją wybudowanym, wprowadził, tudzież dla znaczniejszych Turków, szlachty wołoskich, dla Greków i innych orientalnych miejsce odgrodzone, jako i dla kilkotysięcznego gminu naznaczył.

Naprzeciw amfiteatrum był okazany ogród obszerny właściwie w szpalerach, drzewach, wazonach, statuach, w gryłazach przyzwoitych i światłem kolorzystym przyozdobiony, w środku mając sadzawkę na kilkadziesiąt kroków wszertz i wzdłuż, dwa łokcie wgłębsz wykopaną, wymurowaną i kilką tysiącami beczek wody napełnioną, nad którą obelisek stał na wzniesionej skale, mając oświecone w cyfrę związane litery pod koroną S.A.R. Skoro tedy armaty zaczęcie fejerwerku ogłosiły, natychmiast ognie w górę wypadając rześistym światłem ciemną noc objaśniły i tenże obelisek w słońcu promienistym lśniące się osobliwszym ogniem litery V.S.R. pokazały i inskrypcja ogniem wyrażająca, jedna *optimo*, druga *principi*, trzecia *vota publica* także się wznieciły, przy ustawicznie po kilkadziesiąt rac w górę wylatując całe powietrze ogniem z kulami ognistymi, błyskawic pełnymi, napełniały. Iluminowany oraz żywymi kolorami przy jednej stronie obeliszka pokazał się Mars przy armacie, na tarczy mając napis: *Restauratori munitionum*, po lewej zaś stronie Minerwa, mająca przy sobie różne instrumenta na swej tarczy z napisem: *Institutori artium*. A gdy z tejże skały spod obeliszka wytrysnęła z wielkim szumem ognista kaskada, pokazał się wśród sadzawki Jowisz w byka przemieniony, sztucznym ogniem oświecony, unosząc na sobie Fortunę, dla której w górze obeliszku dopiero zajaśniał ognisty

napis: *Virtus hanc vehit Fortunam*. A za tym z wody różnymi sposobami ognie i z wynalazku nawet nowego nieustannie wyrzucając różnym kształtem iskrzące się blaski i ze wnętrz wody wybuchały fontanny, jako też w górę wydobywające się razem gromadne rakiety; a gdy po kilkakroć cała sadzawka okryta ogniem przysgasała, znowu każda ozdoba ogrodu kunsztownym ogniem osobliwiej wydawała się, a w jednej arkadzie dał się widzieć Geniusz z napisem: *Felicitas temporum*, i drugiej naprzeciw z napisem: *Gloria saeculi*. I tak gdy nieprzesłanne ognie rozlicznym kształtem dwugodzinny czas przedłużyły, po wydaniu z armat ognia po dwóch skrzydłach fejerwerku, po jednej batalion poln[ej] buławy, a po drugiej batalion r[egi]mentu artylerii, a przeciwko sobie na przemiany plutonami, półdywizjami i dywizjami ognia wydając ten aplauz z ukontentowaniem spektatora zakończyli.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 31 V, nr 44, Adyt. Wydrukowanie opisu fajerwerku w Kamieńcu poprzedziło interesujące doniesienie z Warszawy („Wiadomości Warszawskie” 1766, 21 V, nr 41, Supl.): „Dnia wczorajszego [20 maja] JP. de Witte, kapitan kor[pus]u Artylerii Koronnej, wprowadzony przez JOKs[ię]cia Jmci Wojewodę Ruskiego [Augusta Czartoryskiego], miał prywatną audiencją u Najjaśniejszego Pana, na której oddał rys fejerwerku tak lądowego, jako i wodnego wypalonego w Kamieńcu w dzień imienin JKMci PNM[i]łościwego, który to fejerwerk był ofiarowany Najjaśniejszemu Panu od Jmci pułkownika de Witte, a zrobiony przez uczniów artylerycznych tamże się ćwiczących w sztuce artylerycznej. Król Jmć barzo to mile przyjął i wielkie stąd oświadczył ukontentowanie.” Nie ulega wątpliwości, że tekst podany do druku w „Wiadomościach Warszawskich” jest właśnie owym przyjętym „mile” przez króla „rysem fejerwerku”. Można także przypuścić, że jego opublikowanie nastąpiło z inicjatywy królewskiej — szykował się bowiem sejm, na którym Stanisław August i Familia zamierzali przeprowadzić uchwalenie szeregu reform, m. in. aukcji wojska.

² Pułkownik Jan de Witte (zm. 1785), ówczesny komendant twierdzy w Kamieńcu Podolskim, „z rodu ormiańskiego [...] czarny na twarzy, rozsądny, przebiegły, z nauką nawet otarty” (J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. I, Warszawa 1957, s. 129). „Rys fejerwerku” podał królowi syn Wittego, Józef.

TRAJEDIA ŚW. KLEMENSA U JEZUITÓW W SANDOMIERZU¹

Z Sandomierza d. 19 czerwca. Przy kończących się naukach szkolnych miana była na sali szkół jezuickich trajedia św. Klemensa, którą retorowie przed zgromadzonymi gośćmi i ludem licznym, z wielkim a powszechnym przytomnych aplauzem, powtórzonymi po kilkakroć publicznymi wszystkimi głosami oświadczonym, wyprawili.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 2 VII, nr 53, Supl.

«DZIWAK» NA TEATRUM¹

Z Warszawy d. 23 sierpnia. [...] W przeszły wtorek [19 sierpnia] na teatrum publicznym wyprawiona była nowa komedia pod tytułem *Dziwak*² z ukontentowaniem JKMci i Państwa przytomnego.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 23 VIII, nr 68.

² Komedia Józefa Bielawskiego; o kłopotach, jakie miał autor z jej wystawieniem, zob. w nin. tomie s. 762 — 763.

TEATRUM NARODOWE W HAMBURGU WKRÓTCE
FRANCUSKIM I ANGIELSKIM WYRÓWNA¹

Z Hamburka [!] d. 23 września. Kupieckie towarzystwo tutejsze sprzedało panu Ackermann komedialnią i suknie sceniczne za 80 000 grzywien. Pan Löwe, sekretarz Książęcia Meklemburskiego, złożyłwszy swój urząd przyjął dozór nad komediantami. Spodziewamy się, iż te widoki — tak społeczności ludzkiej pożyteczne dla naprawy łagodnym sposobem i przyjemnym obyczajów — wyrównają u nas wkrótce teatrom francuskim i angielskim.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 11 X, nr 82, Supl.

² Zapowiedź utworzenia w Hamburgu pierwszego w dziejach Niemiec stałego teatru narodowego, którego działalność, wprowadzie krótka (do 28 listopada 1768 r.), miała jednak ogromne znaczenie dla dalszego rozwoju teatru niemieckiego, jak również europejskiego, a to dzięki powstaniu słynnej *Dramaturgii hamburskiej* G. E. Lessinga, zawierającej krytyczny rozbiór sztuk granych na hamburskiej scenie, zasad ich inscenizacji i gry aktorów. Inicjatorem założenia stałego teatru było „kupieckie towarzystwo” z elity oświeconego mieszczaństwa; na czele utworzonej spółki stanęli: Abel Seyler, J. M. Tilemann i A. S. Bubbers. Działająca wówczas w Hamburgu od dwóch lat kompania aktorska Konrada Ackermanna (1710—1771), jednego z najznakomitszych aktorów i dyrektorów wędrownych trup niemieckich XVIII w. (w 1754 r. Ackermann występował ze swoją kompanią w Warszawie), znalazła się u progu bankructwa; postanowiono zatem wydzierżawić od Ackermanna zbudowany przez niego teatr wraz z całym wyposażeniem (a nie sprzedać, jak mylnie poinformowano w „Wiadomościach Warszawskich”), zatrzymując całą kompanię jako trzon nowo powstającego zespołu. Dyrektorem teatru został Johann Friedrich Löwen (1729—1771), poeta, dramatisarz i krytyk teatralny, który od wielu lat postulował w swoich pismach powstanie stałej niemieckiej sceny. Na początku jesieni 1766 Löwen ogłosił optymistyczny *Vorläufige Nachricht von der auf Ostern vorzunehmenden Veränderung des Hamburger Theaters*, którego refleksem jest zapewne zdanie, że hamburskie „widoki” wyrównają wkrótce teatrom francuskim i angielskim. Teatr w Hamburgu otwarto 22 kwietnia 1767 r. wystawieniem tragedii J. F. Cronegka *Olint und Sophronia*. (Zob. O. Dobijanka, Wstęp do: G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, Wrocław 1956, s. 61—62.)

KOMEDIANCI WE WROCŁAWIU¹

Z Wrocławia d. 9 grudnia. Przeszłego tygodnia raczył Król Jmć² przysłać do tutejszego miasta towarzystwo komediantów z Potzdam. W przyszły czwartek [12 grudnia] pierwsza komedia na tutejszym teatrze będzie wyprawiona.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1766, 31 XII, nr 105.

² Fryderyk II Wielki.

MROZY PRZESZKODĄ NA TEATRUM¹

Z Warszawy d. 4 Febr[uarii] 1767 Anno. Opery i komedie z okazji tegich mrozów rzadkie tedy w operhauzie saskim bywały, dopiero za sfolgowaniem mrozów w niektóre dni kontynuowane bywają.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1767*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 583 I, k. 11.

² Potwierdzają to rozliczenia biletowe (AGAD, Zbiór Jabłonny, rkps pt. *Théâtre*, sygn. A 178 t. II). W styczniu odbyło się tylko 13 przedstawień (normalnie grano 25—30 razy w miesiącu),

MIŁOŚĆ W POLSZCZE I NA TEATRUM¹

Nie czyni wprawdzie miłość u nas w Polsce tak okropnych skutków, jakie na teatrach widzimy. Żaden tu dla niej w łeb sobie nie strzelił, żadna się nie truje; z tym wszystkim wielką i nienadgrodzoną szkodę częstokroć młodzi naszej przynosi.²

¹ „Monitor” 1767, 25 II, nr 16, s. 123.

² Samobójstwa z miłości były rzeczywiście wówczas prawie niespotykane. Wydawcy znane są tylko cztery wypadki, z których pierwszy poprzedził jednak tylko o rok cytowaną opinię „Monitora”, co więcej, był przez pewien czas sensacją Warszawy! Zob. *Listy różnego stanu osób do h[ra]biny Potockiej...*, s. 385.

KOMEDIA PIJAKÓW NA TEATRUM¹

Z Warszawy d. 26 Febr[uarii] 1767 An. Na teatrum w operauzie saskim nowa dnia onegdajszego [24 lutego] była komedia pijaków żywo reprezentująca, z powszechnym wszystkich ukontentowaniem². Zwykle przy tym reduty trzy razy w tydzień w domu pana Heyzbacha odprawują się.³

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1767*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 583 I, k. 16.

² Komedia Bohomolca pt. *Pijacy*; jej wznowienie w 1775 r. publiczność wygwizdała (zob. w nin. tomie s. 166).

³ Reduty odbywały się w domu Michała Eiszpacha (Heyzbacha) przy Bramie Nowomiejskiej od strony Podwala (hip. 168).

MONARSZE NAWIEDZINY¹

Z Warszawy d. 28 lutego. Najjaśniejszy Król Jmć PNM[ilościwy] dnia wczorajszego znajdować się raczył wraz z Państwem tu przytomnym u Jchmć KsKs. pijarów na tragedii, która przez Jchmciów Konwiktorów na sali publicznej z zupełnym spektatora ukontentowaniem reprezentowana była.²

Z Wiednia d. 28 lutego. Jchmć PP. Konwiktorowie Collegii Theressiani, pod dozorem ksks. jezuitów zostający, grali komedie: francuską *Petits maitres*³, a po niej włoską *Gl' Imbarazzi di Citta*⁴, na których znajdował się Cesarz Jmć z arcyksiężętami, bracią swoimi, i arcyksiężniczkami Amelią i Józefą. Po skończonych Cesarz Jmć oświadczył swe ukontentowanie i wszystkich aktorów do pocałowania ręki swej przypuścił.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1767, 28 II, nr 17; 7 III, nr 19; zob. także „Gazette d'Utrecht” 1767, 13 III, nr 21, Supl.

² Nie znamy tytułu ani autora.

³ Komedia Etienne'a Avice'a (zm. 1747); prapremiera w paryskim Théâtre Italien 2 lipca 1743 r.

⁴ Autor niezany.

«NOGI TERAZ SZACOWNIEJSZE NAD GŁOWY»¹

Z Wiednia d. 27 lutego. [...] Włoski tancmistrz powszechną tu ma zaletę od Państwa i szlachty. Ten będąc u dworu wirtemburskiego w krótkim czasie zebrał pieniędzy na 140 000 złotych ryńskich, co pewny człowiek uczony uważając dowcipne napisał wiersze to wyrażając, iż nogi teraz szacowniejsze są w Europie nad głowy.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1767, 11 III, nr 20.

² W lutym 1767 r. przyjechał do Wiednia z Paryża najsłynniejszy tancerz XVIII stulecia Gaetano Apollino Baldassare Vestris (1729—1808); po występie otrzymał od cesarza Józefa II (bardzo skąpego!) złotą tabakierkę i sto dukatów (zob. „Gazette d'Utrecht” 1767, 13 III, nr 21, Supl.). Przed przybyciem do Wiednia Vestris występował w Stuttgarcie na dworze znanego w Europie teatromana, księcia Karola Eugeniusza von Württemberg. W kilkanaście dni po ukazaniu się tej

notatki w „Wiadomościach Warszawskich” było już wiadomo o rychłym przyjeździe Vestrisa do Warszawy (zob. list K. Schmidta do M-me Geoffrin z 21 marca, rkps AGAD, Zbiór Popielów, sygn. 187, cz. I, poz. 5, oraz raport Heinego z 25 marca, por. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 344). „Na komediach francuskich dał się widzieć — donosiły z Warszawy 5 maja „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1767, 16 V, nr 20 — przybyły z Francji słynny Vestris, zyskując powszechny poklask i pochwały swojej sztuki.” (Zob. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 16—17.) Tańczył m. in. w balecie Noverre’a *Medea i Jazon* tytułową partię (zob. także w nin. t. s. 485), która była największym sukcesem w jego karierze; właśnie po prapremierze *Medei i Jazona* w Stuttgarcie w 1763 r. nazwano Vestrisa „bogiem tańca”. („Jest trzech wielkich ludzi w Europie — mówił sam Vestris skromnie — król pruski, pan de Voltaire i ja.”) Od występów warszawskich Vestrisa w 1767 r. datuje się jego wielka popularność w Polsce, zaświadczona choćby przez Niemcewicza w *Powrocie Posła* (a. I, sc. 3); Podkomorzy mówi tu z goryczą, że młody człowiek po przejściu modnej wówczas edukacji (tekst wg wyd. Bibl. Narodowej, I, 4, Kraków 1927, s. 23):

...dotąd wskazywane mając obce wzory

Wie dobrze, kto jest Vestris, nie wie, kto Batory.

TEATRUM Z WOLI KRÓLA SKASOWANE¹

Z Warszawy d. 26 Martii 1767 A[nn]o. JP. Moszyński, stolnik w[ielki] kor[onny], publicznie w operhauzie saskim po skończonej komedii doniósł z woli Króla J[mci] wszystkim operystom i komedianom, iż swojej funkcji dłużej sprawować nie mają jak ad 1 Apr[ilis], dlaczego aby o miejsce starali się, zalecono.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1767*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 583 I, k. 24.

² Wg Heinego aktorów pożegnali prymas Podoski i Adam Kazimierz Czartoryski (zob. M. Klimowicz, *Repertuar...*, s. 225); ostatnie przedstawienie odbyło się 1 kwietnia (zob. rkps Bibl. Czartoryskich, sygn. 3862, s. 328). Powody, dla których zmuszony był zwinąć teatr, wyjaśnił król w liście do pani Geoffrin z 20 marca (zob. w nin. t. s. 767); treść listu została ujawniona, zapewne za zgodą króla w „Gazette d’Utrecht” 1767, 21 IV, nr 32, Supl. Oskarżenia o marnotrawstwo pod adresem Stanisława Augusta padały podobno z trybuny sejmowej. Nie znany nam z nazwiska agent saski w Warszawie wspomina o mowie posła Jędrzeja Tarły na sesji 30 października 1766 r., w której Tarło sprzeciwił się projektom nowych podatków, czopowego i szelężnego, dowodząc, że „kwarta” winna wystarczyć królowi także i na teatr (diariusz sejmowy nie notuje jednak tego wystąpienia); zob. *Listy nad wypadkami politycznymi w Polsce...*, s. 107. W liście do pani Geoffrin król powołuje się na głosy krytyki, które doszły do jego uszu „ostatnio” i to spośród „tej publiczności, która bawi się na moim teatrze”, nic o nich bliżej nie wiemy. Wiele krytycznych uwag na temat „zbytków” królewskich i „rozrzutu pieniędzy” na „festinie i zabawy” zawiera współcześnie pisany diariusz marszałka Lubomirskiego (zob. *Ułamki pamiętników historycznych...*, t. I, s. 74). Likwidacja teatru była zapewne w pełni uzasadniona, nie ulega jednak wątpliwości, że była to poważna — prestiżowo i politycznie — klęska króla. Po zamknięciu antrepryzy część trupy włoskiej zaangażował hetman Branicki do swego teatru w Białymstoku (zob. „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1767, 16 V, nr 20; przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 16—17), zaś komedię francuską Rousseloisa przejął na własny rachunek poseł rosyjski Repnin; tylko aktorzy polscy znaleźli się w rozpaczliwej sytuacji, bez „sposobu do życia”! Projekt Moszyńskiego, aby przenieść komedię polską na scenę pijarów, nie doszedł jednak, mimo ich zgody, do skutku. Zespół trwał oczekując

lepszego „obrotu rzeczy” jeszcze do 1770 r. (?), występując, być może, od czasu do czasu u prymasa Podoskiego w sali malarskiej w Saskim Ogrodzie i innych warszawskich „théâtres de société”. Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 374—375, 396—397.

KOMEDIE KOSZTEM REPNINA¹

Z Warszawy d. 23 Apr[il]is] 1767 An. Komédie francuskie kosztem k[się]cia Repnina i niektórych PP[anów] kilka razy w tydzień odprawiają się.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1767*, sygn. 583 I, k. 32.

² Po likwidacji teatru przez Stanisława Augusta antrepryzę przejął poseł rosyjski Repnin, wydzierżawiając od rezydenta saskiego Essena operalnię (w kwietniu 1767 r.). „Aktorzy francuscy, którzy byli już odprawieni — donosił pod datą 3 maja z Warszawy „Journal Encyclopédique”, Bouillon 1767, t. IV, cz. 1, s. 153—154 — otrzymali z powrotem kontrakt do końca września; aby ich utrzymać, powstał fundusz z 1200 dukatów. Teatr jednak wiele stracił na nieobecności najlepszej aktorki, panny Clavareau, która [ulotniła] się stąd nagle z jakimś chórzystą [chapelain].” Wspomniany fundusz powstał w wyniku „subskrypcji” z udziałem „niektórych Panów” (Moszyński, referendarz Podoski i in.) i Repnina, który wyłożył najpoważniejszą sumę. Finansując antrepryzę, Repnin stał się absolutnym panem warszawskiego teatru. W zabiegach o uzyskanie tej pozycji znaczną rolę odegrały motywy polityczne. „Styl” dyplomatyczny Repnina w Polsce polegał na stałym demonstrowaniu brutalności i chamstwa, ostentacyjnym nieliczeniu się z opinią publiczną i wywoływaniu skandali; był to przemyślany program, okazał się zresztą bardzo skuteczny. (Zob. A. Kraushar, *Księżę Repnin i Polska w pierwszym czterolecu panowania Stanisława Augusta (1764—1768)*, Kraków 1898, t. I—II, *passim*.) Teatr był miejscem nadającym się znakomicie dla tego rodzaju demonstracji. Heine notuje w swej korespondencji, że poseł rosyjski mimo obecności króla zachowuje się tak na przedstawieniach, jakby nikogo poza nim nie było w teatrze (zob. w nin. t. s. 637). Skandalem, który poruszył Warszawę, było odegranie komedii na życzenie Repnina w środę popielcową 4 marca 1767 r., na której w teatrze był tylko Repnin ze swoją ówczesną kochanką, księżną Izabelą Czartoryską, w otoczeniu personelu ambasady rosyjskiej (zob. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 303). Nagły wyjazd z Warszawy Victoire Clavareau wiąże się również z osobą Repnina, który podobno „chcąc ją mieć powolną, kazał swemu sekretarzowi [sc. swemu kapelmistrzowi, Gherardiemu, poprzednio nadwornemu „maitre de chapelle” Stanisława Augusta] poślubić pannę i użył do tego aktu kamerdynera przebranego za księdza” (E. H. Lehndorff *Dreissig Jahre am Hofe Friedrichs des Grosse...*, Gotha 1913, s. 167; rozgłos tego skandalu, jak również niedoszłego małżeństwa młodszej Clavareau, Lucie, z Kasprem Lubomirskim potwierdzają listy korespondentów marszałka J. A. Mniszcha, Twardowskiego i Łoniewskiego, z 19, 22 i 26 kwietnia 1767; zob. *Listy do J. Mniszcha*, t. XXVIII, rkps Bibl. Czartoryskich, sygn. 3862, s. 319, 334, 338). Ale na wiosnę 1767 r., w trakcie organizowania antykrólewskiej konfederacji radomskiej, teatr miał służyć Repninowi do znacznie poważniejszych zadań niż skandalizowanie opinii. Kaptując stronników wśród starych opozycjonistów i świeżych malkontentów Repnin łudził ich nadzieją detronizacji Stanisława Augusta. Aby zaś jego obietnice mogły być brane za dobrą monetę, na imieniny króla 8 maja teatr warszawski wystawił balet Noverre’a *Medea i Jazon* z udziałem słynnego tancerza Vestrisa (zob. w nin. t. s. 484); w balecie tym znajdowała się scena detronizacji! „Sacra Familia” [tj. Czartoryscy] oraz Król jako spektatorowie nie mogą ukryć przeobrażenia mimo udanego maskowania się — pisał Heine w relacji z 23 maja — i tylko słabość swoją okazują.” (Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 353, 362—363.) Teatr

miał także posłużyć — jak to wynika z niejasnej relacji E. Murraya (zob. H. Schmitt, *Materiały...*, t. I, s. 141—142) — jako środek kompromitacji moralnej i politycznej przeciwników, Repnin zamierzał bowiem za pośrednictwem króla (Murray chyba niesłusznie przypisuje właśnie królowi autorstwo pomysłu) zwabić Sołtyka na komedię i prosto z przedstawienia wywieźć go kibitką na Sybir, strojąc równocześnie obłudne miny nad rzekomą niemoralnością biskupa!

ZGUBA NA KOMEDII¹

W niedzielę przeszłą [10 maja] na komedii jednemu dworskiemu zginęła, czyli wyjęta, kieska zielona, w której znajdował się pierścionek mały brylantowy i czer[wonych] złotych siedm; kto by wiedział albo podniósł, niech daje znać do drukarni tutejszej, będzie miał znaczną nadgrode.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1767, 13 V, nr 38, Supl.

POLITYKA I TEATRUM¹

Z Warszawy d. 8 Aug[usti] 1767 An. Po przyjeździe swoim nazajutrz [29 lipca] k[sią]żę Jmć Radziwiłł był na komedii, o czym Król dowiedziawszy się, wrócił się z ulicy, a K[sią]żę Kanclerz, Ogrodem Saskim idący na komedię, uwiadomiony o przytomności k[się]cia Radziwiłła, o kilka kroków od komediarni będący wrócił się; wszyscy na tę patrzali scenę.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1767*, sygn. 583 I, k. 86.

² Scena taka byłaby nie do pomyślenia dawniej, kiedy teatr warszawski był imprezą finansowaną i kontrolowaną przez dwór (zob. w nin. t. s. 458). Karol Stanisław Radziwiłł, popularny książę „Panie Kochanku” (1734—1790), był w czasie konwokacji najbardziej nieprzejednanym przeciwnikiem wyniesienia na tron Stanisława Augusta; usiłował wzniecić wojnę domową, za co skazano go na banicję i pozbawiono urzędów i godności (był wojewodą wileńskim). Kiedy nastąpił nieprzychylny dla króla i Familii zwrot w polityce rosyjskiej, Radziwiłł ukorzył się przed Katarzyną II (w zamian za zwrócenie dóbr) i stał się powolnym adherentem Repnina. Do Warszawy przyjechał już jako marszałek generalny zawiązanej przeciw królowi i Czartoryskim pod egidą Repnina konfederacji radomskiej; ponieważ król został zmuszony uznać konfederację, Radziwiłł stał się właściwie pierwszą osobą w państwie. Bezpośrednią przyczyną owej „sceny” przed teatrem było to, iż nazajutrz po przyjeździe Radziwiłł ignorując króla pośpieszył na audiencję powitalną do Repnina, wieczorem zaś do teatru. Ta demonstracja uświadomiła dopiero królowi i kanclerzowi Michałowi Czartoryskiemu grozę sytuacji. „...zaszła wielka zmiana na dworze królewskim — pisał w dwa dni później (1 VIII) z Warszawy rezydent sasko-kurlandzki, J. B. d'Aloy. — Dawniej żartowano z niej [konfederacji radomskiej], obecnie widać tam wielkie zaambarasowanie i niepokój.” (*Pa-miętniki...*, cz. II, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1896, s. 214.) Zob. także A. Kraushar, *Książę Repnin i Polska...*, t. II, s. 327.

DRAMA Z PRAWDZIWEGO ZDARZENIA¹

Z Paryża d. 21 grudnia [1767]. [...] Nowe tu drama na teatrum produkowane było pod tytułem *L'Honnête criminel* (*Pocziwy winowajca*). Zrazu pomiernie tylko spektatorom podobać się zdawało, ale teraz z wielką nań uczęszczają ochotą, kiedy rozgłoszono, iż rzecz dramatu tego nie jest zmyślona, ale rzeczywista, ponieważ w Ganges żyje jeszcze pewny człowiek katolickiej religii, którego ociec na galery skazany był za to, iż opowiadał religią wyrokami królewskimi zakazaną. Syn ten niezmiernie ojca swego kochający różnymi fortelami dokazał tego, iż zamiast ojca swego na galery wzięty był i na nich przez całe lat pięć zostawał.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1768, 16 I, nr 5, Supl.

² Debiut dramatyczny C. G. Fenouillota de Falbaire'a de Quingeya (1727—1800), inspektora urzędu skarbowego i przyjaciela Marmontela, któremu w dużej mierze zawdzięczał sukces; Marmontel podsunął bowiem Falbaire'owi jako temat głośnie w latach sześćdziesiątych „sprawę Fabre'ów”. Fabre'owie byli protestantami, ale mimo odwołania edyktu nantejskiego (1685) pozostali we Francji; w 1756 r. wysłędzono ich i stary Fabre został aresztowany. Syn jego wówczas „na miejsce ojca sam siebie ofiarował w niewolę” (tj. na galery), skąd uwolniono go po kilku latach dzięki staraniom możnych protektorów. Finał optymistyczny, ale jak we wzorowym melodramacie został zaraz zmaćony wydarzeniem o posmaku ironii tragicznej, bowiem staremu ojcu, „gwałtowną z oglądania syna wzruszonemu radością, prędszego przyspieszył zgonu!” (W. Bogusławski, *Życie Falbaire'a, Dzieła dramatyczne*, t. V, Warszawa 1821, s. 9). W chwili powstania *L'Honnête criminel* sprawa Fabre'ów nie ucurowała się jeszcze, jej bohater żył w mieście Ganges (zm. w 1797 r.). W Warszawie grano dramę Falbaire'a w przekładzie Bogusławskiego pt. *Uczciwy winowajca* od 10 kwietnia 1783 r.

Franciszek Paciorkowski

DONOS NA SĄSIADA HONOR NA KOMEDIACH TRACĄCEGO¹

Miedzno, 23 marca 1768

...żyję w sąsiedztwie z pewnym starostą grodowym, rodowitością rodziny znakomitym, edukacji tak domowej, jako i cudzych krajów nieposledniej, żonę i dzieci mającym, kilku funkcjami deputackimi i poselskimi zaszczyconym; ten Jegomość za najpryncypalniejszą zabawę wziął przed się komedie osobą swoją wyprawiać tak w pokojach pałacu swego, jako i publicznie na teatrach w polu lub nad rzeką wystawionych, dobierając do siebie aktorów, gdy równych sobie brakuje, to i swych własnych poddanych, na co wiele ekspensuje, długów na te błazeństwa zaciągając. Ale mniejsza o stratę pieniężną, bardziej mi żal jego straty honoru, z czego wszyscy ziemianie współobywatele drwią, ordynaryjnym zwiąc go komediantem. Jużem ja wprowadzie mu to ganił, ale zacięty w głupim uporze coraz dalej *puerilia tractat*, więc kiedy mnie słuchać nie chce,

umysliłem suplikować WMPana, abys mu to raczył zganić „Monitorem” swym niecodwlocznie (...on co tydzień miewa z pocztą „Monitory”), aza uzna płochosć swoję, z której świat drwi i śmieje się. Czekam rezolucji na pocztę piotrkowską-jasnogórską do Miedzna, czyli się myśl moja zdawać będzie lub nie, jednak z ostrożnością, aby się nie dowiedział, że to moja robótka.²

¹ Fragm. listu do redakcji „Monitora”, który znajdował się w tzw. tece redakcyjnej „Monitora” (rkps pt. *Monitory albo papiery do diariusza „Monitor” należące...*, Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego sygn. Pol. F. XVII. 18) spalonej w 1944 r.; tekst wg przedruku: L. Bernacki, *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*. Część druga, „Pamiętnik Literacki” 1933, s. 423.

² List Paciorkowskiego jest najprawdopodobniej autentycznym listem do redakcji „Monitora”. Wieś Miedzno leży w powiecie częstochowskim, na drodze z Działoszyna do Kłobucka (stąd prośba autora listu, aby pisać na pocztę piotrkowsko-jasnogórską; inna wieś o tej samej nazwie znajduje się na Mazowszu). W Działoszynie nad Wartą rezydował starosta grodowy wieluński, Stanisław Męciński (1732—1799), wykształcony w Luneville; jego pałac (z ozdobioną freskami salą teatralną) i ogród francuski należały do „najpiękniejszych w kraju”. Cytowany list jest jedynym współczesnym świadectwem działalności teatru Męcińskiego.

TURECKA CLAIRON¹

Z Carogrodu [Stambułu] dnia 21 marca. [...] piszą [...] Od niejakiego czasu pokazuje się tu pewna komediantów kompania, która wielce się wszystkim podobala. Największą zaś pochwałą dają pewnej komediantce, Theodon nazwanej, która względem Turków toż samo jest, co Madame Clairon względem Francuzów. Baszowie, janczarowie, sam nawet Mufti nader często na tych komediach są przytomnymi.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1768, 28 V, nr 43, Supl.

«BEWERLEJ» NA ŻĄDANIE KSIĘŻNEJ IZABELI¹

Z Brukseli d. 15 sierpnia. Spodziewają się tu codziennie książęcia Jmci Adama Czartoryskiego, którego małżonka, Księżna Jejmć, już od czasu niejakiego tu się znajdująca, z Książęciem Jmcią, małżonkiem swoim, do Paryża na zimę wyjechać ma.² Na żądanie tej Księżnej Jejmci nasi komedianci reprezentowali trajedią pod tytułem *Bewerlej*³. Księżna Jejmć z hojności swojej 50 czerw[onych] złotych przy wejściu do sali zapłacić komediantom kazała. Komedianci nasi podczas bytności tu Króla Jmci Duńskiego⁴ udarowani od niego byli 198 czerw[onych] złotych.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1768, 24 IX, nr 77, Supl.

² Izabela z Flemingów i Adam Kazimierz Czartoryscy odbyli w latach 1768—1769 długi wójaż po zachodniej Europie.

³ *Béverley, ou le Jouer anglais*, przeróbka słynnego dramatu Edwarda Moore'a *The Gamester* (1753), której dokonał w oparciu o wierne tłumaczenie Diderota J. B. Saurin (1767). Sztuka miała ogromne powodzenie i wkrótce obeszła większość teatrów europejskich; zachwycano się zwłaszcza wzruszającymi scenami rodzinnymi, dopisanymi przez Saurina do angielskiego pierwowzoru, który w porównaniu z francuską wersją wydaje się szczytem powściągliwości i prostoty (zob. G. Sinko, Wstęp do: *Angielski dramat mieszczański XVIII wieku*, Wrocław 1955, s. CXXXI—CXXXVII). Dokładną relację z przedstawienia *Béverleya* w Comédie Française 7 maja 1768 r. przesłał Stanisławowi Augustowi z Paryża starosta brodnicki Schmidt (zob. rkps Bibl. Czartoryskich, sygn. 711, s. 362—363). O recepcji *Béverleya* w Polsce zob. w nin. tomie s. 399.

⁴ Christiana VII.

ŚWIETNE FOKSALE, STAN NARODU, OPLAKANY¹

Z Paryża d. 24 października. [...] Zważywszy wesołość tych Jchmościów, którzy do Vauxhall uczęszczają, zważywszy obfitość i rozmaitość uciech, w które opływają, nicht by nie uwierzył, iż stan w powszechności francuskiego narodu tak jest oplakany.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1768, 23 XI, nr 94.

² Ogród zabaw zw. Foksalem (Vauxhall) założył na wzór londyńskiego w Paryżu w 1767 r. B. Torrę przy bulwarze Porte St.-Martin; na „obfitość i rozmaitość uciech” składały się: karuzela, krąg taneczny, „*spectacles pyrrhiques*”, koncerty muzyki wojskowej, bale maskowe itp. Dziennie sprzedawano do 1200 biletów. Impreza prosperowała świetnie aż do wielkiego pożaru, który zniszczył paryski Vauxhall w 1778 r.

ZMYŚLONE ARLEKINY¹

Z Warszawy d. 29 Martii. Komediantów i komediantki warszawskie rozpuścili, rzeczy do Ujazdowa teatralne zawieźli; stangricy i hajducy królewscy odwożąc, w maszczki ubrani, suknem czarnym wozy przykryli, skąd się bajek i tłumaczenia namnożyło.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1769*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 586 I, k. 31.

² Likwidacja teatru warszawskiego na wiosnę 1769 r. wydawała się aż nadto uzasadniona — kraj cały był w ogniu konfederacji barskiej, oddziały konfederatów podchodziły pod rogatki stolicy. Czarne wozy z woźnicami w „maszczkach” nasunęły na pewno niejednemu myśl o spodziewanym rychło pogrzebie Rzeczypospolitej. Ostatnia znana nam wiadomość o działalności teatru pochodzi z 5 II 1769 r.: „Repnin [...] w przeszłą niedzielę dał dowód jeszcze konającego despotyzmu: trafiwszy na 3-ci akt komedii kazał grać ją z początku. Damy chciały czekać i czekały końca, a że nie wyszły, obwiniają je o podłość.” (Rkps ZNiO, sygn. 566 II.) W marcu aktorzy (zespół Rousseloi-

sa) opuścili Warszawę; z obawy przed konfederatami popłynęli Wisłą do Gdańska, nie uniknęli jednak spotkania: pod Płockiem zagarnął ich oddział regimentarza Zakrzewskiego. Konfederaci oświadczyli jednak wspaniałomyślnie, że nie zależy im na pieniądzach, które aktorzy wywożą z ich kraju. „Nie żądamy niczego od was — mówili — jak tylko, abyście opowiadali w innych krajach, że nie jesteście złoczyńcami, ale uczciwymi ludźmi.” (Zob. relację Heinego z 5 maja w: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 360—361; por. także wyjątki z korespondencji A. Huszarzewskiego i J. Ogrodzkiego w: L. Bernacki, *Teatr...*, II, 394—395.) Na tym kończą się ostatecznie dzieje imprezy teatralnej powstałej z inicjatywy Stanisława Augusta w 1765 r. „Rzeczy teatralne” (tj. dekoracje i kostiumy, które w warszawskim teatrze w większości były własnością króla) zostały przewiezione jednak nie do Ujazdowa, ale na Solec do rezydencji księcia Kazimierza Poniatowskiego, gdzie złączono je z ruchomościami jego własnego teatru (zob. specyfikację wydatków za przewóz sporządzoną przez Ryxa w: K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego...*, s. 127).

SAMOBÓJSTWO ZA WZGARDE¹

Od niższej Elby d. 25 maja. [...] W Paryżu jeden młody komediant, który na Włoskim Teatrum był aktorem, obwiesił się, ponieważ nie mógł mieć tego szczęścia, aby się ludziom podobał.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1769, 17 VI, nr 48, Supl.

«TARTUFFE» W POCZDAMIE¹

Z Potzdamu d. 24 lipca. Wczoraj francuscy komedianci komedią *Tartuffe* w przytomności całego dworu wyprawowali, po której zakończeniu wielką kolacją i bal dano.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1769, 19 VIII, nr 66, Supl.

ŁOWY NA PROTEKCJĘ¹

Z Paryża d. 22 września. Dnia 13 tego miesiąca Królowne Jchmc do Chilli wyjechały, dokąd od księżny de Mazarin zaproszone były. Wieczorem były tam na komedii pod tytułem *Polowanie Henryka IV*. Królowne Jchmc aż do łez wzruszone były w wielu tej komedii scenach, właściwe dobrego tego króla przymioty wyrażających. Oświadczyły też swoje stąd podziwienie, iż ta komedia na paryskich teatrach miejsca nie ma, kiedy tymczasem za Paryżem z tak wielkim przyjętą była ukontentowaniem. Postanowiły oraz dokazać tego, aby w Paryżu

wyprawiona była. Jeśli tego dokażą, wielkie będzie komediantów szczęście, wielkie spektatorów ukontentowanie, którzy barzo narzekają na to, iż sposobności słyszenia onej nie mają.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1769, 25 X, nr 85. Obszerniejszy ale miejscami identyczny tekst doniesienia zob. „Gazette d’Utrecht” 1769, 29 IX, nr 78. W „Wiadomościach Warszawskich” opuszczono wiadomość, że komedię Collégo grano w teatrze ogrodowym („dans une gallerie très-vaste où l’on a construit un très-beau théâtre”) wraz z operą Marmontela—Grétry’ego *Lucile* (premiery w l’Opera Comique w Paryżu 5 stycznia 1769 r.) i „nadzwyczajnym” baletem.

² Sprawa nie wyglądała tak niewinnie, jak to przedstawiono królownom, Mme Victoire i Mme Adelaide, ciotkom Delfina, późniejszego Ludwika XVI. Zakaz grania *La partie de chasse de Henri IV* C. Collégo w obrębie miasta Paryża wydał osobiście ich ojciec, Ludwik XV. Cenzura dopatrzyła się bowiem w sztuce nieprzystojnych aluzji pod jego adresem. Chodziło konkretnie o scenę, w której młody król, znalazłszy się w chacie młynarza, śpiewa podochocony jowialne piosenki i zaleca się niezgrabnie do córki młynarza, Catou. Wydanie zakazu oczywiście dało skutek w takich okolicznościach zawsze odwrotny — komedia Collégo stała się natychmiast głośna i popularna, grano ją na prowincji, na różnych prywatnych scenkach pod Paryżem i w wielu teatrach za granicą (premiery w teatrze księcia d’Orleans w Bagnolet w 1762; w Polsce po raz pierwszy w 1766). Autor i jego możni protektorzy zabiegali wielokrotnie o uchylenie zakazu, Ludwik XV okazał się jednak uparty. Królowny także nic nie wskórały — premiera paryska *La partie de chasse de Henri IV* nastąpiła bowiem dopiero 16 listopada 1774, już po śmierci króla! Ciekawe, że komedię Collégo przyjęto w Warszawie w 1766 r. jako sztukę propagującą osobistą opiekę króla nad „biednym rolnikiem” (zob. w nin. tomie s. 149).

BARANY I SZEKSPIR¹

Z Londynu d. 26 września. [...] Na pamiątkę sławnego poety angielskiego Shakspeara [!] uroczystą w Stratford, ojczyźnie jego, ucztę dawano dnia 7 i 8 września. Ławnicy, rajcy i inni magistratowi tego miasta chcąc się na balu tegoż czasu danym od innych dystyngować, wszyscy na siebie postać baranów wzięli, burmistrz zaś, aby łatwiej rozeznany być mógł, większe od innych rogi sobie przypiął i dzwonek na szyi zawiesił. Trzoda ta, gdy do stołu siadła, całe charakteru swego zapomniała, żaden albowiem wilk tak chciwie do mięsa nie rzucił się jak te zmyślone barany.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1769, 25 X, nr 85. Zob. też s. 261—264.

DZIECKO W POWICIU NA TEATRUM¹

Z Paryża d. 20 października. [...] Pan Armand wydał nową komedią pod tytułem *Le Cri de la Nature*, graną na teatrum w Fontainebleau.² Między aktorami tej komedii jest dziecko w powiciu. Rozumiano, że ta nowość powo-

dzeniu komedii zaszkodzi, ale z jednej strony autor potrafił sobie wyjednać pochwały niektórych dworskich, z drugiej strony widok dziecka w powiciu wycisnął łzy wszystkich spektatorów. Szkoda, że się dawniej nie domyślono tego sposobu zjednania nad sobą litości.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1769, 25 XI, nr 94, Supl.

² François Huguet Armand, syn wielkiego aktora francuskiego Armanda (1699—1765), swoje sztuki pisał dla dworskiej sceny w Fontainebleau.

ZAPŁATA REDUT ROKU 1770¹

Z Warszawy d. 1 Febr[uarii] 1770. [...] Tu reduuty wesoło obchodzą; na jednych znajdowano rysowane na kartach trupie głowy z dwoma kośćcami, drugie świnka w maszczce, naprzeciwko niej śmierć z kosą stojąca na wielu trupich głowach, w pośrodku stolik, na którym pistolet i szabla z napisem: *Zapłata redut roku 1770*, a pod tą świnką napis: *Szczęśliwość czasów teraźniejszych*, i wiersze: Tu się śmieją, tam krew leją.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1770*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 587 I, k. 17.

SALA NOWA NA OPERY W PARYŻU¹

Z Paryża d. 29 stycznia. [...] Sławna sala nowa na opery otworzona była dnia 26 tego miesiąca; takowa epoka — w paryskim narodzie nie mniej sławna jak w rzymskim otworzenie lub zamknięcie kościoła Janusa — powodem była do przedsięwzięcia środków osobielszych dla publicznego bezpieczeństwa. Większa część regimentu gwardii rozstawiona była od mostu Królewskiego do mostu Nowego, to jest na ćwierć mile, dla ułatwienia przystępu pieszym i karetom do sali nowej. Porządek jednak w rozdawaniu biletów nie był dobrze zachowany. Chciwość zysku sprawiła, iż dla zbyt liczby rozdanych biletów, a stąd nacisku w parterze, pierwszy i drugi akt przerwany był od ludzi gwałtu wołających. Oprócz tego wiele innych przyczyn nieukontentowania sala ta nowa podawała; zadają orkiestrze, iż dźwięk instrumentów jest zagłuszony, dekoracjom, iż bardzo są nikczemne, słabe w kolorach, nieproporcjonalne wielkości teatrum, łóżom pierwszym, że zbyt są wysokie, damom niewygodne, krużgankowi i przysionkom, iż całe z wspaniałością miejsca tego nie zgadzają się, schodom, iż bardzo są przykre i ciasne etc. Z tej okazji niektórzy na czasów nieszczęśliwość, rzadkość pieniędzy, drogość chleba narzekali.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1770, 24 II, nr 16, Supl.

² Po wielkim pożarze w 1763 r., który zniszczył salę opery paryskiej w Palais Royal, przedstawienia operowe odbywały się w królewskim pałacu Tuileries w słynnej Salle de Machines. W styczniu 1770 opera wróciła do poprzedniej siedziby w Palais Royal, odrestaurowanej i przebudowanej przez architekta Moreau (sala na 2500 miejsc).

FILUCI NA TEATRUM¹

Z Paryża d. 9 lutego. [...] Dnia 3 tego miesiąca na sali Komedii, którą Włoską nazywają, gdzie wielu ludzi najdowało się, okropny zdarzył się przypadek.² Przy końcu komedii ktoś z parteru zawołał: „Gore!” Przytomni wszyscy tak skwapliwie uciekać poczęli, że w tłumie wielu uduszonych, wielu ranionych było. Z tym wszystkim nigdzie ogień nie pokazał się, a podług wszelkiego podobieństwa, filutów to dzieło było, zwłaszcza iż w gotowości być się pokazali do korzystania z takowej przygody. Ukradli oni niezmierne mnóstwo srebra i klejnotów, wydarli gwałtownie kobietom zausznicę i tym podobne ozdoby, mężczyznom szpady, kapelusze, kieszenie, nawet i całe sukien szamerowanych poły oderżnęli.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1770, 7 III, nr 19, Supl.

² Grano w tym dniu operę komiczną Sedaine’a—Monsigny’ego *Déserteur*, po której nastąpiły komedia dell’arte pt. *La Cantatrice italienne* i dywertymen baletowy. Dzięki energicznej akcji policji w tydzień później „złapano kilku onych to filutów, którzy tak wielkiego tymi czasy strachu i szkody nabawili spektatorów na komedii. Kara ich tym straszliwsza będzie”. („Wiadomości Warszawskie” 1770, 17 III, nr 22.)

ŚPIEWANIA WŁOSKIE¹

Z Warszawy dnia 9 maja. Dzień wczorajszy imienin JKMc i PNMIł[ościwego] zwykłą u dworu był obchodzony uroczystością. [...] Król na dokończenie tej rocznicy przyzwoitą wspaniałością udawszy się z przytomnymi Kawalerami Orderu tegoż² do stołu na wielkiej sali Zamkowej sporządzonego, przy śpiewaniach włoskich³ i granych koncertach.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1770, 9 V, nr 37, Supl.

² Orderu Św. Stanisława, który ustanowił król w 1765 r.

³ Nic nam dziś nie wiadomo o włoskich śpiewakach w Warszawie w 1770 r. Po likwidacji publicznej sceny w marcu 1769 r. (zob. w nin. t. s. 489) działały w stolicy tylko teatr szkolny kadetów i „*théâtres de société*”. Przez Warszawę przejeżdżali jednak często aktorzy i śpiewacy udający się do Petersburga lub z powrotem do Wiednia i Berlina. Np. 3 sierpnia 1769 r. koncertowała u kanclerza Michała Czartoryskiego jakaś śpiewaczka włoska, przybyła z Petersburga. (Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 372.)

AKADEMIA DOWCIPNYCH WE FLORENCJI¹

Z Florencji d. 21 kwietnia. Niektórzy w muzyce i rymopistwie kochający się nowe tu założyli towarzystwo pod imieniem Akademii Dowcipnych. Dnia 1 tego miesiąca pierwsza publiczna schadzka tej Akademii odprawiła się w przytomności WKsiążęcia Jmci i przedniejszych panów i dam tutejszych. Dnia zaś 8 tego miesiąca, z rozkazu tegoż towarzystwa grane było oratorium pod tytułem *Mesjasz*, którego wiersze z angielskiego tłumaczone były, muzykę zaś ułożył sławny Händel.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1770, 6 VI, nr 45, Supl.

KOMEDYJKA NA WZÓR WŁOSKICH¹

Doniesienie. Znajduje się w drukarni tutejszej kantata, to jest komedyjka do śpiewania na wzór włoskich, które się *intermezzi* nazywają, pod tytułem *Nędza uszczęśliwiona*².

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1770, 8 IX, nr 72.

² Nie zachował się żaden egzemplarz tego wydania. Tekst *Nędzy uszczęśliwionej* znany tylko z autografu Bohomolca, który opublikował L. Bernacki, *Teatr...*, II, 14g-14l. Zob. także w nin. tomie s. 394, 446.

U PANÓW KADETÓW NA KOMEDII¹

Z Warszawy d. 6 października. Król Jmć PNM[ilościwy] dnia onegdajszego [4 października] po południu wraz z Państwem tu przytomnym znajdował się u Jchmościów Panów Kadetów na komedii² przez nich z zupełnym wszystkich ukontentowaniem wyprawionej.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1770, 6 X, nr 80.

² Była to premiera *Panny na wydaniu* A. K. Czartoryskiego, generała ziem podolskich, od 1765 r. komendanta Szkoły Kadetów. Teatr szkolny kadetów rozpoczął swą działalność 5 kwietnia 1769 r. komedią *Junak* S. Mycielskiego. „Mimo niesprzyjających okoliczności — donosiły z Warszawy 23 sierpnia „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1769, nr 35 — Muzy znajdują tutaj stale swoich przyjaciół i protektorów [...] Szlachecki Korpus Kadetów, który zbudował w swoich pomieszczeniach scenę ze smakiem i kunsztem, ćwiczy się w dawaniu widowisk w polskim i francuskim języku, w czym jest podziwiany, chwalony i zachęcany przez Monarchę, wielkich panów i szlachtę.” Przedstawienia odbywały się w Pałacu Kazimierzowskim pod kierunkiem Ferdynanda Ciszewskiego, brygadiera, jako pedagog był on wyznawcą zasady, iż „moralność w przyjemne

przybraną kształty milej przyjmuje umysł każdy, a osobliwie młody". Dedykując Ciszewskiemu *Pannę na wydaniu* Czartoryski z uznaniem pisze o jego talentach reżyserskich (zob. w nin. t. s. 127). Kadeci nie bardzo sobie jednak radzili z urządzeniami technicznymi i mało brakowało, a premiera *Panny na wydaniu* mogła się zakończyć tragicznie. „Podczas tej komedii 2 lustra [żyrandole] urwawszy się na ziemię upadły z takim impetem, że się wszystkie potłukły i niektórych dystygowanych spektatorów, jako to JW. Branickiego w nogę, a JWJP. Podkomorzynę Krzemieniecką [Drzewiecką] w czoło, i innych raniły" (*Gazety pisane z Warszawy r. 1770*, sygn. 587 I, k. 142). Przyczyną miało być podobno zwolnienie przez nieuwagę ciężarków od żyrandoli przy spuszczeniu kurtyny. Przerazenie było powszechne, żyrandole spadły bowiem tuż obok króla i — jak pisał Heine — „nie wiele brakowało do przyspieszenia *interregnum*" (zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 398). Zob. także wiersz napisany z okazji tego wypadku w rkpsie Bibl. IBL, sygn. 8, s. 703—704.

PUBLICZNE OCHOTY W WARSZAWIE ZAKAZANE¹

Z Warszawy dnia 9 stycznia. [...] Od Jurysdykcji Marszałkowskiej Koron[nej] z powodu nieszczęśliwości krajowej w czasie teraźniejszym wszelkie publiczne ochoty, reduty i koncerty są zabronione.²

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1771, 9 I, nr 3, Supl.

² Zakaz został wydany z powodu szerzącej się wówczas zarazy. Wyjaśnia to całkowicie, dlaczego w osiem dni później na komedię graną w teatrze Korpusu Kadetów z okazji urodzin króla zaproszono tylko kilka najbliższych osób z otoczenia Stanisława Augusta, a cała impreza miała charakter trochę konspiracyjny (Heine, jak zwykle, weszły w tym przyczyny polityczne, co bez zastrzeżeń przyjął M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 399).

WYSZŁA JUŻ Z DRUKU «PANNA NA WYDANIU»¹

Z Warszawy dnia 20 lutego. [...] Za usilnym kochających ojczyste nauki naleganiem² wyszła z druku niedawno komedia *Panna na wydaniu*, kilkakrotnie z powszechnym wszystkich ukontentowaniem przez Jchmciów Kadetów JKMcI na ichże teatrum wyprawowana. Przydana jest do niej od zacnego jej autora obszerna i głębokiej erudycji pełna dysertacja, w której początki, istota, reguły i sposoby pisania komedii, oper, trajedii i wszelkich sztuk teatralnych, nie mniej gruntownym, jako wybornym i miłym stylem są opisane.³ Znajduje się w Marywilu u JP. Grölla, bibliopoli JKMcI.⁴

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1771, 20 II, nr 15, Supl.

² Zob. Bohomolca *Suplikę do JOKscia Jmci Generała Ziem Podolskich, aby pozwolił wydrukować swoją komedię...*, w nin. tomie s. 359—360.

³ Zob. przedr. słynnej Przedmowy Czartoryskiego do *Panny na wydaniu* w nin. tomie s. 129.

⁴ Michał Gröll (1722—1798), drukarz i księgarz, najpoważniejszy obok Dufoura wydawca dzieł literackich (wydawał Krasickiego i Zabłockiego); jego księgarnia „Pod znakiem poetów” mieściła się od 1762 r. w Marywilu (na miejscu, gdzie obecnie Teatr Wielki Opery i Baletu).

KRÓL SZWEDZKI W AKADEMII FRANCUSKIEJ¹

Z Paryża d. 11 marca. Król Jmć Szwedzki² przed kilką dniami bez dworu i wszelkiej parady udał się na sesję prywatną Akademii Królewskiej Nauk Wyzwolonych. [...] JKs. Radonvilliers jako kanclerz przywitał go imieniem Akademii. Potem Jmć Pan d'Alembert czytał *Rozmowę królowej szwedzkiej Krys-tyny z Kartezjuszem na Polach Elizejskich*, a Jmć Pan Marmontel komedią we dwóch aktach pod tytułem *L'Ami de la maison*.³

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1771, 10 IV, nr 29.

² Gustaw III.

³ Jean François Marmontel (1723—1799) napisał *L'Ami de la maison* jako libretto opery komicznej z muzyką André Grétry (prapremiera w paryskiej L'Opéra Comique na występach gościnnych w Fontainebleau 26 października 1771 r.). W Warszawie grały ją trupa francuska w 1776 r. i niemiecka w 1781 r.

KOMEDIALNIA SASKA ROZEBRANA¹

[Z Warszawy d. 1 kwietnia 1772 r.] Komediałnia saska już do większej połowy rozebrana, drzewo z niej wywożą na Szolec do magazynu, z którego budynek potrzebny być może.²

¹ *Gazeta pisana z Warszawy*, załączona do korespondencji J. Heinego, rkps Bibl. Polskiej w Paryżu, sygn. 62, s. 428; tekst wg: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 367.

² Operalnia znajdowała się już w żalonym stanie, nie czyniono w niej bowiem żadnych napraw od czasu budowy w 1748 r., radca saski von Gablenz zdecydował się więc na rozbiór budynku. Zob. także w nin. tomie, s. 621.

TRAGEDIA NARODOWA U DUŃCZYKÓW¹

Z Kopenhagi d. 3 marca. W sobotę dnia 29 przeszłego miesiąca Król Jmć² i książę Fryderyk znajdowali się na tragedii duńskiej pod tytułem *Zarina*, która się bardzo dobrze udała i wielkie odniosła pochwały. Autor tej tragedii Jmć Pan Brun z Norwegii, towarzysz Akademii tutejszej.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1772, 8 IV, nr 29.

² Christian VII.

POŻAR NA TEATRUM DOTĄD NIE SPOTYKANY¹

Z Amsterdamu d. 13 maja. Dnia onegdajszego [11 maja] w wieczór o godzinie 8 całe miasto tutejsze zostało nagle przerażone strachem, z którego dotąd przyjść do siebie nie możemy. Wyprawowano powtórnie na publicznym teatrze komedią pod tytułem *Zbieg, albo Dezerter*². Przy jej końcu, gdy teatrum miało udawać noc, postrzeżono, iż powróż od lampy jednej zapalać się począł. Chciano zaraz ugasić, ale próżno. Od powroza zajęła się zasłona wielka i w tym momencie całe teatrum w płomieniach się ukazało, a stamtąd ogień rozszerzył się po całym dachu. Lustra kryształowe, których nadzwyczaj wielka była liczba, poupadały na spektatorów. Widząc to każdy chciał się ratować, ale na to nieszczęście wyjście pomniejsze ktoś zamknął. Zamieszanie i ucisk ludu był niewypowiedziany, a najbardziej między zacniejszymi osobami, które były na gankach, łóżach i na dole przy teatrze. Zamknięto umyślnie drzwi największe, ponieważ powietrze wewnętrzne pociągało za sobą płomienie z teatru na spektatorów. Ta ostrożność pomnożyła zamieszanie i rozpacz. Lokaje, którzy na dziedzińcu czekali swych panów, wyparli te drzwi i wielu z nich dawali dowody osobliwszej wierności i gorliwości o swoich panów ocalenie. Niektórzy z nich sami zginęli ratując panów. Inne też osoby, choć już były wyszły z sali, powróciły jednak dla ratunku swych krewnych lub dzieci i zostały z nimi. Za pół godziny potem cały ten piękny gmach płomieniami był okryty. Zażywano wszelkich sposobów ratowania. Inżynier Rous, architekt miasta, widząc, iż żaden nie śmiał podać się w niebezpieczeństwo dla gaszenia ognia sikawkami na teatrze, sam się na nie naraził i został tam uduszony.³

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1772, 20 VI, nr 50, Supl.

² W dniu pożaru grano w teatrze De Amsterdamsche Stadsschouwburg nie komedię, ale operę komiczną *Le Deserteur* Sedaine’a—Monsigny’ego.

³ Pożar teatru w Amsterdamie wywołał w całej Europie falę ostrej krytyki pod adresem współczesnego budownictwa teatralnego. „Po nieszczęśliwym przypadku podczas komedii w Amsterdamie zaszłym — donosiły z Paryża 29 maja „Wiadomości Warszawskie” 1772, 1 VII, nr 53 — bardziej teraz niż innych czasów żądają tu wszyscy, aby sala teatralna była w takim położeniu, które by zewsząd ulicami było otoczone, a to dla łatwego i prędkiego z niej wyjścia.”

OPERA NARODOWA U SZWEDÓW¹

Z Sztokolmu [!] d. 22 stycznia. Dnia 18 tego miesiąca Król Jmć, obie Jchmć Królowe, Księżęta Jchmć Sudermanii i Ostrogotii i księżniczka Jejmc Zofia Albertyna znajdowali się podczas wyprawowania opery językiem szwedzkim, mającej tytuł *Thetis i Pélée*, której rzecz jest pana Welander, muzyka zaś pana Uttini². Liczba słuchaczy nadzwyczaj wielka była; ozdoby piękne, a samo wyprawowanie z 80 osób złożone i rzecz tej opery powszechną od wszystkich

chwałę odniosła. Nie mogą się tu wydziwić, że Szwedzi tak prędko postąpili i w muzyce, i w nauce poetyckiej, ponieważ Król Jmć po swym wstąpieniu na tron poodprawowawszy komediantów francuskich, muzyczną Akademią w tej stolicy założył.

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1773, 6 III, nr 19.

² Francesco Antonio Baldassare Uttini (1723—1795), włoski śpiewak i kompozytor, kapelmistrz orkiestry nadwornej króla szwedzkiego Gustawa III, od 1772 członek Królewskiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie. Swoją operą *Thetis och Pelee* zrealizował królewską ideę stworzenia narodowej szwedzkiej opery.

PYTANIE NA KONKURS AKADEMII NAUK W SZTOKHOLMIE¹

Z Sztokholmu [!] d. 16 lutego. Akademia Nauk zostająca pod opieką Królowej Jejmości Wdowy złożyła powtórnią sesję dnia 9 tego miesiąca [lutego], podczas której naznaczono nagrody za następujące materie: 1. Jeżeli komedie są pożyteczne dla wydoskonalenia języka i poprawienia obyczajów?...

¹ „Wiadomości Warszawskie” 1773, 27 III, nr 25.

SMUTNA SCENA UPADKU OJCZYZNY¹

Sesja druga dnia 20 Aprilis. [...] *Ac tandem* straszne zamieszanie stało się w cyrkule z nacisku różnych ludzi spektatorów, które gdy długo trwało, JW. Rey-tan poszedłszy na swoje miejsce zawołał: „Mości Panowie! nie dialog to tu, nie opera, ale smutna scena upadku ojczyzny naszej agituje się, proszę WPanów na swoje miejsca.”²

¹ *Dzieje polskie...*, t. III, sygn. 1356, s. 119. Zob. także relację rezydenta toruńskiego w: H. Schmitt, *Materialy...*, t. II, s. 19.

² 19 kwietnia rozpoczęły się obrady niesławnego sejmu zw. delegacyjnym, który miał zatwierdzić pierwszy rozbiór Polski. Na pierwszych sesjach (19—22 IV) grupa patriotycznych posłów z Tadeuszem Reytanem i Korsakiem na czele stawiała rozpaczliwy opór, usiłując nie dopuścić do wyboru na marszałka sejmu Adama Ponińskiego, zaprzędanego Rosji i kreatury Stackelberga.

WYROK NA KOMEDIANTA¹

Z Londynu d. 2 marca. Jednego z komediantów, podówczas gdy udawał scenę, wyszydili niektórzy z przytomnych, czym on obrażony zapozwał szydzących, ale sprawa jego niepomysłnie poszła; padł albowiem wyrok, że ci,

którzy płacą od miejsca na owych jawnych widokach, jakie dla rozrywki ludzkiej odprawują się, mogą pokazać swoje nieukontentowanie, gdy im się podaje do tego przyczyna.

¹ „Gazeta Warszawska” 1774, 13 IV, nr 30.

PRZY WYBORNÝCH KANTATACH¹

Z Warszawy d. 10 maja. Uroczystość św. Stanisława biskupa jako dzień imienin Króla Jmci PN Mił[ościwego] oraz czas doroczny ustanowienia orderu pod imieniem tegoż świętego z wielką galą u dworu obchodzoną była. [...] Wszyscy Orderu Św. Stanisława Kawalerowie do wspaniałego królewskiego stołu zaproszeni byli, gdzie przy wybornych kantatach, przy gęstym biciu z harmat spełniane było zdrowie Najjaśniejszego Pana [...] lepszych zaiste czasów zawsze godnemu.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1774, 10 V, nr 41.

² „Po obiedzie wszyscy udali się do teatru, gdzie była reprezentowana opera włoska.” („Gazette de Cologne” 1774, 23 V, nr 41.)

PRZYWILEJ SUŁKOWSKICH¹

Z Warszawy die 23 Junii 1774. Delegacja niniejsza podpisałwszy niektóre projekta w niżej namieniony sposób.² [...] 3-tio. Projekt, aby komedie, reduty i wszelkie spektakla w pałacu książąt Sułkowskich na Nowym Świecie, a nie na innym miejscu odprawiały się.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1774*, rkps ZNiO, sygn. 590 I, k. 61.

² Chodzi tu o słynny przywilej *exclusionis*, na mocy którego zorganizowali antrepryzę teatru publicznego z Kurzem jako dyrektorem książęta August i Antoni Sułkowscy (do spółki z marszałkiem Ponińskim i przy poparciu Stackelberga). Interesów króla i „powszechności” przeciw „partykularnym interesom” bronił na sesji marszałek Lubomirski (zob. relację z przebiegu sesji 11 czerwca 1774 r. w: [A. Gurowski], *Protokół, albo Opisanie zaszytych czynności na delegacji od stanów Rzeczypospolitej...*, t. III, s. 109—116; wspomniane refleksje natury prawnej i politycznej Lubomirskiego ukazały się jako druk ulotny pt. *Refleksje nad projektem tytuło: Teatrum Publiczne i pałac redutowy...*, przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, II, 396—399). W dyskusji opowiedział się za Lubomirskim wyraźnie tylko jeden poseł Sumiński. W głosowaniu za projektem Sułkowskich było „zdai 36, negative 19”. Na wyniku niewątpliwie zaważyło zdanie Stackelberga, który wyłożył

na sesji jasno swój program „uteatralnienia” Polski: „Jestem oraz tej myśli, że każdy cnotliwy obywatel tym się chętnie zabawia, co widzi poprawą namiętności i obyczajów; chętnie bardzo łączyć się z liczbą śmiejących się i rozumem, że tych daleko milej widzieć każdemu niż takowych, którzy przez hipokryzję byli przyczyną nieszczęścia Polski.” Do sprawy powstania antrepryzy Sułkowskich zob. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. XVII oraz Z. Wołoszyńska, *Wokół antrepryzy teatralnej Sułkowskich*, *Archiwum literackie*, t. V, Wrocław 1960, s. 125—213; tu przedr. relacji z protokołu sesji.

FETA U STACKELBERGA¹

Z Warszawy d. 17 września. Z przyczyny zawartego między Rosją i Portą pokoju, z wspaniałą uroczystością dzień przesłoniędzienly [11 września] nakładem JP. hrabiego de Stackelberg, pełnomocnego u dworu naszego rosyjskiego ministra, w Woli był obchodzony w przytomności Najjaśniejszego Naszego Monarchy oraz całego tu przytomnego Państwa, przy kosztownym fejerwerku, przy wybornej włoskiej kantacie, przy wspaniałym na ostatek z maskami balu i kolacji. Ozdobny nade wszystko widok czyniła kolumna, Trajanowej podobna, cała drogim ogniem palająca, na której wielkie dzieła i zwycięstwa wielkiej dziś w Rosji, szczęśliwie panującej Katarzyny, jako dawnych rzymskich cesarzów dziełom i zwycięstwom słusznie równające się, wyrażone były.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1774, 17 IX, nr 75.

² Obszerny opis tej fety w ogrodzie przy pałacu Ponińskiego na Woli zamieścił „*Courier du Bas-Rhin*” 1774, 28 IX, nr 78. Kantatę i balet powtórzono z okazji Nowego Roku 1 stycznia 1775 r. na scenie pałacu Radziwiłłowskiego. (Zob. L. Mitzler de Kolof, *Briefe eines Gelehrten aus Wilna*; przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 62.)

SŁAWNA KOMEDIA «DESERTEUR» PRZETŁUMACZONA¹

Doniesienie z Warszawy dnia 7 września. Sławna komedia francuska *Deserteur*, przetłumaczona po polsku pod tytułem *Zbieg*, najduje się w tutejszej drukarni.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1774, 7 IX, nr 72, Supl.

² Drama J. S. Merciera (prapremiera w Breście 23 I 1771). Wiadomość o jej wystawieniu w Teatrze Narodowym datuje się dopiero w 1790 r. (zob. L. Bernacki, *Teatr...*, II, 223). Przekład anonimowy.

CENZOR STROFOWANY¹

Z Paryża d. 26 sierpnia [...] wielką tu czynią nadzieję przywrócenia dawnego Parlamentu; z tym wszystkim, gdy w tych dniach wyprawowana była publiczna tragedia, gdzie autor jej, JP. Dorat², wprowadził Pipina króla mówiącego: „Przywracam Trybunałom ich cne sprawowania”, przyszedł autorowi rozkaz, ażeby to słowo „przywracam” wyrzucił, a inne na to miejsce położył. Jakoż na drugim wyprawowaniu zamiast „przywracam” położono „dopuszczam”, na trzecim zaś i dalszych używano słowa „ubezpieczam”. Z tej też przyczyny JP. Marin, cenzor powszechny, mocno był strofowany, że ów wiersz bez poprawy przepuścił.

¹ „Gazeta Warszawska” 1774, 17 IX, nr 75.

² Claude Joseph Dorat (1734—1780), poeta i dramatopisarz; tragedia, w której wprowadził „Pipina [Pepina] króla mówiącego”, pt. *Adelaide de Hongrie, ou Deux reines*, wzywała nowego króla Francji, Ludwika XVI (wstąpił na tron po śmierci ojca 9 maja) do odnowienia znaczenia i godności Parlamentów, aby odzyskać „przymierze z narodem”. (Zob. przedmowę Dorata do *Adelaide* w: *Oeuvres de...*, t. VI, Neuchâtel 1776, s. 287). Przekład polski pt. *Dwie królowe* ukazał się w 1779 r.; o ile wiadomo, nie był nigdy wystawiony. Inkryminowane zdanie brzmi w nim następująco (a. I, sc. 4): „Odnówmy na koniec te narodowe synody, które i monarsze, i poddanym przypominają powinność, gdzie każdemu do prawa wolność odwoływać się, gdzie król z odebranej na ich utrzymywanie władzy hold im czyni i trzyma z narodem” (s. 18).

REDUTY W PAŁACU SUŁKOWSKICH¹

Z Warszawy d. 18 Januarii 1775. [...] Reduty w tutejszym mieście w pałacu książąt Sułkowskich zaczęły podług konstytucji teraźniejszego sejmu, na innych miejscach pod wielką karą, ale tylko w wyżej nadmienionym pałacu.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1775*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 591 I, k. 3.

² „Były wówczas [tj. w latach 1774—1776] reduty w Sułkowskich pałacu na Nowym Świecie — pisał w swoich wspomnieniach Niemcewicz — trzeba było koniecznie być w masce, dominie i bajucie. Reduty były zarazem domem gry. Drewnowski, sekretarz sejmu Ponińskiego, znaczne o dobra pojezuickie biorąc kubany, trzymał bank faraona; kupy ogromne złota leżały przed nim [...] na dużej sali tańczono polskiego...” (*Pamiętniki czasów moich*, Lipsk 1868, .. 45). Jesienne zamknięcie redut (30 listopada) odnotowała „Gazeta Warszawska” 1775, 2 XII, nr 96.

NOWE TEATRUM W PAŁACU RADZIWIŁŁOWSKIM¹

Suplement [wiadomości z Warszawy, ok. 15 kwietnia 1774]. [...] Teatrum w Pałacu Radziwiłłowskim już wyporządzone, czyli wyprzątnione, w sali wielkiej, gdzie się *olim* obydwie sceny Delegacji dwóch, Reprinowskiej i teraźniej-

szej, odprawiały. Łoże porobione dosyć pięknie, ale też dla małości ich drogie mocno, po czterechset czerw[onych] zł na rok jedna ryczałtem kosztować będzie. Parter 9 zł, najwyższe łoża, czyli ostatnie, po kilka zł za jeden raz. Grać będą *opera buffo*; jest *troupe* do tego trzydzieści osób. Mężczyźni mają mieć głosy wysmienite, lecz kobiety nie mają być najlepsze śpiewaczki. Ale to fraszka, byle co innego dobrego z talentów miały, to o głos najmniejsza tu w Warszawie. Ciekawi tutejsi już zachodzą około nich, lecz mało co z czoła, braku wiele, i słusznie, w tak nędznym kraju, żeby do niego co na wybór ściągnąć się miało. [...] Że zaś teatrum nie mogące nad 200 osób na parterze, w łożach drugie tyle albo i mniej objąć, mało by importowało i ściągało tam osób; otóż wymyślają tu na klub nowy, ale już nie literacki, jak bywał przedtem, lecz na karty i wszelkie inne zabawy, jakie naturalnie być mogą przy komedialni. Mówią tu, że dopraszali się entrepreneurowie tego teatrum Króla Jmci, jakim by gustem chciał, aby łoża dla niego była dekorowana. Odpowiedzieć miał JKMć, że żadnej nie potrzebuje, ponieważ tam nigdy nie będzie. Jakoż też i nie ma na czym bywać w powszechnym kraju i osoby swej umartwieniu.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, niedatowane, k. 7.

² „W grudniu 1773 — pisał Ryx w *Pro memoria* — zacząłem awansować kredytem i gotowizną p. Kurcowi na wystawienie teatrum, sprzętów do niego należących, najęcie i reparację pałacu Radziwiłłowskiego, sprowadzenie aktorów i rzeczy p. Kurca na jego sustentację aż do sumy *circa* 5234 bez żadnej prowizje.” (Zob. rkps Bibl. Czartoryskich, sygn. 965, s. 373.) Okoliczności i daty związane z tzw. drugim otwarciem Teatru Narodowego były dotychczas albo nieznane, albo niejasne. Inaugurację antreprzy Kurza datowano na 1771 albo na 1772, albo na początek 1774 r. (odbyła się 30 kwietnia 1774 r.; poprzednio Kurz bawił w Warszawie tylko przelotnie w karnawale 1772 r., zob. F. Raab, *Johann Joseph Felix von Kurz, gennant Bernardon*, Frankfurt a. M. 1899, s. 181, oraz list A. Husarzewskiego do J. Ogrodzkiego z Gdańska 13 III 1772, w: L. Bernacki, *Teatr...*, II, 399); sądzono również, że restytucja teatru nastąpiła wg ogólnego planu, podobnie jak w 1765 r., co okazało się nieprawdą (nastąpiła w wyniku skomplikowanej gry różnych, nawet sprzecznych, czynników, i to natury przede wszystkim politycznej!). Po zamknięciu antreprzy Rousseloisa w marcu 1769 r. działały stale w Warszawie tylko „théâtres de société” (występowała w nich przez pewien czas także dawna trupa polska) i teatr szkolny kadetów, nie licząc „sztuk optycznych” w Gdańskiej Piwnicy w Bramie Nowomiejskiej i marionetek z Hanswurstem w pałacu Pocięja (zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 268—388, 396—401, oraz „Wiadomości Warszawskie” 1770, 13 VI, nr 47, Supl.; 16 VI, nr 48; „Thornische Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen” 1771, nr 8; „Courier du Bas-Rhin” 1772, 7 III, nr 20). W ciągu całego okresu (1769—1773) nie obserwujemy żadnej inicjatywy w sprawach teatralnych ze strony dworu Stanisława Augusta. Dopuszczono nawet do rozproszenia się aktorów polskich, z takim trudem kiedyś zebranych! Król nie wyrzekł się wprawdzie myśli o restytucji teatru (np. w lipcu 1771 r. obiegała Warszawę pogłoska: „Wkrótce tu z dyspozycji Króla Jmci założą fundamenta na komedialnię niedaleko Krasieńskich pałacu, naprzeciw facjaty kościoła ksks. pijarów”; zob. *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1771, k. 21), musiał się jednak liczyć ze złym stanem finansów (zob. list króla do gen. Moneta z 7 X 1772 r. w: E. Mottaz, *Stanisław August i Maurycy Glayre...*, Warszawa [1901], s. 89) oraz nastrojami przygnębienia, które ogarnęło kraj w wyniku wojny domowej, okupacji obcych wojsk i pierwszego rozbioru. Nie darmo w gazetach (także zachodnioeuropejskich) i wypowiedziach współczesnych pojawia się przeciwstawienie

rozrywki — „nędza publiczna”; zwłaszcza dla konserwatywnych „skrupulantów” (których przywódcą był marszałek w. koronny Lubomirski) wszelkie „ochoty” publiczne i próby restytucji teatru były równoznaczne z naigrzaniem się z nieszczęść ojczyzny.

Nie ulega też wątpliwości, że o opór jurydykcy marszałkowskiej Lubomirskiego rozbiły się pierwsze próby restytucji teatru w 1772 r. — Kurza i Tomatisa: „Od paru dni bawi w Gdańsku hrabia Tomatis i jego piękna żona — pisał do J. Ogrodzkiego Husarzewski 27 III 1772 r. — Za parę dni mają zamiar udać się do Warszawy. [...] mam nadzieję, że JOPan Marszałek nie ścierpi, aby ci ludzie mimo nędzy publicznej mieli założyć w Warszawie teatr.” (Zob. L. Bernacki, *Teatr...*, II, 395.) Paraliżując zabiegi Tomatisa, który chciał nawet kupić operalnię przed rozbiórką (zob. „*Courier du Bas-Rhin*” 1772, 25 IV, nr 34, doniesienie z Warszawy 4 IV) Lubomirski wypowiedział się ostro na temat marnotrawstwa (w sprawach teatralnych) administracji królewskiej, co wywołało usprawiedliwiający memoriał Moszyńskiego do króla z 15 VI 1772 (zob. L. Bernacki, *Teatr...*, II, 379—380).

Sprawa restytucji teatru przybrała inny obrót w roku następnym (1773), po utworzeniu przez nowego ambasadora Wszechrosji, Ottona Magnusa Stackelberga (1736—1800), silnego stronnictwa prorosyjskiego, zawiązaniu konfederacji (pod laską Adama Ponińskiego) i otwarciu obrad tzw. delegacji sejmowej; delegacja miała zadania przede wszystkim normalizacyjne (zawarcie traktatu rozbiorowego, reformy ustroju politycznego etc.), zajęła się też sprawą teatru, w niedwuznacznych zresztą celach: „Nic to nie pomoże okolicznościom; nie pozwolić zaś zabawy *Publico* jest dać mu czas do inszych myśli.” (A. Poniński na sesji 1 marca 1774 r.; zob. [A. Gurowski], *Protokół, albo Opisanie zaszyłych czynności na Delegacji...*, Warszawa 1775, zagajenie II s. 83.) Restytucja teatru została postanowiona na dwóch sesjach delegacji 26 i 30 lipca 1773 r. z udziałem Tomatisa (zob. „*Courier du Bas-Rhin*” 1773, 14 VIII, nr 48, W-wa 24 VII [?]; „*Gazette de Cologne*” 1773, 13 VIII, nr 65, W-wa 30 VII); jest to w naszych dziejach wypadek bez precedensu: sejm radzący nad „wyborem komedii”! Inicjatywa delegacji (i stojącego za nią Stackelberga) była niewątpliwie na rękę królowi (potwierdza to *Eksplikacja Jęgomości Pana Ryxa w okoliczności teatralnej* do Komisji Skarbu w 1784 r., rkps AGAD, Arch. ks. J. Poniatowskiego i M. T. Tyszkiewiczowej, sygn. A. 253; dokument wskazał mi Z. Raszewski). Król polecił Ryxowi zająć się stabilizacją zespołu Józefa von Kurza (Tomatis przepadł w obradach delegacji jako kandydat na antreprenera), sam jednak demonstracyjnie podkreślał, że z powstającym teatrem nie ma nic wspólnego (po raz pierwszy pojawił się na przedstawieniu dopiero w listopadzie 1775 r.; zob. „*Courier du Bas-Rhin*” 1775, 25 XI, nr 95). Ta dwoista polityka króla da się porównać z jego stanowiskiem wobec projektu utworzenia Rady Nieustającej (zob. W. Konopczyński, *Geneza i ustanowienie Rady Nieustającej*, Kraków 1917); domyślano się jej zresztą i współcześnie, zwrócono bowiem uwagę, że król bojkotuje teatr, który finansuje... królewski kamerdyner! (Zob. *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, niedatowane, k. 10.) Dla większości opinii krajowej i dla opinii zagranicznej rola króla w utworzeniu teatru pozostała jednak nieznaną; opinia ta potępiła restytucję teatru jako narzuconą przez „obcego ministra”, a w opozycji marszałka Lubomirskiego dostrzegła gest Reytanowski. Zob. „*Gazette de France*” 1774, 1 IV, nr 26; 6 VI, nr 45; „*Gazette de Cologne*” 1774, 17 V, nr 39, Supl.; „*Gazette de Deux-Ponts*” 1774, 23 V, nr 41; 9 VI, nr 46.

Na inaugurację teatru (30 kwietnia 1774 r.) wystawiono operę Gassmana z librettem Goldoniego *L'Amore artigiano*; w końcowym balecie tańczył Franciszek Szlancowski, jeden z najwybitniejszych tancerzy XVIII w. (zob. obsadę: L. Bernacki, *Teatr...*, II, 199). Zob. także B. Król, *Józef Kurz-Bernardon w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 1.

TEATRUM ŻYDOWSKIE W AMSTERDAMIE¹

Z Londynu dnia 27 czerwca. Co byś przed laty nazwał synagogą, czyli szkołą żydowską, to dziś po niektórych miejscach są wieku naszego Nowe Ateny. Oto mamy pewną wiadomość z Amsterdamu, że tam niektórzy Żydzi, zasmakowawszy sobie w tamecznych poetyckich, dobrze na teatrach opłacanych dziełach, odważyli się prosić (co i otrzymali), ażeby wolno im było nowe teatra z swoją robotą dramatyczną otworzyć.

¹ „Gazeta Warszawska” 1775, 19 VII, nr 57.

SŁONIM TEATRALNY¹

Z Słonima d. 10 paździer[nika]. Zjazdu licznego z okoliczności imienin Jmci Pana Michała Ogińskiego, hetmana WWKsLit[ewskiego], w tutejszym mieście odprawionego, nim obszerne nastąpi opisanie, to się tu tylko krótko namienia, że walnieszego i wspanialszego nadeń Słonim nigdy nie widział. Dni wszystkie, mianowicie sam św. Michała dzień przy biciu z dział, przy kosztownych obiadach i kolacjach, przy koncertach, operach i komediach, przy wspaniałych na ostatek pałacu, ogrodu i całego miasta iluminacjach jak najuroczyściej wesolo przepędzane były. Gości senatorskiego tudzież rycerskiego stanu, tak cywilnymi jako i wojennymi urządami zaszczyconych na 400 liczono, dam zaś dystyngowanych blisko 50 na tejrże wielkiej uroczystości znajdowało się.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1775, 25 X, nr 85.

² Opis ten nie został wydany. „Hrabia Ogiński żył na Litwie otoczony przepychem godnym panującego księcia — pisał w swoich *Wspomnieniach* Heyking, podówczas adiutant hetmana. — Otaczała go nie tylko szlachta, ale również większość tamtejszych magnatów, krewnych i przyjaciół Ogińskich i Czartoryskich. Małżonka jego pogodziła się z nim i zamieszkiwała przez pewien czas w Słonimiu. Znakomita, składająca się z dużej liczby osób orkiestra pod batutą dyrygenta włoskiego [Alessandra Danesi] dawała często wspaniałe koncerty, a naprawdę dobra opera polska wywoływała zachwyt całej Litwy.” (Zob. *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 131.) Słonim, od 1771 r. rezydencja Ogińskich (przedtem był Nieborów), obrósł szybko w legendę: mówiono o ogromnym pałacu o 116 pokojach, wielkim teatrze letnim pływającym po kanale etc. Najbardziej fantastyczny opis słonimskiej rezydencji znajdujemy w *Histoire d'anarchie du Pologne* Rulhière'a (t. II, s. 121): „plus singulière et plus belle qu'aucune résidence de souverain en Europe et en Asie (!)”. „Ce devait être un superbe château, autour duquel s'élèveraient pour l'habitation de ses amis 24 pavillons séparés” etc. Rzeczywistość była jednak znacznie skromniejsza. Pałac był jednopiętrowy, wpół murowany, wpół drewniany. Przedstawienia i koncerty odbywały się w wielkiej sali balowej o 5 oknach, z murowanym chórem dla orkiestry — jak w każdym większym dworze w Polsce. Dopiero w latach 1780—1781 powstał wspaniały osobny budynek teatralny (zob. w nin. tomie s. 559).

W repertuarze teatru słonimskiego znajdowały się najwybitniejsze pozycje ówczesnego europejskiego repertuaru operowego (Sacchini, Monsigny, Gossec i in.), w Słonimiu również nastąpiła prapremiera pierwszej polskiej opery *Filozof zmieniony*, skomponowanej przez samego Ogińskiego (w 1771 r.). Zob. także A. Miller, *Teatr i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745—1865)*, Wilno 1936, s. 45—53; A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słomim*, Köln-Gratz 1961; J. Prosnak, *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, nr 1, s. 46—70. W swej działalności teatr w Słonimiu miał liczne powiązania z warszawskim Teatrem Narodowym (wymiana aktorów, baletników, muzyków z orkiestry itp.), przykład i zachęta Słonimia oddziaływały zdaje się poważnie na inicjatywę wystawienia przez Montbruna i Bogusławskiego *Nędzy uszczęśliwionej*, pierwszej opery polskiej na scenie Teatru Narodowego. „Obiecuję nam tu wkrótce antrpryza tutejszego teatrum operę¹ polską — donosił z Warszawy 9 VII 1778 r. Ostrowski Mniszchowi — a to z łaski JW. Hetmana W. Lit[ewskiego], który na instancję Naj[jaśniejsze]go Pana swoich ze Słonimia stawić obiecał aktorów...” *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1778: k. 57.

Michał Dudziński

KOMEDIA W PAWŁOWIE OD WIEŚNIACKIEJ MŁODZI WYPRAWOWANA¹

W Pawłowie² w województwie wileńskim gdy pierwszy raz szkolna wieśniacka młodź miała wyprowować komedią, pospólstwo dowiedziawszy się o tym, ze wsząd wysypało się jako na rzecz nową sobie i nigdy nie widzianą, a że szczupłość miejsca tak wielkiego mnóstwa ludu ogarnąć nie mogła, obścapił więc miejsce, gdzie się komedia odprawowała dokoła, a drudzy też opodał, jako gdzie kto mógł, pousiadali, skądże ani widzieć niczego, ani słyszeć nawet śmiejących się nie mogli, prosili więc bliżej stojących, aby przynajmniej dali im znać, kiedy się drudzy śmiać będą, aby też i oni w śmiechu im dopomagali; a tak za każdym oznajmieniem niezmierną wrzawą napełniali pola, bo drudzy, choćby nie chcieli, musieli polegać ze śmiechu dla tego samego, że się tylu śmieje, a bez żadnej przyczyny.

¹ Fragm. rozprawy pt. *Dysertacja o śmiechu*; tekst wg: „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1775, t. XII, cz. 2, s. 267—268.

² W Pawłowie założył w 1767 r. książę Paweł Ksawery Brzostowski (zm. 1828), referendarz W. Ks. Litewskiego, wzorową osadę, opartą na zasadach gospodarki czynszowej, z własnym samorządem, sądem, bankiem etc. Wiadomości o komediach granych w Pawłowie w latach siedemdziesiątych zawiera korespondencja Heinego z księciem Ksawerym Saskim (informacja M. Klimowicza). O działalności teatru w 1790—1793 zob. L. Bernacki, *Teatr...*, II, 283, 364.

«BLIŹNIĘTA» PRZYJĘTE PRZEZ KRÓLA¹

Doniesienie z Warszawy d. 10 stycznia 1776. Z drukarni p. Dufour² wyszła z francuskiego tłumaczona książka pod tytułem *Mowy za 4 stanami: kupieckim*,

rolniczym, żołnierskim i ludzi uczonych, przypisana Królowi Jmci i od tegoż Monarchy d. 31 przeszłego miesiąca łaskawie przyjęta, wspólnie z komedią tamże drukowaną pod tytułem *Bliźnięta*³.

¹ „Gazeta Warszawska” 1776, 10 I, nr 3, Supl.

² Piotr Dufour (zm. ok. 1797), najwybitniejszy obok Grölla wydawca, drukarz i księgarz epoki Oświecenia; jego dziełem jest wydanie słynnej serii *Teatr Polski, czyli zbiór komedii, dram i tragedii z najslawniejszych autorów francuskich tłomaczonych i przez aktorów polskich na teatrze warszawskim granych* (1779 i 1794; 56 tomów). Protektorem Dufoura był Adam Kazimierz Czartoryski.

³ Komedia A. K. Czartoryskiego (premiera w Teatrze Narodowym w 1775 r.); autorem podanej równocześnie broszury był Franciszek Barss.

ZWADA NA TEATRZE¹

Z Warszawy d. 14 Febr[uaru] 1776. [...] 12 *prae* [*sentis*] na komediach w obecności NP[ana], JPan Oborski, kapitan, dał w gębę JP. Gaudzickiemu, chorąż[emu] w regimencie lit[ewskim], którzy nazajutrz wyjechali pod Jeziornę na pojedynek².

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1776*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 592 I, k. 14.

² Pojedynek Franciszka Oborskiego, brata kasztelana ciechanowieckiego, Józefa, z Feliksem Gaudzickim (ok. 1750—1836), znanym poetą, młodszym bratem Marii z Gaudzickich Radziwiłłowej (niedosłęż aktorki Teatru Narodowego), wymienia Magier wśród najgłośniejszych pojedynków warszawskich XVIII w. (zob. *Estetyka...*, s. 75). O podobnym pojedynku majora La Lande z adiutantem Ponińskiego, Korytowskim, którego przyczyną była „różnica zdań” na komedii, pisała obszernie w październiku 1774 r. „Gazette de Cologne” (nr-y 86—88). Miejscem tych pojedynków była najczęściej Jeziorna pod Warszawą, gdzie nie sięgała już jurysdykcja marszałkowska.

ARLEKIN I PIERROT W WARSZAWIE¹

Doniesienie z Warszawy d. 23 marca 1776. Za pozwoleniem gimnastyków kompania panów Brambilli² i Nomory w pałacu Radziwiłłowskim reprezentować będzie w niedzielę, dnia 24 marca, sztuki. Gdy ta reprezentacja jest na beneficjum pana Nomory, ma honor *Publico* jak najuniżeniej za jemu daną niezasłużoną aprobacją dziękować, przyobiecując, że wszelkimi siłami starać się będzie, żeby zasłużyć mógł. A osobliwie na żądanie *Publici* będzie przez wstążkę skakał, oprócz wielu innych sztuk, które tu nie mogą być wyrażone. Także będzie reprezentowana mała śmieszna pantomina pod tytułem *Pierścień czarownicy, albo Arlekin straszdyło i Pierrot błazen*. NB. W ostatnim akcie tej pantominy

będzie na końcu całe miasto Warszawa reprezentowane, tak że można wszystką wyraźnie poznać. Bilet parterowy kosztuje zł 8, bilet na galerię zł 5, bilet na paradyz zł 2.

¹ „Gazeta Warszawska” 1776, 23 III, nr 24, Supl.

² Antonio Brambilla występował ze swoją kompanią także w Krakowie w 1781 r. Zachowały się dwa afisze z 5 i 28 sierpnia (Bibl. Jagiellońska). W jednym z nich zapowiadał, że będzie „balsować na swoich zębach drabinę kilkulokciową, na której końcu kurlandzka dama głową na dół, nogami do góry stać będzie”. Zob. Z. Raszewski, *Staroświeccyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 32, 350.

WOJNA TANCMISTRZÓW I ŚPIEWAKÓW W PARYŻU¹

Z Paryża d. 20 maja. Wielki jeszcze nierząd panuje na naszym teatrum, tak dalece, że licznej tej a niespokojnej gromady gubernatorowie rady dać dalej nie mogąc tak sobie sprzykrzyli, że dwóch z nich za to przełożenie nad teatralnymi aktorami podziękowało. Teraz najpierwsze głowy tancmistrzów i śpiewaków wielką między sobą wojnę toczą, a to o to, że [...] nowe rozporządzenia względnie nieco o tych drugich mówiły niż o pierwszych. Tym upośledzeniem urażeni tancmistrze obszerny, jak mówią, przeciwko śpiewakom napisali memoriał, w którym gruntownie dowodzić mają, że „równo powinno być interesowane całe *Publicum*, gdy delikatna i lekuchna noga w takt na teatrum, z wdzięcznym kaprioletem, acz krótko, drgnie, jak kiedy subtelne garło zawiesi najpiękniejszą nawet wiersza kadencją, choćby z najdłuższym trelem”.

¹ „Gazeta Warszawska” 1776, 12 VI, nr 47, Supl.

WYSZŁY ŚWIEŻO SPOD PRASY «LISTY O WARSZAWSKIM TEATRZE»¹

Doniesienie z Warszawy d. 10 lipca 1776. Z drukarni Mitzlerowskiej wyszła świeżo spod prasy książeczka niemiecka kompozycji p. doktora Mitzlera de Kolof, pod tytułem *Listy o warszawskim teatrze*, która nie tylko zawiera reguły pisania dobrego komedii polskich oryginalnych i przy tym ma registr oper i komedii tak polskich, jak niemieckich granych przez rok 1775 aż do marca roku 1776, ale też i błąd przeszłych autorów komedii odkrywa jawnie, którzy medycyny naukę w pośmiech podawać ważyli się; gdzie też gruntownie dowodzi się niepożyteczną być rzeczą dla społeczeństwa krytykować medycynę

i doktorów prawych czy raczej czernić ich na teatrum; do których tylko należy szarlatanów empiryków i innych im podobnych wyśmiewać, którzy się w medycynę wdawają chcąc leczyć bez nauki i praktyki, obojga nieświadomi. Kosztuje zł 2.

¹ „Gazeta Warszawska” 1776, 10 VII, nr 55. Zob. fragmenty *Listów o warszawskim teatrze* w nin. tomie s. 155—164.

SŁOŃ W WARSZAWIE¹

Z Warszawy d. 14 7[bris] Anno 1776. [...] W przeszły poniedziałek spłynęło tu na statku dwoje Anglików na promie mających słonia² w klatce, którego w szopie przy Radziwiłłowskim pałacu wolno każdemu widzieć za 4 zł.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1776*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 592 I, k. 67.

² „Ten tak jest łaskawy, że z rąk dzieci jedzenie przyjmuje i dziwnie naturalne swe obroty spokojnie czyni. Warszawa za żyjących teraz pamięci tego rodzaju zwierza nie widziała” (zob. doniesienie: „Gazeta Warszawska” 1776, 4 IX, nr 71, Supl.).

MODA NA ŚWISTAWKI¹

Z Paryża dnia 2 stycznia. Młodym naszym paryskim kawalerom nie udało się tą razą w pewnym niemieckim mieście nową modę wprowadzać. Nie było w owym mieście zwyczaju, aby na teatrum albo zbyt (jako u nas się dzieje) z radości klaskano, albo też z nieukontentowania świstano. Ten zwyczaj chcieli tam nasi kawalerowie koniecznie wprowadzić i na ten koniec opatrzywszy się w świstawki, opodal od siebie na różnych miejscach owego teatrum między tamecznymi obywatelami rozłożyli się. Pierwszy z nich miał dać znak do świstania mocnym nogą uderzeniem o podłogę, co się też i stało. Ale w tym jeden mały trafił się przypadek. Ów Francuz, mający dawać znak, gdy silnie nogą w podłogę uderzył, trafił niechcący samym korkiem w palec nogi siedzącego przy sobie Niemca, który tak dotkliwie uderzony nogą będąc od nieznanego i jeszcze świszczącego sobie jak na triumf człowieka, z wielkiego bólu i pierwszego impetu uderzył go też w głowę. Wszyscy, nie wiedząc o obrażonej nodze, rozumieli, że takie poczęstowanie zaczęło się na samo świstanie, przeto, jak pospolicie w gromadzie ludzi bywa, każdy obok siedzący przy innych świszczą-

cych sobie nad uchem, nazad im pięścią po uchu odświsnął. I tak na owym teatrum niespodzianie całe — komu śmieszne, a komu bolesne — zrobiło się *im-promptu*.

¹ „Gazeta Warszawska” 1777, 25 I, nr 8.

KŁÓTNIA Z DAMĄ W TEATRZE¹

Z Paryża dnia 20 stycznia. Odprawił się u nas niedawno pojedynek dla obydwoh fatalny, a to jeszcze z takowej przyczyny: Pewny młody kawaler, znajdujący się na operze, usiadł za jedną damą tak wysoki czub z wyniosłych piór na głowie mającą, że kawaler siedział jak za gęstym lasem, nic zgoła widzieć nie mogąc, co się działo na teatrum. Prosił więc grzecznie, aby ta dama z nim się na miejsce pomieniała, przez co oboje mogliby widzieć aktorów wygodnie. Dama nie tylko na to nie przyzwoliła, ale mu jeszcze grubo odpowiedziała; ten też dwojaką niecierpliwością, tak grubej zasłony, jak i odpowiedzią zdjęty, dobył z kieszeni nożyczków i tyle z owych piór na głowie damy ustrzygł, wiele mu do widzenia potrzeba było, nie wiedząc, że tuż przy nim siedzący drugi młody także kawaler był ścisłym nader tej damy przyjacielem i owej wspaniałej na głowie wieży fundatorem. Z tym więc przyszło naprzód do zatargi, a potem i do nieszczęśliwego z obu stron pojedynku.

¹ „Gazeta Warszawska 1777, 15 II, nr 14.

NOWINY Z WARSZAWY¹

Z Warszawy d. 26 lutego 1777. [...] Dziś opera serio *Orfeo* na profit Campanucci². *Spectacles* dobrze trwają.

Z Warszawy d. 23 m[iesią]ca kwietnia 1777. [...] U nas po zniesieniu komedii francuskiej³, narodowa i różne koncerty trzeźwią mdlejący naród. Popisywał się tu sławny na całą Europę oboista Beso[zzi]⁴ i w św. Stanisława da się słyszeć.

¹ Fragm. z korespondencji A. F. Nagłowskiego z ks. Antonim Sułkowskim; tekst wg: E. Aleksandrowska, *Materiały do życia i twórczości Antoniego Felicjana Nagłowskiego*, „Archiwum Literackie”, t. V, Wrocław 1960, s. 88, 99. Antoni Felicjan Nagłowski (1742—1811), poeta, od 1775 r. kancelista (1779 drugi sekretarz) Departamentu Policji Rady Nieustającej, eks-konfederat barski i wolnomularz (od 1783 r. w loży Świątynia Izis) był przez cały czas swego pobytu w Warszawie korespondentem różnych panów, m. in. książąt Antoniego i Franciszka Sułkowskich, Michała

Lipskiego, opata lubińskiego, Joachima Potockiego, podczaszego litewskiego, i in. Fabrykowanie gazet pisanych było jego drugim zawodem, niewątpliwie bardziej intratnym (korespondentom za regularne nadsyłanie „gazet” płacono do 100 dukatów rocznie!).

² Giuseppe Campagnucci (Campanucci, Companucci), włoski śpiewak kastrat; występował w latach 1776—1777 w Warszawie wraz ze słynną Catteriną Bonafini w operach Anfossiego—Metastasia *Didone abbandonata* i *Il Demoofonte* oraz operze Glucka—Calzabigiego *Orfeo ed Euridice* (premiera warszawska w dzień aniwersarza koronacji 25 listopada 1776 r.). O entuzjastycznym przyjęciu tych oper przez publiczność warszawską pisał W. Bogusławski (zob. w nin. tomie s. 370).

³ Wiadomość mylna — komedia francuska nie została skasowana, zawiesiła tylko na krótko występy po wyjeździe aktora Hamona.

⁴ Charles Bezozzi, muzyk w służbie elektora saskiego; jego koncerty dawane razem z Campagnuccim 23 i 27 kwietnia „dans la salle ordinaire de spectacles, qui a attiré un grand concours d'amateurs” recenzował „Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. I, s. 31, 64 (przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 127—128).

NOWY BALET WYNALAZKU SŁAWNEGO NOVERRE¹

Z Paryża dnia 27 stycznia. W przeszłą śródę [22 stycznia] Królowa Jejmość² przyjechała na operę, na której pierwszy raz wyprawowano balet *Horacjuszów* wynalazku sławnego p. Noverre.³ Nigdy podobno takie widowisko nie miało godniejszego zgromadzenia.

¹ „Gazeta Warszawska” 1777, 1 III, nr 18.

² Królowa Maria Antonina.

³ „Mimo zazdrości rywali i drwin wiecznych malkontentów balet *Horacjuszy i Kuriaćjuszy* wywołał prawdziwą sensację, a baletnicy przeszli samych siebie. M-lle Heinel, która zapewne jest dziś najpierwszą tancerką w Europie w szlachebnym stylu, reprezentując Kamillę zyskała najwyższy podziw. Wprawdzie i przedtem ją uwielbiano, ale nikt nie przypuszczał, że może dorównać w pantominie najśłynniejszym aktorkom. M-lle Guimard w roli Fulwii okazała wdzięk i wrażliwość, jakie są jej wrodzone. Iluż talentom pan Noverre daje rozkwitać! Geniusz ożywia wszystko, co go otacza.” („Journal Littéraire de Varsovie” 1777, t. I, s. 32.) Balet *Horacjusze* należy do szczytowych osiągnięć Noverre’a jako reżysera i librecisty. W teatrze warszawskim wystawiano *Horacjuszy* w latach 1779—1781 w układzie Daniela Curza.

OPISANIE BYTNOŚCI NAJJAŚNIEJSZEGO PANA W PUŁAWACH¹

Dnia dwudziestego ósmego [sierpnia] wstawszy Najjaśniejszy Pan [...] wyszedł wkrótce na pokoje, gdzie przywitany [...] bawił nieprzerwanie aż do samego obiadu i po skończonym aż do godziny siódmej w wieczór. O której zaczęła się w dolnej sali na umyślnie sporządzonym teatrum komedia francuska przez sprowadzonych z Warszawy komediantów grana z zupełną dla Najjaśniejszego Pana i wszystkich przytomnych satysfakcją.²

Dnia dwudziestego dziewiątego [...]. Po skończonym obiedzie grany był koncert na klawicymbale przez najmłodszą JO. Księżniczkę Marszałkównę WKoron[na]³, po skończeniu którego brzmiała nieprzestannie na sali blisko do wieczora kapela.

Dzień trzydziesty [...]. Po obiedzie [...] odszedł [Najjaśniejszy Pan] do apartamentów swoich, w których bawił aż do zaczęcia reprezentacji cieniowych pantomimów na zwyczajnym teatrum w takt muzyki umyślnie od Jmci Pana Paskwa⁴ skomponowanej, dziwnie dobrze egzekwowanych. Po skończeniu których zaczęła grać kapela na górnej sali różne symfonie i tańce.

Dnia trzydziestego pierwszego [...] sporządzony był umyślnie dla zabawy Najjaśniejszego Pana w ogrodzie przed salonem jarmark, na który sprowadzonych było z Lublina kupców niemało, a poddaństwo z całej włości końskowskiej, do trzech tysięcy ludzi wynoszące, piwem i wódką od swego pana traktowane.⁵ Był przy tym iluminowany cały ogród górny, wszystkie bersawy, salon i brama przed tymże, w środku cyfra Najjaśniejszego Pana z lamp kolorowych. Co wszystko nader piękny sprawowało widok, acz powstały wiatr był trochę przeszkodą. Po skończonej wcześniej kolacji wyszedł Najjaśniejszy Pan do ogrodu, oświadczając swoją Ks[ię]ciu Jmci W[o]jewo]dzie wdzięczność, zastanawiając się nad każdą rzeczą, odmiennością w sobie mającą, postępując z całym Państwem w każdym kącie znalazł inny widok, to jak zowią we Francji *vendeurs des enchansons*, to balansowników Żydów dosyć doskonałych, to kuglarzów, to chłopstwo kupami siedzące, inne tańczące, inne zabawy z trunkiem używające. Obszedłszy wszystkie miejsca przyszedł do salonu, gdzie czekał Ks[ia]żkę W[o]jewo]da; zaczęła brzmieć kapela i arie włoskie śpiewane były.⁶ Przy zaczętych potem tańcach bawił Król Jmśc aż do godziny dwunastej, obligując Ks[ię]cia W[o]jewo]dę, aby odszedł uczynić sobie zwykłą wygodę. Chłopstwo zaś na jarmarku noc ledwie nie do białego dnia przebyło.⁷

¹ Fragm. *Opisania bytności Najjaśniejszego Pana w Puławach à die 27 Augusti*, [Warszawa, 6 IX 1777], s. nlb. 1—4, załączonego jako dodatek do „Gazety Warszawskiej”. „Wcale po królewsku przyjmowany był w Puławach Najjaśniejszy Nasz Pan od księcia Jmci Czartoryskiego, wojewody ruskiego, rodzzonego wuja swojego — informowała „Gazeta Warszawska” w n-rze 72 z 6 IX. — Obszerne aż do pięciu dni tamecznego przebywania królewskiego mamy już opisanie, które przy dzisiejszej gazecie przyłączone i rozdawane będzie, z którego oraz każdy pozna, iż na takie Monarchy przyjęcie trzeba by być także monarchą.” Opisane dalszych ośmiu dni wizyty nie ukazało się (zob. *Gazety pisane z Warszawy 1776-1791*, rkps Bibl. PAN, sygn. 993, k. 84). Obszerny *Dziennik przybycia i bytności Króla Jmci Stanisława Augusta w Puławach w sierpniu i wrześniu 1777 roku*, sporządzony prawdopodobnie dla Elżbiety Lubomirskiej (razem z ojcem, starym księciem Augustem Czartoryskim, czyniła w Puławach „honory domu”), został wydany z rękopisu dopiero w drugiej połowie XIX w. (zob. „Kółko Domowe” 1865, s. 37—40 i odb.).

² Tytuł komedii nie znany; grała ją sprowadzona z Warszawy trupa pani Hamon. O jej repertuarze zob.: [A. Krutta], *Dziennik przyjęcia i pobytu nadzwyczajnego posła Porty Otomańskiej... 1777 r.*, Warszawa 1860, s. 71, oraz w nin. tomie s. 188—192.

³ Julia Lubomirska, późniejsza żona znanego podróżnika i uczonego Jana Potockiego.

⁴ Giuseppe Pasqua, muzyk i kompozytor, w latach 1769—1774 kapelmistrz na dworze prymasa Podoskiego, od 1775 r. związany z teatrem warszawskim.

⁵ Wg opisu w *Dzienniku*... był „sporządzony jarmark, jak być formalnie powinien reprezentowany. [...] Między szpalerami miejsca tego były teatra powystawiane, jedno z malowaniem, znaczącym tam sprzedaż obrazów zwyczajem jarmarków francuskich przy śpiewaniu piosenek francuskich i przygrywaniu [ten typ jarmarku zwano *vendeurs des enchansons*]; drugie, na których sprowadzeni [z Warszawy?] kuglarze różne sztuki i łamania reprezentowali, trzecie — do grania komedii, czwarte zajmowało szynk z droższych trunków, a w samym salonie przygotowana włoska kantata z muzyką z wierszów dla Króla włoskich skomponowanych [*Dziennik*... zamieszcza ich przekład polski]. Jarmark ten ludny był z zebranego samego pospólstwa więcej nad tysiąc, które miało z sobą aktualnych kilka wesel z muzykami wiejskimi, bębenkami, fujarkami; tańczyli około ogrodu, kupowaniem zaś i targowaniem zwyczajną jarmarkową wrzawę wydawali...”

⁶ *Dziennik*... podaje w tym miejscu wiadomość dość sensacyjną: „Zaczęła się [...] kantata włoska przez Madame Tomatys i innych Włochów z muzyką dobraną ułożoną i wiersze Królowi Jmci oddane były.” Madame Tomatys to oczywiście znana nam już piękna Catterina Gattai; jej występ w Puławach jest czymś wyjątkowym, ponieważ od paru lat porzuciła, zdaje się, całkowicie teatr.

⁷ W ciągu dalszych ośmiu dni wizyty królewskiej w *Dzienniku*... zanotowano trzy przedstawienia komedii francuskiej (1, 3 i 6 września; pierwsza z nich „do zupełnego ukontentowania Jego Kr[ólewskiej] M[ajestatu] grana była, ile przy muzyce przez p. Pascua [!] nowo zrobionej”, była to zatem opera komiczna) i jedno wykonanie kantaty włoskiej (2 września). Najciekawsze zabawy przypadły na 9 dzień pobytu króla (4 września). „Ten dzień pogodniejszy od innych pozwolił dla Króla Jmci przygotowany prezentować spacer, na który po obiedzie wszyscy zgromadzeni Królowi Jmci [...] w karetach i konno asystowali.” Po obejrzeniu konkursu z wchodzeniem na słup gładki, tańców wiejskich i popisu linoskoczka król z kompanią znaleźli się na uroczej łące nad rzeczką z pasącymi się owcami, gęsiami etc. i chałupą „z darnia wystawioną”, z której „pokazał się z aktorów francuskich ubrany stary Holender z żoną jeszcze późniejszego wieku. Ci oboje zadziwieni widzieć Króla i tak wielką kompanią, witali go i na odpoczynek prosili. Gdy Król Jmć usiadł, Holender z żoną zaczęli się troskać, czym by Króla zabawili, i tak jedno od drugiego obligowane wzbudzali sobie głos do śpiewania strofami piosneczek francuskich, dziwnie do starego wieku i do swojej postaci dobrze stosowanych. Niezmiernie Król był tym ukontentowany, a proszony, aby tym nie gardził, czym go mogą częstować, wystawili wielkich garnków kilka z mlekanami, śmietanami i z różnym pod dostatek nabiałem. Naczynia podali gliniane i łyżki drewniane w prostym a różnym gatunku. Król Jmć, aby tego używała zgromadzona kompania, zrobił początek tych nabiałów prostą łyżką nabierając i w nich gustując.” Po tej iście fizjokratycznej sielance na odmianę nastąpiła scena niemal... preromantyczna, wracając bowiem przez las Stanisław August usłyszał „dzwonka echo” i na koniec „trafił na eremitorium dziwnie pięknie wystawione i w nim pustelnika mieszkającego”, który ofiarował królowi „wszelkiego gatunku frukta”. „Strukturę zaś wystawionego eremitorium i niby od wieków stojącego z krzyżem nachylonym, mchem całego obrosłego, jak widzieć było do osobliwości, tak opisać trudno.”

«PIGMALION» W SIEDLCACH¹

Z Siedlec² dnia 15 października. W dzień dorocznych imienin Jejmo Panny Teresy Radwańskiej, damy dworu JW. Jejmo Pani Ogińskiej, hetmanowej WWKsLit[ewskiego], była uroczyście obchodzona gala w przytomności samejże JW. Pani, która przez osobliwszą dobroć i łaskawość ku sługom swoim sama była do tego powodem, tudzież wielu innych dystyngwowanych gości.

[...] nową inwencją iluminowany [był] ogród, wpośród którego była misternie zrobiona za transparencją grotą, wydająca z siebie kaskady, za nią namiot, a za namiotem z tyłu wielki ogień, tak dalece, iż zdawał się prawie cały ogród goreć. [...] To się gdy zakończyło ponowionym z armatek ogniem, nastąpiła operetka *Pigmalion*³ nazwana, którą z niewymownym ukontentowaniem grano w nowym guście dobrawszy stroju i udania. Na końcu balet dziecinny tak dobrze egzekwowany, jak na ten wiek przystało i na krótki czas przygotowania się. Po skończonej operze udano się na pokojach do różnych grów, które trwały dosyć długo, potem kolacja, po kolacji poncz, słowem, cały ten dzień przepędzony na samych wesołościach i coraz nowych zabawach...

¹ Tekst wg ulotki, załączonej do „Gazety Warszawskiej” 1777 (w egzemplarzu rocznika Bibl. Kórnickiej).

² Dwór w Siedlcach Aleksandry z Czartoryskich Ogińskiej (ok. 1729—1798), żony hetmana Michała Kazimierza Ogińskiego, miał charakter modny, a zarazem bardzo staroświecki; pobożność mieszała się w nim z upodobaniem do światowych uciech, dbanie o cnotę i przystojność z romansowością, arkadyjski sentymentalizm z rodzimym sarmackim barokiem. Niedarmo pani Ogińska, najstarsza z córek kanclerza Michała Czartoryskiego, była w młodości wychowanicą Drużbackiej. Jest też coś w atmosferze Siedlec, co przypomina wiersze Drużbackiej: licytacja „amorów” i barokowe upodobanie do różnych „*merveilleux*” (na jedną z fet siedleckich „zjechał Bachus na wózku wieziony lampartami”!); nawet swoisty feminizm Ogińskiej wydaje się bardzo „drużbacki”. „Była bardzo pobożna — pisze w swoich pamiętnikach Adam Jerzy Czartoryski — a jednak główne jej zajęcie stanowiło zabawianie gości. Miała przy sobie zawsze dużo pięknych panien szlachcianek, które pomagały codziennie w ubieraniu pani pamiętając każda o innym szczególe. Po zakończeniu tego strojenia się dopuszczano przyjaciół i gości. [...] Wiezorami tańczono i bawiono się w gry towarzyskie. Latem zbierano się w obszernym angielskim ogrodzie, zwanym Aleksandria [...]. Nie można było nudzić się w Siedlcach, a z zabaw wynikały nieraz rozmaite romantyczne awanturki” (*Pamiętniki...*, Kraków 1904, s. 30—31; A. J. Czartoryski przebywał w Siedlcach w 1786 r.). Jako ośrodek teatralny Siedlce w latach siedemdziesiątych są „filią” Słonimia, a w osiemdziesiątych — Puław. Zob. także opis przyjęcia Stanisława Augusta w Siedlcach (w nin. tomie s. 542) oraz *Opisanie ostatniej gali w Siedlcach*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 557.

³ Operetka Jana Jakuba Rousseau (grana w 1777 r. w Warszawie równocześnie na scenie francuskiej i polskiej).

TANCERKA W FORT-L'EVEQUE¹

Z Brest dnia 2 października. [...] Z Paryża piszą, że sławna Jejmc Panna Cécile w Fort-l'Eveque osadzona została za to, iż z panem Vestris *pas de deux* tańczyć nie chciała.

¹ „Gazeta Warszawska” 1777, 12 XI, nr 91.

POŚĄG CORNEILLE'A W KOMEDIALNI FRANCUSKIEJ¹

Z Paryża dnia 28 listopada. [...] Dnia 24 pośąg p. Corneille w Komiedialni Francuskiej pierwszy raz wystawiono.

¹ „Gazeta Warszawska” 1777, 31 XII, nr 105.

INTRATY W PARYŻU Z OPER GLUCKA¹

Z Paryża dnia 30 stycznia. Opera pana Gluck *Armida* 27 razy z powszechnym wszystkich ukontentowaniem grana, sama jedna 106 000 liwrów, a społem wzięta z tegoż autora operami: *Ifigenią*, *Orfeuszem* i *Alcestem* [!] 801 000 uczyniła intraty.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1778, 25 II, nr 16.

² W roku 1774 na zaproszenie królowej Marii Antoniny przybył do Paryża Christoph Willibald Gluck (1714—1787) poprzedzony sławą reformatora opery. Istotą jego reformy było zerwanie z tradycją „koncertu w kostiumach” i ścisłe zespolenie muzyki z tekstem libretta; ideałem opery dla Glucka jest tragedia muzyczna, będąca nową syntezą sztuk i podejmująca na nowo „wielkie problemy” losu ludzkiego — tragiczny konflikt zaślepienia i rozumu, miłości i obowiązku. W Paryżu Gluck zyskał wielu zwolenników; po jego stronie opowiedział się Jan Jakub Rousseau. W Warszawie publiczność z zapalem przyjęła operę Glucka *Orfeo ed Euridice* (1776—1777). „Journal Littéraire de Varsovie” donosił z entuzjazmem o każdej nowej premierze Glucka w Paryżu, poinformował także czytelników o sporze między gluckistami i antygluckistami recenzując obszernie *Essai sur les révolutions de la musique en France* Marmontela (1777, t. II, s. 223—238). Istota jednak tego sporu, jak również cała problematyka reformy Glucka, nie wzbudziła u nas zainteresowania.

ŚMIERĆ SMUTNEGO ARLEKINA¹

Od Niższego Renu dnia 15 lutego. Włoskiego w Paryżu Teatrum Arlekin, Carlin zwany, wielce od wszystkich żalowany umarł. Nie miał on żadnego sobie w tej sztuce równego. To dziwna, że krom teatrum barzo był smutny, tak że często i rady sobie dać nie mógł. Jakoś on przed kilką laty udał się był do przedniego w Paryżu lekarza, który go z twarzy nie znał, i skarżył mu się na ciężką melancholią. Doktor, dając mu radę brania się do różnych rozrywek, między innymi tę mu podemknął: „Bywaj WPan na Komedii Włoskiej; barzo by złe WPana głęboko wkorzenione być musiało, gdyby go Carlin Arlekin uleczyć nie miał.” Na to odpowiedział pacjent: „Jać to sam ów Carlin; nie przeto jednak weselszy jestem, że wszystkich do śmiechu pobudzam.”²

¹ „Gazeta Warszawska” 1778, 7 III, nr 19, Supl.

² Wiadomość o śmierci jednego z najgłośniejszych Arlekinów XVIII w., Carlo Bertinazzi, zw. Carlin, przyjacielu encyklopedystów, występującym od 1741 r. w Comédie Italienne w Paryżu, była przedwczesna; zmarł dopiero w 1783 r.

OSTATNIA WOLTERA EGZERCYCJA NA TEATRUM¹

Z Paryża dnia 5 marca. Rzesza tutejszych „mocnych duchów” (to jest słabowiernych)² doczekawszy się po trzydziestoletnim (dla surowego niegdy zakazu tutejszego dworu) w tej stolicy niewidaniu z swym ośmdziesiątletnim już patriarchą, Jmość Panem Wolterem, z jak największymi go honorami przyjmowała.³ Zbudowany tą stateczną uczniów swych przychylnością starzec resztę ostatnich sił gasnącego już życia swego odważyć umyślił na potwierdzenie i dalsze ich utrzymanie w tym przedsięwzięciu. Wiedząc zaś, że cała od niego przepisana „mocność ducha” najgruntowniej utrzymuje się przez publiczne teatru i komedie, chciał dla tychże „mocnych duchów” swoje egzercycje duchowne na tutejszym także teatrum jeszcze raz przed swą zbliżającą się już śmiercią wyprawić. Sam więc w osobie swojej komedianatów i komediantki ćwiczył w wymowie i udatności, a to z tak wielką usilnością, że mu krew z piersi gębą się nagle rzuciła.⁴ Zaprowadzono go co żywo do łóżka i najsławniejszych lekarzów przyzwano. Ale chory, przerażony tym (w takich zwłaszcza leczeniach!) przypadkiem, zapomniał już o mającej rozpocząć się komedii, ale raczej myślić począł, jak ma zakończyć życia swego tak długą i tak sławną tragedią.

¹ „Gazeta Warszawska” 1778, 4 IV, nr 27, Supl.

² *Esprits forts*; tak nazywano we Francji filozofów-libertynów. „Szkaradna niektórych ludzi fakcja, niesłychanym nowych swych bezecznych nauk fanatyzmem zapalona, wdziawszy na się nadęte nazwisko «mocnych duchów» i udziaławszy się narodu ludzkiego niby mistrzami, cały ten prawdziwy naszego szczęścia tak doczesnego, jak i wiecznego fundament z gruntu rada by wywrócić.” (Fragm. z sentencji wyroku królewskiego w Lizbonie, skazującego na spalenie przez kata książkę Helwecjusza *O systemie natury*; „Gazeta Warszawska” 1776, 3 IV, nr 27.)

³ Voltaire przyjechał do Paryża z Ferney 10 lutego 1778 r.; pierwszego dnia przyjęć na audiencję oczekiwało przeszło trzysta osób! „Można powiedzieć, że przez kilka tygodni we Francji były dwa dwory — pisał hrabia Ségur w swoich pamiętnikach — dwór królewski w Wersalu i dwór Voltaire’a w Paryżu. Dwór w Wersalu wydawał się spokojnym schronieniem pustelnika w porównaniu z pałacikiem przy Quai Théatins, gdzie przez cały dzień rozlegały się okrzyki bałwochwalczych wielbicieli...” (Zob. K. N. Dierżawin, *Volter*, s. 658.) „Do przybyłego tu JP. Voltaire — donosiła „Gazeta Warszawska” 1778, 11 III, nr 20 (Paryż, 16 II) — poprzedniejszych osób nacisk osobliwszy widzimy codziennie w całym od przybycia jego tygodniu. Wszystkie już łóża są zamówione na tragedię *Aleksego Commena* [tj. *Irène*], która, od autora teraz przywieziona, w tych dniach grana będzie.”

⁴ Voltaire pracował z aktorami nad nową tragedią *Irène*; 25 lutego dostał krwotoku. Nie miało to jednak na razie złych następstw i po paru dniach Voltaire poczuł się lepiej. Wypowiadał się,

ale odmówił odwołania „błędów”. Jego wyznanie wiary, złożone 29 lutego, odparowało dumnie nagabywanie świętoszków: „Umieram wierząc w Boga, kochając przyjaciół, nie żywiąc nienawiści do wrogów i nienawidząc zabobonów.” 30 marca Voltaire przybył na przedstawienie *Irène* do Comédie Française; aktorzy i publiczność zgotali mu niezwykle owację (zob. K. N. Dierżawin, *Wolter*, s. 661).

KŁOPOTY Z TEATRUM W WARSZAWIE¹

Z Warszawy die 9-go Apr[ilis] 1778. [...] Teatrum tutejsze od WNoicy zamknąć się ma, a to dla wypowiedzianego przez książąt Radziwiłłów miejsca². Najwięcej to obchodzi damy tutejsze, nie mające się gdzie bawić codziennie. Księżna Marszałkowa W. Kor[onna] wzięła na siebie, iż albo Ks[ię]cia W[o]jewo[dę] Wileń[skiego] nakłoni, aby swego nadal pozwolił pałacu, albo gdzie indziej na to wygodne upatrzy miejsce. W sądach marszałkowskich wiele się otworzyło spraw, gdzie komedianki pozywają antreprenérów teatrum o sumy kontraktem sobie obwarowane, ile że niektóre jeszcze na kilkanaście odtąd miesięcy są skontraktowane. Mieli oni nadzieję przenieść ich do Wiednia, gdy byli otrzymali pozwolenie otwarcia tam teatrum.

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1778: k. 23.

² 1 marca 1778 r. wygasła umowa dzierżawna Ryxa z ks. Karolem Radziwiłłem „Panie Kochanku”, na mocy której odbywały się w pałacu Radziwiłłowskim publiczne widowiska teatralne. Radziwiłł nie zamierzał jej prolongować, złożwszy bowiem reces od konfederacji barskiej, wrócił właśnie do kraju i potrzebował w stolicy pałacu do swej wyłącznej dyspozycji. Jednak po przyjeździe do Warszawy (po 31 IV 1778) zgodził się na przedłużenie umowy o trzy miesiące, uległszy prośbom Stackelberga i innych protektorów antreprenera Ludwika Montbruna (m. in. Elżbiety Lubomirskiej, marszałkowej w. koronnej), popartym obietnicą Montbruna „postąpienia 200⁺ nad kontrakt”. Dalsze zabiegi okazały się bezskuteczne i 1 września Montbrun z aktorami (był wśród nich młody eks-podchorąży gwardii pieszej litewskiej Wojciech Bogusławski) musiał opuścić pałac Radziwiłłowski (ostatnim aktem była iście szlachecka próba zbrojnego zajazdu na zamknięty pałac „przy pomocy żołnierzy pozyskanych do ataku”!). Zob. także *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1778: k. 30, 36, 38; *Gazety pisane z Warszawy 1776—1791*, sygn. 993, k. 194; W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 15—22; S. Dąbrowski, *Antrepryza Montbruna w 1778 r.*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3—4, s. 134—144.

ŚMIERĆ WOLTERA NA TEATRUM TYLKO BĘDZIE UCZCZONA!¹

Z Paryża dnia 25 czerwca. Tutejsza nasza Akademia Francuska dawny swój zwyczaj ma, iż po śmierci sławnych jakich swych towarzyszków uroczyste egzekwie za nich sprawuje i z całym swym zgromadzeniem tam się znajduje. Ze zaś nieboszczyk Wolter był członkiem Francuskiej Akademii, za czym

sekretnarz tejże, Jmość Pan d'Alembert (wielki przyjaciel osoby, a jeszcze większy nauki zmarłego Woltera) chciał mu tenże honor uczynić i na to obrał kościół JJKsKs. franciszkanów tutejszych.² Wszakże czujność pasterza naszego, arcybiskupa paryskiego, wcześniej zabiegła temu, przykazując pomienionych zakonników gwardianowi, aby nie ważył się w swym kościele tego dopuszczać, aż chyba naprzód ukazał którego plebana świadectwo, iż w jego parafii Woltera ciało na świętym miejscu przyzwoicie i legalnie jest pogrzebione. Trudno było takiego świadectwa spodziewać się, wiemy albowiem jak figlarnie ciało Woltera, bez wiedzy pasterza miejsca, do kaplicy zakonników de Scellières wcisnęło się, za co teraz tychże zakonników miejsca owego przełożony w wielkich zostaje obrotach, zwłaszcza że sam tegoż zakonu generał wcale go w tej sprawie opuścił. Widząc to pomieniony sekretarz, JP. d'Alembert, zażył swego całego dowcipu i natychmiast znalazł inny na to sposób, to jest obiegił on tutejszych komedianów i komediantki, aby co żywo wyprawiona była na teatrum Wolterowska tragedia, w której największe są szyderstwa z religii, pod tytułem *Mahomet, czyli O fanatyzmie*³; na to zaś teatrum miał on zaprosić z sobą na ochotnika osoby do Akademii Francuskiej wchodzące, aby tam zebrały się w zwykłej jak w kościele żałobie, dla uczynienia ostatniej tej przysługi i dla dania ratunku zmarłego Woltera duszy. Wątpimy, żeby zwierzchność w tutejszym państwie chrześcijańskim to dopuściła; wszakże tym postępek filozoficzny nasze „mocne duchy” nazbyt się wydały, jakim tchną duchem, iż u nich toż samo jest kościół co i teatrum, toż samo msza święta co komedia, musieli też oni wymyślić dla siebie niebo barzo śmieszne, gdy do niego dusze ich wprowadzone być mają przez komedianów i komediantki. Wszakże prawdę i za drugą stroną mówiąc (na co i najlepszy chrześcijanin z nimi się zgodzi), nie błędzą oni w tej mierze, iż dla zmarłego tym sposobem Woltera i dla innych jemu podobnych dusz nie więcej pomogłaby msza św. jak i komedia.

¹ „Gazeta Warszawska” 1778, 15 VII, nr 56.

² Voltaire zmarł 30 maja; ponieważ władze kościelne odmówiły zezwolenia na pogrzeb w Paryżu, ciało Voltaire’a ubrano w szlafrok i szlafmycę i „jak żywego”, „wszystkie członki, a najbardziej szyję powrózkami do karety kształtnie przywiązawszy” przewieziono w nocy 31 maja do opactwa Sellières w Szampanii i natychmiast pogrzebiono (w dzień później byłoby to niemożliwe, gdyż przyszedł oficjalny zakaz pogrzebu wydany przez biskupa Troyes). O perypetiach z pogrzebem Voltaire’a zob. w „Gazecie Warszawskiej” 1778, 11 VII, nr 55; 5 VIII, nr 62.

³ *Mahomet, ou le Fanatisme* (prapremiera w Lille w 1741 r.). Przedstawienia *Mahometa* dla uczczenia śmierci Voltaire’a zabroniła jednak policja. Dopiero w pierwszą rocznicę wystawiono jego ostatnią tragedię *Agathocle*, zawierającą jakby testament polityczny Voltaire’a — wezwanie króla do abdykacji!

ZA KOMEDIE I KOMEDIANTKI CHŁOP PŁACI¹

Dreńczą i ciemiężą chłopą, dlaczegoż? Oto dlatego, żeby obficie na pańskie dostarczał potrzeby i rozrywki. Cóż za tym idzie? Zażywał pan tych pieniędzy na dobre? Bynajmniej, i owszem, zebrawszy z czołopotnej chłopą pracy pieniądze po tysiącuroć od niegoż oplakane, jedzie do Warszawy, tam na bale, karty, komedie i komediantki, owoc całorocznej chłopą pracy w jednym częstokroć tygodniu roztraca. Powraca do domu znowu potrzebą przyciśniony, nowe na chłopą wali podatki, które on z szczupłego się nawet majątku wyprzedając powoli wypłacać musi. A jestże w tak nieludzkich i okrutnych osobach jakie do człowieka podobieństwo?

¹ „Monitor” 1778, 11 XI, nr 90, s. 694.

FIGURY MECHANICZNE PANA SCHLEGŁA¹

Doniesienie z Warszawy dnia 28 listopada. Przybył tu znowu p. Schlegiel, matematyczny i fizyczny kunsztownik, który już przed kilką laty miał honor ukontentować tutejsze *publicum* pokazywaniem figur mechanicznych pod imionami Korneliusz, Archymedes, tudzież microscopów; teraz za pozwoleniem Zwierzchności pokazuje dwa duże zgromadzenia z 25 osób częścią sztucznie z wosku zrobionych, a częścią mechanicznych; z tych 25 osób jest 10, co nie tylko barzo naturalnie gadają, ale też piękny, na kształt koncertu, na instrumentach wydają ton muzyczny, i inne pokazują rzeczy różne, jakie jeszcze nigdy tu widziane nie były. Mieszka przy Nowomiejskiej Bramie na pierwszym piętrze w kamienicy Szymańskich u p. Modesta, traktiera, gdzie można dostać zawsze biletów i słyszeć rozmowy, które te figury między sobą miewają.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1778, 28 XI, nr 95, Supl.

² Osoby te „w bardzo naturalnej i różnej, prawdziwie ludzkiej wydających się postaci w wielkości dorosłego żyjącego człowieka” („10 osobliwie się dystynguje, ponieważ nie tylko między sobą prowadzą dyskurs, ale też na cał osobliwych instrumentach barzo wesołą na kształt waltorni, trąb i obojów wydają harmonią muzyczną”) pokazywał Schlegel jeszcze w zimie 1779 r. („Gazeta Warszawska” 1779, 2 I, nr 1, Supl.; 9 I, nr 3, Supl.).

U POSPÓLSTWA GUST DOBRY!¹

Z Paryża dnia 4 stycznia. Z okoliczności nowo narodzonej Królewny najprzedniejsze teatra tutejsze były otwarte *gratis* nawet dla pospółstwa. Ciekawa rzecz była widzieć, gdy w takowym pozwoleniu używając dawnego swego

prawa węglarze zasiedli łożę Królewską, a przekupki Królowej. Wjeżdżając zaś też węglarzów i przekupek kompania na komedię do Thuilleries, siedząc na wielkim prostym wozie, wołała z powagą na swego woźnicę: „Jedź przez dziedziniec książęcy!”, przez który nie wolno pospolicie wjeżdżać, tylko dystyngwowanym i uprzywilejowanym osobom. Wyprawiona też była dla tejże gromady tragedia *Zairy*² przez najprzedniejszych aktorów, której ona z wielką pilnością słuchała; uważano zaś, że to proste pospółstwo tak rozsądnie i z wyborem umiało plauz dawać aktorom, jak lepiej nie potrafiłyby dystyngwowane i do teatrów przywykłe osoby. Co zadziwiło bardzo tych, którzy sądzą się być w tej teatralnej dawania plauzów sztuce nad innych biegłymi, gdy widzieli, że tę ich tak głęboką mądrość lada węglarze bez nauczyciela do razu pojęli, chociaż na potrzebniejsze zabawy oszczędzając czas i pieniądze, nigdy przedtem na tych próżniackich teatrach nie przesiadywali.

¹ „Gazeta Warszawska” 1779, 27 I, nr 8.

² Tragedia Voltaire’a (prapremiera 13 sierpnia 1732 r.), grana w królewskim pałacu Tuilleries, gdzie w latach 1770—1783 w słynnej Salle de Machines odbywały się przedstawienia Comédie Française.

POGRZEB KRÓLEWSKI GARRICKA¹

Z Londynu dnia 12 lutego. Ledwo pamiętamy tak wspaniały prywatnej osoby pogrzeb, jaki tu miał dnia 1 tego miesiąca sławny aktor nasz teatralny Garrick, niedawno zmarły. Złożony był przez czas niemały na katafalku parady, w trunie purpurowym aksamitem suto w złoto galonowanym obitej, i potem do Westminsterkiego zawieziony opactwa z pompą prawdziwie królewską. Książęta i hrabiowie kutasy całunu trzymali; reszta co najuczciwszych osób szła w procesji, za którą 50 żałobnych ciągnęło karet, a za tymi dywizja gwardii pieszej paradowała. Pochowano go w tej stronie kościoła Westminsterkiego, którą poetycką zowią, w bliskości nagrobku de Shakespear [!], gdzie zmarłego dziedzice wystawić mu podobny postanowili.

¹ „Gazeta Warszawska” 1779, 13 III, nr 21.

KAMIEŃ WĘGIELNY POD TEATRUM¹

Z Warszawy dnia 13 marca. Od założenia swego Warszawa nie miała nigdy publicznego teatrum; alic w przeszły czwartek księżna Jejmc Lubomirska, marszałkowa w[ielka] kor[onna], w przytomności tutejszego Państwa założyła

w tej stolicy pierwszy kamień na takie theatrum, które sumptem swoim Jmć P. Ryx, starosta piaseczyński, na Długiej ulicy wymurować postanowił. Inskrypcja na kamieniu taka jest dana: *Regnante Stanislao Augusto, Elisabetha Princeps Lubomirska Supremi Regni Mareschalci Consorts, hunc primum lapidem posuit. Die 11 Martii Anno 1779.*²

¹ „Gazeta Warszawska” 1779, 13 III, nr 21, Supl.

² Zobowiązanie wystawienia w Warszawie nowego budynku teatralnego przyjęła na siebie jeszcze antrepriża Sułkowskich, po niej odziedziczył je nowy właściciel przywileju Franciszek Ryx (1732—1799), kamerdyner królewski i starosta piaseczyński, zwlekając jeszcze trzy lata, aż do momentu brutalnego wyrzucenia zespołu sceny polskiej z pałacu Radziwiłłowskiego, który przysposobiono na rezydencję dla wracającego z zagranicy księcia Karola Radziwiłła „Panie Kochanku”. Uroczystego aktu położenia kamienia dopełniła jedna z słynnych „trzech Elżbiet”, księżna Lubomirska. Koszt budowy teatru wyniósł 55 tysięcy dukatów.

PRZESZKODZIĆ WYWOZOWI PIENIĘDZY Z KRAJU!¹

Z Warszawy d. 6 7-bra 1779. [...] Lubo kraj nasz dość jest wyniszczony z pieniędzy, atoli Zwierzchność Krajowa bynajmniej o to się nie stara, ażeby przeszkodzić wywozowi ich z kraju; i tak niedawnymi czasy Angielczykowie znaczne z kraju wywieźli sumy, teraz znowu przybyli Niemcy i Włochy z różnymi zwierzętami, lwami, tygrysami, kotami morskimi etc., którzy także nicmało wywiozą pieniądze.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1779*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1333, k. 68 (Wilno, 11 IX). Zob. także *Gazety pisane z Warszawy 1776—1791*, sygn. 993, k. 284, 291—292, 301.

² Kompanie berejterów angielskich występowały w Warszawie jeszcze w czasach saskich. Pierwszym znanym świadectwem ich pobytu jest ogłoszenie berejtera Batesa w „Kurierze Warszawskim” 1764, 14 XI, nr 91, Supl. Relacja gazety pisanej z 1779 r. dotyczy zapewne kompanii berejterskiej Hyama (ogłaszał się po powrocie w „Gazecie Warszawskiej” 1779, 27 X, nr 86, Supl.; 13 XI, nr 91, Supl.; 20 XI, nr 93, Supl.). O hecy warszawskiej, powstałej ok. 1778, zob. w nin. tomie s. 649. Skargi na wywożenie pieniędzy z kraju przez kompanie jeździeckie, kuglarzy, „chińskich mechanistów”, małpowodników, hecmajstrów przewijają się jak leitmotiv przez gazety i publicystykę osiemnastowieczną (występują znacznie częściej niż skargi na obce zespoły aktorskie). Popisy cyrkowców nie mieściły się bowiem w utylitarystycznej estetyce Oświecenia. „Loterie, psy tańczące, małpy, marionetki i sztuki wszystkie Angielczyków i wszelakiego rodzaju widoki wcale powinny być zabronione, które ani doskonałą, bo dzieciństwem jednym nazwać je można, ani żadnego użytku krajowi nie czynią nad same zniszczenie i ogołocenie z ostatniego grosza.” (*Myśli jednej damy polskiej względem prawa poskramiającego zbytek w strojach, usługach i widowiskach*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1784 t. I, s. 496—497). Śwйтkowski proponował w „Pamiętniku” nakładanie wysokich podatków na wzór pruski, co znalazło wyraz w instrukcji sejmikowej dla posła słonimskiego, Przeclawskiego, w myśl której wystąpił on na sesji sejmowej 5 marca 1789 r. z projektem opodatkowania „na wzór Króla przeszłego Pruskiego” kuglarzy, redutników, baletników etc. (zob. w nin. tomie s. 278).

NOWE TEATRUM OTWORZONE¹

Z Warszawy dnia 8 września. Doroczny dzień elekcji Najjaśniejszego Naszego Pana, rok 16 łaskawego panowania swego poczynającego, z zwykłą uroczystością stolica tutejsza dnia wczorajszego obchodziła [...]. Tegoż dnia otworzone jest nowe tutejsze publiczne teatrum, na którym wyprawiona była polska komedia.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1779, 8 IX, nr 72, Supl.

² Teatr otwarto komedią Bogusławskiego *Amant, autor i sługa* i komediooperą F. J. Gosseca *Bednarz* z librettem „przestosowanym” do Warszawy przez Jana Baudouina. Nie dochował się żaden opis tej niewątpliwie uroczystej inauguracji. „Na pierwszą komedią dnia 7 *praesentis* barzo wielu ciekawością uwiedzionych o mil kilkadziesiąt pojeżdżało się. Między przybyłymi mieliśmy książąt Jchmciów Hieronima Radziwiłła z żoną, ordynatów ołyckich, którzy nie prezentując się, *incognito*, zabawiwszy...” (*Gazety pisane z Wilna r. 1779*, sygn. 1339, k. 70).

OPERA Z OKOLICZNOŚCI NIEDAWNO ZDARZONEJ¹

Doniesienie z Warszawy dnia 30 października 1779. [...] Wyszła świeżo z drukarni JKMci opera nowa polska oryginalna z okoliczności niedawno w kraju tym zdarzonej napisana pod tytułem *Prostota cnotliwa*.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1779, 30 X, nr 87, Supl.

² Opera Bohomolca z muzyką Kamińskiego (premiera w Teatrze Narodowym w 1779). „Okolicznością niedawno zdarzoną”, która poddała Bohomolcowi temat libretta, był głośny w 1777 r. fakt zniesienia przez księcia Stanisława Poniatowskiego, bratanka króla, pańszczyzny w dobrach korsuńskich i wprowadzenia znacznie nowocześniejszej gospodarki czynszowej. „Wzniosły czyn” Poniatowskiego opiewali liczni poeci, m. in. Trembecki (w *Polance*) i Wybicki.

NOWY KALENDARZ — TEATROWY!¹

Doniesienie z Warszawy dnia 1 stycznia 1780. W Drukarni Michała Grölla, księgarza nadwornego JKMci, wyszedł spod prasy „Kalendarz Teatrowy” na rok 1780, w którym prócz świąt, wschodu i zachodu słońca, odmian księżyca, dni galowych znajdują się ciekawości o dawnych w starożytności teatrach; o początku, wzroście, prawidłach sztuk dramatycznych; treść niektórych tragedii i komedii; zwyczaje u obcych praktykowane; regestr sztuk, które się produkują; kompania osób produkujących i imiona osób balety składających.

¹ „Gazeta Warszawska” 1780, 1 I, nr 1, supl.

² „Kalendarz Teatrowy” był próbą przeszczepienia na grunt piśmiennictwa polskiego wzoru niemieckich „Theaterkalenders” (w rodzaju np. „Theaterkalender” wyd. w Gotha przez C. W. Ettingera w latach 1775—1800). Utartą opinię, jakoby „Kalendarz” stanowił „kalendarzową” wersję Przedmowy do *Panny na wydaniu*, sporządzoną przez samego Adama Kazimierza Czartoryskiego lub pod jego patronatem, należy uznać za niesłuszną. Najostrzej zakwestionował autorstwo Czartoryskiego Mieczysław Rulikowski (zob. *O dziele Ludwika Bernackiego „Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta”*, „Pamiętnik Literacki” 1925—1926, s. 15), wskazując oczywisty błąd w rejestrze sztuk, gdzie jako dwie komedie odrębne figuruje *Mniejszy koncept niż przysługa*, czyli *Pysznokąpski* Czartoryskiego (jest to jedyny błąd w rejestrze!), wykazując także, że trzeba wziąć pod uwagę nie tylko to, co jest w „Kalendarzu Teatrowym” i Przedmowie Czartoryskiego podobne, ale i to, co jest w nich różne („Kalendarz” zawiera np. pochwałę teatru niemieckiego, której by Czartoryski w takiej formie raczej nie napisał; zob. w nin. t. s. 211). Stanowisko Rulikowskiego można wesprzeć jeszcze innymi dowodami. Kalendarz należy do publikacji użytkowych, na których zawsze zarabiają wydawcy. Inicjatywa wydania „Kalendarza Teatrowego” wyszła najpewniej od jego wydawcy, Grölla. Mało prawdopodobne, aby w tej, dochodowej przede wszystkim, imprezie brał udział Czartoryski. Nie przemawia też za tym podobieństwo treści i stylu rozprawy wstępnej z „Kalendarza” *O początku, wzroście i prawidłach sztuk teatrowych* i Przedmowy do *Panny na wydaniu*; Przedmowa w opinii współczesnych była uważana za wzorcową rozprawę teoretyczną o teatrze, godną zatem naśladowania (zob. np. rozmowę Prawdomowskiego z Mędrzeckim w *Autorze komedii Bohomolca*, w nin. t. s. 384). Trzeba przyjąć, że autorem „Kalendarza” (autorów mogło być zresztą paru) jest któryś z ówczesnych „chudych literatów”, związanych z teatrem, pokroju Jana Baudouina (może on sam?). Nie wykluczone, że wydanie „Kalendarza Teatrowego” było związane z otwarciem teatru na placu Krasieńskich w 1779 r. pod dyr. Bizestiego; być może „Kalendarz” został wydany jako „wizytówka” nowej antrepryzy. Tłumaczyłoby to najprościej, dlaczego skończyło się na jednym tylko kalendarzu (jak wiadomo, Gröll zamierzał go kontynuować); nowa antrepryza już na jesieni 1780 r. stanęła w obliczu bankructwa. Fragm. „Kalendarza” zob. w nin. tomie s. 211, przedr. całości w: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 169—194.

KOMEDIE NA WESELU RADZIWIŁŁÓWNY¹

Z Białej dnia 10 stycznia. [...] Książęta Jchmc Radziwiłłowic, podkomorzowie litewscy, gospodarze domu, przez cały tydzień całą [...] kompanią najwspanialej przyjmując, starali się codziennie nowymi zabawami kontentować wszystkich gości, jako to komediami polskimi i francuskimi, koncertami, tańcami i innymi przyzwoitymi temu aktowi w domu Radziwiłłowskiemu uprzejmościami.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1780, 19 I, nr 6, Supl.

² Dnia 2 stycznia 1780 r. odbył się na zamku w Białej ślub Józefy Radziwiłłówny, przyrodniej siostry księcia wojewody Karola Radziwiłła „Panie Kochanku”, z synowcem biskupa wileńskiego, Ksawerym Massalskim; na wesele zjechało pół Rzeczypospolitej! Byli na nim m. in. książę Adam Kazimierz Czartoryski, hetman Ogiński, księżna Sapieżyna (krajczyna), „całe prawie województwo brzeskie i część województwa nowogrodzkiego w pryncypalnych znajdowała się osobach” (listę gości zamieściła „Gazeta Warszawska”). Zamek bialski należał do księcia wojewody, „honory domu” czynili jednak książę podkomorzy litewski Hieronim Radziwiłł (1759—1786) i jego żona, księżniczka Thurn und Taxis („Panie Kochanku” oddał im obojgu Białą na mieszkanie). W świecie Czarto-

ryskiego przyjechał także na wesele Radziwiłłówny Julian Ursyn Niemcewicz; w *Pamiętnikach czasów moich* znajduje się obszerny opis całej uroczystości (zob. wyd. Warszawa 1957, t. I, s. 120—122). Wśród zabaw weselnej kompanii nie wymienia jednak Niemcewicz teatru, zapamiętał tylko, że „wieczorem bywały koncerty”. — O tradycjach teatralnych w Białej, datujących się jeszcze z czasów saskich, i znajdującym się na zamku teatrzyku zob. E. Łopaciński, *Zamek w Białej Podlaskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, nr 1, oraz A. Sajkowski, *Od Sierotki do Rybicki*, Poznań 1965, s. 188—207.

DUCHOWNI W TEATRZE ZGORSZENIA PRZYCZYNA¹

Z Florencji dnia 3 lutego. [...] Wielki nasz Książę wydał list okólny do arcybiskupów i biskupów tutejszych zalecając pilną straż nad swym duchowieństwem, by snadź zamiast winnego ze wszech miar przykładu i zbudowania nie dawało raczej zgorszenia, mianowicie znajdując się po naszych kafenhauzach, a co gorsza jeszcze, po publicznych nawet teatrach.

¹ „Gazeta Warszawska” 1780, 26 II, nr 17, Supl.

PODWYŻSZENIE CEN BILETÓW SKASOWANE!¹

Z Warszawy d. 15 maja 1780. Najjaśn[iejszy] Król Jmć PNM. [...] powrócił [8 maja] o godzinie 6 z Marymontu do Warszawy na operę włoską pierwszy raz graną. Tak liczni znajdowali się spektatorowie na teatrum, iż to ich zaledwie mogło objąć, bo też i teatrum przymałe zrobiono. Zawiadujący teatrum umyślnie sprowadzili aktorów włoskich i dlatego podnieśli cenę; dowiedziawszy się o tym Ks[ia]żę Jmć Marszałek² posłał swych żołnierzy, aby nikogo nie puszczali na teatr, chyba że zwyczajną ceną bilety płacić będą, musiał antreprenier³ przeprosić Ks[ie]cia Marszałka i [na] opery nawet włoskie dawną cenę zachować.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1332, k. 40 (Wilno 20 V).

² Stanisław Lubomirski.

³ Po upadku w 1778 r. antrepriży Louisa Montbruna antreprenierem teatru warszawskiego został Michał Bizesti (Bessesti), kupiec; po majorze Józefie Szubalskim i nobilitowanym w 1764 r. Kazimierzu Czempińskim jest to trzeci mieszczanin warszawski w dyrekcji Teatru Narodowego. Jego biografia, dotychczas nieznana, przedstawia się dość niezwykle. Michał Bizesti (ur. 1744) był synem kupca włoskiego z Mediolanu Piotra Bizesti, który w saskiej Warszawie zrobił fortunę na handlu tabaką, ożenił się z mieszczką warszawską, córką „architekta JKMcI Augusta III”, Katarzyną Conventati, i został gminnym Miasta Starej Warszawy (przed 1737 r.). W domu Bizestich mówiło się prawdopodobnie równie po włosku jak i po polsku. Michał został wpisany do Album Civile 16 IX 1765 r. (zob. rkps AGAD, Warszawa-Ekonomiczne, sygn. 747, s. 144) i poszedł na praktykę handlową do bankiera hamburskiego Brentano; podobno „znalazł tak wielką

u niego łaskę, że go chcąc bankierem w Warszawie zrobić, nie tylko mu pieniędzy znacznych pożyczał, ale i kredytu swojego nieograniczonego u innych bankierów pozwolił [kredyt ten umożliwił Bizestiemu stworzenie własnej antrepriży teatralnej]; przez kilka lat JP. Bizesty znaczną tu [w Warszawie] figurę utrzymywał". (Zob. *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1330, k. 103.) Bizesti nie był jednak typem „rycerza przemysłu”; przedsiębiorczy utracjusz albo kupiec-lekkoduch — te określenia bliższe są prawdy. Zapewne w Hamburgu ukształtowały się jego zainteresowania teatralne — mógł się zapoznać z działalnością Ackermanna, ujrzeć na scenie *Minnę von Barnhelm*, czytać *Dramaturgię hamburską* Lessinga. Po powrocie do Warszawy Bizesti wiąże się z Ryxem i warszawską antrepriżą Sułkowskich; zostaje reżyserem sceny polskiej (1775), żeni się z tancerką Teresą Simonetti. Jak widać z relacji gazety pisanej, Bizesti „naukę rachuby [czytaj: łupiestwa] znał doskonale”, nie jest jednak prawdą, że w „niedostatku innych”, jak twierdził złośliwie W. Bogusławski (*Dzieje Teatru Narodowego*, w: *Dzieła dramatyczne*, t. I, Warszawa 1820, s. 24). Zob. Z. Raszewski, *Teatr warszawski w latach 1779—1789*, referat na sesji Zakładu Historii i Teorii Teatru IS PAN dla uczczenia 200-lecia Teatru Narodowego w dniach 16—18 XI 1965 („Pam. Teatralny” 1966). Na inaugurację opery włoskiej Bizesti sprowadził z Petersburga trupę buffo pod dykcją Mattei.

CAGLIOSTRO W WARSZAWIE¹

Z Warszawy d. 15 maja. [...] Znajduje się tu osobliwszy człowiek, rodem Hiszpan, stojący w pałacu ks[ię]cia Ponińskiego. Dziwnym on i miłym sposobem Państwo tutejsze bawi, pokazuje umbry, czyli cienie ludzi, jakich sobie tylko wystawić kto może, nawet przed kilku latami zmarłych, które cienie takimi ludzi owych wyobrażają, jakimi byli, gdy żyli. Zażywa on jakiegoś szkła, które podług potrzeby nagiąwszy pomienione sztuki pokazuje. Od spektatorów nie wymaga żadnej nagrody i gniewa się, gdy mu kto o niej wspomni, ale też same dystyngwowane osoby do oglądania tych sztuk przypuszcza. Ks[ię]ciu Jmci Ponińskiemu dał taki prezent, który 2000⁺ taksują. Prezent ten ma być gałeczka szczerozłota na łaskę, przednimi brylantami sadzona; gdy mu ks[ia]żę Jmć Poniński wzajemnie ofiarował, przyjąć go nie chciał. Będąc w Petersburgu Carowa Jejmc i różni Panowie znaczne mu ofiarowali sumy, których unikając z Petersburga wyjechał.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, sygn. 1332, k. 40 (Wilno, 20 V).

² Giuseppe Balsamo (1743—1795), Włoch, słynny jako hr. Aleksander Cagliostro, Wielki Kopy MASONERII EGIPSKIEJ, największy w XVIII w. (i chyba do dzisiaj!) szarlatan i mistyfikator, przybył do Warszawy z Petersburga; dzięki listom polecającym został entuzjastycznie przyjęty, zwłaszcza przez Moszyńskiego i Adama Ponińskiego (zamieszkał w pałacu Ponińskiego przy ul. Wierzbowej, dawniej Brühlowskim). Seans z „umbrami” podobno się jednak nie udał i zaczęto podejrzewać Cagliostrowa o oszustwo. O perypetiach Cagliostrowa w Warszawie zob. *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, k. 38, 54, oraz Z. Raszewski, *Oszust*, w tomie: *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 65—95.

ANGIELCZYKOWIE W WILNIE¹

Z Wilna die 8 Junii 1780. [...] Znajdują się tu Angielczykowie² kompanii berajterskiej, którzy w mieście tutejszym pokazują różne sztuki, jako to: w rozpędzonym biegu konia pistolety z ziemi chwytają, tudzież na koniu w prędkim pędzie głową stoją do góry nogami oraz nogą jedną stojąc i inne nader ciekawe i podziwienią wielkiego godne sztuki, znaczne pieniądze z kraju polskiego wyprowadzają.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, sygn. 1332, k. 53.

² Zapewne trupa Price'a, która od jesieni występowała w Warszawie, z początku „na Mazowieckiej ulicy, w dworku Jmć Pana Zachariaszewicza, za pałacem należącym dawniej do JPani Hemkini [Oemingen, metresy prymasa Podoskiego], teraz zaś do Jejmość Pani Weyrauchowej [na rogu obecnej ul. Mazowieckiej i Kredytowej]” („Gazeta Warszawska” 1780, 18 X, nr 84, Supl.; 25 X, nr 86, Supl.), potem na ulicy Bielańskiej, a w końcu „na Końskim Targu w Otwockim [naprzeciwko operalni, m. w. w okolicy dzisiejszego rogu ul. Marszałkowskiej i Królewskiej] w świeżo na ten koniec wystawionej reitszuli (w której ciepło i wszelka wygoda jest)”. („Gazeta Warszawska” 1780, 18 XI, nr 93, Supl.; 25 XI, nr 95, Supl.) Wołyżerką w kompanii Price'a była „JPanna Hyam, mająca lat 9”.

KLÓTNIA BIZESTEGO Z AKTORAMI
OWSIŃSKI DO KOZY WZIĘTY¹

Suplement wiadomości de die 6 Julii A[nn]o 1780. [...] Przed kilku dniami JP. Bezesty, antrepeneur tutejszego teatrum, zszelmał całą trupe polskich aktorów tak, że ci grać nie chcieli. Wzięto herszta, JP. Owsieńskiego, do kozy, ale to jeszcze więcej serca ich zawaśniło.

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1780: k. 67.

UCIECZKA AKTORÓW Z WARSZAWY
WE LWOWIE POLSKIE TEATRUM¹

Z Warszawy d. 20 lipca 1780. [...] Teatrum Polskie straciło tu pierwszych aktorów: PP. Truskolaskiego z żoną i Owsieńskiego; wszyscy troje zadłużywszy się, sekretnie wyjechali.² Cała ich Warszawa żałuje, ile w sztuce swej najdoskońalszych. Owsieński grywał Syna marnotrawnego; komedia ta³ miała być reprezentowana w przeszłą niedzielę, kiedy Jchmć sekretnie stąd umknęli. P. Świerzawski donoszący o tym przybyłym na teatrum gościom, takiego zażył kom-

plementu: „Ponieważ Syn marnotrawny, przybrawszy sobie dwóch z kompanii teatralnej, na dawny chleb puścił się, *Publicum* za zawód przeprasza się.”

Suplement wiadomości de die 20 Julii 1780 Anno. [...] Za zbiegłymi komediantami wysłał Król Jmć pogoń swoje, która ich już w kordonie cesar[skim] aresztowała. Czuły nadto jest Naj. Pan na stratę tych ludzi i pewnie gdy się wróca, długi ich popłaci, aby *Publicum* bawili, aleć prawda, że i niesfori, i rozpustni, kłócą się nieustannie z entrprenierem Bezestym, a JP. Truskolaski nadto weksle jego fabrykować poważyl się.

Z Warszawy die 27 Julii 1780. [...] Zbiegli z tutejszej stolicy komedianci dogonieni są od pogoni królewskiej o kilka mil w kordonie i imieniem królewskim aresztowani. Pokazuje się teraz, że długi poczynione przez nich były tylko pretekstem porzucenia Warszawy, a w rzeczy samej ciągną ich do Lwowa dla otwarcia tam polskiego teatrum.

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1780: k. 72, 73, 77. Zob. także *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, sygn. 1332, k. 58.

² „W samej najdogodniejszej zbliżających się zimowych miesięcy porze niespodziewane i raptowne oddalenie się z Warszawy artystów, Truskolaskich i Owsieńskiego — pisał Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego* — i dla dotąd niewiadomej [!?] przyczyny przeniesienie się onych do Lwowa nie tylko wstrzymało widowiska narodowe, ale nawet większą onych połowę w długim pogrążyło letargu.” (*Dzieła dramatyczne*, t. I, s. 27.) Z cytowanych gazet pisanych wynika, że tą „niewiadomą przyczyną” oprócz monstrualnych długów i zatargów z Bizestim, była propozycja zorganizowania sceny polskiej we Lwowie, w którym od paru lat działał tylko teatr niemiecki. Nieznani dziś protektorzy nie dopuścili też do aresztowania zbiegłych aktorów.

³ Komedia S. Trembeckiego.

KONCERTY JP. PUGNANI¹

Z Warszawy 14 Aug[usti] 1780. Przybył tu w tych dniach JP. Pugnani, Włoch, skrzypek najślawniejszy w całym świecie, wespół z swym uczniem, który jeszcze milej grać zdaje się. Grywają oni u Panów, ale publicznych za pieniądze koncertów dawać nie chcą, mieniać, iż mają tyle, ile stan ich i potrzeby wyciągają.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, sygn. 1332, k. 64.

² Pugnani i jego uczeń Viotti, „wirtuozi, których talenta tyle ukontentowania sprawiły miłośnikom sztuki w wielu krajach”, koncertowali w Warszawie w 1780 i 1781 (m. in. w Królikarni u Tomatisa). Zob. „Annonces et Avis Divers” 1781, 22 IX, nr 8.

KONCERTY DLA KSIĘŻNEJ KINGSTON¹

Z Kowna dnia 7 sierpnia. [...] był tu oraz w początkach tego miesiąca książę Jmć Radziwiłł, wojewoda wileński, z księżną Jejmcją de Kingston i z licznym tak swojej familii, jak przyjaciół zgromadzeniem, które Państwo Jmć Pan Starosta Starodubowski jako z wielką wspaniałością tu przyjmował i traktował, umieściwszy pomienioną Księżnę Jejmc w swym pałacu, bawiąc oraz całą kompanią koncertami, balami i iluminacjami na wodzie.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1780, 16 VIII, nr 66, Supł.

² W 1780 r. bawiła na Litwie w gościnie u księcia Karola Radziwiłła „Panie Kochanku” Elżbieta Chudlegh (1720—1788), *primo voto* hrabina Bristol, od 1769 r. księżna Kingston, „charakteru dziwaczego i ekscentrycznego, nadzwyczajnej piękności”, przyjaciółka panujących (Fryderyk Wielki, Katarzyna II, elektorowa saska), od 1773 r. wdowa i właścicielka największego w Anglii majątku. Radziwiłł poznał ją w Monachium w 1777 r. i zaczął układać projekty matrymonialne. Przyjęcie, jakie zgotował dla pani Kingston starosta starodubowski, Chrapowicki, było niczym wobec splendoru i zabaw, jakimi gościł ją w Birżach książę „Panie Kochanku”. Koroną dwutygodniowych uroczystości, które pochłonęły prawie 200 tysięcy zł pol., był widok oblężenia miasta „sztucznie wzniesionego”; „bomby i granaty były ze sztucznych ogniów robione. Wieczorem miasto było wzięte i spalone do szczytu podług prawideł militarnych, a wszystko przepyszny sprawiało widok” (Baronne d’Oberskirch, *Mémoires... sur la cour Louis XVI et la société française avant 1789*, Bruxelles 1854, t. II, s. 259; zob. E. Tyszkiewicz, *Birże*, Petersburg 1869, s. 91—95). Do legendy przeszło polowanie na niedźwiedzia w nocy przy płonących pochodniach.

TEATRUM W DNI DWORSKIEJ GALI¹

Z Warszawy d. 11 7-bra 1780. W przeszłą śrrodę (7 września) jako w dzień aniwersaryjny elekcji JKMci odprawiła się u dworu solenna gala [...] zaś Król Jmć [...] znajdował się na komedii² nowej polskiej i balencie.

Z Warszawy d. 29 9-bra 1780. W przeszłą sobotę [25 listopada] jako dnia aniwersaryjnego koronacji JKMci zwykła u dworu obchodzona była tego festynu uroczysta gala. [...] Wieczorem zaś samym wyjeżdżał [Król] do komedialni na operę³ nową włoską pierwszy raz reprezentującą.

Z Warszawy d. 1 Jan[uar]ii 1781. Najjaśn[iejszy] Król Jmć w dobrym zdrowiu zostający w same święta [...] znajdował się też i na komedii, czyli operze nowej.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1780*, sygn. 1332, k. 70, 88; *Gazety pisane z Wilna r. 1781*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1329, k. 2 (Wilno, 6 I).

² Tytuł komedii nieznan; balet D. Curza *Horacjusze i Kuriacjusze* (premiera).

³ Tytuły oper nieznanne.

TEATRUM ZAMYKA SIĘ. BIZESTI U KAPUCYNÓW¹

Z Warszawy d. 15 Jan[uarii] 1781. [...] Teatrum tutejsze po uchylonej dla antreprenierów łasce królewskiej zamyka się, a jeżeli kto drugi, po p. Bezestym antreprenierze, poważy się go utrzymywać, nowe z dziedzicem, czyli właścicielem, zawrzeć musi kontrakta.²

Z Warszawy 22 Januar[ii] 1781. [...] Przełożony teatru tutejszego, JP. Bizesty, który dotąd utrzymywał tu komedie i opery włoskie, nie mogąc wynieść na swoje zabrnął w długi i od przesładowania kredytorów swoich skrył się do klasztoru JKsKs. kapucynów.³

Suplement wiadomości de die 25 Jan[uarii] 1781. [...] Aktorowie tutejsi po uchyleniu się p[an]a Bezestego, antreprenera, sami na się teatrum objęli i cenę miejsc: złotym spuścili, co niemało Publicum przyciąga, zwłaszcza dla widzenia tańców 12-tu panienek a 12-tu chłopców z Grodna tu sprowadzonych.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1781*, sygn. 1329, k. 7, 8 (Wilno, 20, 27 I; identyczny tekst drugiego doniesienia zob. *Gazety pisane z Warszawy 1750—1792*, rkps Bibl. Raczyńskich, sygn. 1441, k. 154). *Gazety pisane z Warszawy 1771—1781*, sygn. 6799 II, 1781, k. 3.

² Ostatnie przedstawienie antreprzy Bizestiego odbyło się 14 stycznia (premiera anonimowej komedii „z francuskiego” pt. *Lucylla z baletem Caselliego Katycynea i Moriazama*). W parę dni później aktorzy polscy utworzyli *societas* (pierwszy spektakl 17 stycznia), którego oficjalnym zwierzchnikiem został od 24 maja August Moszyński.

³ Bankructwo Bizestiego było głośnie; jego okoliczności i perypetie znamy dość dobrze ze stołecznej *chronique scandaleuse* (m. in. krążył w odpisach dość jadowity paszkwil *Spowiedź u gwardiana Bizestego*, zob. w nin. tomie s. 402). Bizesti nie siedział jednak długo u kapucynów; wg Bogusławskiego wyciągnął go z biedy Ryx, „który też, jak się domyślano, dzielił z nim wszelkie teatralnych dochodów zyski”. Ryx zakazał aktorom „wszelkiego na upadłym przedsiębiorcy poszukiwania”, grożąc, że nieposłusznych odda w ręce Jurysdykcji Marszałkowskiej, kiedy zaś „oburzone niesprawiedliwymi wyrzutami mniej łagodne osoby wezwwały na pomoc prawników”, wymógł na zespole umorzenie długów Bizestiego obietnicą utworzenia *societas*. „Próżno się biedny sierdzi, kiedy łaknie chleba, Gdzie przeskoczyć nie można, tam podleżeć potrzeba! — pisał Bogusławski. — Taki był stan rozproszonych aktorów. Przystali na wszystko, podpisali zakwitowanie, a nazajutrz zaraz uwolniony z klasztorowego schronienia Bizesti z triumfującą miną zwyciężonych opuścił.” (*Dzieje Teatru Narodowego*, s. 28—29.) Dalsze losy Bizestiego są znane tylko do 1783 r.; był traktierem, budował intratne altanki dla kąpiących się nad Wisłą, trzymał „znaczną figurę”, wreszcie po sprzeniewierzeniu znacznej sumy (60 tys. dukatów) uciekł z Warszawy do Anglii, gdzie go uwięziono (zob. *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1330, k. 103).

AKTORKA PIJANA NA TEATRUM

Z Paryża dnia 2 lutego. Jejmć Pani de Guerrier², sławna tutejsza aktorka, przed samą komedią, która w tych dniach grana była, tak się upiła, iż nie mogąc się na nogach utrzymać padła na teatrum i musiała z niego być wyniesiona.

¹ „Gazeta Warszawska” 1781, 24 II, nr 16, Supl.

² O aktorce de Guerrier nic nam nie wiadomo. Na publikowanie tego rodzaju sensacji w prasie oburzał się A. Małachowski w *Uwagach nad pochwałą wieku ośmnastego* (Lublin 1784): „Osiadłszy na wsi szukam przynajmniej z nowin publicznych jakiej interesującej wiadomości, aliści czytam [...], że komedianka jedna w Paryżu upiwszy się na teatrum upadła, a suplement cały o tym, że matka duchowna w Ameryce (choć panna była) rekolekcje świętego Ignacego dawała.”

TOWARZYSTWO ANGIELCZYKÓW Z ARLEKINEM W WARSZAWIE¹

Doniesienie z Warszawy dnia 24 marca r. 1781. Czyni się wiadomo, że tu zostające Towarzystwo Angielczyków będzie w poniedziałek, to jest 26 marca, dawało reprezentacją swych nadzwyczajnych ćwiczeń, które zakończy angielska pantomima, drugi raz reprezentować się mająca, pod tytułem *Przez czarnoksiężnictwo nieśmiertelnym uczyniony Arlekin, czyli Trup arlekiński*, i wiele nowymi komicznymi dodatkami poprawiona. Przestrzega się oraz, że ile możliwości krótkość w tejsze pantomimie zachowana będzie. Zaczynać się będzie o godzinie 6.

Doniesienie z Warszawy dnia 28 marca r. 1781. W sobotę, dnia 31 marca, tu zostające Towarzystwo Angielczyków będzie miało honor dać ostatnią reprezentacją swych nader ciekawych i nowych sztuk, którą zakończy nowa angielska komiczna pantomima pod tytułem *Gospodyni przemysłna, czyli Trzej amanci oszukani*.

¹ „Gazeta Warszawska” 1781, 24 III, nr 24, Supl.; 28 III, nr 25, Supl.

AKTORKA NA POKUCIE¹

Z Paryża dnia 19 marca. [...] Młoda jedna i piękna tutejsza Komedii Włoskich aktorka porzuciła w tych dniach życie swe rozpustne, za które na 40 000 liwrow intryaty rocznej miała, i w klasztorze JJPP. karmelitanek zamknęła się.

¹ „Gazeta Warszawska” 1781, 11 IV, nr 29.

«HAMLET» W WARSZAWIE¹

Dziś w sobotę d. 4 sierpnia będzie reprezentowana po raz pierwszy tragedia *Hamlet*, której temat wzięty z angielskiego Shakespeare'a.

NB. W roli Hamleta pokaże się pan Lorentz.

Jutro w niedzielę d. 5 sierpnia to samo widowisko.

NB. w roli Hamleta pokaże się pan Bodenburg.

Nie wątpimy, iż obydwaj ci aktorowie, którzy mieli już szczęście zasłużyć na aplauz publiczności, podwoją wysiłków dla tym lepszego wystawienia swoich ról. Powstrzymujemy się od wydania wyroku w tej ich konkurencji, pozostawiamy bowiem zdaniu oświeconego *Publicum* orzekanie, który z nich na większe zasłużył wyróżnienie, antreprenier zaś przyjmuje na siebie obowiązek zadosyć uczynić wyrokowi publiczności przy następnych reprezentacjach tej tragedii, o ile zostanie ona dobrze przyjętą, czego też antreprenier się spodziewa sądząc z aplikacji i starań aktorów, gorliwych w zdobywaniu względów łaskawego *Publicum*.²

¹ „Annonces et Avis Divers” 1781, 4 VIII, nr 1. Doniesienie po francusku.

² Jest to pierwsze wystawienie *Hamleta* w Warszawie. Sztukę grano w przeróbce Schrödera pt. *Hamlet, Prinz von Dänmark* na scenie niemieckiej w pałacu Radziwiłłowskim, działającej od wiosny 1781 r. pod dyr. Józefa Constantiniiego. W roli Hamleta występowali na przemian Christian Gottlieb Lorentz i Joseph Bodenburg. Emploi Bodenbura były role bohaterów, amantów i „delikatnych charakterów” (występował uprzednio w Pradze i w Burgtheater w Wiedniu); Lorentz był aktorem komediowym, tzw. charakterystycznym. Premiera *Hamleta* nie stała się wydarzeniem (zob. recenzję w nin. tomie s. 217).

NOWE SZTUKI W TEATRZE NARODOWYM¹

25 września Aktorowie Narodowi JKMci grali operę z francuskiego tłumaczoną we dwóch aktach pod tytułem *Dwóch skąpców*², która wielkie ukontentowanie *publico* sprawiła, i taż opera ponowiona była dnia 27 tegoż miesiąca z komedią pod tytułem *Mąż zawstydzony*³. A w przyszłym tygodniu ciż sami aktorowie będą mieli honor dać reprezentacją komedii w jednym akcie pod tytułem *Przesąd przezwyciężony*⁴. Żądanie ich przypodobania się publiczności zachęca ich do doskonalenia się coraz w nowych sztukach, o których potem oznajmić nie zaniedbamy.

¹ „Annonces et Avis Divers” 1781, 29 IX, nr 9.

² „Opera krotofilna” A. Grétry z librettem C. G. Fenouillota de Falbaire’a, przerobionym „stosownie do narodu i muzyki oryginalnej” przez J. Baudouina (premiera w Teatrze Narodowym w 1780 r.).

³ Anonimowa przeróbka komedii Molière’a *Georges Dandin, ou le Mari confondu* (premiera w Teatrze Narodowym w 1779 r.).

⁴ Anonimowa przeróbka komedii Marivaux *Le Préjugé vaincu*.

SŁUGA AKTORA ŻŁODZIEJKĄ¹

Doniesienie. Dnia 6 listopada roku terażniejszego w wieczór około godziny dziewiątej pana Lorentza, aktora niemieckiego, sługa imieniem Katarzyna uciekła i ukradła u swego pana: 1-mo. Zegarek złoty francuski emaliowany niebieski, skazujący prócz godzin minuty, emalia przy zameczku trochę nadpsuta, z dubeltowym dnem. Na zakrytej, czyli spodniej, emalii są dwa wyobrażenia kobiet nagich siedzących. Z przodu jest okręt, z którego skrzydłaste członki męskie spadają. Koperta cała pozłacana. Przy tym zegarku taśma fioletowa z stałem, z kluczykiem i tabakierczką pozłacanymi. 2-do. Dwie pary sprzączek srebrnych z kamieniami białymi wysadzonych w futeralikach czerwonych. 3-tio. Co dopiero jeszcze postrzeżono: tabakierkę z czarnej skóry z obrączkami i szarnirkami tegoż koloru. We śródku wierzchu jest duża miniatura z portretem na słoniowej kości w złoto oprawna z wolnym prospektem. Znajduje się na nim dwóch jeźdźców przy zdroju blisko lasku będącym. Przy tym zdroju wieśniak jeden konia poi, niedaleko stąd jest brama od wiejskiego domu. To wyobrażenie z złotą obrączką nie bardzo mocno jest oprawione, a zatem łatwo go wyjąć można. Prócz tego okrągłego wprawionego wyobrażenia nakrywka jeszcze jest w koło złotym na kształt łańcuszkiem ozdobiona, wewnątrz ta tabakiera jest ze wszystkim szylkretem wyfutrowana.

Ta sługa imieniem Katarzyna miała na sobie materiałną w paski czerwone, niebieskie i zielone spódnicę, wierzchnią suknią w wąskie niebieskie paski, kontusik na białym lnianym dnie. Jest wzrostu średniego, pełnej i gładkiej twarzy, oczy mająca błękitne, włosy ciemnoblonдинowe, nie chuda, gruby brzuch mająca, dobrze po niemiecku, lecz lepiej po polsku mówiąca. Mężczyzna imieniem Jan, z którym przez czas już niejaki się włóczyła i za którego radą pewnie tę kradzież popełniła, słuźalcem się być zdaje [...] Jeśliby [kto] postrzegł wspomnioną kradzież lub osobę, niech raczy dać znać u pana Hekel, zegarmistrza na Krakowskim Przedmieściu, za co przy winnej wdzięczności słuszną odbierze nadgodę.²

¹ „Annonces et Avis Divers” 1781, 10 XI, nr 15.

² Poszukiwaną złodziejkę aresztowano 18 VII 1782 r. (zob. „Annonces et Avis Divers” 1782, 20 VII, nr 4; przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 239).

Z WIZYTĄ U METASTASIA¹

Z Wiednia dnia 11 grudnia [1781]. Sławny z swoich dzieł dramatycznych Jmć ksiądz Metastazjusz², chcąc oddać wizytę Jchmć Państwu hrabiom du Nord³, wszedł właśnie podówczas do pokoju, gdy stamtąd wychodzili. „Pójdziemy — rzekli Jchmć Panowie Hrabiowie — sami do W Pana z wizytą”;

a Hrabina przydała, „iż winna jest wszelki honor temu poecie, którego dzieła częstokroć ją w zadziwienie wprowadzały”. W rzeczy samej byli nazajutrz u niego z wizytą i przez godzinę bawili się.

¹ „Gazeta Warszawska” 1782, 9 I, nr 3, Supl.

² Piotr Trapassi zw. Metastasio (zob. w nin. tomie s. 144). „Imię Metastasio — pisano w „Magazynie Warszawskim” 1785, s. 78 — znajome jest nam wszystkim; kto słyszy śpiewanie jego arii bez serdecznej pociechy, choć czasem z nich ani jednej sylaby nie rozumie?”

³ Pod nazwiskiem hrabiego du Nord, incognito, podróżował w latach 1781—1782 po Europie wielki książę rosyjski Paweł (późniejszy car Paweł I) z żoną, Marią Fiodorowną.

AWANTURA NA TEATRUM¹

Suplement wiadomości de 10 Jan[uarii] 1782. JP. Olizarowi² w tych dniach następująca trafiła się awantura. Dwóch kawalerów za nim na teatrum stało, gdy aktor rzekł: „Ależ to tu u was jak w trybunale!” Wtem jeden z owych młodzików rzecze: „Powinien by ten aktor dodać: «Jak w trybunale za łaski Olizara!»”

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, rkps Bibl. Czart., sygn. 2037, s. 12.

² Franciszek Kajetan Olizar, w latach 1775—1784 stolnik wielki koronny, ulubieniec Stanisława Augusta. W r. 1781 został marszałkiem trybunału lubelskiego. „Był to trybunał sławny nieprawościami”; pijaństwo sędziów i palestry przekroczyło najśmielsze wyobrażenia, do czego zagrzewał przykład samego marszałka (zob. A. Naruszewicz, *Korespondencja...*, Wrocław 1959, s. 200).

ZMYŚLONA DAMA NA REDUTACH¹

Suplement wiadomości de 24 Jan[uarii] 1782. [...] Na redutach ostatnich zdziwiło się *Publicum*, gdy księcia Marcina po damsku przebranego i demaskowanego obaczyło.² Cudzoziemcy najwięcej zadziwieni zostali, znając dobrze, że akcja podobna więzieniem za granicą pachnie.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 25.

² Jerzy Marcin Lubomirski (ok. 1738—1811), od 1772 r. generał lejtnant wojsk koronnych; awanturnik, gwałtownik, bandyta, skazany na śmierć za rozbój, co dzięki zabiegom rodziny zamieniono na kilkanaście lat twierdzy (jeszcze za Augusta III); konfederat barski znienawidzony za łupiestwa zarówno przez barszczan, jak i królewskich; stale z frazesem patriotycznym, przekonany, że broni „wiary świętej i wolności”, politykujący w dzień jakby król udziałny, a w nocy z grasantami za łupem chodzący; imię jego wymawiano „ze wstrętem i obrzydzeniem”. Dość

wykształcony wychowanek warszawskich pijarów i akademii lunewilskiej, z powierzchownym szlifem paryskiego libertynizmu. Po upadku konfederacji „największy drań przed i po konfederacji barskiej — jak pisano współcześnie — śmiał dać się obrać posłem i przyjechać publicznie do Warszawy, gdzie mu ani zarzutów nie czyniono, ani też nie karano”. Dziedzic ogromnej fortuny, utracił ją ostatecznie w 1780 r. Od 1776 r. związany z teatrem warszawskim, m. in. „wystawił własnym kosztem sławny balet *Sąd Parysa*, którego ubiory sprowadzone z Paryża przeszło pięćdziesiąt tysięcy złotych kosztowały”. (W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 12.) Jego damskie przebieranki budziły zgorszenie, wiadano bowiem o skłonnościach homoerotycznych Lubomirskiego (zob. rkps Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 5146; wiadomość zawdzięczam R. Kalecie). Zob. W. Chomętowski, *Przypadki księcia Marcina Lubomirskiego*. Według autentycznych źródeł opowiedział..., Warszawa 1867; W. Mejbaum, *Marcin Lubomirski*, w tomie: *O tron Stanisława Augusta*, Lwów 1918, s. 69—94.

KRÓL NA TEATRZE NIEMIECKIM¹

Suplement wiadomości de 9 Mai 1782. [...] Gala imienin Królewskich [8 maja] bardzo *incognito* odprawiła się. [...] Był potem Król na teatr[um], gdzie go kompania niemieckich aktorów prologiem z muzyką wiązała.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 119.

U KOMEDIANTÓW WSPANIAŁOŚĆ SERCA!¹

Z Warszawy d. 20 Mai 1782. [...] Przejeżdżali tędy do Petersburga Francuzi, mający z sobą kilkunastu Moskalczuków młodych, danych Jmć dawniej na edukacją od Imperatorowej Jmości, i kilka komedii [na] naszym teatrum grali przy wielkim nacisku Państwa i pospólstwa naszego.² Pomienieni Francuzi zebrane stąd pieniądze oddali wszystkie na szpital Dzieciątka Jezus i udali się do Petersburga. Król Jegomość nadgradzając im tę wspaniałość serca dał na drogę 100.³

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1750—1793*, sygn. 1441, k. 257.

² W kwietniu i w maju bawiła w Warszawie przejazdem do Petersburga trupa dziecięca francuska pod dyr. Pocheta vel Pochata (składała się głównie z dzieci rosyjskich). Pochet za protekcją Stackelberga otrzymał od króla pozwolenie na występy na scenie teatru kadetów, przeciw czemu zaprotestował „w imieniu polskiej trupy” August Moszyński, oficjalny wówczas zwierzchnik *societas* (towarzystwa) Aktorów Narodowych (list do Stanisława Augusta 8 IV 1782; zob. w nin. tomie s. 000). Postulowana przez Moszyńskiego spółka *societas* polskiego z trupą Pocheta została po długich targach utworzona i francuska komedia dziecięca występowała na scenie Teatru Narodowego. Liczne sprawozdania z przedstawień zamieściły „Annonces et Avis Divers”, wyraźnie „lansując” trupę Pocheta przeciw Teatrowi Narodowemu (co równie dobrze można przyjąć jako

wyraz bezinteresowny upodobań francuskich redaktorów pisma, jak i umiejętnie przeprowadzonej propagandy, opłaconej przez samego Pocheta lub popierającą go ambasadę rosyjską). W relacjach „Annonces” doczytać się łatwo można ech toczącej się wówczas „querelle du théâtre”. „Publiczność z żalem przyjmuje wiadomość o odjeździe tych komediantów [Pocheta] — pisano w „Annonces et Avis Divers” w nrze 39 z 27 kwietnia. — Chciałaby, aby dało się pogodzić interesy wszystkich kompanii aktorskich tutejszej stolicy z jej upodobaniami. Sympatia sprawiedliwej publiczności przynosi zaszczyt tym aktorom, a niemilknące oklaski, jakimi spektatorowie ich nagradzają, świadczą najlepiej o rozkoszy, jaką umieją sprawić. Wszyscy zresztą mówią zgodnie, że nie dało się dotąd ocenić w pełni ich możliwości, jako że mali aktorowie byli jeszcze zmęczeni długą i uciążliwą podróżą, podczas której wielu z nich przebyło niebezpieczną chorobę; przy tym sala teatru publicznego nie jest dla nich korzystna, muszą bowiem zbytnio forsować głosy, aby dać się słyszeć, co nadwęża siły i przeszkadza w akcji.”

³ Przed wyjazdem „pan Pochet pod auspicjami J Pana Ambasadora [Stackelberga] złożył Jego Królewskiej Mości wyrazy głębokiego zobowiązania i najdoskonalszej wdzięczności za łaski, jakimi został był zaszczycony”. Nastąpiło to „nazajutrz po św. Stanisławie, kiedy Jego Królewska Mość przebywał u Jego Ekscelencji pana hrabiego Stackelberga, ambasadora Najjaśniejszej Cesarzowej Wszech Rosji, pan Pochet, dyrektor kompanii małych komediantów francuskich, zjawił się tam również z swymi dziećmi; mali aktorowie dali reprezentację *Improwizacji serca*, opery komicznej w 3 scenach, wziętej z dzieł pana Vadé. Wydaje się, że Król Jegomość był wielce zadowolony. Donosimy o tym z tym większym ukontentowaniem, że przedstawienie to nie było wcześniej przygotowane...” („Annonces et Avis Divers” 1782, 18 V, nr 42.)

PIĘKNA BONAFINI ZNÓW W WARSZAWIE!¹

Suplement wiadomości de 4 Julii 1782 [...] Pani Bonafini² powróciła tu z Petersburga w przeszłym tygodniu. Jak mówią, 40 m. $\frac{1}{2}$ w zdobyczy przywiozła, zebrany grosz po części z hojności Carowej Jmci, po części z intryg z p. Orłowem³. Kolega jej Kompanucci umarł z żalu, że go porzuciła. Przez zemstę wystawił on przed śmiercią Davi⁴, Włoszkę, w tej doskonałości, że pani Bonafini pierwszeństwa dysputowała. Zdobycz pomieniona wbiła w ambit tę śpiewaczkę, że nawet śmiała raz udać się chorą, gdy Carowa chciała ją mieć na teatrum, za co mocno była strofowana. Przedsięwzięwszy wyjechać do Włoch prosiła Carowej o dymisję na rok, ale ta ją na zawsze od swych usług uwolniła, co pani Davii chleba немало przysporzy.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 171 — 172.

² Catterina Bonafini (ok. 1750—1826) przebywała w Petersburgu w latach 1776—1782 jako „pierwsza śpiewaczka Dworu Cesarzowej Jejmości”; wraz z Giuseppe Campagnuccim śpiewała główne partie w operach Salieriego (*Armida*) i Paisiella (m. in. *Nitteti*, *Lucinda e Armidoro*, *Achille in Sciro*, *Alcindo al bivio*). Przejeżdżając w 1776 r. przez Warszawę do Petersburga wystąpiła kilkanaście razy w operze Anfossiego—Metastasia *Didone abbandonata*; pamiętano ją stąd bardzo dobrze, odniosła bowiem wielki sukces (zob. w nin. tomie s. 370). Na koncercie w Łazienkach 25 sierpnia 1782 r. śpiewała arie z *Didone*, a nie z nowszego repertuaru (zob. „Annonces et Avis Divers” 1782, 31 VIII, nr 10; przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 240).

³ Grigorij Grigoriewicz Orłow, faworyt Katarzyny II.

⁴ Mlle Davia, śpiewaczka włoska, zob. w nin. tomie s. 374 — 375.

TEATRUM NA ZYSK PRAŻANÓW¹

Z Warszawy 4 lipca 1782. [...] Kompania [...] polska i niemiecka komedian-tów, jako i sławna śpiewaczka Bonafini z Petersburga powracająca, ofiarowały się grać po kilka razy na zysk prażanów.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 167.

² Przyczyną była klęska pożaru, który obrócił w perzynę prawie pół Pragi (21 VI 1782 r.). „Dnia wczorajszego po południu — doniosła „Gazeta Warszawska” 1782, 22 VI, nr 50 — wszcząwszy się za Wisłą na Pradze straszliwy pożar na kilka stron niezmiernie się rozszerzył i w kilku godzinach (mimo danej z Warszawy pomocy) nieszczęśliwe to miasto spustoszył, a wielu barzo kupców i innych obywatelów do ostatniego ubóstwa przyprowadził.” Prażanie wystosowali do Stanisława Augusta rozpaczliwy memoriał o wsparcie dla pogorzalców. Król ofiarował pewną sumę, niewątpliwie też z jego inicjatywy oba teatry i pani Bonafini zadeklarowały przedstawienia „na zysk prażanów”.

KRÓL NA TEATRUM POLSKIE URAŻONY¹

Suplement wiadomości de 4 Julii 1782. [...] Królewska Mość urażony, że pod bytność jego anonowaną na teatrum polskim jeden z komedian-tów podpity pokazał się, karze całą kompanią dotąd nie bywając na ich reprezentacjach. Kara wielka, bo za Królem i Warszawa idzie w tym punkcie.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 172.

GRYMASY PANI BONAFINI¹

Suplement wiadomości de 18 Julii 1782. Pani Bonafini co środa śpiewa w Zamku u Króla Jmci na koncercie. Pierwszą razą pokazała tyle grymasów, że i Naj[jaśniejszego] Pana, i damy przytomne mocno uraziła. Wymówiła sobie była, aby nikt prócz Familii na jej śpiewaniu nie znajdował się. Gdy przyszło do koncertu, postrzega kilkanaście dam z apartamentu królewskiego wychodzących, zabrawszy tedy swe papiery już wyjść chciała. Przypada szambelan i prosi, aby się wróciła — ta się rzuci i na niedotrzymane słowo żali się; przyszło do tego, że ją same damy prosić musiały, a potem i Król Jmć bliżej przystąpił i tyle dla niej okazał uwagi, że wszystkie damy urażone zostały. Teraz tylko za biletami nawet orderowi na jej koncercie znajdują się. Ma swego własnego klawicymbalistę, któremu królewski kompozytor, p. Albertyni², publicznie ustąpić musiał. Trzyma marszałka, 2 lokajów, 2 panien, karetę. Ma z czego, bo sama o 30 m.†† zebranych dotąd przez się głosi.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 187.

² Gioachimo Albertini (1751—1812), od 1781 r. (?) kapelmistrz nadworny królewski, ceniony przez współczesnych jako „*célèbre virtuose*” i kompozytor. Najwybitniejszym jego dziełem była opera *Don Juan, czyli Libertyn ukarany* (premiera w Teatrze Narodowym 23 lutego 1783 r., libretto tłumaczył Bogusławski. Por. E. Hoesick, *Zapomniany współzawodnik Mozarta*, w: *Luźne kartki z przeszłości syreniego grodu*, [b. m.] 1920, s. 101 — 126.

SERENADA KSIĘCIA MARCINA¹

Suplement wiadomości de 1 Augusti 1782. W dzień św. Anny [26 lipca] dawał tu książę Jmć Marcin Lubomirski publiczną dla przeszłej swej żony² serenadę. Wszystkie z Warszawy kapele na ten akt sprowadził, które zaraz idąc przed kapucynów, gdzie Księżna stoi, swoim odgłosem całą prawie ściągnęły ciekawość Warszawy. Też atencję potem oświadczył kasztelance łączyckiej Lipskiej³. Dla pani Bellerowej⁴, którą stąd dawniej za granicę wysłał, posłał świeżo dwa tysiące dukatów. Tym sposobem rozgospodarował kilka tysięcy dukatów z Księcia Podskarbiego⁵ świeżo wygrane.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 195.

² Pierwszą żoną Marcina Lubomirskiego była Maria Anna Hadik, córka austriackiego feldmarszałka; mimo rozwodu, który niedawno nastąpił, Lubomirski utrzymywał z „przeszlą” żoną przyjazne stosunki, oświadczył nawet publicznie, że odżalować rozstania z nią „nie jest jego mocy”. Maria Anna była wówczas kochanką Stanisława Augusta (urodziła mu właśnie syna) i związana z Glayre'em, sekretarzem królewskim i tajnym radcą, wyszła na czoło dworskiej kamaryli. Bez poparcia „przeszłej” żony Lubomirski nie zostałby zapewne nigdy antreprenerem Teatru Narodowego w 1783 r. (zob. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 113—119).

³ Anna Lipska, córka Tadeusza, kasztelana łączyckiego; zob. też w nin. tomie s. 538 i 638.

⁴ Weronika Bellerowa (ur. 1761), śpiewaczka Teatru Narodowego (debiutowała w 1779 r.). W Paryżu przebywała na koszt Lubomirskiego dwa lata (1782—1783).

⁵ Adama Ponińskiego.

DRUGIE I TRZECIE KOSZTOWAĆ BĘDZIE¹

Suplement wiadomości de 1 Augusti 1782. [...] Pani Bonafini przyjęła u dworu służbę na rok za śpiewaczkę. Dwa tysiące dukatów Jmci postąpiono, a pewnie drugie i trzecie tyle kosztować będzie, gdy nad kontrakt potrzebowana będzie. Bawić ona nas będzie, bo też my nad zabawkę więcej nie możemy. Zakontraktowała w tych dniach dom, który dawniej pierwsze arendowały osoby.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 195.

BONAFINI I PANI GRABOWSKA¹

Suplement wiadomości de 15 Augusti 1782. [...] Grzeczności, które pani Bonafini od Króla Jmci odbiera, coraz więcej tutejsze rażą damy. JPani Grabowska², znieść ich dalej nie mogąc, za granicę wybiera się. Ale to będzie raczej sidło zastawione na słabość, aby po oddaleniu się z Warszawy mieć honor być proszoną na powrót.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 207.

² Elżbieta z Szydłowskich Grabowska (1749—1810), metresa królewska.

OSWOJENIE WYMUSZONE?¹

Suplement wiadomości de die 12 7-bris. [...] W wigilią gali królewskiej grana była w Łazienkach komedia francuska, w którą i pani Grabowska wchodziła. Dama ta z panią Bonafini oswajac się poczyną², zatem może wód Spaskich³ nie będzie potrzeba.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 229.

² Być może wydarzyło się znowu coś podobnego, co przed sześciu laty (zob. w nin. tomie s. 370) albo król był ostrożniejszy. Jeśli pierwszy wariant, to oczywiście nie „oswojenie wymuszone”, a raczej „konsolacja po kłopotach”. Zapewne z tego okresu pochodzi niedatowany bilecik Stanisława Augusta do Grabowskiej, zachowany w rkpsie Bibl. Czartoryskich, sygn. 3157: „Oznajmuję ci, kochanko, że Bonafini śpiewa u mnie dziś między ósmą a dziewiątą. [...] *Je t'embrasse de tout mon coeur.*”

³ Spa, miejscowość uzdrowiskowa w Belgii.

BENEFIS ŚWIERZAWSKIEGO¹

Trupa polska, nadgradzając zasługi od lat 17 *Publico* okazane JP. Świerzawskiego w Teatrze Narodowym, benefis jemuż na dzień czwarty miesiąca października, to jest w piątek przyszły, konferować raczyła, w którym to dniu będzie sam grać scenę liryczną *Pigmaliona*², po którym nastąpi opera *Fraskatanka*, czyli *Dziewczyną zalotna*.

¹ „Annonces et Avis Divers” 1782, 28 IX, nr 14. Doniesienie po polsku. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 244.

² Świerzawski sam wybrał na swój benefis „scenę liryczną” J. J. Rousseau *Pigmalion* w przekładzie Węgierskiego i zakleiwszy wąsy wystąpił w niej w tytułowej roli. Publiczność, przyzwyczajona do Świerzawskiego w rolach komediowych, w melodramatycznej przyjęła go wielkim śmiechem; była to chyba jedyna kompromitacja w jego karierze scenicznej (zob. w nin. tomie s. 702).

CHIŃSKIE CIENIE W MARYWILU¹

Pan Józef Chioza, który z swoją kompanią po całej Europie wojażując u wszystkich był dworów, w niedzielę przyszlą, dnia 13 października roku 1782, otworzy swój Teatr cieniów chińskich. Przyjemny ten spektakl jest znajomy w tej stolicy, jednak kompania ta śmie sobie podchlebić, że przez różność i powiększenie swych machin przejdzie wszystkich tych, którzy tu przedtem one okazywały. Początek ich reprezentacji będzie punkt o godzinie 5 wieczornej w sali w Marywilu nr 25.

¹ „Annonces et Avis Divers” 1782, 12 X, nr 16. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 245. Doniesienie po polsku. Identyczny tekst ze zmienioną datą na niedzielę 20 października zob. „Gazeta Warszawska” 1782, 16 X, nr 83, Supl.

TEATRUM TOWARZYSKIE NA ZAMKU¹

Z Warszawy die 25 grudnia. W zamku co tydzień teraz grana bywa komedia. Aktorami są Mniszech², marszałek nadwor[ny], Szydłowski³, Dzierzbicki⁴ i Woyna⁵ szambelan, a czasami i Bucholtz⁶, rezydent pruski. Aktorki zaś, księżna Sanguszkowa⁷, wojewodzina wołyńska, księżna Adamowa⁸, Mniszchowa marszałkowa, Woynina i Lipska kasztelanka. Biletów z początku rozdawano tylko 150, teraz rozdają ich 200⁹.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1782*, sygn. 2037, s. 312.

² Michał Jerzy Mniszech (1748—1806), od 1781 r. marszałek nadworny litewski, od 1783 r. marszałek wielki koronny; był członkiem Komisji Edukacji Narodowej, interesował się literaturą i historią, w 1777 r. wydał pracę o Kazimierzu Wielkim. Jego żoną była Urszula z Zamoyskich (1760—1808), 1^o voto Wincentowa Potocka, jedyna córka starszej siostry Stanisława Augusta, Ludwiki. „Pani Mniszchowa słynęła ze swojej urody, a zarazem z chorobliwej dumy oraz z tysiąca grymasów.” (Zob. A. Magier, *Estetyka...*, s. 303.

³ Adam Szydłowski, starosta mielnicki, brat Elżbiety Grabowskiej, szambelan i generał-adiutant króla.

⁴ Prawdopodobnie Józef Dzierzbicki (ur. 1762), syn Szymona, kasztelana łączyckiego.

⁵ Franciszek Ksawery Woyna (1750—1813), starosta stanisławski, od 1772 r. szambelan królewski, protektor Wojciecha Bogusławskiego.

⁶ Ludwik de Bucholtz, poseł Prus w latach 1781—1788, ożeniony w Polsce z córką Unruha, dyrektora mennicy.

⁷ Prawdopodobnie Anna Teofila z Sapiechów Sanguszkowa, do r. 1778 żona Hieronima, wojewody wołyńskiego. Mniej prawdopodobne, że Anna z Pruszyńskich, żona Hieronima od r. 1779.

⁸ Izabela Czartoryska.

⁹ „Na te widowiska starosta Ryx udzielał bilety u wejścia” (A. Magier, *Estetyka...*, s. 95).

KSIĄŻĘ LUBOMIRSKI ARENDUJE IGRZYSKA WARSZAWSKIE¹

Z Warszawy d. 3 marca 1783. Najjaśn[iejszy] Król Jmć w Zamku swoim kazał wystawić teatrum, na którym najdystyngowańsze damy i kawalerowie grać będą komedie i opery, jako to Księżna Jejmc Generałowa Podolska², W[ojewo]ldzina Wileńska³ etc. Książę Jmć Marcin Lubomirski arendował wszystkie igrzyska warszawskie⁴ u JP. Ryxa, komedialnią i salę ratuszową⁵. Ma zmniejszyć cenę biletów, a sprowadzić włoskich i francuskich komedian-tów. Ma także w ogrodzie na Nowym Świecie⁶ oporządzić miejsce do utarczek różnych zwierząt, jako to lwów, tygrysów, niedźwiedzi, dzików, na którym za biletami kupionymi, kto zechce, bywać może.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1783—1784*, sygn. 1330, k. 16 (Wilno, 8 III)

² Izabela Czartoryska.

³ Nie wileńska, ale wojewodzina wołyńska.

⁴ „Jmć książę Jerzy Marcin Lubomirski, generał lieutenant Wojsk Koronnych, uczyniwszy celem przypodobania się publiczności i zostania się użytecznym krajowi z W. Franciszkiem Ryxem, starostą piaseczyńskim, kontrakt pod dniem 10 lutego roku bieżącego, mocą którego kontraktu wszystkie w ogólności i powszechności widowiska podług przepisu konstytucji roku 1775, JOKsiążętom Sułkowskim służącej, na siebie objął.” (Zob. w nin. tomie s. 812.) Do „wspólnej motii” z Lubomirskim przystąpił Adam Poniński z niejakim Perosierem, antreprenierem redut, foksalu i klubu (zob. kontrakt z 1 V 1783 r., w nin. tomie s. 816). Dyrektorem teatru został mianowany (z wielką pompą i honorami wojskowymi) Wojciech Bogusławski (1 maja). Zob. *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 35—36.

⁵ Zapewne winno być: redutową.

⁶ W ogrodzie dawniej Brühlowskim, wówczas należącym do bankiera Kabrita.

TYM MILEJ, IM NADSPODZIEWANIE¹

Z Korca dnia 19 marca. Z okoliczności imienin ks[ię]cia Jmci Józefa Czartoryskiego, stolnika WKsLit[ewskiego], starosty łuckiego² [...]. Nastąpiły różne zabawy, wieczorem zaś domowi na dowód swego ku panu przywiązania, tym milej, im nadspodziewanie, zabawiali gości graniem komedii z zupełnym wszystkich ukontentowaniem.

¹ „Gazeta Warszawska” 1783, 2 IV, nr 27, Supl.

² Józef Klemens Czartoryski (1740—1810), stolnik wielki litewski (otrzymał tę godność po Stanisławie Auguście).

KOMEDYJKI NAWET W POŚCIE¹

Z Warszawy d. 17 marca 1783. [...] Ks[ia]żę Marcin Lubomirski bawi w poście Warszawę w domu swym koncertami i komedyjkami, obiecuje jako antreprenier teatru Włochów sprowadzić, tancerzów i gonitwy zwierząt.

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 20 (Wilno, 22 III 1783).

JAK LUBOMIRSKI NA APELACJI¹

Z Warszawy d. 24 marca 1783. [...] Książę Jmć Marcin Lubomirski zapowzany o pozwalanie grów azardownych i wielkich podczas balów w czasie kar-nawału dawanych dekretem sądów marszałkowskich *primae instantiae* na za-płacenie 2000 grzywien skazany, apelował do sądów tychże *ultimae instantiae*, gdzie grzywny do 7000 zł powiększone zostały.

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 22.

«ŻYCIE BEZ CELU» — W RADOMYŚLU¹

Z Radomyśla dnia 23 maja. [...] imienin Najjaśniejszego Pana uroczystość odprawiła się tu dnia 18 tegoż miesiąca.² [...] zgromadzone obywatelstwo zostało zaproszone do umyślnie przygotowanego teatrum na komedią pod tytułem *Życie bez celu*³ z ukontentowaniem obywatelów graną.

¹ „Gazeta Warszawska” 1783, 7 VI, nr 46, Supl.

² W Radomyślu rezydował Jazon Junosza Smogorzewski, metropolita unicki (w latach 1779—1788), „oszczędny dla siebie, hojny dla drugich, przystępny, gościnny” (*Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, t. IX, Warszawa 1880, s. v. Radomyśl). O jego teatrze wiemy bardzo niewiele. Grano w nim nie tylko komedie, ale i balety (zob. w nin. tomie s. 570), nie wiadomo jednak, czy były to popisy amatorów, czy występy zawodowej trupy. W 1783 r. uroczystość imienin królewskich w Radomyślu opóźniła się o 10 dni z powodu nieobecności metropolity.

³ Komedia Feliksa Oraczewskiego; prapremiera w Teatrze Narodowym w 1779.

DLA NOWEGO MARIAŻU KSIĄŻĘ LUBOMIRSKI PORZUCIŁ TEATRUM¹

Z Warszawy d. 16 Junii 1783. [...] Książę Jmć Marcin Lubomirski przed kilką tygodniami (jak się już doniosło) wyjechał do Prus dla zakończenia mariażu, który mu miał przynieść znaczną substancją. Słysząc teraz, że już ten mariaż zakończony. Dzisiejsza żona jego ma być córką jednego generała pruskiego, pod którym ks[ia]żę Marcin podczas wojny przeszłej miał rangę pułkownika w tymże wojsku pruskim. Potrzeba przymusiła ks[ie]ńcia do pożyczania od swego generała 1000 th . Za powrotem do kraju wdzięczen przysługi sobie uczynionej za jeden tysiąc 12 tysięcy th oddał. Mówią więc teraz, że generał ten, dowiedziawszy się o stanie terażniejszym księcia, pisał do niego, ofiarując mu córkę swoją w małżeństwo z znacznym majątkiem, tym sposobem chcąc mu okazać wdzięczność za wspaniałość sobie oświadczoną; na tym fundamencie głoszą, nie wiadomo czy prawdziwie, że służbę w wojsku pruskim przyjął. Tymczasem przedsięwziętą antreprę teatru porzucił, nie tylko już komediantom poodsyłał kontrakty, ale i JPanu Ryxowi z oświadczeniem swej niezdolności, przetoż teatrum tutejsze cale wakuje.²

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 54 (Wilno, 21 VI).

² „Przed skończeniem miesiąca [przed 26 maja] — wspomina Bogusławski — dowiedzieliśmy się niespodzianie, że Książę Jmci w zamiarze bogatego bardzo ożenienia wyjechał na czas krótki do Szląska. Zostawiony mi rozkaz dzienny [*Dyspozycja JPanu Bogusławskiemu, dyrektorowi teatru polskiego, dana*; zob. w nin. tomie s. 818] zalecał jako najregularniejsze powinności dopełnianie oraz zarządzanie wszystkim aż do powrotu przedsiębiorcy. Stało się zadosyć jego woli, widowiska szły jak najporządniej. [...] Cieszyli się wszyscy artyści przychodzącymi przez częste sztafety nowinami o wielkich zaślubiającej księżęcia jakiejś szląskiej hrabiny bogactwach, bo stąd wróżyli sobie długą i szczęśliwą spokojność [wg gazety pisanej z 26 V 1783 r. przyszła małżonka Lubomirskiego „tego tylko pragnie, aby mogła nazywać się i być księżną, za to mu ofiaruje wyliczyć w gotowiznie 15 tysięcy th ” (k. 48)], kiedy oto odebraliśmy raptownie od właściciela przywileju [Ryxa] doniesienie na piśmie, że książę eks-przedsiębiorca, ważniejszymi zatrudniony sprawami, złożył antreprę i nas od obowiązków względem siebie łaskawie uwolnił” (*Dzieje Teatru Narodowego*, s. 36—37). Ostatnie przedstawienie antrepry Lubomirskiego odbyło się 15 czerwca.

NIE LUBOMIRSKI, ALE RYX!¹

Z Warszawy d. 23 Junii. [...] Wieść puszczona o ks[ie]ńciu Marcinie Lubomirskim, jakoby się zrzucił z kontraktu antrepry teatralnej, jest fałszywą. To pewna, że JP. Ryx, st[ar]os[ia]t[er] piaseczyński, stara się sam o skasowanie kontraktu tego i na siebie teatr trzymać myśli.²

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 56 (Wilno, 27 VI).

² Likwidacja antrepry nastąpiła w wyniku podstępnej akcji Ryxa; następnego dnia po mijającym 1 czerwca terminie miesięcznej opłaty za dzierżawę przywileju (miał ją wnieść pod nie-

obecność Lubomirskiego Poniński) zaniósł on na Lubomirskiego manifest do grodu, a aktorom polecił w kilka dni później zamknąć teatr. Sprawa nie jest do końca wyjaśniona (Poniński utrzymywał np., że zapłacił Ryxowi); Ryx działał zapewne za wiedzą i wolą Stanisława Augusta.

O KSIĘCIU MARCINIE INACZEJ GŁOSZĄ¹

Z Warszawy d. 7 Julii 1783. [...] O ks[ie]ciu Jmci Marcinie Lubomirskim inaczej teraz głoszą. Podług terażniejszych wieści uprojektowany jego mariaż, a tu za dokończony ogłoszony, jeszcze nie nastąpił. On sam siedzi w Poznaniu, pomyślnego dla siebie z tamecznych świętojańskich kontraktów oczekując skutku.²

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 60.

² Na kontrakty świętojańskie Lubomirski przejął od Srokowskiego antrepryzę teatralną. Zob. list M. Bizestiego i P. Krzewińskiego do księcia Lubomirskiego z 6 VIII 1783 r. w sprawie poznańskiej antrepryzy, rkps Archiwum Rulikowskiego, sygn. 63, k. 180—181.

MANIFEST RYXA PRZECIW KSIĘCIU LUBOMIRSKIEMU¹

Z Warszawy d. 11 Aug[usti] 1783. [...] Ks[ią]żę Jmć Marcin Lubomirski już tu powrócił, nie uskuteczniwszy swych zamysłów przez odmówienie danego słowa od damy, którą miał poszłubić. Za przybyciem tu jego Jmć Pan Ryx uczynił w grodzie tutejszym manifest o niedotrzymanie kontraktu względem antreprezy tutejszego teatrum.²

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 71 (Wilno, 16 VIII).

² Chodzi tu o drugi manifest Ryxa podany do grodu (tj. sądów grodzkich) 2 sierpnia; Lubomirski odpowiedział skargą na Ryxa i Ponińskiego o pogwałcenie umowy, „nienależyte teatru zamknięcia zrządzenie i w użytkach siebie skrzywdzenie” (zob. w nin. tomie s. 820).

ZABAWY W SIEDLCACH DLA STANISŁAWA AUGUSTA¹

Z Warszawy d. 11 Aug[usti] 1783. [...] Okoliczności przyjęcia Najjaśn[iejszego] Pana w Siedlcach dotychczas jeszcze tutejszego *Publicum* ciekawość zatrudniają, jakie było, po większej części donosi się. [...] Wjeżdżał Najjaśn[iejszy] Pan przez dwie bramy triumfalne, przy jednej była Jejmc Pani Hetmanowa [...]. Przy drugiej bramie drugie grono dam reprezentujących nimfy, które przy powitaniu stosowane do reprezentacji Najjaśn[iejszemu] Panu ofia-

rowały dary. Przez 5 dni bawiącemu się Najjaśn[iejszemu] Panu rozmaiłość dawana rozrywek. Pierwszego dnia [21 lipca] w świeżo ozdobionej sali tamtejszej starano się zabawić JKMc. Zakończony ten dzień miłym dla wszystkich widokiem domów, kościołów, meczetów, bożnic różnych narodów, z których każdego narodu i religii człowiek zbliżającemu się Najjaśniejszemu Panu to w towarach, to w modłach swoich ofiarował dary. Drugiego dnia [22 lipca] w domach Aleksandrii, domu Jejmc Pani Hetmanowej Ogińskiej, damy w osobach nimf wodnych i leśnych, w ptastwie, to w rybach z powinszowaniem i powitaniem Najjaśn[iejszemu] Panu ofiarowały dary. Trzeciego dnia [23 lipca] udawany był jarmark, gdzie w pięknie ozdobionych sklepach widzieć się dawały towary rzadkie, przez kupców różnych narodów przedawane. Każdy z nich coś najprzedniejszego z swoich towarów Najjaśn[iejszemu] Panu z powitaniem ofiarował. Czwartego dnia [24 lipca] synagoga żydowska prezentowała obronę Jerozolimy z wielką satysfakcją Najjaśn[iejszego] Pana i przytomnego Państwa. Piątego dnia [25 lipca] udawane było żniwo przez obywatelów, gdzie rolnictwo oddawało hołd Najjaśn[iejszemu] Panu, po czym nastąpiło wesele wiejskie kilku par tamtejszych włościan, które od Najjaśn[iejszego] Pana hojne odebrały dary. Jejmc Pani Hetmanowa wszystkim przytomnym gościom wygody wszelkie obmyślała.

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, k. 70 (Wilno, 16 VIII). Ukazał się także drukiem obszerny diariusz wizyty królewskiej pt. *Przyjęcie Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta, króla polskiego... w Siedlcach roku 1783*, Warszawa [1783]; autor podpisany kryptonimem F. W. Oto najcenniejsze fragmenty (tytuły od wydawcy):

POWITANIE CERERY

Dnia 20 lipca [...] Przyjechawszy Najjaśniejszy Pan pod miasto² wysiadł z karety przed bramą na przybycie jego przedziwnym kształtem i do admiracji piękną architekturą wystawioną. [...] Na dole przy kolumnach po prawej ręce na postumencie stała bogini Ceres, snopek żyta i sierp trzymając, po lewej stronie bogini Flora z koszykiem kwiatów i bukietów; obok bramy po obydwóch stronach szły szpalery z drzewa wysokiego, między którymi po prawej stronie stały na postumentach trzy nimfy Cerery, girlandę z kwiatów polnych i kłosów żytnich trzymające, po lewej zaś trzy nimfy Flory, girlandę z kwiatów ogrodowych mające. Wyżej wzmiankowane boginie w przyzwoitym samym boginiom, a nimfy w należnym nimfom przybrane były ubierze. Za zbliżeniem się Króla Jmci ku bramie, po trzykrotnym przez Famy daniu odgłosie w puzany, Ceres z miejsca swego tę do Króla uczyniła przemowę:

Powstają gmachy, gdzie leżały gruzy,
Themis rząd trzyma, polor dają Muzy;
Pod twoim hasłem i przemysł wzrost bierze,
Pamiętasz nawet o wiejskiej Cererze.

To gdy Ceres skończyła, Flora mówić zaczęła:

Szacowne skutki i Flora sprawuje,
Życie osładza, zdrowie utrzymuje,
Nie mniejszy przeto, Dobrotliwy Panie,
I na jej dobro masz wzgląd i staranie.

Po tym tak Ceres jako i Flora zstąpiły z miejsc swoich razem z nimfami, trzymającymi girlandy i zbliżając się ku Królowi śpiewały przy muzyce:

Niesiemy na znak wdzięczności te dary,
Uprzejme z serca chciej przyjąć ofiary.

Nimfy wszystkie powtarzały:

Z serca, z serca chciej przyjąć ofiary.

Ceres snopek zboża, Flora kwiaty, a nimfy girlandy pod nogi Pańskie rzucały i śpiewając Króla do miasta wprowadzały, gdzie obywatele w porządku uszykowani stali.

DZIKI CZŁOWIEK NA WYSPIE

Dnia dwudziestego pierwszego [...] Około szóstej godziny z wieczora Król Jmć z zgromadzoną kompanią poszedł do Aleksandrowa na fetę widzenia godnej inwencji. [...] Po wejściu Króla w granice Aleksandrowa bogini z nimfami popłynęły bacikiem w głąb kanału między kępy lasem ukryte. Na kępie wśród kanału będącej dała się widzieć druga bogini karmiąca wodne różnego rodzaju ptactwo. Około zaś tej kępy na czołnie w kwiaty przystrojonym krążył dziki człowiek przegrywając na instrumencie; bogini postrzegłszy przechodzącego Pana, aby jemu cześć należyta oddała prosiła dzikiego człowieka, żeby ją przyprowadził do lądu dla przywitania w tej okolicy jeszcze nie widzianego gościa. Stanąwszy zatem u lądu, po złożeniu ukłonu ofiarowała prezent z konch tej wyspie właściwych...

JARMARK CHIŃSKI

Postępując dalej Najjaśniejszy Pan ku Aleksandrowowi, a widząc na pięknym wzgórku wyniesiony domek wstąpił do niego; w nim kupiec z Chin na osle afrykańskim przybyły spomiędzy swoich towarów ofiarował Królowi Jmci parę ananasów. Przyjawszy Najjaśniejszy Pan ten prezent do blisko stojącej tureckiej udał się plebanii, tam przechodzącemu Królowi bogini triumfu trzymająca w ręku girlandę skłaniając ją do nóg Pańskich włożyła ją na siebie. Wszedłszy Król do plebanii tureckiej, Turczynka bogato ubrana wraz z dwiema Greczynkami witając Pana ofiarowała mu pomarańcze. Kapela janczarska tuż przy meczecie stojąca oraz dzwon turecki głosić zaczęły zbliżenie się Króla. Wszedł zatem Najjaśniejszy Pan do meczetu, tam mufty dwóch murzynków do usług mający miał w języku tureckim do Króla Jmci mowę [...] Zaprosił potem tenże mufty Króla Jmci i całą kompanią na kawę. Wychodzącemu z meczetu Królowi w pięknej grocie Diana z dwiema nimfami zastępując drogę witali go rzucając pod nogi kwiaty. O kilka kroków od groty dwie Westalki, między dwiema drzewami granat na wyniesionych i piękną darnią przykrytych wysepkach stojące, koszyk z kwiatami oraz wieniec, niby tuż następującą wieś zamykający, trzymające, za zbliżeniem się Króla jedna wieniec, druga koszyk na gałęzi rzeczonych drzew zawiesiły, wolne dając Panu przejście.

WIEJSKA CHATA

Najjaśniejszy Pan zobaczywszy wiejską chatę między pięknymi lasu drzewinami stojącą do niej się udał, przy której zastał gospodarstwo całe; mężczyzn około statków domowych robiących, kobiety zaś jedną przy wodzie piorącą, drugą przy maglu, trzecią przy kołowrotku, czwartą przesiewającą nasienia etc. Postrzegłszy ta cała gromada Najjaśniejszego Pana z wielkim ukontentowaniem śpiewać zaczęła.

GÓRALE NA WENECKIM JARMARKU

Dnia dwudziestego drugiego [...] O szóstej godzinie z wieczora za trzecim z armat na batach wystrzeleniem Najjaśniejszy Pan ruszył się z całą kompanią z pałacu idąc piechotą przez długą perspektywę ogrodową na jarmark z dam zacnych złożony, weneckim nazwany. Przy końcu

ogrodu górale w przyzwoitym sobie, ale kształtnym ubierze z cyframi królewskimi na kaszkietach, w maski przybrani, przegrywając na różnych instrumentach witali Króla Jmci wyborną grania i śpiewania muzyką...

TEATR O SZEŚCIU KOŁACH

Obszedłszy wszystkie sklepy Najjaśniejszy Pan zaproszony od Wenetów na ich bat wsiadłszy na drugi brzeg popłynął. Tam znalazł teatr o sześciu kołach, który cztery pary wołów ciągnęło. Na nim aktorowie polscy z ukontentowaniem wszystkich spektatorów grali małą operetkę, zakończywszy ją śpiewaniem pieśni wszystkie instrumenta muzyczne wyrażającej. [Tytułu granej opery nie znamy.]

POSEŁ OD DZIKICH LUDZI

Najjaśniejszy Pan udał się po skończonej operetce do nowo wystawionej, ale rzadko gdzie widzianej sali [...] cała bowiem ze słomy adornowana, w kształt dwunastogranny zabudowana [...] Wszedłszy Król Jmć do sali był witany graniem symfonii przez muzykę, rozpoczęły się zatem tańce i bał maskowy. W moment potem dano znać, iż od dzikich ludzi przybiegi kurier na wole, mając ubiór pół mężczyzny, pół panny, ze zwyczaju kraju swego. Ten wychodzącemu Królowi Jmci oddał w listach zapieczętowanych wiersze takowe:

W obszernej i dalekiej państw twoich granicy
Mieszkamy i jesteśmy, Królu, ludzie dzicy.
Zwyczaj nasze grube i postać niemiła,
Bo nas twa dobroczynna ręka nie kształciła.
Na odgłos twej bytności do ciebie zwabieni,
Gdy nas dojdzie choć jeden z twych starań promieni,
I uczeni z nas będa, i obywatele.
Będziem bitni, wojenni, choć nas jest niewiele.
Zrobisz z nami, co zechcesz; dobre serca mamy,
Wierni ci będziemy, gdy cię nie znając kochamy.

OPERA PASTERSKA NA BIELANACH

Dnia dwudziestego czwartego [...] Król Jmć [...] pojechał z JW. Hetmanową i całą zgromadzoną kompanią około godziny szóstej z wieczora na Bielany, lasek bardzo piękny brzoźowy o ćwierć mile od Siedlec. [...] Tam wszedłszy Król Jmć w kilku ulicach ujrzał kilka perspektyw, a w nich opodal kilka chałup pasterskich tu i ówdzie rozstawionych, w głąb za chałupami widzieć się dały w różnych miejscach trzody bydła i owiec, których pasterki i pasterze w ubiorach sobie przyzwoitych pilnowali. Po różnych miejscach lasku tego koło osad widziane byli pasterze i pasterki, jedne snem zmorzone, drugie na fujarach przegrywające, inne zabawami pasterzom właściwymi bawiące się. Gdy się więc Najjaśniejszy Pan zbliżył ku jednej perspektywie, z jednej strony wybiegł pasterz, z drugiej pasterka grając prolog i skarżąc się przed Królem Jmcią na swoich kochanków... [Była to mała opera pasterska pt. *Rozmowa pasterzów i pasterek*; tekst w *Diariuszu*, s. 38—50.]

JARMARK CUDÓW

Po zakończonym podwieczorku pasterze i pasterki prowadzili Króla Jmci ulicą wysadzoną do blisko mieszkającego w lesie strzelca, u którego przebywający Włosi za przybyciem Najjaśniej-

szego Pana prezentowali mu rynecera i lamparta żywych, potem marionetki z żywych osób dobrze udanych, które niby nakręcone tańczyły przy muzyce; prezentowany był potem żółw niezmierniej wielkości, który z Włochem kurs biegał.

CYGANIE

Przeszedłszy przez pole na drugą stronę lasu znalazł Król Jmć bando Cyganów w lesie przy ogniach leżących, blisko których pod namiotem Cyganka bogato ubrana widząc Pana nadchodzącego wybiegła przeciw Królowi Jmci z swoim dzieckiem i zaprosiła go do namiotu; tam wzięwszy pozwolenie wróżyć Najjaśniejszemu Panu zaczęła, rzuciwszy 9 ziarn fasoli i **palcem** na nie w różnych figurach leżące skazując:

Te fasole, jak widzicie,
Padły mu na długie życie.

KOMEDIA W ŁAZIENKACH DLA JEJMC PANI LUDWIKI¹

Z Warszawy dnia 27 sierpnia. [...] Tegoż dnia [25 sierpnia] obchodzone były imieniny Jejmc Pani Ludwiki z książąt Poniatowskich Zamoyskiej, wojewodziny podolskiej, matki Jejmci Pani Mniszchowej, teraźniejszej marszałkowej w. kor[onnej]. Z tej okazji była w wieczór w Łazienkach grana komedia francuska, po której nastąpiła kolacja wielka, iluminacja gustowna nad wodą i fajerwerek.

¹ „Gazeta Warszawska” 1783, 27 VIII, nr 69.

UCZCIWY SZTUKMISTRZ¹

Doniesienia z Warszawy dnia 29 listopada r. 1783. [...] Antoni Machio², rodem Włoch, zarabiający na siebie i na swą ubogą tu przytomną familią pokazywaniem ciekawych cale sztuk w machinie optycznej, gdy dnia onegdajszego wieczorem obszedłszy wiele tutejszych domów z pokazywaniem swej maszyny powrócił do domu, znalazł między danymi sobie za to pokazywanie pieniędzmi jeden duplon złoty. Jeżeli to czyja hojność uczyniła, wielce mu jest przed Bogiem wdzięczny z swą ubogą żoną i dziećmi. Jeżeli zaś przez omyłkę kto dał zamiast złotych ten duplon złoty, chce mu chętnie go wrócić, aby tylko nagłosił się do rozdającego tutejsze gazety. Taka delikatność sumnienia tego ubogiego cudzoziemca ciekawsza jest nad jego wszystkie sztuki optyczne i większych nierównie nad nie względów i nadgrody byłaby godna.

¹ „Gazeta Warszawska” 1783, 29 XI, nr 96, Supl.

² Józef Antoni Machio, „kunsztmajster w instrumentach fizycznych w szkłe”, pokazywał po domach „machinę optyczną z różnymi reprezentacjami najnowszyimi” (np. oblężenia Gibraltaru, wizyty papieża w Wiedniu itd.). W 1786 r. założył gabinet fizyczny na Krakowskim Przedmieściu, „naprzeciw poczty, nro 381” (zob. „Gazeta Warszawska” 1786, 11 X, nr 81, Supl.).

ARLEKIN CZAROWNIK Z MIŁOSIERDZIA¹

Kompania aktorów włoskich ma honor uwiadomić Prześwietne *Publicum*, że w poniedziałek przyszyły dnia 1 grudnia 1783 będzie grana wcale nowa na osobę Arlekiną skomponowana komedia z machinami różnymi i przebieraniami pod tytułem *Arlekin czarownik z miłosierdzia*. Kompania ta czyni sobie podchlebną nadzieję licznego mieć spektatora, każdy z niej wszelkimi stara się siłami tak dla wydoskonalenia swej wymowy jako i w ekspensach, gdyż komedia ta wielkich wyciąga wydatków. Arlekin pewnej spodziewa się aprobacji, maszyny są dobrze dobrane, a przebierania się jego są prędkie i publicznie na teatrze. Powtarza prośbę swoją do łaskawego *Publicum*, aby raczyło liczną go uczcić przytomnością, a nie zbędzie mu na wesołym umyśle i uciesznych kawałkach.

¹ „Annonces et Avis Divers” 1783, 29 XI, nr 22. Doniesienie po polsku.

NA IMIENINACH KSIĘŻNY MARSZAŁKOWEJ¹

Z Wołynia dnia 23 grudnia [1783]. Odebraliśmy wiadomość, jak w mieście Sławucie książę Jmć Sanguszkó, wojewoda wołyński, obchodził z wielką uroczystością imieniny matki swej, Księżnej Jejmoi Marszałkowej W[ielkiej] Litewskiej², a to przez dni cztery trwającą. [...] Sam dzień imienin [4 grudnia] ogłoszony był rano przez muzykę na dętach instrumentach przy odgłosie harmat; nastąpiły gonitwy niedźwiedzia z buhajem i z psami; toż dany był wspaniały obiad, gdzie przy biciu z dział spełniano zdrowie. Po stole był koncert, potem komedia (pod tytułem *Polak cudzoziemiec w Warszawie*³) na teatrum iluminowanym i cyfrą Księżnej Jejmości Matki przyozdobionym.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 3 I, nr 1, Supl.

² Barbara z Duninów Sanguszkowa (1718—1791), wdowa po Pawle Karolu, marszałku wielkim litewskim; lubiła teatr, na jej dworze w Lubartowie przebywał przez pewien czas Pyrrhis de Varille (zob. w nin. tomie s. 547) jako guwerner trzech synów księżny, z których młodszy, Hieronim, jest tego festu autorem. Zob. także w nin. tomie s. 567.

³ Autor komedii nieznan; prapremiera w Teatrze Narodowym w 1778 r.

OSOBLIWE SZTUKI PANA PINETTI¹

Z Paryża dnia 6 stycznia. Pan Pinetti², rodem Włoch, wielkiej osobliwości sztuki tu pokazuje. Naprzód bierze on głowę małą jak orzech, połączaną, i kładnie ją pod szkło przezroczyste, która odpowiada przez znaki wyrażające jej

odpowiedzi na wszystkie zadane sobie pytania. Po wtóre: Daje kto z spektatorów pierścień, drugi spektator kładnie go do fuzji prochem nabitej, trzeci z patrzących wystrzela tę fuzję. P. Pinetti pokazuje wszystkim puszkę i daje do oglądania, że jest próżna, którą potem zamyka i gdy patrzący oka z niej nie spuszcza, odmyka ją znowu i wszyscy postrzegają siedzącą w tej puszcze z pierścieniem gołębicę (którą on zowie Martą), a ta przynosi pierścień temu, do kogo on należy, i siada na jego ramieniu. Po trzecie: Kładnie pod banią kryształową drzewko pomarańczowe, które tam natychmiast w oczach wszystkich naprzód kwitnie, a potem owoc wypuszcza. Po czwarte: Podaje grę kart i każdy, komu się podoba, pomyśli sobie na jedną albo na dwie karty; tę grę kart potem chowa do szkatułki, którą każdemu wolno przeglądać, woła potem te, na które pomyślono, karty, które przylatują na bagietkę, tańczą około niej, wznoszą się aż do sufitu i przylatują na ostatek do rąk tych osób, które na nie pomyśleli. Po piąte: Spektator obiera sobie dwie karty; jedną przykrywa lewą ręką, a drugą prawą. P. Pinetti uderza w stół bagietką i wnet karta, która była pod prawą ręką, znajduje się pod lewą, a ta, która była pod lewą, jest pod prawą, nie dawszy trzymającemu uczuć lub postrzec takowej odmiany. Po szóste: Bierze u kogo z spektatorów p. Pinetti pierścień, rzuca go na powietrze i pyta się tego, czyj on jest, gdzie chce, aby go znaleziono, i znajduje go tam, gdzie kto zechce, albo w rękawie, albo w kieszeni, albo we włosach. Po siódme: Daje do obierania jaja kurze, które wybrawszy z wielu, gdy rozbiją, wychodzi z niego kanarek, którego on raz ożywia, drugi raz umarza i znowu ożywia, a to przez elektryzację. Po ósme: Ucina on gołębiowi żywemu głowę i żadna kropla krwi z niego nie wychodzi. Po dziewiąte: Podaje kanarka organizowanego, tego gdy kto weźmie i posadzi na palcu, takie mu śpiewa kuranty naturalnym kanarka głosem, jakie mu kto rozkaże. Po dziesiąte: Napisze, co kto zechce, na kartce i spali ją na świecy jarzącej, którą potem łamie i znajdują w niej ową całą napisaną kartkę. Ta ostatnia sztuka najbarziej bawiła Króla samego i cały dwór królewski. Zdaje się, że do wszystkich tych sztuk najwięcej on używa elektryzacji i magnetyzmu.²

„Gazeta Warszawska” 1784, 31 I, nr 9.

² Pinetti, najsłynniejszy iluzjonista XVIII w., odwiedził także Warszawę (w 1795 r.). Na jego występach „cały teatr tak w lożach, jak na parterze był napelniony ludźmi, między którymi wiele znajdowało się osób najpierwszej dystynkcji. [...] To, co pokazał, zdaje się przechodzić wszelkie siły rozumu i dowcipu ludzkiego” — pisano w „Gazecie Warszawskiej” (nr 60 z 28 lipca 1795). Pinetti wystąpił około 10 razy; jednego dnia „teatr był tak napelniony, iż do 300 osób nie mogły dostać biletów. [...] Pamięć bytności jego długo trwać będzie w tej stolicy” („Gazeta Warszawska” 1795, 4 VIII, nr 62, Dod.). Z Warszawy udał się Pinetti do Grodna, gdzie zabawiał swymi kuglarstwami Stanisława Augusta (największy podziw wzbudziła sztuka z łyżkami, które znikwały nieoczekiwanie ze stołu, aby odnaleźć się w kieszeniach... zgromadzonych dostojników; zob. relację Michała Małuskiego w zbiorze: S. Wasylewski, *Przypadki króla jegomości*, Lwów 1922, s. 208—209). Wspomnienie sztuk wielkiego kuglarza odnajdziemy nawet w Soplicowie w XII księdze *Pana Tadeusza*:

Wojski obchodził serwis i, pełen radości,
Tryumfujące oczy obracał na gości.
Henryk Dąbrowski udał wielkie zadziwienie
I rzekł: „Mój Panie Wojski, czy to chińskie cienie,
Czy to Pinety Panu dał w służbę swe bisy?”

W połowie wieku wokół Pinettiego narosła dziwna legenda. Legenda ta kazała mu wyrzec się własnej ojczyzny i zostać polskim patriotą („miłował też Polskę więcej niż własną ojczyznę, po kilkakrotnie wzdłuż i wszerz ją objechał i zdaje mi się, że w naszej ziemi spoczywają jego kości” — mówi o Pinettim bohater *Pamiętników Bartłomieja Michałowskiego* Henryka Rzewuskiego).

MIESZKAŃCY FILADELFII NIE CHCĄ TEATRU¹

Z Filadelfii dnia 21 listopa[da 1783]. Różni dystyngnowańsi obywatele tego miasta podali tutejszej Radzie memoriał, ażeby nie dozwalała otwierać tu teatrum, ponieważ oni tego są zdania, iż przez to najbarziej psują się obywatelskie obyczaje.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 25 II, nr 16, Supl.

ARLEKIN W WARSZAWIE¹

Doniesienie z Warszawy dnia 28 lutego 1784. [...] Dnia 2 marca na teatrum tutejszym Arlekin będzie reprezentował komedią pod tytułem *Arlekin rodzący się z jajka*. W pierwszym akcie pokaże się wschód słońca, za którego przyczyną Arlekin z jajka wychodzi i poleci na powietrze. W drugim akcie nastąpią siedmiorakie przebierania Arlekina, nieustanne, w których będzie śpiewał piosneczki śmieszne i arie z muzyką, będzie wywijał chorągiewką, będzie tańczył taniec angielski. W trzecim akcie będzie wielka transformacja, w której pokaże się teatr cały iluminowany nowym i dziwnym sposobem.

Doniesienie z Warszawy dnia 13 marca 1784 [...] We wtorek przyszły, dnia 16 marca, kompania aktorów włoskich będzie miała honor dać reprezentacją komedii tu dobrze w innych językach znajomej, we trzech aktach, pod tytułem *Don Juan*. Arlekin ma nadzieję, że Łaskawe *Publicum*, mając wzgląd na kosztą znaczne od niego na dekoracje łożone, licznie przytomnością swoją udarować zechce widowisko jego.

Doniesienie z Warszawy dnia 20 marca 1784. [...] We wtorek przyszły, dnia 23 marca, aktorowie włoscy będą mieli honor dać reprezentacją komedii nowej we trzech aktach pod tytułem *Reduta z Arlekinem, kolegą wrożki Alczyny*, która to komedia ozdobiona będzie różnymi machinami, aparencjami, przebieraniami i transformacjami nowymi, jeszcze tu nie widzianymi.

Doniesienie z Warszawy d. 27 marca 1784. We wtorek przyszedł, dnia 30 marca, aktorowie włoscy dadzą reprezentacją komedii we trzech aktach pod tytułem *Trzech książąt z Salerny, czyli Nowy Kain z Arlekinem blaznem u dworu, potem grzebaczem umarłych z biedy, na koniec w nadgrodeń zasług katem uczyniony*. Po tej sztuce nastąpi inna komedia we dwóch aktach z różnymi dekoracjami i przebieraniami pod tytułem *Książka czarodziejska*.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 28 II, nr 17, Supl.; 13 III, nr 21, Supl.; 20 III, nr 23, Supl.; 27 III, nr 25, Supl. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 268—269.

PANI TODI ŚPIEWA W WARSZAWIE¹

Z Warszawy d. 20 Mar[tia] 1784². [...] W tych dniach przybyła tu najślawniejsza w Europie śpiewaczka, pani Tode, o której niedawno pisano obszernie w „Pamiętniku” tutejszym.³ Jest ona rodem z Portugalii, ma z sobą męża Włocha. Gdy śpiewała w pokojach JWJP. Mniszcha, marszałka w [ielkiego] kor[onnego], pierwszą arię, słuchacze jedni ją, a drudzy panią Bonafini przenosili. Po drugiej arii wszyscy jej przyznali pierwszeństwo. Gdy zaś trzecią arią zaśpiewała, w takie podziwienie wszystkich wprawiła, że wielu przytłumionym łzy wycisnęła.⁴ Ta pani ma sześcioro dzieci, jedzie teraz do Petersburga, sprowadzona od Imperatorowej Jejmości, która jej wyznaczyła pensji 7000 rubli. Ma tu jeszcze przez niejaki czas zabawić.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1784*, sygn. 1331, k. 23.

² „Koniec postu był dla dystyngowanego *Publicum* czasem bardzo rzadkiej i miłej zabawy — pisał P. Świątkowski w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym” 1784, cz. III, s. 427. — Tre-funkiem zjechały się tu dwie zawołane w Europie osoby: Madame Todi, ona pod niebiosa wynoszona w Paryżu śpiewaczka, i Paisiello [vel Paësiello, (1740—1816)], jeden z najprzedniejszych kompozytorów, których kiedy wydały Włochy.” Luigia Todi (1753—1833), „rodem z Portugalii, gdzie w pięknym swym kunszcie doskonale wyuczona była” (debiutowała jednak jako aktorka komediowa; Lizbona 1761), „z Portugalii udała się do Anglii [1772] na teatrum i śpiewała w operach komicznych, ale wnet postrzeżono, że się bardziej zdała do oper poważnych [jej największym sukcesem była *Olimpiada* Paisiella w Londynie i Madrycie w latach 1772—1777]. Z Londynu przybyła do Paryża i sprawiła we wszystkich niewypowiedziane upodobanie.” W latach 1778—1782 śpiewała w Paryżu w *Concerts Spirituels*, rywalizując ze słynną Gertrude-Elisabeth Mara (1749—1833), z pochodzenia Niemką, mianą przez współczesnych niemal za fenomen natury.

³ W „Pamiętniku Historyczno-Politycznym”, red. przez P. Świątkowskiego, ukazał się rok wcześniej esej o „dwóch najślawniejszych teraz na całą Europę śpiewaczkach”, pani Todi i pani Mara. „*Madame Todi* jedzie do Petersburga — pisał anonimowy autor (Świątkowski?) — gdzie się na długi czas obiecała. Ponieważ będziemy może mieli szczęście słyszenia jej, jeżeli będzie tędy przejeżdżała, przeto godna rzecz uprzedzić *Publicum* tym zdaniem, które o niej w Niemczech i we Francji mają i jakie tam czynią porównanie między nią i *Madame Mara* uwiadomić. [...] obie *virtuose* zbliżają się do siebie, ale ich sposób śpiewania jest tak różny jak uczucie, które w umys-

lach sprawuje. *Madame Mara* zadziwia, zadumiewa, mami; *Madame Todi* wzrusza, przejmując i przeszysza duszę. Często tysiączne bravo i tysiączne z upodobania okrzyki przerwały śpiewanie pani Mara, nie mogąc dusze przytomnych znieść dłużej podziwienia i słodczy nadludzkiej, którą je głos ten prawie anielski napełniał. Często podczas śpiewania pani Todi bano się nawet odetchnąć, zapomniano o klaskaniu, serce napojone pociechą zdało się na moment spuścić tę z pamięci, której swą niewinną szczęśliwość winne było." (Zob. „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1783, t. II, s. 184, 188.)

⁴ „*Madame Todi* ma w głosie swoim, osobiwie, gdy chce wiele śpiewaniem wyrażać — pisano w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym” — coś niby przytłumionego, czym się jeszcze staje barwniejszym. Niespodziewana łatwa odmiana, która się zdaje pochodzić z jej duszy, miewa często tak szczęśliwą dzielność, iż porusza żywo wszystkich przytomnych. Jeżeli tonem udaje płacz, z oczu przytomnych łzy płynąć muszą.” (s. 186)

PAISIELLO I PANI TODI NA TEATRUM JKMCI¹

10 kwietnia 1784. [...]. Wiele bardzo pięknych i wybornych muzyk w tym stołecznym mieście za przeszłego i terażniejszego panowania słyszeć się dało, ale pierwsza w swoim gatunku była ta, którą na teatrum JKMc Zamkowym na dniu 2 i powtórnie 4 tego miesiąca egzekwowano. Stosownie do okoliczności postu *Oratorium o Męce Pańskiej* sławnego poety Metastazego, pełne myśli i wyrazów, rozum i serce czcią i czułością ku tej tajemnicy unoszących, w muzyce równie mocnej jak harmonicznej pierwszego w Europie kompozytora JPana Paesiello ułożone, przy licznej orkiestrze wokalne i instrumentalnej grane tam było w przytomności Najjaśniejszego Pana i wielu barzo, za łaskawym jego przez bilety wezwaniem, osób zgromadzonych. Szczęśliwe zdarzenie przybycia w niedawnym czasie do nas samego tej muzyki autora i JPani Todi sprawiło, że pierwszy dyрекcją swoją wiele w egzekucji dokładności, druga głosem, którym ją nikt w Europie nie przewyższa, wiele ozdoby dodała. Dziś w nowej Jego Królew[skiej] Mości sali, przy teźje iluminowaniu, ma być wieczorem przed rezurekcją grany sławny *Hymn o Bolesnej Matce Boskiej*, czyli *Stabat Mater*, kompozycji muzycznej Pergolezego.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 10 IV, nr 29.

² „Król dając nowy dowód szacunku swego wielkich talentów w pięknych kunsztach — pisał Świtkowski w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym” 1784, cz. III, s. 427 — wezwał łaskawie po trzy razy *Publicum* dystyngwowane na *Oratorium*, które dwa razy było na teatrum na Zamku, zaś trzeci raz w Sobotę Wielką na nowej sali iluminowanej [tj. tzw. Sali Srebrnej]. Niepodobna opisać, jakie sprawiły w przytomnych ukontentowanie talenta tych dwóch osób, którym, zanim co podobnego usłyszy Warszawa, wiele czasu upłynie.” Po koncercie pani Todi „dostała w prezencie szacowne brylantowe zausznice od Króla Jmci, a mąż jej i Pajselo dostali po tabakierze i zegarku kameryzowanym. Słowem, kosztowała ta muzyka Królowi Jmci, jak słysząc, blisko 2000 #.” (*Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, k. 36.) Znamienna jest sarkastyczna uwaga, jaką zapisał w swym dzienniku Marek Reverdil, bibliotekarz i lektor JKMc: „...ów biedny Król,

od którego nie śmiałem żądać należnego mi dodatku miesięcznego, dał owym artystom za trzy piosnki w pieniądzach i kosztownościach około czterech tysięcy dukatów [?!], to jest prawie tyle, ile ja się bezowocnie domagam od lat przeszło dwudziestu". (Zob. A. Kraushar, *Dwa szkice historyczne z czasów Stanisława Augusta*, Warszawa 1905, t. I, s. 128.)

HARMONIKA NA TEATRUM¹

W wielu przedniejszych Europy miastach słyszano z ukontentowaniem harmonikę, instrument, z którym co do przenikliwości i słodkości żaden głos, ani nawet samej pani Mara, w porównanie pójść nie może², który tak bardzo duszę przejmuje, jak prawie bez głosu ludzkiego żaden inny instrument, i który każde przytłumienie lub natężenie tonu jak najdokładniej wyraża, a osobliwie najmiłsze *piano* wydaje. Ten instrument najwdzięczniejszy jest wynalazkiem Franklina.³

¹ „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1784, t. I, s. 35.

² „W samej rzeczy raz gdy podczas jej śpiewania, którym się nigdy nasycić nie można, na harmonice przygrywano, całe teatrum poczęło jej prosić, aby przestawszy śpiewać dała się nasłuchać najmiłszego dźwięku tego instrumentu.” (Przypis autora notatki.)

³ Wynalazcą harmoniki szklanej był Irlandczyk Richard Pockrich (1743), współcześni jednak uważali, że jest dziełem Beniamina Franklina, który ją tylko udoskonalił. „Harmonika składa się z kloszów szklanych różnej wielkości, osadzonych i obracających się na wspólnej osi; grający wprawia je w ruch za pomocą pedału; klosze drgają naciśnięte palcami zwilżonymi w wodzie; ton harmoniki odznaczał się wibracją uczuciową i wywierał dziwny urok na słuchaczach; zdarzało się nawet, że wrażliwe osoby popadały pod wpływem przejmującego działania harmoniki w stan nerwowego rozstroju. Znakomitym wirtuozem w grze na harmonice szklanej był znany pianista i kompozytor J. L. Dussek, który grą swą budził zachwyt na dworze Radziwiłłowskim w Nieświeżu i Słucku (1782—1785).” (Zob. J. W. Reiss, *Podręczna encyklopedia muzyki*, Kraków 1949 s. v.). W Warszawie koncertował na harmonice 27 kwietnia 1792 „pan Ludwik *virtuoso*” grający Fantazję i Arię Konstytucyjną oraz „różne sztuki”; tego roku ukazał się też anonis o sprzedaży harmoniki, „która z niskiego C do trzy kreślonego F bardzo dobry ton trzyma, w skrzyni z drzewa mahoniowego stoi” („Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 16 V, nr 39, Supl.). Instrument ten musiał znać Mickiewicz — w Wielkiej Improwizacji Konrad czuje się wirtuozem na wielkiej harmonice świata:

Ja, mistrz, wyciągam dłonie!
Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.

NOWA KOMPANIA WŁOSKA NA TEATRUM¹

Z Warszawy d. 14 Apr[ilis] 1784. [...] Do bawiących się tu u nas Włochów i Włoszek przybyła nowa kompania dla grania oper na naszym teatrum. W poniedziałek przeszły wielkanocny pierwszy raz dali dowód swojej doskonałości.

Wszyscy, którzy nie tylko za tego panowania, ale i za przeszłego zwykli byli nie opuszczać teatralnych rozrywek, uznali z podziwieniem, iż tak wdzięcznych głosów i doskonałości nigdy tu w Warszawie nie słyszeli.²

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 38 (Wilno, 25 IV 1784).

² Była to kompania pod dyr. Francesca Zappa; występował w niej gościnnie słynny śpiewak Giambattista Brocchi.

PODRÓŻ POWIETRZNA UCZCZONA¹

Z Włoch dnia 1 kwietnia. Dnia 28 marca w Mediolanie na wielkim teatrum miała być śpiewana kantata na pochwałę kawalera Andreani, który pierwszy spomiędzy Włochów powietrzną czynić odważył się podróż.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 28 IV, nr 34, Supl.

DONIESIENIE O WYSZŁEJ SPOD PRASY DRAMIE¹

Doniesienie z Warszawy dnia 8 maja 1784. Wyszło spod pras drukarni Grölowskiej drama *Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa*, w pięciu aktach napisane po francusku przez pana de Falbaire, tłumaczone na polski język przez JPana Baudouin, a grane na Teatrum Narodowym z ukontentowaniem. Przyłączona do tego drama interesująca *Przemowa do JP. Owsieńskiego*, aktora nadwornego JKMci, o wzroście Teatrum Narodowego, o aktorach sławnych tudzież o deklamacji sceny tragicznej etc., etc.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 8 V, nr 37, Supl. Przedr. *Przemowy* zob. w nin. tomie s. 243.

GALA W TULCZYNIE¹

Z Niemierowa dnia 15 maja 1784. Dnia ósmego miesiąca maja w Tulczynie, mieście województwa braclawskiego, JPan Potocki, wojewoda ruski obchodził uroczyste imieniny Najjaśniejszego Pana dając wielką galę. [...] Po obiedzie grany był koncert przez JP. Ferrarego, sławnego muzyka, po którym skończonym grana była komedia francuska i polska, którą grała JPani Wojewodzina z dystyngwowanymi damami i kawalerami dla zaszczytu gali samemu monarsze czynionej. Po skończonych komediach i operze włoskiej pokazała

się iluminacja wspaniała wszystkich facjat kwadratowego dziedzińca z kilku tysięcy lamp oliwnych uczyniona. Na metę widzenia wystawiona była piramida z cyfrą Orderu Św. Stanisława, wybornym światłem przybrana. Nastąpiły bale, asamble z strzelaniem z harmat i ręcznej strzelby rześistym i trwały do godziny 3 z północy. W dniu następującym [...] kontynuowała się gala z koncertami, komediami, operami i balami, rześistym z harmat strzelaniem i ręcznej strzelby aż do godziny 5 z północy. Dzień także 10 podobną był zaszczycony wesołością.²

¹ „Gazeta Warszawska”, 1784, 19 V, nr 40 [Dod.].

² Po śmierci ojca (Franciszka Salezego, w 1772) Szczęsny przeniósł rezydencję Potockich z Krystynopola do Tulczyna, gdzie wybudował wspaniały pałac z salą teatralną „w nowym guście architektury” (zob. *Diariusz podróży JKMc do Kaniowa*, „Gazeta Warszawska” 1787, 30 V, nr 43). Nadwornym muzykiem w Tulczynie był Teodor Ferrari, Polak z przybranym nazwiskiem włoskim, syn kowala; odbył studia muzyczne we Włoszech na koszt Szczęsnego Potockiego. Niestety nie znamy tytułów sztuk granych *en société* przez „JPanią Wojewodzinę [Józefę Potocką z Mniszczów] z dystyngowanymi damami” ani oper i baletów wystawionych zapewne przez sprowadzoną z zagranicy trupę włoskich operzystów. Znacznie skromniej od opisanej gali wypadło przyjęcie w Tulczynie Stanisława Augusta, kiedy wracał z słynnej podróży do Kaniowa (17—20 maja 1787). Odbyły się tylko trzy koncerty, na których „*virtuosus*, JP. Ferraro, dyrektor muzyki JJPP. Województwa Ruskich, produkował się z swoją umiejętnością” oraz „turecka i wołoska muzyka w operauzie” (zob. *Diariusz podróży JKMc do Kaniowa*, „Gazeta Warszawska” 1787, 26 V, nr 42; 30 V, nr 43).

LUDWIK XVI W OBRONIE «WESELA FIGARA»?¹

Z Paryża dnia 7 maja. Starano się tu u Króla Jmci, ażeby pewna komedia wielki plauz mająca² nie była więcej na teatrum wyprawowana, gdyż wielu dworskich osób przywary jasno w niej były odmalowane. Król Jmć na to odpowiedział: „Niech ją wyprawują; kto zaś widzi dla siebie przymówki, niech się poprawi.”

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 26 V, nr 42.

² Najprawdopodobniej chodzi tu o komedię Beaumarchais'go *Le mariage de Figaro*, malującą właśnie „dworskich osób przywary”, graną zaś z „wielkim plauzem” w Comédie Française od 27 kwietnia 1784.

NEKROLOG KSIĘDZA BOHOMOLCA¹

Dnia 24 kwietnia umarł w Warszawie Jmć ksiądz Bohomolec, konsyliarz JKMc, mając przeszło 64 lat wieku swego, którego można liczyć między owych uczonych, którzy najbardziej od połowy wieku ośmnastego przyłożyli się do

reformy i pomnożenia nauk w Polsce. Słynął on już na końcu panowania Augusta III dla swych osobliwie komedii polskich, pod imieniem jego wychodzących, które naówczas cały prawie naród czytał i przez nie smak do czytania innych książek zabierał.² Chwalebna jest wspaniałość Najjaśniejszego Pana, który opatrzywszy go tak, iż mógł żyć uczciwie i spokojnie, dał mu sposobność pracowania nad przekładaniem na nasz język różnych książek, z których ostatnia była *Opisanie podróży krótko zebrane*. Część I.

¹ „Magazyn Warszawski” 1784, cz. II, s. 498.

² Komedie Bohomolca miały istotnie w połowie w. XVIII ogromną popularność; świadczy o tym ilość kolejnych wydań, wspominają także współcześni. Były wstępem do nowych lektur, które przynosiło Oświecenie. „U każdego prawie znajdziesz książkę w kieszeni — pisał ze zgorznięciem ksiądz Florian Jaroszewicz, jeden z ostatnich chwalców saskiego obskurantyzmu — bo i kiedy w karetach jadą na spacer, widziałem, że się książką bawią. [...] Widzę i to czasem, że bywają na mszy w kościele i czytają książki, ale nie wiedzieć jakie. Jam niektórych spostrzegł z bliska siedząc, że czytają *Figlackiego*, inni romanse francuskie, inni gazety.” (*Stare błędy*, Lwów 1771, s. 86.)

KOMPANIA SZTUKMISTRZÓW I MARIONETEK Z POLICINELLĄ PRZYBYŁA DO WARSZAWY¹

Doniesienie z Warszawy dnia 5 czer[wca] r. 1784. [...] Podaje się do wiadomości, iż przybyła kompania sztukmistrzów, powroziebiegunów, kortyzantów, na drucie taneczników, ekwilibrystów i włoskich marionetek z Policinellą, którzy po wielu miastach europejskich otrzymali pochwały; będzie i w tej stolicy swoją nadzwyczajną bawić zręcznością; a to każdego dnia o godzinie 7 po południu, i będą pokazywane różne sztuki, chociaż afisze nie będą rozdawane na każdy raz. Miejsce widowiska będzie w ogrodzie pana Kwiatkowskiego na ulicy Zakroczymskiej; pierwsze miejsce zł 1, drugie gr 15, trzecie grosz srebrny.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 5 VI, nr 45, Supl. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 269.

KANIKUŁA NA TEATRUM¹

Z Warszawy d. 10 Julii 1784. [...] Teatr polski od dwóch przeszło tygodni ustał. Mała liczba spektatora mały przynosząc zysk Komedianom Narodowym do zaprzestania ich przymusiła. Niektórzy z komedianów i komediantek wy-

jechali do Lublina. Nie rozpoczną oni swego rzemiosła, chyba po sejmie, teraz żadnego zysku spodziewać się nie mogą, bo każdy woli po dziennych potach chłodzić się na wieczornych promenadach aniżeli uczęszczać na teatr, a bardziej tam jeszcze niż w dzień pocić się. Opery włoskie czasami i teraz bywają grane, głosy przyjemne Włochów ściągają na nie jakąkolwiek liczbę, i to znaczniejszego spektatora.

¹ *Gazety pisane z Wilna 1783—1784*, sygn. 1330, k. 44.

DONIESIENIE O ŚMIERCI DIDEROTA. NOWA KOMEDIA PANA BEAUMARCHAIS¹

Z Paryża dnia 2 sierpnia. Dnia 31 przeszłego miesiąca umarł tu wielu sławnych dzieł autor, JPan Diderot.²

Pan Beaumarchais zrobił teraz nową komedią pod tytułem *Les femmes de 45 ans*.³ To od niego teraz wyszłe dzieło wielu pewnie narobi mu nieprzyjaciół.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 25 VIII, nr 68, Supl.

² Piękny nekrolog Diderota ukazał się w „Magazynie Warszawskim” (1784, cz. III, s. 743—744); czytamy w nim m. in.: „...p. Diderot razem z Alembertem był przedniejszym autorem *Encyklopedii* i pięknej komedii *Dobry ojciec*, w której wystawił całą tkliwość ojca porywczego, ale oraz kochającego i wspaniałego. [...] Taki człowiek jak p. Diderot wpływa w historią swego kraju, a nawet i naszego wieku. Przyłożył on się do rewolucji wielkiej w umysłach ludzkich, która nie wiedzieć, czy pomoże na koniec do szczęśliwości, czy też do nieszczęśliwości ludzi.”

³ Nie ma komedii Beaumarchais’go o takim tytule. Ale w każdej plotce jest ziarno prawdy. Beaumarchais napisał bowiem komedię o „kobiecie czterdziestopięcioletniej” pt. *La Mère coupable*; była to słaba kontynuacja *Wesela Figara*, traktująca o Hrabinie jako „występnej matce”. Napisał ją wprawdzie na dobre dopiero w 1791 r., ale zapowiedział już w przedmowie do *Wesela Figara*. W plotce jest więc nieprawdziwy tylko czas przeszły dokonany.

NIEPOŚLUSZEŃSTWO PRZYKŁADNIE UKARANE¹

Z Paryża dnia 9 sierpnia. [...] Młody Vestris, który pod bytność Króla Jmci Szwedzkiego nie chciał na teatrum tańcować, gdy pomieniony Monarcha tego żądał, aż dotychczas w domie poprawy za swój upór i nieposłuszeństwo pokutować musiał. Uwolniony on wprawdzie teraz został z owego domu, ale pod aresztem u własnego ojca póty zostawać musi, aż póki na teatrum podczas opery nie będzie się prezentował.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 1 IX, nr 70, Supl.

² Augusto Vestris (1760—1842), syn Gaetana, świetny tancerz, dorównywający ojcu zwinnością i lekkością ruchów (Noverre nazwał go „nowym Proteuszem”). Kiedy Augusta zamknięto w Fort-l’Eveque, Vestris-ojciec skomentował to dowcipem: „po raz pierwszy moja rodzina ma zatarg z familią Bourbonów”!

NIEPOPRAWNIE DUMNY¹

Z Paryża dnia 20 sierpnia. Przez niejaki czas pod aresztem za upór swój trzymany młody Vestris we wtorek pierwszy raz prezentował się na teatrum, którego skoro tylko *Publicum* ujrzało, zaraz na parterze wołać poczęto, ażeby przeproszał uklękawszy na kolana. Ale on na to nie uważając dalej tańczył, przez co tak mocno rozgniewał wszystkich, iż na niego kamyczkami, pomarańczami etc. ciskać poczęli, i tak wielki powstał szmer, iż orkiestra ustać musiała. Spodziewano się takowego tumultu i przeto dubeltowe postanowione były warty. Pięć czy sześć osób poszło do aresztu. Pokutując za swój błąd młody Vestris musiał jeszcze pod aresztem noc przepędzić.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 11 IX, nr 73, Supl.

TEATRUM W INDIACH¹

Z Londynu dnia 17 sierpnia. [...] Dwór owego Tippto-Saib² w Ost Indii jest bardzo świetny. Nadworne teatrum składa się z samych kobiet, które mają swoją dyrektorkę, ta zaś przystojne od lat czterech albo pięciu będące dziewczyny zakupuje, każe je inokulizować³, uczyć tańców i muzyki. Dopiero gdy one lat dziesięć albo jedynaście mają, ukazują się na teatrum. Ubiór ich jest orientalny, w kolorze żółtym. Granie ich jest przedziwne, przenikające i naturalne. Tańczą tak pięknie, iż ich tańcowanie i w Europie pewnie podobałoby się.

¹ „Gazeta Warszawska” 1784, 15 IX, nr 74, Supl.

² Tipu Sahib (1750—1799), sułtan państwa Mysore w Indiach.

³ Szczepić na ospę.

DIARIUSZ PODRÓŻY JKMCi NA LITWĘ¹

Dnia 12 wrześ[nia]. [...] Zbliżając się ku Różanej (dóbr ks[ię]cia Sapiehy, kanclerza w. lit[ewskiego]) witany był w polu NPan [...] Kosztowny obiad był u kilku stołów, liczna albowiem była senatorów, dygnitarzów, urzędników

i dam kompania [...] Był po tym koncert od wirtuozów obojej płci grany i śpiewany, po którym NPan wyjechawszy za miasto do zwierzyńca powrócił na małą operę *L'Arbre enchantée* i balet *La Clemence de Titus*.² [...]

Dnia 13 wrześ[nia]. Rano około godziny 8 pożegnawszy NPan Księcia Jmci Kanclerza i liczną kompanią [...] a dwór i orkiestrę obdarzywszy pieniędzmi, jadąc do Słonima [...] otoczony tłumem ludu i przybywszy do pałacu JP. Ogińskiego, hetm[ana] w. lit[ewskiego] (za granicą w cudzych krajach teraz zostającego), witany był od siostry JP. Hetmana W. Lit[ewskiego] JPanny Honoraty, dominikanki, z Telekan na ten akt przybyłej przy licznej dystyngwowanej kompanii. [...] Po skończonym obiedzie [...] wyprawowana była opera i balet na owym wspaniałym słonimskim teatrum, które zdobiłoby nie tylko Warszawę, ale i każdą stolicę państw europejskich.³

Dnia 17 września [w Nieświeżu]. [...] Po obiedzie był w sali wielkiej koncert przez śpiewaków i śpiewaczki przy dętach i innych instrumentach od wirtuozów czyniony. Około godz. 8 wieczornej zaczęła się opera z baletem kompozycji księcia Macieja Radziwiłła, we trzech aktach bardzo dobrze wierszem ułożona.⁴ Odmiany kilkakrotne teatrowe, piękność a różność ubiorów, udatność aktorów, gładkość osób tańczących wielką pochwałą od wszystkich odniosły. Bawił się tam z ukontentowaniem NPan aż do końca, to jest aż do północy.

Dnia 19 września w Nieświeżu. [...] Około godz. 8 wieczornej reprezentowano na jeziorze pod zamkiem atak Gibraltaru przez flotę hiszpańską⁵, któremu NPan przypatrywał się przez dwie godziny z apartamentu JKs. Naruszewicza, biskupa koad[iutora] smol[enińskiego], gdyż z tego miejsca najlepiej był widziany. Forteca gibraltarska wystawiona była na brzegu jeziora przy kościele jezuickim; atakujących statków z zbrojnymi żołnierzami, z masztami i z żaglami było około 30 do atakowania fortecy; było także kilka baterii pływających. Dla udania bomb miotano wielkie race z obu stron tak od floty, jak i z fortecy do floty. Wysadzenie prochów naśladowano wypuszczeniem razem tysięcznych rac z gwiazdami i petardami. Na ostatek flota przepłoszona ku brzegom swym cofnęła się, a baterie pływające popalone po jeziorze całe w ogniu błakały się. Ta forteca przy kościele niegdy jezuickim stojąca, a potęgą hiszpańską nie zwyciężona, dziwnie piękny widok sprawowała, gdy na znak zwycięstwa swego nad Hiszpanią cała iluminowana była.

Dnia 21 września w Nieświeżu. [...] Balet wieczorny na teatrum pałacu nieświeskiego wyprawiony zakończył ten szósty i ostatni dzień rezydencji NPana w Nieświeżu, jak z wielką wspaniałością, tak z równym porządkiem szczęśliwie przebytej. [...]

Wielkich tych festynów krótkie to tylko jest opisanie, wszakże krócej by jeszcze można było w tych tylko słowach wszystko zamknąć: Uroczystości były w Nieświeżu, gdzie gościem był Król, a gospodarzem Radziwiłł!

¹ Fragm. *Diariusza podróży litewskiej JKMcI na sejm grodzieński*; tekst wg prwdrku: „Gazeta Warszawska” 1784, 9 X, nr 81; 16 X, nr 83 i Supl.; 20 X, nr 84 i Supl. Autorem *Diariusza* był Adam Naruszewicz, biskup koadiutor smoleński, pełniący funkcję nadwornego kronikarza. Wydanie osobne ukazało się w tym samym roku. Teksty różnią się znacznie, i to zarówno formą opracowania, jak i selekcją faktów (wersja „gazetowa” jest uboższa). W znanych wydawcy egzemplarzach wydania osobnego (w Bibl. Narodowej, Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, Bibl. ZNiO we Wrocławiu i Bibl. Czartoryskich w Krakowie) brak jednak relacji z dwóch dni pobytu króla w Nieświeżu (17—18 IX), nie udało się zatem skonfrontować fragmentów zawierających opis premiery *Agatki*. Egzemplarza pełnego nie mieli w rękach ani L. Bernacki (przy *Agatce* brak analogicznego powołania się na *Diariusz*, jakie występuje przy „operze *Dezertera*” i balecie *Clemence di Titus*; zob. *Teatr...*, II, 196), ani M. Rulikowski (zob. *Poprzedniczka „Krakowiaków i górali”*, „Życie Teatru” 1924, nr 7—10 i odd.). Rulikowski wyraził nawet zdziwienie, „że w niezwykle drobiazgowym opisie czterodniowego w Nieświeżu pobytu króla zamieszczonym w wydanym współcześnie przez Dufoura diariuszu podróży do Grodna nie masz o fakcie wystawienia *Agatki* najmniejszej wzmianki”, nie zwrócił więc uwagi, że stało się tak z powodu luki w diariuszu, a nie karygodnego prześlępienia kronikarza. Istnienie tej luki we wszystkich zachowanych egzemplarzach, i to różnej proveniencji, o czymś zapewne świadczy, ale trudno dziś to wyjaśnić.

² W Rożanie (województwo grodzieńskie) przyjmował króla książę Michał Aleksander Sapieha (1730—1793), hetman polny i kanclerz wielki litewski. Miernych zdolności, „bywał na sejmach, bo urząd tak kazał, po sejmach wracał do Rożany lub Dereczyna zanurzać się w rozkoszach, jakie dać mogą bogactwa”. W 1779 r. gościli w Rożanie książę Adam Czartoryski i towarzyszący mu Niemcewicz. „Zaprosił nas książę Sapieha na teatr. Sala była nowa, czysta, dekoracje świeże. Aktorowie, wychowani do tego młodzi wieśniacy i wieśniaczki księcia, grali po francusku operetkę Roussa *Le devin de village*, jak mi się naówczas zdawało, bardzo dobrze.” (*Pamiętniki czasów moich*, t. I, s. 116.) Podczas pobytu króla grano operę P. L. Moline’a z baletem układu Macieja Prenczyńskiego, baletmistrza, którego Sapieha ściągnął w 1780 r. z Warszawy (był synem powroźnika z Białegostoku, debiutował w 1765 r. na scenie dworskiej hetmana Branickiego, w latach siedemdziesiątych reżyserował w zespole baletowym Teatru Narodowego). Po przedstawieniu Prenczyński „ofiarował NPanu synopsę drukowaną tej opery [tj. libretto baletu] z dedykacją” (zob. osobne wydanie *Diariusza*, s. 8).

³ Słynny teatr operowy w Słoniemiu został wybudowany w latach 1780—1781 wg projektu Innocentia Maraino, znanego architekta włoskiego XVIII w. (jego dziełem jest także przebudowa teatru warszawskiego w 1791 r.). Na przyjazd króla kończono pośpiesznie ostatnie roboty przy wyposażeniu wnętrza, zwłaszcza urządzeń sceny (robotnicy pracowali na dwie zmiany). Przedstawienie „oper *Dezertera*” (tj. *Le Deserteur* P. A. Monsigny’ego z librettem J. M. Sedaine’a), którym uświetniono wizytę Stanisława Augusta („Cały parter i łoża à double etage były napelnione gośćmi puszczoneymi za biletami”; zob. osobne wyd. *Diariusza*, s. 11) było wreszcie pełną inauguracją nowego budynku operowego. Chociaż mniejszy od teatru nieświeskiego czy warszawskiego, bogactwem wystroju i urządzeń scenicznych budził uzasadniony podziw współczesnych i jeszcze na początku XIX w. — jak pisał Skibiński w *Pamiętniku* — „choć w ruderach, świadczył o dawnej zamożności naszych polskich magnatów. Łoże ogromne z posadzkami taflowymi, w każdej kominek. Scena podzielona na poprzek; połowa przednia była dla grających, a druga w potrzebie jakiej okrętów: po prawdziwej wodzie łodzie wpływały na scenę; wtenczas ta druga połowa napelniała się wodą ze stawu rurami prowadzącymi do samej sceny, lub gdy tej nie potrzeba było, a sztuka wymagała jakiej lądowej bitwy lub ewolucjów, pokryta zostawała taflami grubymi i otwierały się ogromne wrota, będące na prost sceny, przez które wypadła kawaleria na podobieństwo wiedeńskiego teatru (Kaertnerthor)”. Zob. *Pamiętnik aktora (1786—1858)*, oprac. M. Rulikowski, Warszawa 1912, s. 13—14. Teatr słoniński był na terenie środkowej Europy w XVIII stuleciu najświetniejszym przykładem dworskiego teatru późnobarokowego. Zob. także A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński...*, s. 87—96. *Agatkę, czyli Przyjazd*

Pana odegrano z baletem „działwy polskiej orkiestrowej” pt. *Filozofia kobiet*, „balet alegoryczny przed szczęśliwe przybycie Najjaśniejszego Pana do Słonima dla teatru Jaśnie Wielmożnego Jmci Pana Ogińskiego, hetmana WWKs[ię]stwa Litewskiego przez Maryniego, baletmajstra, komponowany, muzyka zaś Fryderyka Bauma”. Zob. L. Simon, *Repertuar teatrów w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Literacki” 1926.

⁴ Ze wszystkich teatrów dworskich, które oglądał w swej podróży litewskiej Stanisław August, teatr Radziwiłłowski w Nieświeżu miał najstarszą tradycję, sięgającą jeszcze lat czterdziestych XVIII w. (zob. A. Sajkowski, *Od Sierotki do Rybeńki*, s. 155 i n.). Twórcami teatru nieświeskiego byli Michał Radziwiłł „Rybeńko” i jego żona Urszula z Wiśniowieckich. Obszerna sala teatralna znajdowała się w skrzydle zamku nieświeskiego. Tradycja nieświeskich widowisk nie jest jednordonna. Teatr Urszuli Radziwiłłowej był barokowy, ale polski, teatr jej syna, Karola, księcia „Panie Kochanku”, był też barokowy, ale włoski. *Agatka, czyli Przyjazd Pana*, opera Macieja Radziwiłła (1749—1800), księcia kasztelana wileńskiego, grana w Nieświeżu z muzyką J. D. Hollanda, jest jeszcze czymś innym — próbą kontynuacji (bardzo udaną) nowego typu widowiska, jakim jest wówczas śpiewogra polska albo „opera narodowa”, którego kolebką w latach siedemdziesiątych są równolegle dwie sceny — teatru słonimskiego hetmana Ogińskiego i warszawskiego Teatru Narodowego. Wystawienie śpiewogry polskiej należy także uznać za ukłon wobec króla, który miał niewątpliwie upodobanie do obrzędowości i zabaw chłopskich, popierał ponadto, choć w mniejszym stopniu niż w dziedzinie repertuaru komediowego, program „unarodowienia” opery. Przedstawienie *Agatki* zakończył balet *Orfeusz w piekle*, tańczony przez 20 baletników pod dyrekcją „baletmagistrów” Petinatiego i Łojki. „Aktorowie obu tych dzieł [tj. opery i baletu] — czytamy w diariuszu wizyty królewskiej w Nieświeżu, zachowanym w rękopisie Bibl. Raczyńskich — prócz wcale dobrego udawania wzięli i stąd pochwałę sprawiedliwą, że byli [to] ludzie krajowi, po większej części z gminy wybrani, mianowicie baletnicy. Odmiany kilkakrotne teatrowe, piękności różnych ubiorów, gładkości osób tańczących prawdziwie były wszystkim do ukontentowania. Przy końcu baletu ukazało się słońce umyślnie w fabryce urzędowej z taflów kryształowych zrobione w kolorze sobie przyzwoitym, krążąc bez ustanku, a przy rzęsistej iluminacji dziwnie wspaniale promieniami swymi bust NPana oświecając, któremu cała kompania baletowa wieniec, girlandy oddawała i perfumy paliła. Trwał ten spektakl do godziny 12. Pan Miłościwy całe sobie nie przykrzył w tej długości, owszem, zawsze dawał brawo pokazując zupełne ukontentowanie. Wszystkie łóże, które teatr na cztery kondygnacje otaczały, były pełne równie jak parter, a warty pilnujące wstępu dwie prawie części nie wpuściły dla szczupłości miejsca, lubo jednak więcej tysiąca osób mieścić się mogło.” (Zob. S. Truchim, *Wizyty królewskie*, s. 23—24.)

Autorem libretta baletu był Caselli, muzykę skomponował J. D. Holland, dekoracje malowali Herliczka i Meyer; partie solowe Orfeusza i Eurydyki tańczyli Petinati i Saplakiewiczówna. Zob. „*Orfeusz w piekle*”, *balet heroiczny w trzech aktach przez p. Caselli...*, [Nieśwież 1784?].

⁵ „Atak Gibraltaru przez flotę hiszpańską”, reprezentowany na jeziorze nieświeskim, był inscenizacją głośnego epizodu z dziejów oblężenia Gibraltaru przez armie koalicji hiszpańsko-francusko-holenderskiej w 1782 r. „Jakiś Francuz, inżynier [kawaler d’Arçon] — pisze Jędrzej Kitowicz w *Pamiętnikach* — wymyślił baterie pływające, którymi miał dobyć Gibraltaru. Robił je przez ćwierć roku z wielkim kosztem i pośpiechem [...] miały być nieskazitelne, tak od ognia, jak od wody; zrobił ich dziesięć; gdy wszystkie skończył i do ataku zażył [...] komendant angielski nazwiskiem Eliot, kulami żelaznymi rozpalonymi prawie w jednym momencie, jak pisały gazety [np. „Gazeta Warszawska” 1782, 16 X, nr 83; 23 X, nr 85, Supl.], wszystkie popalił, potopił albo na powietrze powysadzał.” (*Pamiętniki*, Lwów 1882, t. II, s. 9.) Tradycja tego typu widowisk sięga w Nieświeżu czasów ks. Michała Radziwiłła „Rybeńki”.

JAK BARDZO W PARYŻU LUBIĄ TEATRA¹

Jak bardzo w Paryżu lubią teatru i te jak wiele dochodów przynoszą, może być tego dowodem rachunek następujący. Gdy po Wielkiej Nocy otworzono pierwszy raz teatr, pierwsza opera przyniosła 15 224 liwów, zaś komedia francuska na drugim teatrze 10 050 liwów, włoska komedia na trzecim teatrze 10 575, a zaś na przedmieściu 5300 liwów; tak tedy od 3 do 5 godziny wieczór w jednym dniu wydano na widoki 40 000 liwów. Przy operze (grano wtenczas *Ifigenią*²) musiano wartę we dwoje zwiększyć, przeszło 20 osób prawie wcale zgnieciono, około 3000 nie znalazło więcej miejsca i musiało się wrócić nazad, choć już wpuszczeni byli, a przeszło 5000 ludzi pozostało przed drzwiami, których warta nie puściła. Podczas bytności Króla Szwedzkiego tak się zbiegali ludzie na teatru, iż tam, gdzie był ten Monarcha, zawsze zebrano 10 000 lub 15000 liwów.³ Nowa sztuka *Le Dormeur éveillé* przez pana Marmontela, do której komponował muzykę Piccini, mimo wielkiej sławy autora nie podobala się wcale i była od początku do końca wygwizdana. Mówiono, że jak tekst, tak muzyka nie miały nic nowego i osobliwego. Przeciwnie zaś komedia *Figaro, ou la Folle journée* pana Beaumarchais była 22 razy grana nieprzerwanie i zaw sze z wielkim upodobaniem i okrzykami przyjęta.

¹ „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1784, t. III, s. 784—785.

² *Iphigénie in Aulis*, opera C. W. Glucka; prapremiera na scenie opery paryskiej 19 kwietnia 1784. Zob. też w nin. tomie s. 514.

³ Wizyta króla szwedzkiego Gustawa III (podróżującego po Europie incognito jako hrabia de Haga) nastąpiła w czerwcu 1784.

PAN DE BEAUMARCHAIS W DOMIE POPRAWY¹

Z Paryża d. 11 mar[ca]. [...] Sławny ów pan de Beaumarchais, autor teatralnego dzieła *Le Mariage de Figaro*, które pierwszy raz w przytomności Króla Jmci Szwedzkiego, a potem 72 razy było reprezentowane, we wtorek o 11 przed północą godzinie za rozkazem królewskim został aresztowany i osadzony w domu Św. Łazarza. Ta kara tym większe we wszystkich sprawuje podziwienie, że w tym domu sami tylko rozpustni ludzie bywają osadzani. Właściwa przyczyna tego aresztu jeszcze nie jest wiadoma. Jedni mówią, iż jest za to aresztowany, że ważył się w swoim periodycznym piśmie położyć list, w którym mówi, że mimo srogich odgrózek lwów i tygrysów wydał swe dzieło pod tytułem *Le Mariage de Figaro* (przez tych bowiem lwów i tygrysów rozumie osoby magistratowe i duchowieństwo).²

¹ „Gazeta Warszawska” 1785, 6 IV, nr 28.

² Po wystawieniu *Wesela Figara* kler i część prasy rozpętały nagonkę przeciw autorowi. Szczególnie napastliwy był cenzor Suard, kreatura hrabiego Prowansji, który w „Journal de Paris”

wypisywał różne złośliwości. Beaumarchais odpowiadał ulotkami; w jednej z nich napisał, że musiał pokonać „lwy i tygrysy”, aby wystawić swą komedię. Hrabia Prowansji wmówił Ludwikowi XVI, że była to aluzja do jego osoby (król, jak wiadomo, sprzeciwiał się długo wystawieniu *Wesela Figara*; „To wstrętne [*detestable*]! — powiedział po lekturze sztuki. — Ona nigdy nie będzie grana. Trzeba by chyba przedtem zburzyć Bastylię!”). Ponieważ obaj z hrabią grali właśnie w karty, Ludwik XVI podpisał na siódemce pik rozkaz zamknięcia autora w St. Lazare. Aresztowanie Beaumarchais'go wywołało powszechne oburzenie, tak że po pięciu dniach król kazał go wypuścić.

PRAWDA O UWIĘZIENIU PANA BEAUMARCHAIS¹

[...] wprawiło cały Paryż i Francję w zadumienie porwanie w nocy i w niesławnym areszcie osadzenie pana Beaumarche [!]. Człowiek ten znany dobrze światu dla swych talentów w literaturze, swego znacznego majątku, pysznej edycji dzieł wszystkich Woltera², i ostatniej swojej komedii *Mariage de Figaro*, która pierwszy raz grana za przybyciem Króla Szwedzkiego w roku przeszłym³, była potem powtórzona wciąż 72 razy, jakie szczęście nie potkało jeszcze żadnej pewnie na świecie sztuki teatralnej, naraziwszy sobie jednego z książąt krwie królewskiej⁴ był o północy z łóżka wzięty i do Św. Łazarza, to jest niby domu poprawy, zaprowadzony. Niedługo wielkie instancje, a najbardziej pewnie przekonanie o fałszywym jego obwinieniu nakłoniły Króla do przywrócenia mu wolności, ale jednak ten sam przypadek okazuje, jakim to w monarchicznych krajach podlega niebezpieczeństwom wolność i osoba poddanych.

¹ *Dzieje polityczne różnych krajów*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1785, t. II, s. 370—371.

² Ukazała się Kehl w latach 1784—1789.

³ Pomyłka — premiera *Wesela Figara* odbyła się 27 kwietnia, zaś król szwedzki Gustaw III odwiedził Paryż w czerwcu 1784 r.

⁴ Hrabiego Prowansji, późniejszego Ludwika XVIII.

BEAUMARCHAIS SZUKA SPRAWIEDLIWOŚCI¹

Z Paryża 20 maja 1785. Pan de Beaumarchais nie pojechał, jak wieści rozgłosiły, do Kehl ani też nie zdaje się rzeczą wiarygodną, żeby, jak mówią, godził się z markizem de Vilette² względem kupna sławnej majątności po Wolterze pozostałej, Ferney, dla przepędzania tam reszty życia w filozoficznej spokojności. Kto zna jego charakter, ten wie, że umysł pana Beaumarchais nie ma przyzwoitszego dla siebie teatru, jak jest stolica Francji. Jednakowoż nie wyrusza on się z domu swego i z upornym usiłowaniem szuka sposobów, aby za niesłuszne wzięcie siebie w areszt niesławny przyzwoite odebrał zadosyć-

uczynienie. Tymczasem cieszy go nadzwyczajne upodobanie, z którym publicum przyjęło jego komedią *Figaro*, niedawno wydrukowaną, której wszyscy prawie w Paryżu, osobiwie kobiety, z rąk nie wypuszczają.

¹ „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1785, t. II, s. 555—556.

² Markiz de Vilette, mąż wychowawcy Voltaire’a, panny de Varicourt, po śmierci Voltaire’a odkupił od jego siostrzenicy, pani Denis, posiadłość Ferney i założył tam muzeum wolterowskie.

KSIĄŻĘ MARCIN DYREKTOREM WARSZAWSKIEGO TEATRU¹

Z Warszawy d. 15 Junii 1785. [...] Książę Jmć Marcin Lubomirski dawał koncert w Łazienkach z swojej kapeli. Kilku także huzarów od tejże kapeli darował JKMci. W wieczór zaś cała kompania do Woli na fejerwerk przygotowany jeździła. Tenże książę Jmć obejmuje teraz dyрекcją teatru tutejszego i już komediantów polskich i włoskich sprowadza. Od Króla Jmci roczną pensją 12 000 zł ma wyznaczoną.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1785*, sygn. 1328, k. 47. Ta sama wiadomość znajdowała się w nieistniejącym dziś rkpsie Bibl. Krasieńskich, sygn. 3925. Zob. A. Simonówna, *Kilka notatek muzycznych z gazet pisanych*, „Przegląd Muzyczny” 1911, nr 1, s. 8.

TEATRUM POLSKIE OTWORZONE¹

Z Warszawy d. 29 Junii 1785. [...] *Publicum* tutejsze lato wesoło odprawia, po dziś dzień asamble i fejerwerki daje w Woli JOKsiążę Marcin Lubomirski, w niedzielę otworzone teatrum polskie, w przyszłą publiczna będzie w Łazienkach iluminacja z okazji imienin Wojewodzinej Podolskiej.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1785*, sygn. 1328, k. 51.

KOMEDIA W ŁAZIENKACH I FOKSAL NOWY¹

Z Warszawy d. 6 Julii 1785. [...] W niedzielę przeszłą rezydencja letnia JKMci, Łazienki, zmieniła się w stolicę co do ludności: iluminacja, fejerwerk, muzyka całą tam prawie wyprowadziły Warszawę. Prócz tego na teatrum dworskim pierwsze osoby grały komedią, a potem na kolacji prawie wszystkie przytomne tu Państwo, gdzie Króla JMci i JO. Krakowskiej rocznicę urodzin ob-

chodzącej spełniane było zdrowie. W sobotę przeszedł ks[ia]żę Jmć Marcin Lubomirski swe asamble i fejerwerki z Woli przeniósł na Nowy Świat do ogrodu niegdyś Potockich, a teraz p. Cabrit i tam otworzył Foksal mający się dawać dwa razy w tydzień. Wniście do niego zł 1 gr 15 kosztuje. Kompania tu na kształt redut bawi się promenadą, iluminacją, tańcami etc.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1785*, sygn. 1328, k. 53.

² Chcesz zwiedzić Polskę, Litwę, nawet być na Żmudzi.

Stój! co rzecze Warszawa? tam nie masz foksalu —

pisał w 1780 r. Krasicki w liście poetyckim *Do JOKsięcia Stanisława Poniatowskiego objeżdżającego Polskę*; wyraz „foksal” objaśnił w przypisku: „Słowo angielskie, miejsce do zabawy i schadzek publicznych służące.” Objasnienie trafne, ale jego potrzeba świadczyła o całkowitej jeszcze obcości słowa. Wprawdzie w 1780 r. w Warszawie było mnóstwo „miejsc do zabawy i schadzek publicznych służących”, jak asamble, reduty, teatr, karuzel i „amfiteatr szczwalni”, nie było jednak prawdziwego foksalu. Pierwszą (?) jaskółką tej imprezy (3 VIII 1781) była iluminacja (3000 lamp!) w ogrodzie barona Dulfusa na Nalewkach pod nazwą *Woxal* [!] *w Londynie* (zob. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 251), właściwy zaś ogród foksalowy założył w 1783 r. książę Marcin Lubomirski (do spółki z bankierem Kabritem) na terenach dzisiejszych ulic Foksal, Kopernika i Smolnej (w ogrodzie Kabrita, który należał dawniej do Brühla, wszechwładnego ministra na dworze Augusta III). Nową imprezę przyjęto z entuzjazmem, Lubomirski za foksal stał się „ludu bożyszczem”.

«SYN MARNOTRAWNY» NA TEATRZE¹

Z Wilna die 10 Julii 1785. [...] JPP. Komedianci warszawscy tutejsze *Publicum* z wielką satysfakcją i ukontentowaniem na teatrze przez siebie wystawionym zabawiają, zawsze należny sobie aplauz, jednak nie bezprofitny, odbierając. Na dniu onegdajszym był prezentowany *Syn marnotrawny* z tak pięknymi moralizacjami, które podobno niejednych onemu podobnych dotknęły aż do serca, uważając, że nie znajdują rozmarnowawszy wszystko tak dobrego ojca, jak on miał. Spektatorów tyle mieli, że ledwo parter i galeria objąć mogła.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1785*, sygn. 1328, k. 53.

«WERTER» I «SOLIMAN» NA TEATRUM BAZYLIANÓW W HUMANIU¹

Z Humania dnia 6 lipca 1785 roku. Bytność w tych dniach JP. Potockiego, wojewody ruskiego, i przybycie w tutejsze miasto JJPP. Branickiego, hetmana wk[oronnego], tudzież JP. Potockiego, marszałka n[adwornego] lit[ewskiego], otworzyły pole ciągłym przez dni pięć zabawom, które i tak zacnych gości,

i liczny z przyczyny jarmarku zjazd osób rozmaitego stanu wesoło rozrywały.² [...] Wieczorną porą [2 lipca] na teatrum blisko nowego Collegium młódź szkolna dała zabawę dramatycznej sceny pod tytułem *Karność wojskowa*³, z powszechną audytorów aprobacją.

Dnia 3. [...] Wieczorem zabawiła gości i *Publicum* komedia pod tytułem *Soliman Drugi*⁴, w której stroje tureckie od kupców tamecznych na jarmark przybyłych użyczono dodawały widokowi ozdoby. Przytomni tej zabawie tureccy kupcy z przyczyny częstego Mahometa wspomnienia z końcem pierwszego aktu teatralną porzucili salę.

Dnia 4 lipca. [...] Drama tegoż dnia pod tytułem *Nieszczęśliwy Werter* późną porą grane było z równym jak i pierwszych dni aplauzem.⁵

Dzień 5-ty lipca pierwszym był dniem humanistycznego jarmarku, który zjazd liczny bliskiej i odległej okolicy zaludnił miasto i przedmieścia. Obchód ratusza, sklepów, targowiska, różnego narodu towarów i kupców dzień cały zabawił aż do chwili wieczornej, w której wesoła komedia pod tytułem *Dziura we drzwiach*⁶ z powszechną satysfakcją grana była. Po skończonym widowisku pierwsi goście przeszli do iluminowanego kolegium JJKsKs. bazylianów, gdzie JKs. Józef Stroynowski witał JP. Branickiego, h[etmana] w. k[oronnego], a po nim młódź szkolna wiersze łacińskie i polskie miała. Zakończył się ten dzień wolną redutą w sali ratuszowej gustownie przybranej aż do dziennej pory, to jest do godziny nazajutrz rannej dziewiątej, muzyką i tańcami przepędzonej. Jedzenia zimne, napoje hojnie rozdawane były, a ochota równie jako i przystojność ciągle zachowana.

¹ „Gazeta Warszawska” 1785, 27 VII, nr 60, Dod.

² Zjazd humanistyczny był nie tylko imprezą towarzyską, ale i pierwszym przeglądem sił nowej opozycji antykrólewskiej, na której czele stali dwaj groźni „malkontenci” — Szczęśny Potocki, wojewoda ruski, i hetman Ksawery Branicki. Sprzymierzony z nimi był także obecny na zjeździe Ignacy Potocki, od 1783 r. marszałek nadworny litewski. Odczuwamy dziś jako zabawny paradoks, że z okazji zjazdu, na którym wykluwały się ambitne plany polityczne (m. in. detronizacji króla), pocziwa młódź studencka z kolegium bazylianów grała *Nieszczęśliwego Wertera*!

³ Drama Heinricha Ferdynanda Möllera *Der Graf von Walltron, oder die Subordination* (w Warszawie wystawiła ją trupa niemiecka w 1781 r.). W Humanium grano ją w przekładzie polskim, ale chyba innym od wydanego anonimowo w 1784 r. pt. *Hrabia Waltron, czyli Subordynacja*.

⁴ *Soliman second, ou les Trois sultannes favorites*, opera komiczna Charlesa Simona Favarta (prapremiera w paryskim Théâtre Italien 9 kwietnia 1761 r., w Warszawie grana po raz pierwszy 29 listopada 1765 r.). W Humanium wystawiono ją po polsku, ale zapewne nie w przekładzie Zabułskiego (premiera w Teatrze Narodowym w marcu 1786 r.).

⁵ Wg Z. Ciechanowskiej (*Twórczość Goethego w Polsce*, „Twórczość” 1949, nr 8) był to przekład dramatu Rivière’a *Werther, ou le Délire de l’amour*, opartego na powieści Goethego. Bernacki przypuszczał, że chodzi o przekład dramatu Johanna Christiana Sinnera *Les Malheurs de l’amour* (1775).

⁶ Przekład komedii Gottlieba Stephaniego *Das Loch in der Thür*.

FOKSALOWSKIE WIDOKI¹

Z Warszawy d. 3 Augusta 1785. [...] Foksalowskie widoki w iluminacjach, fejerwerkach i muzyce bawią dotychczas lud tutejszy i Państwo. Dnia dzisiejszego w tymże foksalowskim ogrodzie będzie osobliwsza iluminacja i fejerwerk, a to z okoliczności imienin księżnej z Hadyków Lubomirskiej, pierwszej księżniczki Jmci Marcina małżonki.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1785*, sygn. 1328, k. 61 (Wilno, 7 VIII).

² Opis tych uroczystości imieninowych w felietonie pt. *Foksal londyński i warszawski*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1785, s. 866—883.

KASTRAT MARCHESINI W WARSZAWIE¹

Z Warszawy d. 7 7-br[is] 1785. [...] Zadziwiający swym głosem kastrat Marchesini², kiedy nawet na gospodarstwie wiedeńskim niejeden tysiąc cekinów z ciekawości wyśpiewał, którego ciężko w tym czasie wymodlić, tu tędy przejeżdżać będzie do Petersburga. Niejeden tu dukat wyobrączkuje się dla takiej ciekawej włoskiego gardła kurencji.

Z Warszawy d. 21 7-br[is] 1785. [...] Ów sławny kastrat Marchesini od niejakiego czasu tu bawiący dziś lub jutro będzie się na tutejszym teatrze z swym gardłem popisywał, a po tej eksperjencji wyjedzie do Petersburga mający tam od Imperatorowej Jejmi 10 000 rublów pensji sobie wyznaczzonej.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1785*, sygn. 1328, k. 71, 75.

² Luigi Marchesi (1754—1829), zw. także Marchesinim, był ostatnim z wielkich śpiewaków-kastratów włoskich. Debiutował mając lat osiemnaście (1773) w mało znaczącej roli Gianetty w operze Anfossiego *Incognita perseguitata*; w pięć lat później śpiewał już pierwsze partie na scenach Monachium, Florencji i Neapolu (Teatro di San Carlo), publiczność zaś i krytyka ogłosiły go pierwszym śpiewakiem Włoch. Niezwykle przystojny, miał podobno mnóstwo awantur miłosnych. Po 1780 r. występował w Wiedniu i Berlinie; zaproszony przez Katarzynę II, przyjechał także w 1785 r. do Petersburga, ale przestraszył się surowej zimy i czym prędzej wrócił do Wiednia. W latach osiemdziesiątych jego „żelaznymi” pozycjami były partie w operach: *Armida* G. Mysliwiczka (1779), *Olimpiada* F. Bianchiego, *Aecjusz* F. Alessandriego i *Giulio Sabino* Sartiego (1785). Śpiewając w tej ostatniej operze w Warszawie we wrześniu 1785 r. „pryzwoitą swego osobliwego talentu pozyskał pochwałę”; na ostatnim przedstawieniu (25 IX) iluminowano specjalnie teatr „dla uczczenia sławnego *virtuoso* Marchese’go”. Znany jest sonet wydany na jego cześć przez nie znanego nam dziś autora (Antonio Carpacci?): *Il merito grande del Signore Luigi Marchesi in occasione della recita del dramma intitolato „Il Giulio Sabino” nel teatro di Varsavia. Sonetti di*** Poeta Arcade* [Warszawa 1785]. Estr. XXII 138—139.

WŁOSKIE MARIONETKI W SKIERNIEWICACH¹

Z Warszawy d. 17 wrześ[nia]. Mamy wiadomość z Skierniewic, iż tam w przeszłą niedzielę po nabożeństwie i kazaniu w kościele tamecznym parafialnym, na którym Ksiądz Jmć Prymas² z przytomnymi gośćmi znajdował się [...] wielu obywatelów tegoż województwa zjechało. [...] Nastąpiły potem obiad, różne zabawy, obroty na sznurze i komedia włoska z marionetek na dziedzińcu przy mnóstwie zgromadzonego ludu, a przed wieczszą piękny fejerwerk.

¹ „Gazeta Warszawska” 1785, 17 IX, nr 75.

² Prymasem Polski był wówczas (od 1784) najmłodszy brat króla, Michał Poniatowski (1736—1794). Skierniewice należały do dóbr prymasowskich.

ZADOSYĆCZYNNIENIE DLA PANA BEAUMARCHAIS¹

Z Paryża 20 Octobra 1785. [...] Sławny Beaumarchais otrzymał na koniec zadosyćczynienie za zniewagę wyrządzoną sobie niedawno. Król jako autorowi komedii *de Figaro* wyznaczył mu 100 liwrów pensji, aby miał honor być pensjonarzem królewskim. Jeszcze większy honor uczyniła mu Królowa, grając sama jedną rolę w komedii jego *Cerulik sewilski*.² Całe także publicum paryskie zganiło jakoby niedawne poniżenie jego, kiedy na owe słowa w komedii *Mariage de Figaro*: „Jak tylko ukaże się jaki wielki rozum, potłumiają go” („*Des que le génie se montre, on l'écrasse*”), poczęli wszyscy spektatorowie bez ustanku klaskać i koniecznie nalegać, aby się autor pokazał.

¹ „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1785, t. IV, s. 1034—1035.

² Królowa Maria Antonina w swoim pałacu Petit Trianon urządziła dość często przedstawienia *en société*. „Królowej zaś najmilsza jest zabawa komedia; nigdy ona prawie nie opuści próby, gdzie zadaje sobie wszystkłą pracę w formowaniu aktorów. Niekiedy gra ona sama komedie z osobami dworskimi...” (*Uwagi jednego podróżnego względem dworu francuskiego*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1784, cz. 1, s. 35.) W *Cyruliku sewilskim* Maria Antonina grała rolę Rozyny.

KARNAWAŁ W DUBNIE¹

Z Dubna dnia 27 lutego 1786. Po zakończonych kontraktach pierwsze osoby województwa wołyńskiego, wkoło mieszkające sąsiedztwo, umówiwszy się razem na karnawał w dom ks[ię]cia Jmci generała Lubomirskiego do Dubna zjechać łaskawie raczyli, jako to Księstwo Jchmość Kasztelaństwo Krakowscy, Jchmość PP. Województwo Sieradzcy, Księstwo Województwo Wołyń[szy],

JJPP. Kasztelaństwo Lwowski, Księstwo Stolnikostwo Lit[ewscy] i inszych wiele panów i obywatelów w liczbie przeszło 300 osób. Tego karnawału ostatnie trzy dni po kilkuniedzielnej zabawie tym sposobem rozdzielone były. W niedzielę, sposobem dawnych Rzymian, w Wiedniu dotąd zachowanym, utarczka bestii i dzikich zwierząt, po której nastąpiła komedia, a po niej bal z tańcami. W poniedziałek kawalerowie mundurowo ubrani na karuzeli w biegu konia pierścienie zdejmowali, potem balet na pantominę przerobiony na teatrum nowo wystawionym był reprezentowany, co zakończył bal z tańcami. W ostatni zaś wtorek była komedia, po niej bal z tańcami, na którym wesele chłopów w liczbie par kilkunastu pięknie przybrane [...] śpiewało do późnej pory z wielkim ukontentowaniem zgromadzonego państwa.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 8 III, nr 19, Adyt.

² Słynne karnawały dubieńskie datują się od momentu przeniesienia kontraktów ze Lwowa do Dubna, nabrały jednak właściwego rozmachu i świetności od 1782 r., kiedy osiadł na stałe w Dubnie „posesor” miasta, książę Michał Lubomirski (1752—1825), generał major wojsk koronnych (ożeniony z Magdaleną z Raczyńskich); na zamku dubieńskim koncertowała wyborna orkiestra, działał *théâtre de société* (o jego repertuarze i „gościnnych” występach podczas wizyty królewskiej w Wiśniowcu w 1787 r. zob. w nin. t. s. 577—578), do Dubna zjeżdżał często na występy teatr warszawski lub wileński. Lubomirski z powodu skarg aktorów na „szczupłość” miejsca w teatrze zamkowym zbudował obszerny nowy budynek teatralny. Z karnawału dubieńskiego Lubomirski jako właściciel miasta czerpał znaczne dochody, stąd jego inwestycje i kampania reklamowa w „Annonces et Avis Divers” i „Gazecie Warszawskiej”. Wśród gości Lubomirskiego w karnawale 1786 r. relacja wymienia Antoniego Barnabę Jabłonowskiego (1732—1799), od 1782 r. kasztelana krakowskiego z żoną, Teklą z Czapliców, wojewodę sieradzkiego Michała Walewskiego (1735—1801), wojewodę wołyńskiego Hieronima Sanguszkę z żoną, Anną z Pruszyńskich, księcia Kajetana Czetwertyńskiego, kasztelana lwowskiego, i stolnika litewskiego Józefa Klemensa Czartoryskiego z żoną, Barbarą z Jabłonowskich. Zob. także list Kajetana Wyleżyńskiego do Leonarda Świeykowskiemu z 14 II 1786 r., rkps Bibl. ZNiO, sygn. 6352 I, s. 181—182.

KROTOFIŁA NA REDUCIE¹

Z Warszawy d. 15 Mar[tii] 1786. Przecież ku końcowi rozruchał się tu karnawał² mimo kilku balów przez JP. Posła Rosyjskiego³ częściami dawanych; ostatnia reduta ukontentowała liczne masek plemię, dana w czasie jej reprezentacja teatralna z wszelką okazałością. Wejście sultana z całym dworem do szaraju upodobaną stało się krotofilą.⁴

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1786*, sygn. 1327, k. 22 (Wilno, 19 III).

² „Karnawał skończony bardzo był nudny — pisano z Warszawy 7 marca — reduta dopiero w ostatnim tygodniu zaczęła się i to dla emulacji z księciem Marcinem [Lubomirskim] nikt na niej nie był. Król J. *favore* Ryxa [Ryx po Lubomirskim przejął w 1785 r. antrepryzę war-

szawską] na trzech znajdował się, ale na 1 nad 80, na 2 do kilkudziesięciu nie było osób" (*Listy H. Gurskiego r. 1782*, t. I: 1782—1786, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 1996 I, k. 229).

³ Otto Magnus Stackelberg.

⁴ W marcu nastąpiła warszawska premiera komedii „śpiewami i tańcami przeplatanej” *Soliman Drugi, czyli Trzy sultanki* Favarta (w przekładzie Zabłockiego).

KONCERTA KSIĘCIA MARCINA¹

Z Warszawy d. 20 marca 1786. Kłob Narodowy przeniósł się do pałacu Radziwiłłowskiego, ale koncerta księcia Jmci Marcina, dawane teraz na Woli, nierównie więcej gości miewają, na które zjeżdżają liczne kompanie amatorów muzyki.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy z lat 1771—1796*, rkps Bibl. Krasińskich, sygn. 3925 (spalony w 1944 r.); tekst wg: A. Simonówna, *Kilka notatek muzycznych z gazet pisanych*, s. 8.

² O powstaniu nowego klubu publicznego (podobne imprezy pojawiły się już kilkakrotnie od czasu antreprzyży Sułkowskich w 1775 r.) pod nazwą Kłobu Narodowego doniosła gazeta pisana z 1 marca 1786 r.: „Pomimo codziennych u Dworu naszego asambłów i częstych teatralnych tamże reprezentacji, pomimo teatrum i Renelagu publicznego, miejsc codziennej tutejszego *Publicum* rozrywki, formuje się jeszcze kłob publiczny z 240 osób pod tytułem Kłobu Narodowego. Ustanowienia tego dał okazją kłob przez JW. Brühla, generała artylerii, wszczęty i dotąd w domu JP. Szulca bywający, ale że wnieście do niego wielu trudniło, to było istotną okazją. Każdy do tego kłobu wchodzący #12 co rok płacić powinien będzie. Przyjęcie przez *vota* iść ma co rok, nawet względem już dawniej przyjętych. Gry azardowe miejsca tam mieć nie mogą. Pisma publiczne zagraniczne do czytania każdemu wolne być mogą. Damy za biletami tylko proszone wnidą. Prezes aktualny tego kłobu Ks[ia]żę Podskarbi W[ielki] Koronny [Adam Poniński]. (*Gazety pisane z Wilna r. 1786*, sygn. 1327, k. 18.)

«DON JUAN» W WILNIE¹

Z Wilna d. 19 Mar[tii]. [...] Na d. 11 *praesentis* JPP. Antreprzyzerowie teatru tutejszego grali operę pod tytułem *Don Juan* i chociaż bilety były aukcjonowane, jednakże tyle mieli spektatorów, że teatr wszystkich objąć nie mógł, wiele bowiem zapłaciwszy nie mieli satysfakcji onej dobrze widzieć.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1786*, sygn. 1327, k. 23.

² W zimie 1785 r. Bogusławski z częścią zespołu warszawskiego utworzył nową antreprzyżę w Wilnie za protekcją ks. Stanisława Poniatowskiego. Przedstawienia odbywały się w sali pałacu Oskierki przy ulicy Wileńskiej. Na karnawał 1786 roku Bogusławski zorganizował orkiestrę i wystąpił z całym szeregiem oper, granych uprzednio w Warszawie (warszawska prapremiera *Don Juana* Albertiniego w 1783 r.). Dla publiczności wileńskiej opery włoskie były rewelacją („przyniosły nam znaczne dochody” — wspominał Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego*, s. 49).

BALET NA DWORZE RUSKIEGO METROPOLITY¹

Z Radomyśla dnia 10 maja r. 1786. Dzień 8 tego miesiąca jako dzień imienin Najjaśniejszego Pana JKs. Jazon Junosza Smogorzewski², metropolita całej Rusi, w licznym zaproszonych województwa kijowskiego obywatelów zgromadzeniu zwyczajną obchodził uroczystością. [...] Po obiedzie był balet pod tytułem *Szczęśliwe rozbitcie okrętu*³ i aria, przez JP. Jakubowską, podkomorzyne żytomierską, miejsca tego gospodynią, ułożona. [...] Potem asamble, fajerwerk i kolacja z powtórzeniem monarszego zdrowia dzień imieniowi Pańskiemu poświęcony wesoło zakończyły. Nazajutrz przytomni goście obchodzili imieniny JKs. Jazona Smogorzewskiego, metropolity c[alej] R[usi], który po odprawionym w cerkwi nabożeństwie, życzliwe powinszowania odebrawszy dawał obiad, koncert, balet *Don Juan*⁴, asamble i kolacją, po której przytomni goście udali się na spoczynek do swoich kwater.

¹ „Gazeta Warszawska”, 1786, 10 V, nr 37, Dod.

² Jazon Junosza Smogorzewski, metropolita unicki w latach 1779—1788, rezydował w Radomyślu (województwo kijowskie).

³ Balet Daniela Curtza z muzyką Harta (premiera w Teatrze Narodowym 30 IX 1783).

⁴ Balet Caselliego—Curtza (premiera w Teatrze Narodowym w 1778 r.).

«AGATKA» W LUBLINIE¹

Z Lublina dnia 25 maja r. 1786. Na dniu 20 terażniejszego miesiąca obchodzona była solennie w tutej,zym mieście oktawa imienin JPani z Engelhardów Branickiej², hetmanowej w[ielkiej] koronnej. [...] O godzinie 6 grana była opera *Agatka*³ na publicznym teatrum, do którego *gratis* wszystkie bilety przez JPana Czarniechowskiego⁴ rozdane były. Cała sala i łoże iluminowane piękny czyniły widok, a przy końcu opery okazała się w głębi teatrum cyfra JPani Hetmanowej W[ielkiej] Koronnej i wszyscy aktorowie śpiewali pieśni do okoliczności stosowne.⁵

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 27 V, nr 42, Dod.

² Hetman Branicki ożenił się z Aleksandrą Engelhardt, córką naturalną Katarzyny II.

³ Opera Macieja Radziwiłła z muzyką J. D. Hollanda (albo Danesiego); prapremiera w Nieświeżu 17 września 1784 podczas wizyty króla Stanisława Augusta (zob. wyżej s. 558).

⁴ Podhorskiego, deputata czarniechowskiego.

⁵ „Aktorowie narodowi od 1784 do Lublina zjechawszy [wcześniej był jeszcze w 1778 r. ze swoją trupą Leon Pierożyński] i z miastem ułożywszy się w tym zapewnieniu puste rudera od szlachetnego Jana Makarewicza, prezydenta lubelskiego, najęli, a z tych pustek własnym kosztem i pozaciągany od obywatelów długami do kilkunastu tysięcy na przykrycie dachem, zro-

bienie teatru, przybudowanie ściany, cukierni, sprawienie dekoracji i blejtramów, skupienie papierów do oper i komedij służących, tenże teatr i w nim łoże wystawili." (Dekret urzędu radzieckiego z 21 IX 1791; zob. J. Riabinin, *Teatr i zabawy w Lublinie za Stanisława Augusta*, Lublin 1932, s. 7.) W 1786 r. antrepreneurem teatru był Andrzej Mierzyński, w skład zespołu wchodził m. in. Józef Harasimowicz, Karolina i Andrzej Rutkowscy, Maciej Każyński i Katarzyna Łuczyńska. Kapelmistrzem był muzyk lubelski Karol Lehman.

BALON KOMEDIANCKI¹

Z Hagi dnia 19 maja. Na dniu wczorajszym dwaj komedianci chcieli się w górę puszczać w powietrznym balonie, ale balon nie tylko z nimi, ale nawet i bez nich, próżny, ani z miejsca ruszyć się nie chciał. Przeto skupiony lud na to widowisko wyświstał ich wołając: „Trzymaj się każdy twojego rzemiosła!”

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 3 VI, nr 44.

«WESELE FIGARA» NA TEATRZE WILEŃSKIM¹

Z Wilna d. 13 maja. [...] Wieczorem zaś [8 maja] na tutejszym teatrze Aktorowie Narodowi z okazji tejże uroczystości dali pierwszą w kraju naszym ojczystym językiem reprezentacją komedii sławnej w Europie pana Caron de Beaumarchais pod tytułem *Wesele Figara*. Sztukę tę, na żądanie wielu dystyngowanych w tej stolicy osób na polski język przełożoną, wielkim nakładem na wspiane dekoracje, ubiór i całą do niego przyzwoitą okazałość antreprzyza tutejsza na okazanie winnej Monarsze wdzięczności najświetniej wystawiła. Komedia ta dwa razy z powszechnym licznego spektatora ukontentowaniem reprezentowana, dla przysługi publiczności już jest do druku podana.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 7 VI, nr 45.

² „Oprócz wielu innych sztuk nowych — pisał Bogusławski o występach swej kompani w Wilnie w 1786 r. — wystawiliśmy nader ozdobnie (i pierwej jeszcze niż w Warszawie) sławną naówczas komedią autora Beaumarchais *Wesele Figara*, przełożoną przez jednego z litewskiej młodzieży, później szambelana dworu, Wolskiego, która częstym i nigdy nie naprzykrzonym powtarzaniem znaczne nam przynosiła dochody.” (*Dzieje Teatru Narodowego*, s. 58—59). Sztukę tę przełożono „na żądanie wielu dystyngowanych w tej stolicy osób”, zapewne tych, które były przedtem obecne lub słyszały wiele o głośnych przedstawieniach *Wesela Figara* w *théâtre de société* na Zamku warszawskim i „na Dynasach” w pałacu książąt de Nassau-Siegen w grudniu 1785; król, który bywał na próbach i żywo interesował się grą „dostojnych amatorów” (Woyna, Sanguszkowa-Nassau, Fryderyk Brühl, referendarzowa Tyszkiewiczowa i in.), miał rzec podobno: „Dałbym wiele, gdyby przyjechał tu pan de Beaumarchais” (zob. A. Jendrysik, *Premiera „Mariage de Figaro” w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, z. 3, s. 177—181, oraz w nin. tomie s. 652). O popularności komedii Beaumarchais’go świadczy także zabawny fragment roz-

mowy dam w powieści Michała Krajewskiego *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* (Warszawa 1786, s. 38): „Jedna z nich mówiła, że *toque à la Rosière* nie był jej do twarzy. Druga przyganiała swojej sąsiadce, iż miała na sobie jakiegoś Malboruga, który już nie był w modzie. Trzecia, że jej darowano wczora pieska bardzo rozumnego. Insza odezwała się, że ma kapelusz *à la Figaro*.”

ZNOWU FOKSALE KSIĘCIA MARCINA¹

Z Warszawy d. 28 Junii 1786. [...] Książę Marcin w tymże samym ogrodzie, co i w roku przeszłym, otworzył na nowo swoje Foksale. Wszakże te, przy tyłu zabawach, jako to komedii, amfiteatru, szczwalni i innych, nie spodziewać się, aby były w gości obfite.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1786*, sygn. 1327, k. 47 (Wilno, 2 VII).

DLA PAŃSTWA TEATR NAJISTOTNIEJSZĄ ZABAWĄ¹

Z Warszawy d. 16 Aug[usti] 1786. JKMć bawiący w Łazienkach częste u siebie dla rozrywki miewa kompanie.² Prócz obiadów extraordinaryjnych co niedziela, bywają kolacje. Dla państwa teatr najistotniejszą jest zabawą. Pospólstwo zaś, pod święto licznie tam gromadzące się, bawi publiczna królewska muzyka. Teatr tutejszy dworski w Łazienkach barzo szczupły jest. Fabryka nowego, a razem i oranżerii, idzie z pośpiechem.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1786*, sygn. 1327, k. 58 (Wilno 20 VII).

² „Teatrum dworskie — pisano z Warszawy 29 marca 1786 — nie przestaje bawić *Publicum*...” (k. 26).

ZABAWY IN GRATIAM ANIWERSARZA ELEKCJI¹

Z Warszawy d. 11 września 1786. [...] Gala rocznicy elekcyjnej [...], acz pod nieprzytomność JKMci, obchodziła się solennie [...]. Miała być na dniu tym opera włoska *serio* grana, w której rolę Stratoniki dla sławnej Giorgi Banti² przeznaczono, lecz przypadkowa jej słabość zmartwiła ciekawe *Publicum*. Nazajutrz *in gratiam* tej uroczystości zapowiedziany Foksal, iluminacja liczna i okazała. Fejwerk w tych dowodach reprezentował zwycięstwo Jana III pod Wiedniem, który jak każdemu z Polaków był miłym, tak też widocznie ujął spektatora, już też ma być ostatni. Szczwalnia tutejsza pomnożona liczbą psów

kilkunastu, aż *ex Imperio* zapisanych, zbiorem panującym jest właśnie pasji gustem i po angielsku partie się uformowały; każda reprezentacja zaludnia amfiteatr.

¹ Fragm. „gazety pisanej” A. F. Nagłowskiego do ks. Antoniego Sułkowskiego; tekst wg: E. Aleksandrowska, *Materiały...*, s. 116—117. Identyfikacja tekstu w *Gazetach pisanych z Warszawy z lat 1771—1796*, rkps Bibl. Krasieńskich, sygn. 3925 (zob. A. Simonówna, *Kilka notatek muzycznych z gazet pisanych*, s. 9), oraz w *Gazetach pisanych z Wilna r. 1786*, sygn. 1327, k. 66 (z datą: Z Warszawy die 26 7-bris 1786).

² Brigida Giorgi Banti (ok. 1756—1806), jedna z najwybitniejszych śpiewaczek włoskich drugiej połowy XVIII w., obdarzona fenomenalnym głosem. W dzieciństwie była śpiewaczką uliczną (*cantante di piazza*) w Wenecji; mając 19 lat przyjechała „zrobić karierę” do Paryża, śpiewała w oberżach i kawiarniach. Pewnego wieczoru De Vismes, dyrektor opery paryskiej, przechadzając się po bulwarze usłyszał jej głos; wstąpił do kawiarni, gdzie Banti śpiewała, wsunął do ręki ludwika i polecił nazajutrz przyjść do opery. Po pierwszej próbie zaproponował jej engagement i 1 listopada 1776 r. Banti debiutowała w *Ifigenii w Aulidzie* Glucka! Od chwili debiutu każdy niemal jej występ był sukcesem, i to olśniewającym, ale Banti do końca pozostanie tylko „cudownym” głosem; nauczyciele doprowadzali ją i siebie do rozpacz, wreszcie machali ręką (pierwszym był nie byle kto: Giuseppe Sacchini). Partię Stratoniki Banti śpiewała w operze *Arriate* Tarchiego, która, jak informował afisz, była „umyślnie pisaną w Milano dla JP. Georgi Banti, wirtuozki” (L. Bernacki, *Teatr...*, I, 294). Zob. także w nin. tomie s. 421—422.

AWANTURA Z ŚPIEWACZKĄ BANTI W WARSZAWSKIM TEATRZE¹

Z Warszawy dnia 16 września. Dnia 10 tego miesiąca nowa tu była dana opera, na której kiedy wszystkie miejsca prawie napelnione były, a wyborna śpiewaczka Banti, kontentując swym głosem publiczność, dostrzegła w łóżach drugiego piętra jakąś niebaczność na jej się w głosie wysilanie, za czym przestawszy nieco na teatrum dalszego śpiewania w głos się z tym odezwiała wyrazem, że łatwiej się wysmiewać aniżeli śpiewać i zapraszała w łóżach będących na swoje miejsce. Tym nieprzystojnym publiczności obrażeniem nie tylko zaraz wyświstana została, ale też wyniołszy się z teatrum tak mocno na siebie oburzyła wszystkich, że JP. Gurowski², marszałek W.W.Ks. Lit[ewskiego], sprawujący teraz jurysdykcją, czując powszechności krzywdę, posłał zaraz z naganą tej śmiałości do tejsze śpiewaczki i z nakazem, żeby nie bawiąc wróciwszy się na teatrum publicznie swój grzech wyznała i przeproszeniem błąd zamazała; inaczej przymuszonym będzie z powinności jurysdykcji gwałtowniejszym rozkazem nakłonić ją do swego wypełnienia nakazu. W momencie tedy, gdy to się stać musiało, wszystka publiczność, kontenta z satysfakcji, Jmci Panu Marszałkowi W.Lit[ewskiemu] składała dzięki. Tym sposobem na coś większego zanosząca się burza za staraniem i przezornością tegoż JP. Marszałka W.Lit[ewskiego] zaspokojoną została. Nazajutrz na uczynioną przez ur[odzonego] insty-

gatora w tejże sprawie illacją wyszła tejże jurysdykcji marszałkowskiej rezolucja, aby aktorki i aktorowie teatralni nie ważyli się na teatrum ani uczynkiem, ani słowem publiczność obrażać, której winni są respekt i uszanowanie, jako zysk dla nich przynoszącej; i chociażby zdarzyły się im jakie od prywatnych nawet przykrości, nie powinni na nie się obruszać, a tym bardziej zuchwale odpowiadać albo strofować, a to pod karami przez sąd marsz[alkowski] wskazać mianymi. Antrepreneurom także Warszawskiego Teatrum jak najsurowiej przykazano, żeby aktorów w tej mierze skuteczniej utrzymywać i przestrzegać starali się, a to pod podobnymże za niedbalstwo ukaraniem. Na ostatek w tejże rezolucji (do druku podanej) uwiadomiono wszystkich, że takowe błędne, czyli złośliwe przestępstwa pod żadnym pozorem nie prywatną mocą lub zemstą czyjąkolwiek, lecz przez Zwierzchność Najwyższą miejscową sądownie karane będą.³

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 16 IX, nr 74. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 290—292. Streszczenie zob. „Lwowskie Tygodniowe Wiadomości” 1786, nr 70.

² Władysław Roch Gurowski (1717—1790), marszałek wielki litewski od 1781 r., zastępował wówczas Mniszcha w jego funkcjach marszałka wielkiego koronnego.

³ Skandal, wywołany przez Banti w warszawskim teatrze, można interpretować różnie. Banti miała na pewno w dużej mierze rację: hałas w ówczesnym teatrze panował nieznośny, lekceważenie aktorów było często dotkliwie. Ale równocześnie jej rozdrażnienie jest dość typowe dla zachowania się „gwiazdy”. Odpis rezolucji zob. Archiwum Rulikowskiego w Instytucie Sztuki PAN, sygn. 63(3), s. 182—183.

TRYBUNAŁ LUBELSKI NA TRAJEDII¹

Z Lublina d. 6 października. Trybunał Koronny Lubelski obchodził uroczyste dzień imienin Książęcia Jmci Prymasa. [...] Obiad był przy wielkich stołach u JKs. Prezydenta, który chcąc zabawić tutejsze publicum zaprosił za swymi biletami wszystkich na tutejsze teatrum na trajedią, po której dał się widzieć herb i cyfra Książęcia Jmci Prymasa² przy iluminacji całego teatrum i rezonancji kapeli.

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 14 X, nr 82, Supl.

² Michała Poniatowskiego.

«WESELE FIGARA» JUŻ PO POLSKU!¹

Doniesienie z Warszawy dnia 22 listop[ada] r. 1786. Wyszła z druku sławna w Europie komedia pod tytułem *Dzień pusty, albo Wesele Figara*, w pięciu aktach, pana de Beaumarchais, po polsku przetłumaczona², grana pierwszy raz

w kraju przez Aktorów Narodowych w Wilnie w dzień imienin Najjaśniejszego Pana, dnia 8 maja roku 1786. Dostanie tej komedii w drukarni nadwornej JKMci i w księgarni Michała Grölla. Cena zł 4.

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 22 XI, nr 93, Supl.

² Przez M. Wolskiego.

KSIAŻKI ZBÓJECKIE¹

Z Lipska d. 8 listopada. Jak wielce może być szkodliwe czytanie romansów młodym i bez doświadczenia będącym ludziom, poznać można z tego, co następuje. Czytaniem romansu [!] Schillera pod tytułem *Zbójcy*² chłopców 12 po lat 16 mających zostało zachęconych do złożenia między sobą zbójckiej bandy. Za herszta swojego obrali oni dorosłego syna zmarłego porucznika tutejszej milicji, który za swych subalternów dobrał sobie dwóch innych, jednego syna pewnego malarza, a drugiego syna niejakiego trzymającego do najęcia karety. Z Lipska, gdzie byli już przez swe rabunki zebrali dla siebie na podróż pieniądze, chcieli przez Hamburg udać się do Anglii, ażeby tam mogli bezpieczniej i doskonalej bawić się łotrostwem.

¹ „Gazeta Warszawska” 1786, 29 XI, nr 95, Supl.

² Chodzi oczywiście nie o romans, ale o dramat Fryderyka Schillera *Zbójcy* (I wyd. 1781; II wyd. 1782 z rewolucyjnym hasłem *In tyrannos!* i mottem: „Czego nie uleczy lekarstwa, uleczy żelazo, Czego nie uleczy żelazo, uleczy o g i e r n”). Młodocianym naśladowcom Karola Moora nie udało się jednak eksodus do Anglii, a to przez zdradę jednego z „hershów”, który „czy samym wejrzeniem ojca, czyli też jaką inną okolicznością został zmiękczonej” (zob. dalszy ciąg relacji w „Gazecie Warszawskiej”). Trudno odpowiedzieć, czy czytano u nas Schillera w XVIII w., wiadomo jednak, że już w cztery lata po prapremierze (Mannheim, 13 stycznia 1782 r. z A. W. Iflandem w roli Franciszka Moora) przywiozła do Polski *Zbójców* razem z *Intrygą i miłością* wędrowną trupa Schrottensteina (Kraków, 16 marca 1786 r.; zob. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 43). Polska prapremiera *Zbójców* w Teatrze Narodowym nastąpiła dopiero w 1803 r. (w recenzjach nazwano dramat Schillera „potworem dramatycznym”). Przed samą Insurekcją teatr niemiecki w Warszawie grał z powodzeniem *Don Karlosa*.

FORTEL ANGIELCZYKA¹

Z Londynu d. 9 stycz[nia]. [...] Pan Asteley[!]², kunsztmistrz angielski, który rozmaite pokazuje sztuki na koniach, przyprowadził z sobą baletników z Londynu i po odprawionych egzericytacjach jeżdżenia na koniach wystawił teatr, na którym kazał czynić różne skakania. P[an] Nicolet, sam tylko jeden mający

przywilej na teatrum i na trzymanie baletników, zapozwał go i sprawę wygrał. Ale Angielczyk, nie straciwszy wcale głowy, kazał położyć obszerny stół na grzbietach swych do gonitw koni, na którym baletnicy jego odprawowali zwykłe skoki. Przeciwno temu Anglika fortelowi nic nie śmiał adwersarz mówić.

¹ „Gazeta Warszawska” 1787, 3 II, nr 10, Supl.

² Philip Astley (1742—1814), słynny wołyżer angielski; pierwszy połączył „sztuki na koniach” z pantomimą. Bardzo ważne okazały się także w przyszłości jego pomysły architektoniczne. Astley przywrócił dla popisów wołyżerskich kolistą arenę znaną z cyrków rzymskich, próbował także połączyć arenę z elementami sceny pudełkowej. Zob. *Enciclopedia dello spettacolo*, t. I, szp. 1030—1032.

ZAKAZ «WESELA FIGARA» W BORDEAUX¹

Z Paryża d. 9 lutego. [...] Parlament de Bordeaux na nowo granie komedii *Figaro* zakazał.

¹ „Gazeta Warszawska” 1787, 3 III, nr 18, Supl.

MIMO ZIMNA FOKSALE!¹

Z Warszawy d. 2 Mai 1787. [...] Ks[ia]żę Jmć Marcin Lubomirski mimo czasów jeszcze zimnych otworzył już swoje zwyczajne Foksale w ogrodzie na Nowym Świecie.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1787*, sygn. 1326, k. 31 (Wilno, 6 V).

KRÓL W WIŚNIOWCU¹

Dzień 27 maja. Niedziela. [...] Wieczorem [...] Król Jmć [...] udał się na komedię francuską, graną przez pierwsze osoby, znajdujące się w Wiśniowcu, i balet, który tańczyły z wielką satysfakcją tak NPana, jako i całej kompanii, kasztelanki i kasztelanicy Ryszczewscy, sędzianka Orłowska, starościanki Polanowskie i inne damy, po większej części lat 10 nie mające, na teatrze nowo wystawionym w sali przemysłem i malowaniem własnym wielu gustownych dekoracji JP. Lessera [...]. Po komedii i balecie skończonym o godzinie 11 NPan do swoich pokojów, a kompania na kolację udali się.²

Dzień 28 maja. [...] Wieczorem komedia polska i francuska, a po nich balet przez aktorów tych samych, co i dnia wczorajszego, z powszechnym ukontentowaniem spektatorów grane były.³

Dzień 29 maja. [...] Po obiedzie jeździł JK Mość na spacer, a powróciwszy był na komedii polskiej i balecie⁴, w zakończeniu którego z powszechną pochwałą pożegnał NPan kompanią, która udała się na kolację.

Dzień 30 maja. [...] W sali dolnej był balet, po którym, gdy NPan zabierał się do spoczynku chcąc dnia jutrzejszego rano wyjechać, osoby pierwsze z tej kompanii oświadczyły pożegnanie.

¹ Fragm. *Diariusza podróży JK Mci do Kaniowa*; tekst wg prwdrku: „Gazeta Warszawska” 1787, 2 VI, nr 44; 6 VI, nr 45. Identyczny tekst fragmentów w osobnym wydaniu pt.: *Diariusz podróży Najjaśniejszego Stanisława Augusta, króla polskiego, na Ukrainę...*, Warszawa 1787, s. 174—177. Autorem jest Adam Naruszewicz.

² W Wiśniowcu (województwo kijowskie), rodowej siedzibie Mniszchów, gościli króla, wracającego z Kaniowa ze spotkania z Katarzyną II, Urszula i Michał Mniszchowie, marszałkostwo wielcy koronni. Dokładny opis przygotowań i przebiegu uroczystości zawierają listy Urszuli Mniszchowej do matki, Ludwiki Zamoyskiej, opublikowane przez J. I. Kraszewskiego (zob. „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu”. Rok 1866, Paryż 1867, s. 174—231; fragmenty dotyczące przygotowań czynionych w Warszawie zob. w nin. tomie s. 654). Wiadomo z nich, że Mniszchowa zamierzała sprowadzić do Wiśniowca słynną śpiewaczkę Brigide Giorgi Banti, która właśnie opuszczała Warszawę udając się do Wiednia, oraz baletmistrza Ledoux „z dwójgiem dzieci tańczących i najwdzięczniejszych”; zrezygnowała jednak z tych projektów z obawy, „że to nam zazdrości i nieprzyjaciół narobi”. Na powitanie króla w Wiśniowcu wystąpili więc tylko amatorzy z dubieńskiego *théâtre de société* (zob. w nin. tomie s. 567). Prym wśród nich trzymała Augusta Platerowa z córkami, żona Konstantego Ludwika Platera, pisarza w. ks. litewskiego; baletmistrem zespołu była Honorata Ryszczeńska, kasztelanowa lubaczowska, tańce wykonywały jej dzieci (3 córki i syn, Gabriel) oraz córki sędziego ziemskiego podolskiego, Andrzeja Orłowskiego, i starosty dąbrowskiego, Polanowskiego. Wśród amatorów z Dubna spotykamy także Ludwikę z Sosnowskich Lubomirską, hetmanową wielką litewską, przed laty ukochaną Tadeusza Kościuszki! Przedstawienia odbywały się na piętrze prawego skrzydła pałacu w wielkiej sali Wiśniowieckich, urządzenia sceny i dekoracje były dziełem Wincentego de Lesseur (ucznia Bacciarelliego), zdolnego miniaturzysty, niebawem szambelana królewskiego. O dobrym wyposażeniu technicznym teatru świadczy relacja Adama Raczyńskiego, któremu, gdy w 20 lat później oglądał w Wiśniowcu przedstawienie wodewilu, najbardziej się podobało zejście Kupidyna z obłoków. „Schodzenie — pisał — odbywało się bardzo naturalnie, nie było widać żadnych przyrządów, zdawało się, że rzeczywiście spływa z obłoków za pomocą poruszających się skrzydeł” (*Z pamiętników...*, „Ateneum” 1898, s. 301). Podczas pobytu króla wystawiono cztery sztuki i trzy balety; ciekawe, że nie doszło do skutku przedstawienie *Syna marnotrawnego* Trembeckiego i „małej operetki polskiej”, jak początkowo zamierzano (należy sprostować omyłkę L. Bernackiego, który sądził, że przedstawienia te, jak również występy Brigidy Banti w operze Paisiella *La Serva fatta padrona*, odbyły się w Wiśniowcu; zob. *Teatr...*, II, 366). Z listów Mniszchowej wynika, że jej rola w przygotowaniu imprez teatralnych w Wiśniowcu ograniczyła się do akceptacji programu dubieńskich amatorów, i to w dużej mierze „na ślepo”, stąd np. jej żale, że mogło dojść do przedstawienia *Podrzutka* Brühla, sztuki „przechwalonej i bardzo nudnej” (ale przynajmniej, że uprzednio nie czytała tej komedii ani nie była na żadnej jej „repetycji”). Pierwszego dnia odegrano tragedię Voltaire’a *Charlot, ou la Comtesse de Givry*, której „przedmiot” (odwiedziny Henryka IV w zamku Givry) „dosyć do okoliczności przypadał”, na zakończenie był „balet Flory”, tańczony

przez dzieci. W liście do matki Mniszchowa skarżyła się, że *Charlot* była „źle oddana, jak wszystkie sztuki francuskie na prowincji”. Podobał się natomiast wszystkim „balet Flory”: „...ze dwanaście osób młodych bardzo ładnych, wystrojonych jak najstaranniej; gazy, kwiaty, wdzięki, świeżość... Pierwsza tancerka miała lat ośm. Mógłby się był ten balecik i w Warszawie pokazać.”

³ Komedią polską była *Kawa* A. K. Czartoryskiego, francuską popularne w repertuarze teatrów *de société* całej Europy *Heureusement* M. A. J. Rochona de Chabannes; na zakończenie odtąńczono „balet majtków”. Wg opinii Mniszchowej *Kawa* „była dobrze grana i zdawała się bawić Króla” (wystąpiły w niej Augusta Platerowa z córką, Ludwika Lubomirska i Strzemboszanka, kasztelanka sierpska), *Heureusement* natomiast wypadło „szkaradnie”.

⁴ Grano komedię A. F. Brühla, przełożoną z niemieckiego, *Podrzutek, czyli Dziecię z znalezione* (premiera w Teatrze Narodowym 22 września 1781 r.) z baletem *Les Jalousies villageoises*. Wg Mniszchowej spektakl wypadł żałośnie, bo nie dosyć, że wybrano sztukę „bardzo nudną”, to jeszcze „nikt swej roli nie umiał”!

⁶ „Uprosiłam, żeby go na dole tańczyli — pisała Mniszchowa o ostatnim balecie — Króla nie prowadząc w gorąco na górę do teatru. Bardzo się udał ładnie, przedstawiał zabawy wiejskie; rozmaitości strojów użytych w tych wszystkich baletach, ich wytworność prawdziwie osobliwsza na prowincji, a co by było pięknym nawet w stolicy, to siurpryza, jaką nam zrobiła pani Rzyśczewska.”

TEATR WILEŃSKI DLA KSIĘŻNEJ DE LIGNE¹

Z Wilna d. 3 Junii. [...] Dnia 27 *praesentis* [maja] Antreprzyza teatralna Ak-torów Nadwornych, założona z okoliczności przybycia JOKsiężnej Jejmc; de Ligne, chcąc okazać wdzięczność tej wielkiej Familii, z której pochodzi (i od której tak wiele łask i względów doznaje), grała wielką nową operę heroicznie-komiczną, świeżo w tej stolicy zrobioną, pod tytułem *Wyspa Alczyny, czyli Wiedźma ukarana*, która nie tylko tak wielkich gości, ale też całą *Publicum* piękną reprezentacją i wspaniałą dekoracją teatru bawiła i z oklaskiem przyjętą została.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1787*, sygn. 1326, k. 39.

² Helena z Massalskich księżna de Ligne (1763—1815), siostrzenica biskupa wileńskiego, Józefa Ignacego Massalskiego; na jej przyjazd antreprzyza wileńska Bogusławskiego wystawiła operę Bertatiego—Gazzanigi *L'Isola d'Alcina* (libretto przełożył L. Pierożyński). O związkach księżny de Ligne z teatrem polskim zob. L. Perey, *Histoire d'une grande dame au XVIII^e siècle*, [b.m. i r.] (obszerne streszczenie w: „Kronika Rodzinna” 1887), oraz w nin. tomie s. 581.

U SAPIEHY NUNCJUSZ W TEATRZE¹

Z Warszawy d. 11 Julii 1787. [...] JKs. Nuncjusz tutejszy² powracając z Nieświeża wstąpić ma do Różany do ks[ię]cia Sapiehy, kanclerza w. lit[ewskiego], będzie tam oglądał, z ukontentowaniem zapewne, teatr włoski w pięknym guście i wielkim kosztem od tego pana wystawiony.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1787*, sygn. 1326, k. 50.

² Ferdynand Saluzzo, książę de Carigliano, nuncjusz papieski w Warszawie w l. 1786—1794.

FAJERWERK W FALENTACH¹

Dzień 21 lipca. [...] Przybył NPan do Falent, dóbr i dworu JP. Teppera², około godziny wpół do drugiej, gdzie oczekujących na siebie Książąt Jchmościców Prymasa i przeszłego Podkomorzego Kor[onnego], braci³, mile uściskał. [...] Za nastaniem nocnej chwili nastąpił wielki fajerwerk. Naprzeciwko pałacu w ogrodzie nad stawem zbudowana była machina, reprezentująca w malowidłach skałę z figurą ludzką Wisły, rzekę z urny wylewającą. Na skałę stał w pośrodku kolos, a około niego dwa pomniejsze. Między kolosem średnim a balkonem pałacowym dano komunikacją przez sznury, które gdy w obecności N. Pana na balkonie zapalono, rączy ogień przebiegłszy aż do maszyny, rozniecił w minucie trzy owe kolosy i ukazawszy naprzód w osobliwszej światłości literę S. imienia Królewskiego początkową, wydał potem w pośrodku kolosu portret Pański oraz po zgaśnięciu prochowych płomieni całej maszyny malowidła, przy ukrytej wewnątrz skały iluminacji, okazał. Potem przy biciu z harmat i odgłosie muzyki dały się widzieć różne z ogniów tak na powietrzu, jako i na wodzie igraszki, trwając i bawiąc spektatorów więcej godziny. Zakończył się fejerwerk pomieniony bukietem z wielu rac zapalonym nad kolumną utrzymującą portret Królewski.

¹ Fragm. *Diariusza podróży JKMcI do Kaniowa*; tekst wg prwdrku.: „Gazeta Warszawska” 1787, 25 VII, nr 59. Identyczny tekst fragmentu w osobnym wydaniu *Diariusza*. Autorem jest Adam Naruszewicz.

² Dwór w Falentach pod Warszawą należał do Piotra Fergussona Teppera (zm. 1794), słynnego bankiera warszawskiego, którego „miano za najbogatszego bankiera na Północy” (L. Engeström, *Pamiętniki*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, s. 116). „Był nadzwyczajnie próżny i niedbały. Utrzymywał dom swój na stopie najwspanialszej, wkładał grube sumy w gospodarkę wiejską, na której zapewne się nie znał, ale która mu potrzebną była tylko do figurowania w rzędzie obywateli ziemskich; kupił sobie Krzyż Maltański 3-cj klasy, który zawsze nosił w pętlicy; wysadził się na przyjęcie Stan. Augusta w swoich Falentach i sprawił całą zastawę srebrną, wyrobioną w kłosy. Grał rolę wielkiego pana i rujnował się, żeby panowie zapomnieli o jego rodzie, tak jak się oni rujnowali dla upamiętnienia swych rodów.” (T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764—1794)*, t. II, Kraków 1897, s. 169.)

³ Michała i Kazimierza Poniatowskich.

KONCERTY NA TEATRZE JP. BENDY¹

Z Wilna die 21 9-bra 1787. [...] Przejeżdżał tedy sławny skrzypek z swą żoną także, śpiewaczką, JP. Będa² [!], cudzoziemiec, i popisywał się na tutejszym teatrze w przeszły piątek [16 listopada] koncertem, on instrumentalnym, a żona wokalnym, który przegrywając niemało wygrał dukatów z tutejszej stolicy.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1787*, sygn. 1326, k. 83.

² Być może skrzypkiem tym był Georg Benda, wybitny muzyk i kompozytor, twórca głośnych monodram: *Medea i Jazon* oraz *Pigmalion*, „maitre de chapelle” dworu w Gotha.

KREDYTOWANIE OSOBOM TEATRALNYM BEZ PORĘKI ZAKAZANE¹

Z Warszawy d. 30 Januar[iu] 1788. [...] Jurysdykcja Marszałkowska widząc, iż przez zadłużanie się częste osób teatralnych wiele zawodów publiczność doznaje, a nawet i kredytowanych rzeczy częstokroć odzyskania funduszu nie znajduje, wydała w tych dniach przy odgłosie trąby obwieszczenie, aby w dalszy czas nikt osobom teatralnym ani pieniędzy, ani fantów bez otrzymanego pierwej na piśmie od Zwierzchności Teatralnej zaręczenia, pod przepadkiem pożyćać nie ważył się.²

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1788*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1325, k. 8—9.

² Rozporządzenie marszałka Mniszcha z 16 I 1788 r. (zob. przedr. w nin. tomie s. 828).

PICCINI W HOŁDZIE GLUCKOWI¹

Nowe ustanowienia. Pan Piccini, który jak wiadomo, nieubłagany był przeciwnikiem w muzyce sławnego Kawalera Glüka, ku końcu roku 1787 w Wiedniu zmarłego, i dzielił całą publiczność francuską na dwie partie, piccinistów i glikistów, rozpoczął teraz sam w Paryżu wielką subskrypcją na zebranie funduszu, aby w dzień rocznicy śmierci Glüka grany był co rok wielki koncert, a to z samych tylko sztuk tego wielkiego komponisty. To *institutum* ma mieć publiczne zaręczenie i być złączone z wielką operą, a jeżeli anniwersarz przypadnie w dzień opery, to ta, nie inna, ma być grana, jak tylko kompozycji Glüka.²

¹ „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1788, t. I, s. 191.

² Wielka wojna gluckistów ze zwolennikami starej włoskiej opery rozgorzała od premiery *Ifigenii w Aulidzie* (19 kwietnia 1774 r.). Przeciwnicy Glucka wysunęli przeciw niemu Niccolò Picciniego (1728—1800), najwybitniejszego wówczas kompozytora włoskiej opery buffo. Piccini był także reformatorem formy operowej (dramatyzacja dusetu, wielkie finały), ale ostrożnym i kompromisowym. Dał się wprowadzić użyć jako sztandar antygluckistów, sam jednak żywił podziw dla wielkiego Niemca i w jego operach możemy tropić wyraźne wpływy Glucka.

KRÓLEWSKIE ZABAWY¹

Z Łazienek 10 września 1788. W sobotę [6 września], jako w wilią gali anniwersarza elekcji, niektóre z dam przy Królu JMci mieszkających dla poświęcenia dnia tego i okazania Naj[jaśniejszemu] Panu powinnej atencji, przybrawszy sobie inne osoby grały na nowym teatrze łazienkowskim, w najnowszej architekturze kosztownie wystawionym, dwie francuskie komedie pod tytułem *La Partie de chasse de Henri IV et Georges Dandin*.² Wchodziły w obydwie te sztuki księżna de Ligne z domu Massalska, Janowa Potocka z domu Lubomirska, hrabina Krasicka, generał Woyna, podkomorzyc Sobolewski, graf Sułkowski i inni. Spektakl ten tak dla wyboru osób, jako też piękności strojów z największym ukontentowaniem przyjęty, przeplatał balet pod tytułem *Rybaki*³, przez tancerzów i tancerki narodowe z powszechnym oklaskiem dopełniony. Przy końcu pierwszej komedii śpiewane były przez aktorów wierszyki stosowne do nazajutrz przypadającej uroczystości, zawierające życzenia Naj[jaśniejszemu] Panu.

W niedzielę, w sam dzień anniwersarza [7 września], ponieważ gali determinowanej nie było, JchMPaństwo Marszałkostwo Wielcy Koronni zaprosili Naj[jaśniejszego] Pana na obiad do Sielc, wioseczki blisko Łazienek do dziekana Warszawy należącej. Miejsce to, z samego położenia arcypiękne, w ciągłej równinie, staraniem śp. podskarbiego Tyzenhauza przez rznięcie kanałów i sprowadzenie wód żywych znacznie przyozdobione, lubo dość porządnym ma domek, że jednak dostarczającego do ustawienia stołów nie było miejsca (bo gmach przez Podskarbiego zaczęty nie skończony), w rozbitych na ten koniec namiotach kilka wielkich stołów zastawionych było. Poprzedzili przybycie tamże Pańskie JchMPaństwo marszałkostwo Mniszchowie i wraz z JMPanią Wojewodziną Podolską⁴ wysiadającego Naj[jaśniejszego] Pana przyjmując złożyli mu wraz najszczerze, bo z serca pochodzące życzenia. Słuchał Król JMé mszy św. przez JKs. Żurawskiego, dziekana warszawskiego, audytora prymacjalnego, czytanej, po której do przeznaczonych dla siebie nieco oddalwszy się pokoików, za zgromadzeniem się rodziny i innego liczego państwa i odebraniu powinszowania, udał się Naj[jaśniejszy] Pan na przechadzkę, mając za przewodniczkę JMPanią Marszałkową W[ielką]K[oronną]. W ciągu długiej ulicy po obu stronach drzewami obsadzonej, na ustroniu trochę, w miejscu spokojności i oddalenia istotnie malującym, znalazł Król JMé chatkę pustelniczą z trzciny i chrustu arcyładnie lubo po prostu uplecioną i w niej sędziwego starca, który za zbliżeniem się Pana, przygrywając na arfie, śpiewał stosowne do dnia życzenia. Potem udał JKMość do altany w końcu ogrodu na wysoko sypanej górze wystawionej i tamże niejaki czas widokiem przepysznych okolic zabawiwszy się wracał Naj[jaśniejszy] Pan inną drogą, a przybywszy do kanału wsiadł na umyślnie do tego przygotowane baty i tymiż płynął aż do terasu w środku ogrodu zieloną darnią wysłanego, a wysiadłszy do rozbitego nad

brzegiem schronił się namiotu. Naprzeciw tego wystawiona wiejska chatka gierlandami z kwiatów ozdobiona miała w szczycie zawieszoną chorągiewkę, w środku której była cyfra Pańska, a na spodzie dewiza *Nos coeurs sont à lui*. Wprost tej chatki był młynek o jednym kole ciągle obracającym się, w nim pokazał się młody młynarczyk i przez powtarzane znaki wywabiwszy z chatki wieśniaczkę, przy ofiarowaniu kwiatów śpiewali tak osobno, jako i razem z muzyką pochwały łaskawego Króla. Za zbliżeniem się młynarza w łodzi płynącego młynarczyk i wieśniaczka do swoich schronili się mieszkań; wielokrotnie jednak od młynarza zachęcani, aby święcili dzień ten tak szczęśliwy, wrócili do swojej kantaty⁵, gdy tymczasem młynarz dużą łodzią popłynął na drugi brzeg kanału i przy odgłosie muzyki przewiózł dwa banda Krakowiaków i Kozaków, ażeby również byli uczestnikami tej uroczystości. Gdy wysiedli na ląd, zaczął się balet krakowski i kozacki⁶, przeplatany rozlicznymi piosneczkami. Po skończonym balecie udał się Naj[jaśniejszy] Pan do namiotu, gdzie zastawszy dla siebie stół zastawiony, gdy do niego siadać zamyślał, nagle jedna część płótna namiotowego wzniosłszy się nowe jeszcze] Naj[jaśniejszemu] Panu sprawiła ukontentowanie, gdy na zielonym trawniku w cieniu rozłożystego drzewa dana była mała wiejska operetka pod tytułem *Bastien et Bastienne*⁷, przez dwie młode aktorki z największą przyjemnością grana. Po tej skończonej i wesołych tak Krakowiaków, jako Kozaków, przy powtarzanych piosneczkach, skokach, zasiadł JKMość do stołu w kompanii dam i kawalerów na osób 40 zastawionego, że zaś ten dostarczającym nie był, reszta zaproszonych gości, jako też i świta JKMcI udała się do obok w drugim namiocie nakrytego stołu, gdy tymczasem kilka innych w osobnych namiotach aktorami, tancerzami i muzykantami obsadzone były. Spełniano wszędzie zdrowie Pańskie, a przy końcu u stołu, gdzie JKMość siedział, JMćPani marszałkowa Mnischkowa na podziękowanie Naj[jaśniejszemu] Panu za łaskę, którą im zaszczycając ich swoją przytomnością wyświadczyć raczył, śpiewała wierszem ułożone przy odgłosie arfy podziękowania, ponawiając wraz życzenia, które z jak przychylnego pochodziły serca, tak równie z rozrzewnieniem od Naj[jaśniejszego] Pana przyjęte były.

¹ Gazeta pisana, załączona do *Listów H. Gurskiego r. 1782—1792*, t. II: 1787—1789, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 6353 I, s. 255—258. Przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 473—474.

² Na otwarcie teatru w Pomarańczarni „dostojni amatorzy” grali komedię Collégo *La partie de chasse de Henri IV* i komedię Moliera *Georges Dandin*. W komedii Collégo rolę tytułową grał kawaler de Maisonneuve, rolę Michau — szambelan Woyna, Agatą była hrabina Aleksandra Krasička (córka Elżbiety Grabowskiej), śliczną Margot Julia Potocka (żona znanego podróżnika i badacza Jana Potockiego; współcześni widzieli w niej uosobienie „niezrównanego wdzięku”); jako Catou wystąpiła księżna Helena de Ligne (synowa słynnego polityka i pamiętnikarza). „Sztuka udała się doskonale — pisał w swojej relacji z przedstawienia l'abbé Renaud. — Wszystkie aluzje stosowne do okoliczności zostały przyjęte przez publiczność z wielkim entuzjazmem. Ogólny zachwyt wzbudziło piękno teatru, którego wykrój, kształt, ozdoby i urządzenie wnętrza nie dawało

wrażenia teatru publicznego, ale sali przeznaczonej do gromadzenia dystyngowanego towarzystwa. Z dekoracji sztuki zwrócono uwagę przede wszystkim na tę, która przedstawia kruzganek, gdzie odbywa się słynna scena pojednania Henryka IV z Sullym. Obrzeżenia z arabesk rzucone na złote tło i szczęśliwe połączenie gustu rzymskiego z gustem francuskim, tym, jaki był w dobrych latach Ludwika XIV, nadaje temu kruzgankowi uderzający wygląd wielkości i bogactwa." Na koniec odśpiewano okolicznościowy wodewil. W komedii Moliera wystąpili: księżna de Ligne i kawaler de Maisonneuve; wg Renauda „finezja i dokładność”, z jaką odegrali swe role, uczyniły sztukę interesującą (zob. rkps Bibl. Czartoryskich, sygn. 938; przedr. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 433—444).

Wspomniany w gazecie podkomorzyc Sobolewski to najprawdopodobniej Walenty Sobolewski, później starosta warszawski; w 1795 r. ożenił się z Izabelą, córką, jak powiadano, Elżbiety Grabowskiej i Stanisława Augusta. Graf Sułkowski to Józef Sułkowski.

³ Balet D. Curza; prapremiera w Teatrze Narodowym 26 stycznia 1787 r. Zespół „tancerzy i tancerek narodowych”, który wystąpił w *Rybakach*, nie należał do Teatru Narodowego, ale był prywatną własnością Stanisława Augusta. Należał przedtem do podskarbiego Antoniego Tyzenhauza (1733—1785), gorliwego choć niefortunnego inicjatora uprzemysłowienia na Litwie i zapalonego teatromana; ok. 1770 r. założył on w Grodnie szkołę baletową i muzyczną, której uczniowie rekrutowali się z pańszczyźnianych chłopów. Po jego śmierci spadkobiercy odstąpili zespół baletowy królowi, „sprzedając mu na konto należności stryja 15 baletniczek w wieku od 10 do 21 lat oraz 18 baletników w wieku od 10 do 20 lat”. Stanisław August baletników uwolnił z poddaństwa, „jednak nie bez specjalnych, a dla siebie przyjemnych, danin od dziewcząt” (zob. A. Magier, *Estetyka...*, s. 409).

⁴ Ludwika z Poniatowskich Zamoyska.

⁵ Wg relacji Renauda wieśniaczką była panna Sitańska, a młynarczykiem i młynarzem Gaillard i David; odegrali oni operetkę Piisa—Barrégo pt. *Les Amours d'été*.

⁶ Balet D. Curza; prapremiera w Teatrze Narodowym 28 lutego 1788 r.

⁷ Operetka *Les Amours de Bastien et Bastienne* Gaetaniego wg parodii Marii Favart i Harny de Guerville'a opery *Le Devin de village* J. J. Rousseau. „Po tej małej sztuczce nastąpił balet Krakowiaków śpiewających piosenkę polską napisaną przez pana Trembeckiego” (tj. *Pieśń dla chłopów krakowskich przez Wisłę przepływających*). Na koniec zaś uczty króla „przy deserze śpiewano piosenki polskie tego samego autora” na nutę z *Wesela Figara* (zob. w zbiorze poezji Trembeckiego *Pieśń śpiewaną na obiedzie w Sielcach pod Łazienkami dnia 7 września 1788*).

INAUGURACJA POSĄGU KRÓLA JANA III W ŁAZIENKACH¹

Z Warszawy dnia 17 września. [...] dzień doroczny króla Jana zwycięstwa nad Turkami pod Wiedniem w przeszłą niedzielę (d. 14 września) 'przypadał; tegoż dnia odprawiła się w Łazienkach pomienionego posągu uroczysta inauguracja, a to z tak kosztowną wspaniałością, jak Warszawa jeszcze nie widziała i jak przystało na panującego Króla, aby uwielbił tego, który go na tym panowaniu niegdy poprzedziwszy, wielkimi swymi rycerskimi dziełami naród nasz polski na całym świecie wielce wsławił. Na tym inauguracji festynie było w Łazienkach wystawione obszerne dla sześciu tysięcy widzów amfiteatrum, gdzie się odprawował karuzel, czyli popisy rycerskie. Była na tamiecznym teatrum do radosnych łez pobudzająca kantata, do której napisania użył dawnego swego pióra sławny nasz poeta, nie tylko poetyckim laurem,

ale i infułą godnie od tyłu już lat uwieńczony. Był na tymże teatrum balet heroiczny. Była u tyłu stołów na kilkaset osób po królewsku dana kolacja. Była przy biciu z dział wspaniała pałacu, ogrodu, a mianowicie posagu inaugurowanego nowej inwencji *à la Borghese* iluminacja. Był kosztowny fejerwerk etc. Dla widzenia aby cząstki tych tak wielkich ozdobności cała prawie Warszawa wyszła ku Łazienkom, przyległą Ujazdowską górę, dachy nawet i drzewa ludźmi osypując. Przeto w opuszczonej po tak wielkiej części od swych mieszkańców tutejszej stolicy, obwachy nowe na różnych miejscach zakładać i ronty po wszystkich ulicach rozsylać dla bezpieczeństwa przez ten czas musiano.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1788, 17 IX, nr 75.

² Słynny festyn, odprawiony na uroczystości odsłonięcia pomnika Jana III w Łazienkach dnia 14 września 1788 był imprezą par excellence polityczną (zob. R. Kaleta, *Karuzel*, „Pamiętnik Literacki” 1951, s. 917—968). Stanisławowi Augustowi chodziło o wzbudzenie nastrojów antytureckich, liczył bowiem na udział Polski w wojnie rosyjsko-tureckiej po stronie Rosji; w zamian za pomoc wojskową chciał wytargować od Katarzyny II pewne ustępstwa polityczne (zgodę na sukcesję tronu i zwiększenie stanu liczebnego wojska). Propozycję pomocy wojskowej imperatorowa przyjęła (w czerwcu 1788), odpowiadając krótkim „nie” na załączone do niej prośby; król jednak łudził się dalej. Wielka impreza, zanim się jeszcze narodziła, już była niewypałem. Maskarada rycerska Stanisława Augusta w oczach rozsądnych i trzeźwych była tylko śmieszna. Następnego dnia po odsłonięciu pomnika Jana III ktoś nakleił na cokole jadowity dwuwiersz:

Sto tysięcy na pomnik! ja bym dwakroćłożył,
Gdyby Staś był skamieniał, a Jan Trzeci ożył.

Dla upamiętnienia uroczystości wydano drukiem obszerne *Opisanie* (autorstwa A. Naruszewicza), dołączając tekst kantaty inauguracyjnej Naruszewicza (muzyka Macieja Kamieńskiego) i program baletu Curza—Harta *Małżeństwo Samnitów* (przedr.: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 440—456). W *Opisaniu* czytamy, że dla karuzeli król rozkazał „na placu Łazienkowskim, niedaleko Białego Domu, zbudować dla wygody spektatorów obszerne i prawdziwie okazałe amfiteatrum. Były to ganki nakoło, mające w sobie po kilka siedzeń stopniami w górę idących, wszystkie nakryte dachami płóciennymi w różnych kolorach; u dołu zaś tych ganków sporządzone drugie miejsce dla tychże spektatorów, a dla bezpieczeństwa od mających biegać jeźdźców szrankami obwarowane. Ganki te miały między sobą w pewnej proporcji i odległości usadzone 4 łóże i cztery bramy. Łóże służyć miały dla wygody króla JMci i tych, którym udzielił na to bilety rozdane były, wszystkie adamaszkami lub szpalerami przybrane; bramy zaś dla wjazdu, wyjazdu i placowania przy nich mających dokazywać kawalerów. Na bramach, piękną architekturą ze stolarszczyzny i malowideł sporządzonych, były herby pod koronami króla JMci panującego, króla Jana Sobieskiego, koronny i litewski, a na wierzchu utkwione chorągiewki z kolorów zielonego, pasowego i żółtego dla oznaczenia, do której kto łoży lub ganku miał wchodzić podług rozdanych w tymże kolorze biletów, aby się przez to zatrudnienie jakie w nacisku powozów nie uczyniło. W pośrodku amfiteatrum ustawiono porządknie drzewca z zawieszonymi na sobie pierścieniami, tudzież tarcze do strzelania i różne figury murzyńskie z papieru dla odbierania sztychów od grotów, cięcia pałaszów a postrzałów od pistoletów. Przy samych zaś szrankach, oddzielających spektatorów od placu, wisiały nakoło na czterech miejscach podobne pierścienie oraz leżały na ziemi głowy, które biegający nakoło w całym zapędzie końskim kawalerowie kopiami i pałaszami zbierać mieli. Takież poczwórne pierścienie zawieszono u wszystkich bram amfiteatrum. Wszystko to tak było urządzono, aby kawalerowie i naokoło krążąc, i z boków przyskakując, i przez szrodek krzyżową sztuką

przebiegając, wszelką mieli łatwość do otrzymania skutków swoich obrotów." O igrzyskach tych pompatycznie pisał Świtkowski, iż „były królewskie i godne wspaniałości Stanisława Augusta oraz przekonywały o wysokim doskonałości stopniu, do którego przyszły już różne kunsztu w Polsce za jego panowania" („Pamiętnik Historyczno-Polityczny" 1788, t. III, s. 853).

O przygotowaniach do karuzelu zob. *Gazety pisane z Warszawy 1750—1792*, sygn. 1441, k. 334; *Gazety pisane z Wilna r. 1788*, sygn. 1325, k. 69; *Listy H. Gurskiego...*, sygn. 6353 I, s. 260—261. Inauguracja miała się pierwotnie odbyć w rocznicę elekcji, „ale dla niewystarczenia potrzebnych aperencji do dnia 14 odłożona". Z listu Gurskiego do L. Świeykowskiemu warto odnotować, że na próbach karuzelu ścinano głowy w zawojach tureckich, ale na interwencję przebywającego w Warszawie „za urlopem" chorążego tureckiego z Chocimia (który „obrażony tym widokiem tak żwawo powstał na to, że Polacy igrzysko sobie z narodu ich czynią, chyba za to, że Turcy im wiernie przyjaźni dochowują") król był zmuszony nakazać, aby „na reprezentacji samych Murzynów, Amerykanów ścinano". Zob. też list S.K. Potockiego do żony z 16 IX 1788, AGAD, Archiwum Publ. Potockich, sygn. 262, t. I, s. 893.

MAŻ ŚPIEWACZKI DO ZBÓJCÓW PRZYSTAJE¹

Z Paryża d. 7 stycznia. Pewny szlacheckiego urodzenia kawaler ożeniwszy się z jedną sławną śpiewaczką teatralną żył ze wszech miar aż nadto po pańsku, bo liczne i rozmaite żony jego dożywotnie pensje snadno mu na wszystko dostarczały. Żona mu na ostatek umarła i bogate owe dożywotnie dochody ustały, lecz chęć do przywykłych zbytków w pozostałym mężu nie ustała. Udał się zatem do bandy tutejszych filutów i łotrów, którzy łotrowskie swe zdobycze u niego przechowywali i z nim się dzielili. Rzecz się cała na ostatek wydała i ten wdowiec (już teraz lat 60 mający) wzięty jest do publicznego więzienia, przeciwko któremu kryminalny proces rozpoczęto.

¹ „Gazeta Warszawska" 1789, 4 II, nr 10.

PODRÓŻ POWIETRZNA BLANCHARDA W WARSZAWIE¹

Z Warszawy die 13 maja. Sławny z powietrznego żeglowania JP. Blanchard², rodem Francuz z miasta Calais, pensjonowany od Króla Jmci Francuskiego, wielu akademii towarzyszy, uczynił stolicy tutejszej dziwny widok odprawując swą, już to trzydziestą czwartą, powietrzną podróż. Po ogłoszeniu rano biciem z harmat nastąpić mającego tego widowiska, potem o kwadransie po pierwszej z południa w ogrodzie tutejszym na Nowym Świecie, który Fokshalem zowią, pożegnawszy przytomnego tamże w przygotowanej łoży Najjaśniejszego Naszego Pana oraz liczne Państwo i wszystkich spektatorów wsiadł do swej łódki w kompanii z tąż samą francuską damą, która z nim podobne po powietrzu żeglowanie dawniej już w Metz odprawowała i teraz

się w Warszawie znajdowała. Podnieśli się w górę przy wielkich aplauzach, naprzód z wolna, bo jak najpogodniejszy i najspokojniejszy od wiatrów był czas, a potem coraz wyżej i wzbili się w górę od ziemi (jak z obserwatorium królewskiego postrzegano i kalkulowano) aż do łokci 3975. Lecieli przez całą Warszawę i przeleciawszy przez Wisłę, w lesie białoleńskim więcej niż o milę od miejsca puszczania się na powietrze w przeciągu minut 49 na ziemię spuścili się. Stamtąd powróciwszy na tutejsze teatrum z wielkim aplauzem udali się. Była tam przygotowana dla nich łoża, na której stało wyobrażenie prawdziwego niby balonu powietrznego, które za ich przybyciem w górę sznurami zemknięte zostało i stamtąd sypać się zaczęły na spektatorów wiersze drukowane francuskie na pochwałę tychże żeglarzów powietrznych napisane.

Dnia dzisiejszego w wieczór o godz. 5 tenże JP. Blanchard na pożegnanie się z obywatelami warszawskimi chce w tymże Fokshalu pokazać doświadczenie swego *parachut*, to jest obszernego parasoniku, z którym z największej wysokości można na dół spuścić się bez żadnej na zdrowiu szkody.

¹ „Gazeta Warszawska” 1789, 13 V, nr 38.

² Jean-Pierre Blanchard (1753—1809) dokonał w sumie 66 wzlotów balonem w Europie i Stanach Zjednoczonych. Jego wyczyny śledzono wówczas z równym zainteresowaniem i podziwem jak dzisiaj loty kosmonautów; Blanchard był jednym z najbardziej popularnych ludzi osiemnastowiecznej Europy. Szczegóły z jego kolejnych lotów i owacji, z jakimi go witano, podawała dość skrupulatnie także i polska prasa; m. in. po 28 podróży powietrznej odprawionej w 1787 r. w Norymberdze „Gazeta Warszawska” doniosła, iż JP. Blanchard „wjechał w kompanii dwóch dam do miasta. Przy bramie pospólstwo wyprzęgło konie od pojazdu i ciągnęło dalej powóz. U stołu dwie damy jemu służyły i na komedii wielki mu dawano aplauz” (1787, nr 98). Lot w Warszawie, o którym mowa, odbył się 10 maja 1789.

KOMEDIE W ŁAZIENKACH¹

Z Warszawy d. 4 Julii 1789. [...] W przeszłą niedzielę [28 czerwca] w Łazienkach dzień narodzenia JWPani Krakowskiej szczególnym był obchodzony festynem przez graną z Pańskiego zbioru operetkę i uformowany spektakl na wyspie baletu. Kanału w lampach kolorowych oświecenie, u trzech stolów pod namiotami traktowanie prócz pryncypalnej dla królewskiej rodziny i przedniejszych w samej rezydencji przy serdecznej i orkiestralnej wesołości był obchodzony.

Z Warszawy d. 29 Aug[usti] 1789. [...] Dnia 26 *praesentis* w Łazienkach była piękna iluminacja, komedia przy biciu z małych armatek, na którym widoku liczny zbiór Państwa i pospólstwa znajdował się.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1789*, sygn. 1324, k. 56; *Gazety pisane z Warszawy 1750—1792*, sygn. 1441, k. 443.

«LANASSA» IN GRATIAM GALI¹

Ekscerpt z listów d. 8 7-bris 1790. *In gratiam gali* [7 września] była grana tragedia pod tytułem *Lanassa*; porzucone były wiersze stosowne do tej okoliczności.

¹ *Zbiór ciekawości różnych 1790 — 1799*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 6621 I, t. I, s. 58. Zob. w nin. t. s. 310.

NA «BRUTUSIE» WOLTERA W TEATRZE PARYSKIM¹

W Paryżu 10 listop[ada 1790]. [...] *Brutus*, tragedia Woltera, grana była na teatrum i przyjęta z największym uniesieniem i poklaskiem.² Więzień Latude, który 35 lat przesiedział w Bastylii, znajdował się w jednej łoży; postrzeżono go i poklaskiwano mu bez końca. Przyszła potem pani Denis, siostrzenica Woltera — nowe poklaski. Pan de Viviers, mąż jej, zabrał głos i powiedział, iż ciało Woltera przeniesie do Świętej Genowefy³ — zaczęto klaskać; potem tenże powiedział, iż wystawi mu grobowiec własnym kosztem — zaczęto wołać: „Naród, naród mu go wystawi!” Busty Woltera i Brutusa były na teatrum. Trudno sobie wyobrazić sposób, którym sztuka ta była przyjęta; każdy wiersz słuchany był w głębokim milczeniu, umiano go czuć, stosować i poklaskiwać aż do zapamiętania.

¹ *Wypis z listu Polaka znajdującego się w Paryżu do przyjaciela w Warszawie*, „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 8 I, nr 3.

² „Od razu od pierwszych wierszy pierwszej sceny rozległy się oklaski — pisała „Gazette Nationale” 1790, 19 XI, nr 323, o wznowieniu *Brutusa* 17 XI. — Publiczność podchwytowała republikańskie hasła i odpowiadała na nie głośnymi okrzykami. Daremnie nieliczni zwolennicy starego reżimu usiłowali oklaskiwać zasady posła Arona i wiarołomnego Messali — głosy większości widzów zagłuszyły ich oklaski. Tragedia *Brutus* pochodzi z początku „angielskiego” okresu w twórczości Voltaire’a (prapremiera w Komedii Francuskiej 11 grudnia 1730); „w tragedii tej znalazły echo legendy o wielkości republikańskiego Rzymu i wyłożone w *Listach o Anglikach* wrażenia, jakie wywarł na autorze angielski ustrój parlamentarny. Republikański wątek tragedii, mnogość wymownych maksym politycznych, namiętność obywatelska i nowy walor akcji dramatycznej — idea wolności i walki z tyranią — zapewniają *Brutusowi* Woltera szczególne miejsce w historii tragedii francuskiej” (K. N. Dierżawin, *Wolter*, Warszawa 1962, s. 471).

³ Chodzi tu o przeniesienie zwłok Woltera do Panteonu na Wzgórzu Św. Genowefy w Paryżu, które istotnie nastąpiło 11 lipca 1791.

NA KOMEDII O ZBURZENIU BASTYLII¹

Z Paryża d. 17 stycznia. Dnia 7 aktorowie francuscy grali z wolnym wejściem i darmo trzecią reprezentacją komedii pod tytułem *La Liberté conquise, ou le Despotisme renversé* (*Wolność zdobyta, albo Despotyzm obalony*²). Ta sztuka

wystawia obleżenie i wzięcie Bastylii. W momencie, w którym aktorowie wykonywają na murach Bastylii przysięgę obywatelską, ktoś z ludu na parterze zaśpiewał piosnkę na pochwałę Króla, która powszechne sprawiła poklaski, ale gdy dalej chciał śpiewać pochwały Królowej, mruczenie pospólstwa nastąpiło. Wtem najpierwsza *dame des halles* (przekupka), przezwana Królową Węgierską, okazała się z łoży, wyciągnęła ręce na znak, iż żąda głosu, i rzekła: „Mam 17 dzieci, gdybym nie wybaczała im błędów, byłabym złą matką; trzeba więc zapomnieć przewinienia Królowej; dla wszelkich grzechów jest miłosierdzie. Jeżeli Królowa zechce przyjść do mnie, biorę na siebie przerobić ją na Francuzkę.” Komedianci dali kolację dla wszystkich spektatorów, którzy sięść chcieli do stołu.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 9 II, nr. 12.

² Drama w 5 aktach, prozą (prapremiera 2 stycznia 1791 r. w Théâtre de la Nation); napisał ją Harny, „*l'homme de lettres, connu par quelques ouvrages joués au Théâtre Italien*” („Gazette Nationale, ou le Moniteur Universel” 1791, 7 I, nr 7). Zob. także P. d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la Peur)*. 1793—1794, Paris 1913, s. 426.

DEKRET FRANCUSKIEGO ZGROMADZENIA NARODOWEGO O SPEKTAKLACH¹

Zgromadzenie Narodowe, czyli sejm francuski. [...] Dnia 13 [stycznia] na sesji wieczornej [...]. Względem spektaklów następujący dekret: 1-mo. Każdy obywatel może wystawić teatr publiczny i sztuki wszelkiego gatunku na nim okazywać, uwiadomiwszy wprzód o tym miejscowy urząd municypalny. 2-do. Dzieła autorów zmarłych od 5 lub więcej lat są własnością publiczną i mogą wszędzie, mimo wszelkie przywileja być grane. 3. Na granie dzieł żyjących pisarzy potrzebne jest ich zezwolenie, inaczej konfiskacja przychodu z reprezentacji nakazana. 4. Przy komedialni ma być straż cywilna tylko postawiona, a nigdy wojskowa, chyba gdyby urząd municypalny dla bezpieczeństwa powszechnego chciał żołnierzy we szrodek teatru wprowadzić.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 9 II, nr 12.

MIRABEAU PRZECIW CENZURZE¹

Z Paryża d. 14 stycz[nia]. Na sesji dnia 13 wieczornej [Zgromadzenia Narodowego] stanowiono, iż obywatel każdy ma prawo stawienia teatru publicznego i udawania na nim komedii wszelkiego rodzaju, wprzód jednak dawszy

o tym wiadomość municypalności miejsca. JKs. Maury² domagał się, ażeby komedie mające być udawane na teatrum przez cenzurę pierwiej przechodziły, lecz JP. Mirabeau inszego w tej mierze był rozumienia.

¹ „Gazeta Warszawska” 1791, 9 II, nr 12.

² Jean Maury (1746—1817), kardynał, wybitny mówca i pisarz polityczny.

PISZE POLAK Z PARYŻA¹

Wypis z listu Polaka w Paryżu do przyjaciela w Warszawie w sobotę 15 stycznia. [...] Spektakle mając wolność zupełną starają się, jakby na wyścigi graniem sztuk nowych jedne drugich przepisać i co dzień widzieć coś nowego można. Jużem ci doniósł o balecie *Psyche*²; tak jest wyższy nad wszystko, co dotąd w tym gatunku było, że ktoś mówił, iż najlepszym sposobem na zwrócenie zbiegłych arystokratów byłoby posłać im tego baletu opisanie. Dziś jeszcze miałem największe ukontentowanie, które podług mnie znaleźć można na teatrze: grano aux „Variétés” czyste i proste tłumaczenie *Menechmów* Menandra³, zrobione przez Cailhava, ale udane w stroju tak doskonałym, że nie pamiętam, ażebym kiedy był przejęty tak zupełnym omamieniem starożytności. Prolog poprzedza sztukę; dekoracja wyobraża miasto greckie, na prawej stronie jest dom zalotnicy Arozji, którego dawną architekturę opisać zbyt długo byłoby. Arozja z niewolnicami swymi powraca z kąpeli; daje ucztę jednemu z Menechmów, ten od niej wychodzi z wieńcem na głowie; odbiera list, który jest pergaminem w trąbkę zwiniętym; ramiona i nogi są nagie — jednym słowem, nic nie zapomniano. Słuchałem i klaskałem z zachwyceniem, które postrzegł Cailhava i przyszedł mi dziękować z prawie równym przejęciem.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 12 II, nr 13.

² Nie ma w „Gazecie Narodowej i Obcej” relacji z przedstawienia tego baletu.

³ Nie Menandra, ale Plauta; w. XVIII nie znał Menandra-dramatopisarza, dopiero kodeks papiusowy, odnaleziony w 1905 r., przyniósł kilka fragmentów jego komedii. „Sławny grecki autor Menander — pisał „Monitor” — od wszystkich miany za książęcia nowej komedii; pisał on wiele oprócz dzieł teatralnych, ale z pism jego ledwo tylko niektóre ucinki do wieków naszych doszły.” Nie wiemy nawet, czy wśród 109 sztuk, które ponoć napisał, jest komedia o „bliźniakach”. Komedię Plauta *Menaechmi* (*Bracia*) przełożył Jean François Cailhava d’Estandoux (1731—1813), autor wielu miernych komedii; premiera *Les Menechmes grecs* odbyła się 13 stycznia 1791 r. (zob. „Gazette Nationale, ou le Moniteur Universel” 1791, 13 I, nr 11) w Théâtre du Palais Royal. Nie wiemy, kim był autor listu (F. Oraczewski?); błąd przypisania *Menechmów* Menandrowi wynikał zapewne z nieuważnej lektury notatki Cailhavy w „Gazette Nationale” 1791, 11 I, nr 11: „*Plaute, le meilleur des comiques latins, n’est pas le premier qui ait traité «les Menechmes»; de son aveu même, il en doit la fable à Menandre.*”

WOKÓŁ PREMIERY «POWROTU POSŁA»¹

[Z Warszawy d. 21 stycznia.] Komedia nowa pod tytułem *Powrót posła* oryginalna, zrobiona wierszem przez JP. Niemcewicza, posła inflanc[kiego], w której wystawił czynności teraźniejsze sejmowe, z pochwałą onychże, a Króla JMci, w ostatnim akcie naganął wolną elekcją królów i interregna, a sukcesją tronu zalecił. Ta komedia była dwa razy dzień po dzień reprezentowana z wielkim aplauzem spektatorów², drugiego dnia był sam JPan marszałek sejmowy Małachowski, który prawie nigdy dotąd nie bywał. Lecz JP. Suchorzewski, poseł kaliski, na sesji wtorkowej też komedią miał za szykanadę Narodu i przeciwko prawom zabraniającym proponowania sukcesji; dla czego podał projekt, chcąc się z tymże JP. Niemcewiczem na sądach sejmowych sądzić, na który projekt śmieli się [posłowie] i do deliberacji nie przyjmowali.³ Ciekawe dalsze spotkanie się, gdyż tenże JW. Suchorzewski oświadczył się, że po tej komedii może nastąpi tragedia. A zatem, w skutku tego przyrzeczenia, nie daj Boże, aby fanatyzm nie był przyczyną. Lecz dnia 20 *praesen[tis]*, to jest we czwartek, na żądanie publiczności była grana taż sama komedia, spodziewano się przeciwnieństwa przez wygwizdanie, atoli to nie nastąpiło, i owszem, powszechny oklask autorowi komedii był dany. Jmć Panu Świerżawskiemu, aktorowi komedii grającemu rolę Starosty, krytykującemu sukcesją przez ironią bardziej ganiącemu elekcją wolną, rzucono na teatr z parteru w kiesce ¶ 70, składkę uczynioną dla niego.

Z Warszawy d. 26 Januarii 1791. Z okazji komedii przez JP. Niemcewicza napisanej pod tytułem *Powrót posła do domu* z wielkim aplauzem przyjętej i trzy razy raz po raz granej, która elekcją wyszydza, JP. Suchorzewski w długim głosie swoim zaskarżał jej autora, iż prawo elekcji przysięgą królów zatwierdzone znieważył, co komedianci powtórzyli. Oświadczył, iż chce być delatorem przeciwko policji i komedii tej autorowi, i podał projekt taki: „Zlecamy Marszałkowi Obojga Narodów, aby z powodu delacji o znieważenie prawa narodu przeciwko ur[odzonemu] Niemcewiczowi i policji przez ur[odzonego] Suchorzewskiego rozpisali do sędziów sejmowych, iżby się zjechali i komplet sądu złożyli.” Tegoż dnia była grana opera włoska. Po niej wołano o granie nazajutrz *Powrotu posła* i była grana [ta komedia]. Projekt JP. Suchorzewskiego i na deliberację nie przyjęto. Żaden go nie poparł i żaden mu nie odpowiedział.

¹ Kontynuacja *diariusza sejmowego*, rkps Bibl. Narodowej, sygn. akc. 4062, k. nlb. 27; *Gazety pisane z Warszawy r. 1791*, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 857 I, k. 2.

² „Widziałbyś JP. Dobrodziej niewolników ręce poklaskujące — pisał Hulewicz po premierze *Powrotu posła* (15 stycznia) do Szczęsnego Potockiego — batonem szydzącemu cnotę i wolność, widziałbyś szarmancki głośzący brawem parter i aktorów.” (List z 19 I 1791, rkps Bibl. Muzeum Czartoryskich, sygn. 3473; zob. J. Dihm, *Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie sejmów czterolletniego*, Kraków 1928, s. 90.) Oba pierwsze przedstawienia komedii zamieniły się w wielką mani-

festację patriotyczną, Stanisław August wychylił się z łoży i kłaniał się publiczności, kiedy po kwestii Podkomorzego o posłach sejmowych:

Walczą wszystkie przeszkody gorliwą robotą
Idąc przykładem króla i własną swą cnotą —

zerwała się burza oklasków. Podobną owację zgotowano Małachowskiemu.

³ Toczyła się wówczas debata nad sposobami pomnożenia skarbu; Suchorzewski rozpoczął swoją mowę od ataku na „monopolium utrzymanym na teatr, że to jest z pokrzywdzeniem skarbu, ażeby tenże na skarb odebrać, wtem okrzyknięty został, że jest *extra materiam*, drudzy żądali, ażeby głosu nie przerywać”, kiedy zaś oskarżył Niemcewicza o znieważanie praw krajowych, „wtem się rumor izby zrobił, jedni to naganiając, drudzy utrzymując”. Mowę Suchorzewskiego marszałek sejmku Małachowski skwitował stwierdzeniem, że jest bez związku z przedmiotem obrad, i zaapelował do posłów, aby podobne wystąpienia nie powtórzyły się w przyszłości.

KOPIA LISTU Z KRAKOWA D. 9 LUTEGO DO REDAKTORA «GAZETY NARODOWEJ»¹

Z szczególną satysfakcją podjąłem się dopełnić włożonego na mnie przez obywateli obowiązków, zwłaszcza iż sam byłem świadkiem tej powszechnej aprobacji i poklasków, z jakim komedia *Powrót posła* na tutejszym teatrum grana była²; przenikały i rozrzucały miejsca te, w których hołd pocziwości i cnocie wypłacany, gdyż cnota szacunek swój wszędzie znajduje, przesady dawniejsze trefnie wytknięte, dziwnie przytomnych zabawiły. Przyjąłem chętnie urząd tłumacza powszechności, abym autorowi szczególnie oświadczył, że ten mając za cel w pismach swoich wielbić prawdziwe zasługi, a uprzedzenia naganiać, na prawdziwy szacunek u swoich współobywateli zarabia. Proszę waszmość pana imieniem obywateli jak najusilniej, ażebyś list ten w „Gazecie Narodowej” umieścić raczył.

Jestem etc.

Józef Wielowieyski,
Kom[endant] cywil[no]-wojs[kowy]
w[ojewód]ztwa krak[owskiego]

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 16 II, nr 14. Tytuł od redakcji „Gazety Narodowej i Obcej”.

² Premiera krakowska *Powrotu posła* odbyła się 6 lutego 1791.

³ Józef Wielowieyski, pisarzewicz krakowski. W 1766 r. brał udział w przedstawieniu *Atalii* i *Le Roi et le meunier* na scenie pijarskiej w Warszawie (zob. L. Bernacki, *Teatr...*, I, 427).

HONOR DLA AKTORA¹

Z Paryża d. 4 lut[ego]. [...] Znany aktor teatralny La Rive² został także jednym z elektorów departamentu paryskiego; a tak niektórzy z aktorów naszych teatralnych mają teraz honor obierania biskupów i plebanów.

¹ „Gazeta Warszawska” 1791, 2 III, nr 18, Supl.

² Jean Larive (1747—1827), aktor i dramatopisarz. Jego sytuacja nie była wyjątkowa. Rewolucja francuska dokonała całkowitej rehabilitacji zawodu aktorskiego, co więcej: uznała jego wielkie znaczenie dla dzieła rewolucji. Preville występował w teatrze, a równocześnie był merem de Sanlis (zob. w nin. tomie s. 657). Aktorka Aubry dostała zaszczytu reprezentowania bogini Wolności w Zgromadzeniu Narodowym (zob. w nin. tomie s. 608). W epoce jakobińskiego terroru Monvel, aktor Komedii Francuskiej, został mianowany ministrem Rozumu. W Polsce społecznej nobilitacji aktorów dokonała ostatecznie insurekcja kościuszkowska. Aktor Rutkowski stoi na czele oddziału szturmującego kancelarię Igelströma, aktor Truskolaski jest kapitanem milicji; aktor i dyrektor teatru Bogusławski deputowanym w Komisji Indagacyjnej. Zob. także w nin. tomie s. 612.

POLITYCZNE ZATRUDNIENIA I OSTATKI¹

Z Warszawy d. 16 Mar[tii] 1791. Ostatki zapust tegorocznych, czyli karnawału, z zwyczajnymi ceremoniami odprawiły się [...]. Z okoliczności uroczystego tych dni bachusowych obchodzie wszystkie polityczne zatrudnienia ustały, przestając na szukaniu rozrywek. Mimo powszechnego narzekania na niedostatek pieniędzy, w zbytku atoli najmniejszej nie widać odmiany. Komedie, reduty, asamble więcej jak innych lat zyskały korzyści z znacznie powiększonej teraz ludności warszawskiej.

¹ *Gazety pisane z Wilna r. 1791*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1334, k. 22.

W LONDYŃSKIM TEATRZE O REWOLUCJI W POLSZCZE¹

Z Warszawy die 30 marca 1791. Z Londynu pisał JPan Bukaty², iż na tamiecznym teatrum grane było drama pod tytułem *Wolność kraju odzyskana*, które lubo co do nazwisk osób stosowane było do jednej prowincji angielskiej, zrzucającej niegdyś panowanie Saksonów, wyraża atoli dobrze niniejszy stan Rzpltej naszej, malując dumnego obcego ministra w kraju przewodzącego, a potem wzgardzonego i uciekającego, malując po wtóre ukaranie zdrajcy i uwięzienie cnotliwego obywatela, który był przewodzcą do odzyskania wolności. Król Angielski³ wezwał znajdującego się wówczas na teatrze JP. Bukatego i zapytał, czyli by nie upatrywał w tym drama podobieństwa do kraju swojego. „Widzę, owszem, jasnie — odpowiedział JP. Bukaty — w tej scenie niniejszą epokę ojczyzny mojej.”

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1791*, sygn. 857, k. 15.

² Franciszek Bukaty (1747—1797), poseł polski w Londynie w latach 1772—1793.

³ Jerzy III Hanowerski; wstąpił na tron w 1760 r.

SESJA TEATRALNA FRANCUSKIEGO ZGROMADZENIA NARODOWEGO¹

Z Paryża d. 25 marca. Na sesji wieczornej dnia 22 uczyniono honor Komedianom Francuskim i na sesję ich przypuszczono. Prosili oni, ażeby sławnym aktorom teatralnym, którzy z udawania na teatrach zabierają się na spokojność i którzy od Komedianów dotąd pensjami byli opatrzeni, też pensje naród wypłacał, gdyż Komediani Francuscy nie są w stanie wypłacenia tychże pensji nadal², ponieważ dochód ich od owego czasu, jak wolność otwarcia teatrów i udawania na nich przez wyrok Narodowego Zgromadzenia uchwalono, nadzwyczajnie uszczuplony został. Zgromadzenie obiecało wejrzeć w żądanie Komedianów i je roztrząsnąć. Oprócz 20 teatrów, które po uchwalonej wolności otwarcia teatrów w Paryżu już teraz znajdują się, znowu zbierają pieniądze przez subskrypcje na otwarcie nowego teatrum.

¹ „Gazeta Warszawska” 1791, 16 IV, nr 31.

² Komedia Francuska od strony finansowo-prawnej była dość sprawnie zorganizowanym towarzystwem akcyjnym; wysłużeni aktorzy-udziałowcy mieli po ustąpieniu ze sceny zapewnione dożywotnie pensje.

LINOSKOCZKI W ŁAZIENKACH¹

Die 2 Augusti 1791 Anno. W przeszły poniedziałek [25 lipca] w Łazienkach królewskich na moście umyślnie wystawionym kompania artystów rozmaite pokazywała igrzyska. Metr tej kompanii biegał po lenii wysoko nad mostem wyciągnięnej. Na tej lenii stanąwszy na głowie tańczył i różne osobliwsze do zadziwienia pokazywał sztuki. Żona tego artysty stanąwszy na drabinie przeszła most od brzegu do końca, potem nazad powracając 2 stolki do tejże drabiny przywiązała i mężowi podała, ten rękami nie dotykając się wziął drabinkę na brodę, podniósł w górę i z tą drabinką rozmaite pokazywał sztuki. Takowe widoki mocno ukontentowały N. Monarchę, włożył na to wszystko patrzącego, przytomne Państwo i licznych spektatorów. Po skończonym spektaklu chciał metr pieniądze zbierać kolektę, lecz N. Pan swoją zastąpił hojnością.²

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1750—1792*, sygn. 1441, k. 654—655.

² Nie znamy tej „kompanii artystów”; w gazetach nie ogłaszała się. Zob. także *Gazety pisane z Wilna r. 1791*, k. 63.

KRÓL JEDZIE DO PIASECZNA NA CHŁOPSKIE WESELE UMYŚLNIE SKOJARZONE¹

Die 2 Augusti 1791 Anno. [...] W przeszłą śrrodę [27 lipca] NPan z liczną asystencją dystyngwowanego Państwa wyjeżdżał stąd o 3 mile do Piaseczna, zaproszony od JW. Dulskiego, podkoniuszego koronne[go], terażniejszego starosty piaseczyńskiego, na jarmark i chłopskie wesele umyślnie skojarzone. Sprowadzono tam wcześniej artylerię z armatami i fajerwerk, który tegoż dnia był wieczorem zapalony, komediantów etc. wezwano i różne czynione były igrzyska...

¹ *Gazety pisane z Warszawy 1750—1792*, sygn. 1441, k. 654.

KOMEDIANCI FRANCUSCY NA POCHWAŁĘ WOLTERA¹

Z Paryża dnia 15 lipca. [...] Nasamprzód ciągnęły Gwardie Narodowe, konne i piesze, studenci ze wszystkich kolegów, klubiści wszystkiego nazwiska, obywatele każdego rodu i wieku; za tymi niesiono tysiączne emblemata i napisy. Dopiero szły korpusy elektorów, sekcje paryskie i kilku ludzi po staroświecku ubrani nieśli kosztowny Woltera posąg dłutem Houdona wyrobiony, dalej dzieła dowcipu Woltera złożone w skrzyni pozłacanej, za którą niektórzy uczeni szli, w rękę trzymając zmarłego poety lutnię i trąbę. Dopiero ukazał się poprzedzony będąc od korpusu muzykantów kosztowny wóz triumfalny, od 12 koni białych ciągniony, z katafalkiem, na którym Wolter między czterema dużymi lichtarzami leżał, a bogini Fama nad jego głowę wieniec trzymała podniesiony. Wóz triumfalny dosięgał prawie aż do drugiego piętra domów, za nim szli prezydent miasta, deputacja Narodowego Zgromadzenia, departament, municypalność i inne korpusy cywilne, aż weterani na ostatku paradę tę zamknęli. Zatrzymano się przed teatrem i przed Komedią Francuską, gdzie aktorowie przy śpiewaniu pieśni na pochwałę Woltera wieniec na niego kładli.²

¹ „Gazeta Warszawska” 1791, 3 VIII, nr 62, Supl.

² Aktorzy odśpiewali strofę z opery Voltaire’a *Samson* z muzyką F. J. Gosseca („*Peuple, éveillé-toi, romps tes fers...*”). Był to centralny punkt uroczystości. Trumnę Voltaire’a umieszczono w Panteonie.

CO SIĘ LUDOWI PODOBA, ZAKAZANE!¹

Z Madrytu d. 21 lipca. Przedonegdaj [18 lipca] dano na teatrum hiszpańskim tragedią wyobrażającą rewolucję, która Szwajcarom wolność przywróciła. Autor tej sztuki² dawno już zmarły żywo wystawił rozpacz i zemstę ludu przeciw samowładzcy. Gmin pospólstwa i poklaski ustawiczne ucieszyły aktorów, tak że zaraz nazajutrz też samą tragedią dać obiecali, ale policja dowiedziawszy się o tym zakazała grać onej. Jakoż nazajutrz przed otworzeniem sceny wyszedł aktor oświadczyć, że z rozkazu zwierzchności inna sztuka miejsce zapowiedzianej zastąpi. Teatr był nabity ludem, który bardzo źle przyjął tę odmianę i zaczynającej się innej komedii ogólnym krzykiem przez długi czas nie dopuszczał. Urzędnik pilnujący porządku mówił do ludu nakazując milczenie, ale bezskutecznie i był zakrzyczany. Trwało to póty, póki pikietą żołnierzy nie wsunęła się w parter i lepsze miejsca nie opanowała oraz aż każdemu wychodzącemu gminem powrócono u drzwi pieniądze. Gdy grano inną komedią, żadnego nie było poklasku, bo tego lud pozostały nie dopuszczał wygwizdując zaraz tych, którzy klaskać zaczęli.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 27 VIII, nr 69.

² A. M. Lemierre (zm. 1793).

ŁOŻA MINISTRA ROSYJSKIEGO Z INNYMI ZRÓWNANA!¹

Z Warszawy die 7 7-bris 1791. Teatr tutejszy rozprzestrzeniony i nieco zewnątrz odmieniony.² Między łóżami, prócz królewskiej, zrobiono drugą równie piękną i na teatr wydaną. Ta destynowana była dla JP. Bułhakowa³. Niektóre damy, a szczególnie JP[an]i podskarbina Kossowska⁴ dawała znaczne pieniądze chcąc od niej odsunąć Bułhakowa, lecz łóżmajster, lepiej zapewne od Bułhakowa zapłacony, oświadczył, iż już jest od posła rosyjskiego zaabonowana. We czwartek przeszły JP. Weyssenhoff⁵, Niemcewicz i kilku innej młodzieży oglądali nowo reformowany teatr. Postrzegłszy dwie łóża nad inne wydatniejsze pytali się, dla kogo by destynowane były. Odpowiada łóżmajster: „Pierwsza dla Króla JMci, druga dla Bułhakowa.” Weyssenhoff z gniewem rzekł: „W naszym narodzie prócz Króla inni sobie równi, dystynkcji zatem między osobami i na teatrze być nie powinno. Że łóża królewska nad inne wydatniejsza, to sprawiedliwa, bo Król jest nad równość i wszędzie mu się pierwszeństwo należy, lecz ta druga łóża, dystynkcją czyniąca, sprzeciwia się powadze narodu.” Żądał zatem, aby ją z innymi zrównać kazał, oświadczając, iż jeżeli to nie nastąpi, z przytomnymi kolegami z siekierami przyjdzie i wystawę podetnie. Ośmdziesiąt przeszło młodzieży dało sobie słowo, iż nie ścierpią,

aby druga łoża równą miała być królewskiej okazałość. Łożmajster przyrzekł, iż żądaniu temu zadosyć się stanie, jakoż nazajutrz wspomniana łoża z innymi zrównana.

¹ *Gazety pisane z Warszawy r. 1791*, sygn. 857, k. 57.

² Po gruntownym remoncie, któremu poddano budynek Teatru Narodowego w 1791 r.

³ Jakub Bułhakow (1743—1809), w latach 1791—1792 poseł nadzwyczajny rosyjski w Warszawie; nastąpił po Stackelbergu, którego odwołano za dopuszczenie do przymierza Polski i Prus. Za łożę przy scenie płacił Bułhakow sumę 40 dukatów. „Co mówisz na taką cenę? — pisał następca Bułhakowa, Sievers, w liście do córki. — Wszędzie indziej można mieć piękny dom za te pieniądze.” (*Drugi rozbiór Polski...*, Poznań 1865, s. 37.)

⁴ Barbara z Bielińskich Kossowska (1760—1801), żona podskarbiego w. koronnego Rocha Kossowskiego, słynna piękność warszawska (zob. wiersz przypisywany Trembeckiemu *Do Kossowskiej w tańcu*).

⁵ Józef Weyssenhoff (zm. 1798), cześnik inflancki i szambelan Stanisława Augusta, razem z Niemcewiczem posłował na Sejm Czteroletni z Infantem i redagował „Gazetę Narodową i Obcą”.

Wg relacji A. Dąbrowskiego (*Gazety pisane z Warszawy r. 1791*, rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1637, k. 62—63) Weyssenhoff rozmawiał nie z łożmajstrem, ale architektem, doglądającym przebudowy teatru (był nim Innocente Maraino).

BALET «KLEOPATRA» W TEATRZE «NA KĘPIE»¹

Z Warszawy dnia 10 września. Dzień siódmego września odnawiający słodką pamięć elekcji Króla Polskiego uroczyście był tu obchodzony. Ranne godziny dnia tego poświęcone były nabożeństwu w kolegiacie Św. Jana; wieczorne zaś zabawom w Łazienkach, letniej rezydencji Króla. Tam dla zgromadzonych na amfiteatrze około trzech tysięcy osób dany był najprzód na kępie balet pod tytułem *Kleopatra*, wystawujący miłość Antoniusza dla niej i walkę jego z Oktawiuszem o panowanie świata.² Okręty światłem rześzystym w kolory iluminowane rozpoczęły bitwę na wodzie, dwaj rzymscy wodzowie walczyli z sobą; na koniec śmierć Antoniusza dała zwycięstwo przeciwnikowi jego i dokonała wolności Rzymian. Po czym dał się widzieć w iluminacji napis po francusku i po polsku: „Rozterki domowe zrodziły despotyzm u Rzymian, niech zgoda zabezpieczy wolność w Polsce.” Dalej nastąpił fajerwerk, w końcu którego pod koroną ognistą czytano: „Vivat dzień 7 września 1764! Vivat dzień 3 maja 1791!”, a niżej: „*Jungimur omnes nexu uno.*” Oklaski publiczności w amfiteatrze i zewnątrz amfiteatru aż do nacisku zgromadzonej wieńczyły i powtarzały te napisy.³

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 10 IX, nr 73.

² Balet Daniela Curza wg kompozycji l'abbé Renauda; prapremiera 12 lutego 1790 w Teatrze Narodowym.

⁸ Wg „Gazety Warszawskiej” (1791, nr 73, Supl.) fajerwerk skończył się „okazaniem Korony wspartej na czterech kolumnach, z których pierwsza miała na sobie emblema religii w tablicach Przykazania Bożego, druga męstwo szlachty orężem *in trophaeo* zebrany, trzecia industrią handlujących mieszczan i rękodzieł wyrażała *in caduceo*, czwarta rolniczej pracy w snopku, a te kolumny opasał napis: *Felici faedere junctae* (*Szczęśliwym przymierzem złączone*) z datami 7 września 1764 i 3 maja 1791 roków”. Wyprawienie niektórych „sztuk” wypadło jednak nieszczególnie, „co Króla niezmiernie rozgniewało i zarządzającym na oczy się pokazywać nie kazał” (zob. *Gazety pisane z Warszawy r. 1791*, rkps ZNiO, sygn. 857, k. 59).

DZIEŁO PEŁNE DUSZY I OGNI¹

D. 15 tego miesiąca [września] w oktawę anniwersarzu elekcji NP[ana] dana była na Teatrum Warszawskim stosowna do tej okoliczności komedia pod tytułem *Dowód wdzięczności narodu*, czyli kontynuacja *Powrotu posła*. Autorem dzieła tego jest p. Bogusławski. Najczystsze obywatelstwo, sentymenta pełne szlachetności, sprawiedliwość cnotliwym pracom i gorliwości sejmującym odmalowane są w tym dziele wierszem pełnym duszy i ognia.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 17 IX, nr 75.

LUDWIK XVI NA OPERZE¹

Z Paryża dnia 23 września. We wtorek, dnia 20 [...]. Dana była opera *Castor i Polluks*². W czwartym akcie, kiedy Polluks mówi do brata: „Idź i panuj nad ludem szczęśliwym”, klaskano nieskończenie i aktor powtórzyć musiał. Król nie lubi opery i pierwszy raz za panowania swojego na niej znajdował się. Arystokraci mówią, iż Król podczas opery czytał, a siostra jego tyłem do teatru obrócona stała.³

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, 12 X, nr 82.

² „Tragedia liryczna” Bernarda z muzyką J. Ph. Rameau; prapremiera w Paryżu 24 października 1737 (zob. *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. II, s. 61).

³ Wg „Gazety Warszawskiej” (1791, nr 83, Supl.): „Arystokraci powiadają, że przymuszono Familią Królewską do znajdowania się na operze, tak jak jeszcze będzie musiała bywać też Familia i na innych teatrach.” Przykład na dwie odmienne interpretacje tego samego faktu z wspólnego dla obu gazet źródła. Z naiwnym i „świętym” oburzeniem Łuskiński z „Gazety Warszawskiej” (rewolucjoniści zmuszają biednego króla do bywania na teatrach!) kontrastuje bowiem powściągliwość, z jaką zostało zredagowane „doniesienie” w „Gazecie Narodowej i Obcej”. Świadczy raczej o dezaprobach redaktorów dla Ludwika XVI za jego wzdurliwą obojętność na manifestacje zaufania do korony, czynione przez lud francuski.

«ARLEKIN SKELET»¹

Doniesienia z Warszawy dnia 7 kwietnia roku 1792. [...] Kompania p. Price ma honor uwiadomić publiczność, iż przed wyjazdem swoim z tej stolicy jeszcze trzy lub cztery da reprezentacji sztuk swoich, z których pierwsza będzie dana w poniedziałek, a druga we wtorek. P. Price wiele nowych sztuk pokaże na jednym, dwóch lub trzech koniach, które w afiszach obwieszzone będą; zrobi także pantomimę komiczną pod tytułem: *Arlekin skelet*, niemniej i wiele innych sztuk. Potem dana będzie potyczka zwierząt...²

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 7 IV, nr 28, Supl.

² Kompania Price’a występowała po raz pierwszy w Warszawie w 1780 r. (zob. w nin. tomie s. 525). Ponownie zjechała do stolicy w lutym 1792 r.; w programie miała następujące sztuki: „Pani z Massonów Price jeździć będzie na dwóch koniach w wielkim galopie, postawi na obręczy szklanę pełną wina i szybko nią horyzontalnie obracać będzie, bez rozlania najmniejszej kropli. Potem rozmaite pokaże sztuki na 1, 2, 3, 4 koniach, tańcząc na siodłach, nareszcie z ziemi zrobi skok na 7 stóp wysoki i to równymi nogami na siodła. Panna Sucmeberg [!] i Pajazo tańcować będą bardzo komicznego kozaka. Pani Price rozmaite ekwilibria na drucie pokaże, a stojąc na jednej nodze trzymać będzie jaje na końcu słomki postawionej na brzegu szklanki, które trzymając w zębach bębnić będzie w takt muzyki, i wiele innych wielce zabawnych sztuk pokaże, których wyszczególnienie zbyt by było długie.” („Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 14 III, nr 21, Supl.)

«ÇA IRA» W LONDYŃSKIM TEATRZE¹

Z Londynu d. 27 marca. [...] W sobotę [24 marca], gdy na teatrum Haymarket komedia graną być miała, zaczęto na galeriach i w parterze wołać, aby orkiestr grał francuską piosenkę *Ça ira*². Druga strona wołała, aby grano zwyczajną angielską pieśń *God save the King*, czyli *Boże, zachowaj Króla*; hałas trwał przez pół godziny, szczęściem wyszedł jeden z komediantów i po tysiącnych ukłonach otrzymawszy moment milczenia rzekł, iż całym sercem przyjacielom *Ça ira* chciałby dogodzić, ale że orkiestr nie ma aryjki, o którą proszą, gdyż dotąd grano ją tylko po przechadzkach.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 14 IV, nr 30.

² Słynna piosenka rewolucyjnego Paryża, która stała się hymnem jakobinów. Jej nazwa od refrenu:

*Ah, ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates à la lanterne.*

TEATR NA ROCZNICĘ KONSTYTUCJI¹

Dzień 3 maja. [...] O godz. 8 grane drama kompo[zycji] JP. Juliana Niemcewicza, posła infl[anckiego], pod tytułem *Kazimierz Wielki*.² Gdy Król Jmśc po zaczęciu już wszedł na teatr, powstało klaskanie i przerywające aktorów odgłosy: „Wiwat Król! Wiwat!” Trwało to dość długo i nieprzestannie aż do zadziwienia. Aż na koniec nierychło zmienili wołanie „wiwat” na „fora, fora!”, i tak aktorowie znowu rozpoczęli dramę. Odprawiła się z wielkimi aplauzami i powszechnym ukontentowaniem. Najładniej i podług gustu tamtego wieku w czarnych sukniach z lamami złotymi i drogimi kamieniami ubrana była Jadwiga księżniczka z Głogowy, Kazimierza W[ielkiego] żona.

*

O godzinie 6-tej z południa była grana na teatrze lubel[skim] przez aktorów kompanii krakowskiej komedia pod tytułem *Wdzięczność od Narodu*.³ Ta komedia z największym spektatorów ukontentowaniem i powszechnym zakończyła się oklaskiem, podczas której w trzecim akcie, gdy stosowne piosenki do dnia tego śpiewane z muzyką być zaczęły, z harmat ognia dawano. Po skończonej komedii zaczęła się iluminacja ratusza i rynku.

Dalszy ciąg obchodów dla uczczenia Konstytucji 3 Maja. [...] We Włodzimierzu [...] Ku wieczorowi ks. Bazylianie dali trajedią pod tytułem *Łaskawość Tytusa*, graną przez młodzież szkolną.⁴ Wieczorem nastąpiła iluminacja przed kościołem ks. Bazylianów dwóch piramid, z portretem na środku JKMci, przed którym młodzież za geniusze przebrana rzucając kwiaty śpiewała dzięczynną pieśń, a w bliskości ognie się sztuczne paliły.

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 5 V, nr 2; *Diariusz obchodu dnia 3 Maja roku 1792 w Lublinie*, [Lublin 1792]; „Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 26 V, nr 42.

² „Na Teatrze Narodowym grana była sztuka Niemcewicza stosowna do okoliczności pt. *Kazimierz Wielki*; widać było w niej pośpiech i małe artystyczne wypracowanie. Spektakl był bezpłatny, a zatem przekupki i kucharki rozpierały się po łóżach, a księżne i arystokracja mieściły się na galeriach i na paradyzie.” (Zob. W Dobiecki, *Paź księcia prymasa...*, Lwów 1892, s. 20.) Lista zaproszeń na przedstawienie zachowała się w rkpsie Bibl. Czartoryskich, sygn. 3157 (wiadomość zawdzięcza R. Kalecie). O kostiumach aktorów grających w *Kazimierzu Wielkim* zob. B. Król-Kaczorowska, *Budynki teatrów, dekoracje i kostiumy w Warszawie XVIII stulecia* (w nin. t. s. 889). Jadwigę, księżniczkę z Głogowy, grała zapewne Agnieszka Truskołaska, króla Kazimierza Wielkiego — Kazimierz Owiński (zob. opis przygotowań do premiery w *Pamiętnikach Niemcewicza*, w nin. tomie s. 668). Zob. także „Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 5 V, nr 36.

³ Kompania aktorów krakowskich pod dyr. Dominika Kaczkowskiego (występująca w Lublinie od 1 maja 1792 r.) wystawiła *Dowód wdzięczności narodu* Wojciecha Bogusławskiego. Zob. J. Ria-binin, *Teatr i zabawy w Lublinie...*, s. 8—9.

⁴ Tragedia Metastasia, grana albo w przekładzie J.A. Załuskiego (1752), albo Kajetana Skrzetuskiego (1779). „Dzięczynna pieśń”, śpiewana przez młodzież „za geniusze przebraną”, to popularna wówczas pieśń F. Karpińskiego *Na dzień Trzeci Maja szczęśliwie doszłej konstytucji kraju, na nutę piosenki z „Taczki occiarza”*: „*Patrzenie, bogacze świata...*” (muzyka Stefaniego).

DAR SŁAWNEGO AKTORA¹

Z Warszawy d. 29 maja. [...] Ludzi do wojska, a podarunków na potrzeby Rzplitej przybywa:

JP. Bogusławski, aktor sławny, 6 ludzi uzbrojonych i umundurowanych.

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 29 V, nr 12.

DAR OPERZYSTÓW WŁOSKICH¹

Z Warszawy. JP. Pellati, antreprenuer teatru włoskiego, korzyść całą dnia 1 czerwca na potrzeby Rzpltej ofiarował z opery *La Virtuozza bizzarra*² i baletu *Dwaj skąpcy*³. Wszystkie kosztą iluminacji, muzyki etc. wziął na siebie, a zaś aby wątpliwości żadnej nie podlegała ta ofiara, mając uproszoną od Komisji Cywilno-Wojskowej osobę, izby przy odbieraniu pieniędzy za bilety przytomna była, cały zysk oddał do Skarbu Rzpltej.

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 7 VI, nr 16.

² „...sprowadzona opera włoska przez handlującego brylantami niejakiego Pelati dla pomiernych bardzo śpiewaków niewielkie sprawiwszy wrażenie żadnej narodowym widowiskom nie przyniosła przeszkody” (W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 73—74). Opera P. Guglielmiego z librettem S. Ziniego (premiera w Warszawie 9 kwietnia 1792).

³ Balet D. Curza (prapremiera).

Z LISTY OFIAR OBYWATELSKICH NA WOJSKO¹

- 26 — P[an] Pellati, antreprenuer teatru włoskiego, za daną operę na zysk obrony pospolitej złożył czer. zł 176, zł [pol] 17, gr 15.
- 40 — P. Wojciech Bogusławski, antreprenuer teatru polskiego, ofiarował w tym roku wypłacić, zaczynając od miesiąca czerwca, zł pol. 12 000, to jest tym sposobem: każdego miesiąca da jedną reprezentację na zysk obrony pospolitej, które gdyby nie uczyniły 12 tysięcy zł, dopłacić obowiązał się, co zaś nad 12 000 przeniesie, to i to na tenże zysk obrony ofiaruje.
- 65 — P. Franciszek Nowicki², aktor komedii polskiej, złożył pałasz i parę pół-pistoletów.
- 68 — P[an] Kosiński, cukiernik teatralny, zł pol. 200 zebranego zysku przy operze przez p. Pellatego danej.
- 95 — P. Bogusławski, antreprenuer teatru polskiego, z danej reprezentacji *in vim* zł 12 000 złożył zł 932, gr 25.

¹ „Gazeta Narodowa i Obca” 1792, 6 VI, nr 45; 16 VI, nr 48; 7 VII, nr 54. Lista ofiar złożonych w Komisji Porządkowej Cywilno-Wojskowej Księstwa Mazowieckiego Ziemi Warszawskiej.

² Franciszek Nowicki (zm. 1822), aktor Teatru Narodowego od 1784 r.

APLAUZ DLA KSIĘCIA JÓZEFA W TEATRZE¹

Z Warszawy d. 11 sierp[nia]. [...] Tegoż dnia wieczorem za wniściami JOKS[ię]cia generała Józefa na teatr przytomni wiele dowodów okazali wdzięczności za podjęte wojenne prace tak dalece, iż przy oklaskach prawie na rękę nosili.²

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 11 VIII, nr 44.

² Książę Józef Poniatowski odznaczył się w kampanii 1792 r.

POKLASK U PRZYJACIÓŁ MOSKALI¹

Z Warszawy 12 7-bris 1792 roku. [...] W tych dniach zjawiła się była na tutejszym teatrze nowa polska komedia pod tytułem *Henryk Szósty na polowaniu*.² A że w tej komedii znajdowały się rzeczy takie, które naganiały pod alegorią roboty terazniejsze, a to wszystko nie tylko Polakom, ale samym Moskalom bardzo się podobało, którzy mocno aplaudowali, za czym ta komedia, aby więcej grana nie była, surowie zakazano. Na ten rozkaz sami Moskale utyskują, bo jak daje się poznawać, że prawie wszyscy oficerowie moskiewscy są [bardziej za] dawniejszym naszym despotyzmem, jak za dzisiejszą wolnością, którą z sobą przynieśli, i jeżeli dłużej w Polsce Moskale pobawią się, nie trzeba wątpić, że wielkimi stąd wyjdą patriotami i zanosą do swego kraju maksymy ludzi, a nie bydła.

¹ *Listy pisane z Warszawy 1791—1793*, rkps Bibl. Narodowej, sygn. Baw. 818, k. nlb. 45.

² Premiera *Henryka VI na łowach* W. Bogusławskiego nastąpiła 8 września 1792. Sztukę zdjęto po drugim przedstawieniu z inicjatywy marszałka Mniszcha, który — „pełen trwogi i bojaźni, aby w czym ukazy Konfederacji w tej stolicy przestąpione nie były” — okazał się bardziej targowicki niż sami targowiczanie, bo już 13 września *Henryk VI* wrócił na scenę po orzeczeniu Ożarowskiego, iż nie zawiera „nic, co by prawu człowieka, prawom krajowym i czystej moralności przeciwne było” (zob. afisz z 13 września 1792; L. Bernacki, *Teatr...*, I, 365). O aprobacie, z jaką się spotkała komedia Bogusławskiego u siedzących na widowni oficerów rosyjskich, pisze także w swej korespondencji z Ignacym Potockim Józef Świętorzecki (w liście z 12 IX 1792): „W tych dniach grana była na teatrum tutejszym nowa komedia pod tytułem *Polowanie Henryka Czwartego*. [...] w tej

komedii wiele było takich rzeczy, które pod alegorią wystawiały niegodziwość robót teraźniejszych, a to wszystko nie tylko Polakom, ale i samym Moskalom barzo podobało się i mocno aplaudowano." (*Korespondencja historyczna, czyli listy JPP. Świątorzeckiego i Dębowskiego* [!] *do JP. marszałka Potockiego...*, rkps w AGAD, Archiwum Publ. Potockich, sygn. 194, k. 22; tylko treść listu w edycji: *Tajna korespondencja z Warszawy do Ignacego Potockiego, 1792—1794*, Warszawa 1961, s. 52.) „Zdaje się, że Bogusławski miał przyjaciół pomiędzy rosyjskimi oficerami” — sugeruje Z. Raszewski (*Staroświecczyzna i postęp czasu*, s. 187). Zob. też relację J. Dembowskiego w nin. tomie s. 669—670.

PUŁAPKA NA ARYSTOKRATÓW¹

Z Paryża dn. 13 paźdz[iernika]. Teatra w Paryżu dla zabawy ludu i strasznych przypadków odwrócenia znowu utworzono. Bywają liczne. Ale godni ludzie strzegą się tam znajdować, aby ich za arystokratów nie okrzykniono, co w teraźniejszych okolicznościach sprawuje, że możniejszych obywateli życie prawie na włosku.

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 9 X, nr 69.

WYDATKI SEKRETNE NA PROPAGANDĘ W TEATRZE¹

Wypis z listu z Paryża dnia 19 paździer[nika]. Na sesji [Zgromadzenia Narodowego] dnia 18 Roland, zdając rachunki z wydatków sekretnych, wyraził, że w miesiącu wrześniu wydano [...] dwie sumy od 25 000 liwrow dwom paryskim teatrom, na których najbarziej starają się rozkrzewiać maksymy francuskiej rewolucji.² (Wolność drukowania i wolność na teatrach gadania największą jest nieprzyjaciółką dla szczęsnego Ojczyzny zachowania.)

¹ „Gazeta Warszawska” 1792, 10 XI, nr 90.

² Jean Marie Roland de la Platière, minister spraw wewnętrznych po zrzuceniu Dantona; z funduszy sekretnych dotowano Teatr Republiki i Teatr Molière'a, „które dobrze zasłużyły się ojczyźnie swymi wysiłkami dla podniesienia ducha powszechnego, dla szerzenia wiedzy o zasadach sprzyjających stanowi wolności i równości” (zob. „Gazette Nationale, ou le Moniteur Universel” 1792, 20 X, nr 294).

POLICZEK NA TEATRZE¹

Z Warszawy 21 9-bris 1792 roku. [...] Przed kilku dniami na teatrze tutejszym polskim JP. Woyna, pułkownik dawniej od ułanów, a teraz konsyliarz Konfederacji Warszawskiej, dał jednemu oficerowi moskiewskiemu w gębę

za to, że go nieostrożnie podobno potrącił. Nie miał ten oficer śmiałości oddać mu nazad, ponieważ przyszło do strasznej bitwy na teatrze. Pozwany jest JP. Woyna do Sądów Marszałkowskich z rejestru kryminalnego.²

¹ *Listy pisane z Warszawy 1791—1793*, rkps Bibl. Narodowej, sygn. Baw. 818, k. nlb. 54—55.

² Woyna był podobno „trochę podchmielony”; za ten incydent dostał dekret wieży (zob. list J. Świętorzeckiego w: *Korespondencja historyczna...*, k. 38, oraz list J. Dembowskiego w: *Tajna korespondencja z Warszawy...*, s. 100).

«HENRYK VI NA ŁOWACH» W KRAKOWIE¹

Z Krakowa dnia 4 grudnia. [...] Wieczorem grana była komedia *Henryk VI na łowach*, dla której z okazji dnia tego sala i teatr kosztownie iluminowane były. Po skończonej komedii JW. Marszałek² zaprosił damy i osoby wyższej dostojności na kolację i tak dzień rocznicy koronacji Najjaśniejszego Pana rok 29 zaczynający wesoło zakończony został.

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 8 XII, nr 95.

² Marszałkiem Konfederacji województwa krakowskiego był Michał Walewski, wojewoda sieradzki.

PIĘKNY PRZYKŁAD ANTREPRENERA MARWANI¹

Dnia 20 grudnia. JPan Marwani², antreprenier redut i teatru niemieckiego w Warszawie, dał tu piękny przykład ludzkości i litości chrześcijańskiej, ofiarując 4-ry sumy na wsparcie ubogich z redut i z teatru w miesiącach styczniu, sierpniu, listopadzie i grudniu tego roku zebrane; ogólną sumę 1876 zł pol. i gr 15 wynoszące, które pieniądze że są do kasy dla ubogich oddane, cztery od urzędowej osoby zakwitowania odebrał. Warte są takowe w archiwum dzieł uwielbienia i naśladowania godnych być zachowane.

¹ „Korespondent Warszawski”, 1792, 20 XII, nr 100, Dod.

² Jan Marwani, Włoch z pochodzenia, mieszczanin warszawski; w 1782 r. był tenorystą kołlegiaty Św. Jana. Mieszkał wówczas na Starym Mieście, w kamienicy Janickiej przy ulicy Świętojańskiej naprzeciw ratusza. (Zob. „Gazeta Warszawska” 1782, 5 VI, nr 45, Supl.) We wrześniu 1792 r. objął antreprezję „nad wszystkimi widowiskami i zabawami publicznymi w Mieście Rezydencjonalnym JKMcI Warszawie z jej okolicami”, wyjąwszy Teatr Narodowy i operę włoską (zob. doniesienie: „Korespondent Warszawski” 1792, 11 IX, nr 57, Dod., oraz L. Bernacki, *Teatr...*, I, 364).

USTANOWIENIE CENZURY TARGOWICKIEJ¹

Z Warszawy dnia 27 grudnia. [...] Aby Miasto Rzpltej Warszawa w dostatki i ludność oraz i ozdoby najobfitsze w Państwach Rzpltej zabezpieczyć od lekkich, niebacznych i występnych zamysłów ludzi wzgardy godnych, co w publicznych klęskach zysku szukać zwykli, Konfederacja Generalna O.N[arodów], czuła tak na ogólne dobro Rzpltej, jako na części ogólność składające — moc, baczność i troskliwość o spokojność i bezpieczeństwo w Mieście Rezydencjonalnym JKMci poleciwszy WW. Marszałkom Koronnym, tymże z niżej opisanymi obowiązkami dodaje tymczasowie Asesorów. [...]

2-do. Ciż Asesorowie z WW. Marszałkami pilny mieć będą dozór na druki, księgarnie, którym dotąd drukować pism, ksiąg i gazet nie pozwala się, dopóki przejrane przez nich nie będą i pozwolenia druku nie zyskają.

3-tio. Baczyć będą najtroskliwiej, ażeby kluby, czyli schadzki szkodliwe i buntownicze, praktykowane nie były i dlatego wszystkich podług prawa użyją sposobów do zapobieżenia złemu wyniknąć mogącemu zdolnych.²

4-to. Dozierać obowiązani będą, ażeby reprezentacje teatralne w granicach przystojności i spokojności zachowywały się, niemniej bezpieczeństwa osobistego śródki obmyśla i onych dostrzegać będą³.

¹ „Korespondent Warszawski” 1792, 27 XII, nr 103.

² Powinno być chyba: z onych.

³ Są to najważniejsze przepisy z wydanego w Grodnie przez Konfederację Targowicką pod datą 17 grudnia 1792 *Urządzenia Sądów Kryminalnych Jurysdykcji Marszałkowskiej Koronnej w Mieście Rezydencjonalnym JKMci Warszawie*. W liczbie asesorów mających pilnować bezpieczeństwa publicznego i cenzurować księgarnie, kluby i teatry dokument wymienia na pierwszym miejscu Józefa Ossolińskiego, kasztelana podlaskiego (zm. 1834), Piotra Ożarowskiego, kasztelana wojnickiego i hetmana w. koronnego (jednego z najbardziej znienawidzonych targowiczów, powieszono go później przez lud warszawski w maju 1794), „jego miejsce na komendzie w Warszawie zastępującego” Kazimierza Szydłowskiego, kasztelana żarnowskiego, Onufrego Kickiego (zm. 1818), koniuszego koronnego, oraz Bielińskiego, cześnika koronnego.

SPEKTATOROWIE LUDEM WOLNYM¹

Z Sztokolmu dnia 8 stycznia. [...] Na teatrze spektatorowie na parterze nie chcą już, jak bywało dotąd, kapeluszków swych zdejmować wtedy, kiedy Król albo Familia Królewska na łoży jest obecna. Składają się niektórzy tym, że tam każdy przychodzi za swe pieniądze i że oni są ludem wolnym.

¹ „Gazeta Warszawska” 1793, 2 II, nr 10, Supl.

KOMEDIA NA IMIENINY KOMENDANTA¹

Z Poniewieża dnia 6 marca. [...] Rocznica imienin dnia 4 marca WJP. Kazimierza Zbirochowskiego Ruszczyca, pułkownika regimentu 6-go pieszego WKs Lit[ewskiego], tu konsystencją swoją mającego, od oficerów tegoż pułku wspaniale odprawiona pamiętny ten dzień uczyniła. Ichmość oficerowie czule przywiązani do swego pułkownika grali sami komedią pod tytułem *Zbieg z miłości ku rodzicom*².

¹ „Korespondent Krajowy i Zagraniczny” 1793, 26 III, nr 25, Dod.

² Komedia Gottlieba Stephaniego w przekładzie Bernarda (premiera w Teatrze Narodowym w 1776).

«OJCZYŻNA W NIEBEZPIECZEŃSTWIE»¹

Z Paryża dnia 9 mar[ca]. [...] Prezydent miasta Paryża² kazał wczora pozamykać wszystkie teatra i czarną chorągiew publicznie wywiesić na znak, że ojczyzna w niebezpieczeństwie znajduje się.

¹ „Gazeta Warszawska” 1793, 30 III, nr 26, Supl.

² Jean Pache. Do zamknięcia teatrów jednak nie doszło.

«SKACZĄC I ŚPIEWAJĄC IDĄ NAPRZECIW LOSOM»¹

Z Paryża dnia 17 czerwca. [...] jest prawdą niewątpliwą, którą uważano dotąd, że przy wszystkim tym nieszczęściu nad głową naszą wiszącym charakter narodowy stale utrzymuje się. Odwiedzają tu teatra, bywają na rozrywkach jak dawniej, a skacząc i śpiewając idą naprzeciw losom tym, jakie ich czekają.

¹ „Gazeta Warszawska” 1793, 10 VII, nr 55, Supl.

BAL PRZYJAŹNI U CHRUSZCZOWA¹

Z Liwa dnia 5 lipca. JW. Chruszczow², generał-major rosyjski, różnych orderów kawaler, w ziemi liwskiej stojący we wsi Proszowie w pałacu W. Starosty Korytyńskiego, przy obozie dawał wspaniały bal d. 30 czerwca, na którym

się wiele urzędników, kawalerów różnych orderów i obywateli tak ziemi drohickiej, jako liwskiej, tudzież dam pierwszej rangi znaczna liczba znajdowała. Zaczął się bal o godzinie 5 wieczornej z reprezentacją oryginalnej komedii w języku ruskim. Po skończonej komedii przy wspaniałej muzyce odprawił się z tańcami bal, którego otworzył JW. generał de Chruszczow jako gospodarz z JW. Ossolińską, starościna drohicką. Około godziny 11 dana była kolacja wspaniała pod namiotami przy harmonicznej muzyce na dętych instrumentach. Nastąpiły potem w ogrodzie promenady, przy wielkiej iluminacji i fejerwerku, gdzie się też dały słyszeć wdzięcznej muzyki i wokalne odgłosy. Na kanale zaś okazał się pływający iluminowany misterną robotą *Temple d'amitié*, czyli *Kościół przyjaźni*. Aż na świtaniu zakończony był takowy bal wesołymi tańcami.

¹ „Korespondent Krajowy i Zagraniczny” 1793, 9 VII, nr 55, Dod.

² Aleksiej Iwanowicz Chruszczow (zm. 1805), generał major rosyjski, dowodził częścią wojsk w korpusie Dołgorukiego, wchodzącym w skład tzw. armii białoruskiej, która pod wodzą Kreczetnikowa wkroczyła w maju 1792 r. w granice Polski, aby pomóc targowiczantom obalić Konstytucję 3 Maja i udaremnić prace „spisku warszawskiego”. Po objęciu władzy przez Konfederację Targowicką wojska rosyjskie nie ustąpiły jednak z kraju pozostając jako „wojska przyjazne, sprzymierzone i alianckie”. Bal wyprawiony przez Chruszczowa miał więc niedwuznaczne intencje propagandowe.

„Generałowie wszyscy rosyjscy zalecenie mają — donosił J. Dembowski I. Potockiemu 13 IV 1793 r. — żeby tak u siebie, jako i po najmniejszych komendach bale dla obywateli już zakordonowanych dali. Na tych mają być chomagia i oświadczenia czynione Najjaśniejszej Monarchini.” (*Tajna korespondencja z Warszawy...*, s. 172.) Wspomniana w relacji starościna drohicka Ossolińska to Florentyna z Dembowskich, od 1785 r. żona Jana Onufrego Ossolińskiego, od 1776 r. starosty drohickiego.

DEKRET NA DYREKTORÓW TEATRU¹

Z Kolonii dnia 6 sierpnia. [...] Dyrektor teatru będzie aresztowany podług dekretu Konwencji za te komedie, które by w geniuszu rewolucji pisane nie były i takowy podług surowości prawa karany zostanie.²

¹ „Korespondent Krajowy i Zagraniczny” 1793, 24 VIII, nr 68.

² Sformułowanie dekretu (art. II): „Każdy teatr, w którym reprezentowane będą sztuki, mające na celu gorszenie ducha publicznego i rozbudzenie wstrętnych zabobonów monarchii, zostanie zamknięty, dyrektorzy zaś będą aresztowani i ukarani wedle surowych przepisów prawa.” Zob. P. d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur. (Théâtre de la Peur) 1793—1794*, Paris 1913, s. 6.

ISTNY MOLIÈRE!¹

Z Warszawy dnia 5 listopada. Dnia 4 t. m. sławny na polskim teatrze aktor i autor razem JP. Wojciech Bogusławski, dyrektor i antreprenier Teatru Narodowego tutejszego, dnia wczorajszego przymuszony będąc przeszkodami do niedania anonowanej afiszami nowej, z niemieckiego tłumaczonej komedii, a natomiast zastąpienia reprezentacji inszą sztuką², lubo późniejszymi afiszami usprawiedliwił się z tego Prześw[ietnej] Publiczności, jednak przy otwarciu i zamknięciu teatru znalazłszy niektórych osób nieukontentowanie, dał Publiczności tłumaczenie z siebie w wyrazach tak i przekonywujących, i ujmujących, iż za oświadczeniem w mowie z teatru mianej oddalenia się na zawsze ze Sceny Narodowej, przymuszonym został poddać się silnym dowodom szacunku dla siebie amatorów teatru, przez których na barkach przyniesiony na parter i po dwukrotnym podnoszeniu prezentowany Publiczności, odebrał honory powszechnych oklasków od licznych tak na parterze, jak w łozach i indziej spektatora. Te przed nim nie wyświadczone nikomu z autorów i aktorów w Polsce dowody powszechnego szacunku dla talentów i pracy, zniewoliły czulego do powrócenia na teatr i dalszego ciągu prac swoich. — Istny Molière.

¹ „Korespondent Krajowy i Zagraniczny” 1793, 5 XI, nr 89, Dod.

² Wg relacji (L. A. Dmuszewskiego?) w „Kurjerze Warszawskim” 1845, 23 II, nr 52, przyczyna całego zajścia była następująca: „owego dnia zapowiedzianą była komedia *Indianie w Anglii*, dzieło wówczas ulubionego autora niemieckiego, Kotzebue. Nie dana zaś z powodu nagłej słabości utalentowanego artysty, Kazimierza Owińskiego. Że zaś natomiast ogłoszono operę *Szkola zazdrośnych* [A. Salieriego], w której miała rolę JPanna Iwańska, ulubiona artystka [były dwie Iwańskie: Ludwika i jej młodsza siostra; prawdopodobnie chodzi o Ludwikę, była dobrą śpiewaczką], dla której lubownicy sceny tegoż dnia dawali piknik w Powązkach i przez to zabawa ta nie mogła być daną, więc owi dawacze pikniku tyle urazili się, że byli powodem owego niezadowolenia, które cała publiczność oddaliła, a dyrektora [tj. Bogusławskiego] uczciła zasłużonym zaszczytem.” Por. też w nin. t. s. 671.

GABINET FIGUR WOSKOWYCH W PAŁACU
RADZIWIŁŁOWSKIM¹

Doniesienia. Artysta pokazujący figury woskowe w pałacu Radziwiłłowskim uwiadamia Prześwietną Publiczność, iż przed swoim odjazdem przydał jeszcze do swojej kolekcji, podług prawdziwych form z Paryża jemu przez p. Houdon, pierwszego snycerza Akademii, przysłanych, portret niegodziwego Marata, który między innymi za śmiercią Ludwika XVI wotował. Wystawiony on jest w czasie swej tragicznej śmierci w kąpiel przez Charlotte Cordet pugnałem przebity, która umysłem filozoficznym śmierci Monarchy się zemściła. Przez guillotynę d. 17 lipca 1793 stracona, z heroiczną stałością śmierć poniosła.

Sala wielka z figurami woskowymi tylko przez krótki czas tu jeszcze będzie otwarta. Łaskawe przyjęcie, którym Prześwietna Publiczność dzieła p. Padoueny uczcić raczyła, nową ożywiło go gorliwością. Sporządził podług natury portret pewnej w tym mieście znajomej osoby. Widziawszy oryginał i jego kopią zapewne każdy sztukę jego i doskonałe podobieństwo osoby admirować będzie. Gdyby się komu podobało w ten nowo wynaleziony sposób mieć swój portret, artysta swoje mu ofiaruje usługi.

¹ „Gazeta Warszawska” 1793, 30 XI, nr 96.

WOLNOŚĆ AKTORKĄ Z OPERY!¹

Z Paryża dnia 10 grudnia. [...] Wpółśród mnóstwa w bieli ustrojonych, w rękę trójkolorowe kwiatki a wieńce na głowach mających dziewcząt, przyniesiona jest do sali Konwencji Nar[odowej] bogini Wolności. Muzyka żołnierska uprzedzała jej przybycie. Na krzesła w girlandy dębowe ubranym nieśli ją 4-ej sansculoci. Pikę miała w rękę z czapką wolności, a drugą czapkę na głowie. Płaszcz niebieskiego koloru wisiał jej z ramion. Ta niewiasta reprezentująca boginią Wolność była to obywatelka Aubry, aktorka opery narodowej.²

¹ „Korespondent Krajowy i Zagraniczny” 1793, 28 XII, nr 104.

² Maskarada z panią Aubry jako boginią Wolności była fragmentem uroczystej inauguracji kultu Najwyższej Istoty, określanego przez jakobinów religią rozumu.

«SZKOŁA OBMOWY» NA FUNDUSZ UBOGICH¹

Z Warszawy dnia 4 stycznia. JPan Wojciech Bogusławski, antreprenier Teatru Narodowego, znany z dzieł i talentów swoich, czuły na los cierpiącej nędzy, zaczął rok ten od ofiary jednajęcej mu szacunek. Dając bowiem reprezentacją sztuki ulubionej od powszechności pod tytułem *Szkoła obmowy*², a intratę z onej na wsparcie niedostarczającego funduszu do utrzymania ubogich, staraniem Prześwietniej Policji sprzed oczu publiczności usuniętych, przeznaczając. Równie pięknnością sztuki, jak chwalebny tej jego ofiary celem liczne ujął *Publicum*, które łącząc zabawę z dobrym uczynkiem z chęcią się przyłożyło do wsparcia cierpiącej ludzkości.

¹ „Gazeta Krajowa” 1794, 4 I, nr 1, Dod.

² Przeróbka Bogusławskiego komedii Sheridana *The School for scandal* (prapremiera w teatrze Drury Lane w Londynie 8 maja 1777 r.) grana po raz pierwszy w Teatrze Narodowym 17 stycznia 1793 r.

«MARIA SZTUARD» NA BENEFIS PANI WOTHE¹

Doniesienie. [...] W przyszły piątek, to jest dnia 24 stycznia, aktorowie niemieccy będą mieli honor dać na Teatrze Narodowym na benefis J. Pani Wothe reprezentacją tragedii w pięciu aktach pod tytułem *Maria Sztuard, królowa Szkocji*.² Ponieważ ten benefis jest dla rzeczonoj J. Pani Wothe w nadgrode kosztów na jej własną teatralną garderobę wyłożonych przeznaczonym, przeto spodziewa się też po wspaniałości Prześw[ietnego] Warszawskiego *Publicum*, którego skłonność do nadgrodenia talentów powszechnie jest znaną, iż liczną swoją przytomnością takową reprezentacją udarować raczy.

¹ „Gazeta Krajowa” 1794, 21 I, nr 6, Dod.

² Tragedia Alfieriego (L. Bernacki niesłusznie sądził, że chodzi o *Marię Stuart* Schillera, która powstała dopiero w 1801 r.; zob. *Teatr...*, II, 265). Karolina Fryderyka Wothe była aktorką trupy niemieckiej, grającej w latach 1793—1794 w pałacu Radziwiłłowskim pod dyr. Franciszka Bulli.

NIEBEZPIECZNE SENTYMENTA¹

Stan polityczny Anglii. [...] Na teatrze w Bath aktorowie sentymenta wpajali spektatorom do rewolucji. Oddalono antreprenera i wszystkich podejrzanych o przeciwne zdania Królowi i konstytucji.

¹ „Pismo Periodyczne Korespondenta” 1794, 26 II, nr 16.

DYSKURSA BUNTOWNICZE¹

Z Warszawy dnia 29 marca. Nota JWJP. Otto barona Igelsztrom, generała *en chef* i ministra rosyjskiego podana Najjaśniejszemu Królowi JMci w Radzie Nieustającej, na dniu 13 tego miesiąca. [...] Po rogach ulic przylepiane karte-lusze, rozsiane po wszystkich stronach doniesienia różne na piśmie, dyskursa buntownicze dając się słyszeć po kafenhausach, gospodach i innych miejscach publicznych,² wszystkie oznaki głuchej jakiejs i prawie powszechnej fermentacji, które koniecznie przerażają umysły cnotliwych i spokojnych obywateli, wymagają podwojenia czujności dla wstrzymania przy samym źródle skutków ducha przewrotnego, który podnieca ten niebezpieczny zapal.³

¹ Fragm. noty ambasadora rosyjskiego, O. A. Igelströma; tekst wg: „Gazeta Krajowa” 1794, 29 III, nr 25.

² Także w teatrze (zob. np. list Bułhakowa do Katarzyny II oraz relacje J. Dembowskiego i A. Trębieckiego z przedstawień na scenie Teatru Narodowego, w nin. t. s. 669, 675). Afera poli-

tyczna, którą rozpętała premiera *Krakowiaków i górali*, poprzedza notę tylko o 10 dni (1—3 III). Zakaz grania *Krakowiaków* zmusił zapewne Bogusławskiego do ostrożności, nikt jednak z kręgu Igelströma i ambasady rosyjskiej nie miał złudzeń co do istotnej roli Teatru Narodowego w przygotowywaniu insurekcji. „Zapaleńcy warszawscy — pisał w *Memoriale o rewolucji polskiej 1794 r.* do Katarzyny II Johann Jacob Pistor, generalny kwatermistrz armii rosyjskiej w Warszawie — poruszyli niebo i ziemię, aby podburzyć lud do buntu. Działo się to bądź przez rozlepianie na rogach ulic odezw, które zachęcały naród do połączenia się z Kościuszką, bądź też przez wystawienie sztuk teatralnych, pełnych myśli niby patriotycznych, za pomocą których podburzano lud do buntu.” (Zob. W. Brumer, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929, s. 53.)

³ Igelström zażądał „jako minister potencji sprzymierzonej z Polską, która sobie staranie o jej szczęście powierzone widzi [...] aby Departament Policji był umocowany do chwytania i aresztowania bez żadnej poprzedzającej formalności nie tylko każdego kryminalnie wykraczającego lub przyczyniającego się do zaburzenia spokojności publicznej, ale nawet wszelką osobę podpadającą dostatecznie podejrzeniom [...] i owszem, zawieszając w tym jedynie celu przywilej szlachcie polskiej służący” (tj. przywilej *neminem captivabimus nisi iure*)! Przyjęcie tej „makiawelskiej” zasady instygacji (od 22 III) spowodowało liczne aresztowania; wśród nich miało nastąpić także aresztowanie Wojciecha Bogusławskiego (zob. w nin. tomie s. 613—614).

GODZINA POLICYJNA W WARSZAWIE¹

Z Warszawy dnia 8 kwietnia. W tych dniach od Jurysdykcji Marszałkowskiej wyszedł uniwersał, w którym dla utrzymania przyzwoitego porządku i zapobieżenia wyniknąć mogącym nieprzyzwoitościom najsurowiej zalecono, aby wszelkie domy zabaw publicznych, szynkownie i kafenhausy o godzinie 8 wieczornej zamknięte były, tudzież aby nikt o spóźnionej porze na ulicy nie znajdował się

¹ „Gazeta Krajowa” 1794, 8 IV, nr 28, Dod.

TEATR LUDU PARYŻA ENTRÉE ZA BILETEM PATRIOTYCZNYM¹

Stan polityczny Francji od 9 do 13 marca. [...] W Paryżu komisja porządkowa otworzyć kazała przeszły Francuski Teatr² z antré bez opłaty dla wszystkich wchodzących z osobliwszym biletem patriotycznym, ale biletu tego nikomu nie dadzą, póki nie doświadczą wprzód patriotyzmu. Teatr ten nazwano Teatrem Ludu.

¹ „Pismo Periodyczne Korespondenta” 1794, 9 IV, nr 28.

² Komedia Francuska, oskarżona o szerzenie idei kontrrewolucyjnych, została zamknięta 6 października 1793 r., cały zaś zespół aktorski, personel techniczny i autor ostatnio granej sztuki zna-

leżli się w więzieniu. „Cały Teatr Narodowy zamknięty i skasowany — donosiło „Pismo Periodyczne Korespondenta” 1794, 15 II, nr 13. — Sławny autor Franciszek Neufchateau, aktorowie i aktorki, owszem wszyscy do teatru należący, jako to: krawiec, szewc i posługacze aresztowani i do opactwa zaprowadzeni. Rzeczony autor i dyrektor teatru za to, iż *Pamelą*, sztukę angielską w której lord najpryncypalniejszą gra rolę, zrobił, a aktorowie, że ją grali, pokutować muszą. Mówiono, że w tym dziele kontrrewolucyjne zawierają się zdania. Wiersz jeden ściągnął największą naganę i całego nieszczęścia tego, powiadają, był przyczyną:

Le parti qui triomphe est toujours legitime.
(Zawsze ta partia jest prawna, która triumfuje.)

Ten wiersz oburzył niezmiernie jakobinów i Konwencję. Doradzali niektórzy, aby na teatrze występni gilotynowani byli, ale Robertspierre [!] z Dantonem oparli się temu. «Nadto żywa byłaby reprezentacja tragedii — rzekł Robertspierre — niech aktorowie tymczasem za proscenium skryci namyślą się, czy godzi się lżyć naród francuski angielszczyzną.»” Sprawę *Pameli* Neufchateau, będącej przeróbką komedii Goldoniego opartej na słynnej powieści Richardsona, oraz zamknięcia Komedii Francuskiej omawia P. d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur...*, s. 18—19. Na liście oskarżeń, które rozpatrywał Komitet Ocalenia Publicznego, były m. in. zarzuty dotyczące dekoracji (że pochodziły z *Ancien régime'u* i były „bezczelnie wybudane”), zdań zawierających „lakier ohydnej śmieszności” na rewolucję oraz „pochwałę brytyjskiej konstytucji, przesadzoną do tego stopnia, że lud mógłby jej zapragnąć”. Na miejscu dawnej Komedii Francuskiej utworzono w marcu 1794 r. mierny i propagandowy Théâtre du Peuple. Śmierć Robespierre'a uratowała uwięzionych aktorów od gilotyny; otworzyli oni na nowo teatr 16 sierpnia 1794 r.

AKTORZY W DNIU INSUREKCJI¹

Operacje w Starym Mieście

Rzuca się więc lud do drabin. Przewodzi pierwszy z miejskich żołnierzy Stanisław Kazanowski. Dowódzca wdrapawszy się do okna za odstrzelaniem się znowu Moskali omal śmiercią nie przypłacił odwagi swojej. Lecz nieustraszonego daje ognia oknem i razem przez nie upatruje nieprzyjaciela.

Nagle ten umyka i zostawuje izbę pustkami, drzwi zatarasowane od sieni. Część się ich porozsadzała pod schodami, a druga w tyłach kamienicy² na ganku z obronną ręką stanęła. Formują więc i atakujący dwa osobne wydziały. Jedni, wezwani od dowódcy, po drabinie wpadają do izby i wkrótce na ulicy kancelaria cała. Ostrożność jednak nie radziła jeszcze dobijać się do sieni.

Ale drudzy ułatwili trudność. Wezwani od znanego aktora Rutkowskiego³, pną się za jego dowództwem drabinami przez kamienicę Loberta. Rażą z boku od Dunaju owych uszykowanych na gankach. Dopieroż nasi zasadzeni w izbie gdzie była kancelaria, wybijają drzwi do sieni! A tak Moskałe z tyłu i z przodu wśród ognia wzięci, aż wreszcie po siedmiogodzinnym nieustannym ataku poddali się, zostawiwszy po gankach, schodach i sieniach 15 zabitych, a z resztą do 10-ciu po części plejzerowanych w areszt wzięta.

Operacje linii głównej, czyli centralnej

Kazawszy on [gen. Igelström] jednej części swoich odpowiadać na silny od naszych ogień, drugą część ich wysłał na rabunek. [...] Uderzyli na kamienicę, Latourowską zwaną, rozchwyтали majątki mieszkających tam aktorów i innych podejrzanych im zawsze z głośnego na teatrze patriotyzmu osób. Zasiadający dziś w Deputacji Indagacyjnej Wojciech Bogusławski nic nie uniósł z rąk drapieżców prócz życia i miłości ojczyzny, którą w nim sam nawet nieprzyjacieli szanował.

¹ „Korespondent Narodowy i Zagraniczny” 1794, 10 V, nr 37; 13 V, nr 38.

² Była to kamienica zwana Lignan, przez którą szturmowano do kamienicy Loberta na rogu Wąskiego Dunaju i Rynku Starego Miasta.

³ Andrzej Rutkowski (1760—1830), aktor z zespołu Teatru Narodowego (debiutował w 1783 r.). Na premierze *Krakowiaków i górali* grał rolę Janka. Mieszkał tuż przy Starym Mieście, na ulicy Mostowej nr 222. Wstąpił do wojska i „za okazane męstwo podczas oblężenia Warszawy” miał benefis w teatrze (zob. w nin. tomie s. 615). W insurekcji brali także udział aktorzy Jan Ryłło i Tomasz Truskolaski. Truskolaski został kapitanem milicji miejskiej; 19 maja aresztował niejakiego Antoniego Kowalskiego, insurgenta, który niebacznie go zagadnął: „Czy mam honor z panem Truskolaskim, komediantem?” (Słowo komediant uznał Truskolaski za obelżywę.) Zob. *Akta powstania Kościuszkę*, t. III, Wrocław 1955, s. 175, oraz W. Tokarz, *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 roku*, Kraków 1911, s. 69.

DRAMA CUDZOZIEMCA O MIŁOŚCI OJCZYZNY¹

Naród pałający żądzą odzyskania skutecznie odwiecznych swej ojczyzny swobód. Naród węzłem powszechnej obrony i miłości wspólnej, ta nasza odradzająca się wielkomyślność i wrodzone męstwo przemówiło już do prawdziwych jej synów, aż zaraz, z czym kto może, spieszy przysługiwać się dla niej. Są, którzy jej bronią, są inni, co o niej radzą, są, co współbraci żywią, majątkiem wspierają i czym tylko mogą, ratują, są też, co dla niej piórem pracują. Nikt się tu nie może wymawiać, nikt nie powinien dać się uprzedzić. W tym celu wkrótce na widok publiczny ma wynieść drama bohatyrskie w sposobie teatralnym ułożone pod tytułem *Triumf miłości ojczystej*.² Autorem jej jest Antoni Carpacci, rodem Weneta. Znany on jest z dzieła swego, które wydał o pochwałach Kościoła Katedralnego krakowskiego. Jeśli terazniejsze jego drama okaże się być godnym zasłużyć na względy kochających ojczyznę swą Polaków, zachęci go do dalszych prac, w rzędzie których gotuje już żywy obraz dni powstania Narodu w Warszawie.

¹ „Korespondent Narodowy i Zagraniczny” 1794, 10 V, nr 37, Dod.

² Wysła drukiem pt.: *Il trionfo dell'amore della patria, dramma eroicomico in 2 atti*, Varsavia 1794. O autorze nie wiemy nic poza tym, że był Wenecjaninem, opiewał wierszem katedrę wa-

welską (*Poesie e Lodi della Catedrale di Cracovia*, Varsavia 1790) i napisał parę sonetów na cześć występujących w Warszawie śpiewaków opery włoskiej: Luigiego Marchesi (1785), Antonia Baglioni i Luigi Prosperi Crespi (1790).

Joachim Chreptowicz

JAK DOSZŁO DO PREMIERY «KRAKOWIAKÓW»¹

Zadawnioną skojarzony przyjaźnią i zaufaniem z panem Wojciechem Bogusławskim, często podówczas o dzisiejszych gadałem skutkach [...] Kiedy doszła nas wiadomość o szczęśliwym powstaniu Narodu pod naczelnictwem Tadeusza Kościuszki², między szlachetną młodzieżą, gorliwą do usług ojczyzny [...] determinowany już miałem wkrótce wyjechać w Krakowskie, gdy następny przypadek wygnał mnie prędzej z Warszawy, niżlim się spodziewałem. [...] przyszedłszy w nocy do siebie, gdy mój manatki do ucieczki składałem, o samej pierwszej przybiegł do mnie pan Wojciech Bogusławski, dając znać, iż i jego, i mnie do kozy wziąć kazano i że na mnie wyszedł już rozkaz, o czym go ostrzegł Jmć P. Baudouin³, mający wiadomość tę z kancelarii Igielsztroma. Że zaś mnie i Bogusławskiego wziąć chciano, to naprzód, iż nas znano przyjaciółmi znanymi sobie, po wtóre, że się przyłożyłem do grania sztuki *Krakowiaków* przez wspólne oszukanie Włodka, wyznaczonego od Igielsztroma za cenzora sztuk teatralnych, który mając sobie ode mnie pod pretekstem zapomnienia tę sztukę daną do czytania w dzień jej reprezentacji, i to po południu, i przeczytać jej, nie tylko uważać, nie miał czasu, i grać onę dozwolił. Za co gdy potem był łajany, na pana Bogusławskiego i na mnie o zrobionego figla całą zwałił winę i najczarniej nas odmalował. W takiej krytycznej znajdując się pozycji pożegnawszy pana Bogusławskiego nazajutrz rano do Litwy wyjechałem i tam *incognito* schroniłem się.

¹ Fragm. *Odezwy do publiczności* [Warszawa przed 12 VII 1794], s. 2—3. Chreptowicz wydał ją, aby oczyścić się z podejrzenia, iż „był przyjacielem Moskwy i ich podłym służył interesom”. Przeciwnie — jak dowodzi — należał zawsze do czynnych patriotów: po 3 maja był Sekretarzem Bezpieczeństwa w Komisji Policji Wielkiego Księstwa Litewskiego, za Targowicy był wprawdzie zatrudniony w redakcji „Gazety Krajowej” (znieawidzonej powszechnie jako organ ultratargowiczów), ale do swoich tłumaczeń z obcych gazet wcisnął patriotyczne „kawalki”, za co cierpiał nawet prześladowania. Odezwa jest więc próbą autorehabilitacji, fakty w niej przedstawione są zapewne wyolbrzymione lub nawet przeinaczone. Moglibyśmy ostatecznie przyjąć, że do premiery *Krakowiaków i górali* doszło w wyniku dość dziecinnej podstępów, ale przeczą temu inne relacje. Wg Jana Seumego, przed Insurekcją urzędnika ambasady rosyjskiej, tekst opery był znany Igelströmowi; miał on „zastrzeżenia” i zezwolił dopiero wtedy na przedstawienie, gdy marszałek hr. Moszyński osobiście zaręczył, że nie zawiera ono nic zdrożnego (zob. w nin. tomie s. 674). Premiera *Krakowiaków* zawisła więc od pertraktacji i podstępów na znacznie wyższym „szczeblu”. Chreptowicz uchronił tylko Bogusławskiego od ewentualnej denuncjacji cenzora Tadeusza Włodka, ultratargowiczana i wyjątkowo podłego sprzedawczyka (oprócz funkcji cenzora sprawował

urząd komisarza policji i redaktora „Gazety Krajowej”; tuż przed wybuchem Insurekcji w Warszawie zbiegł za granicę). Zob. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, s. 199—200. Chreptowicz w *Odezwie* wspomina o innym jeszcze wydarzeniu, wiążącym się z Bogusławskim i Teatrem Narodowym. Oto kiedy z Warszawy po wielkiej „wsypie” spiskowych „wyjeżdżał JPan Sierpiński [!] do JPana Madalińskiego [...] naradziwszy się z panem Bogusławskim posłaliśmy mu felczera niegdyś od pułku Wirtemberga, co był przy teatrze suflerem, i daliśmy mu na drogę po czer[wonych] zł 5. Postępek ten nasz ściągnął natychmiast gniew pana Igielsztroma, gdyż wraz przysłał na teatr pana Baura do pana Bogusławskiego, gdzie i ja znajdowałem się, aby nam powiedział, jak on to ma za złe i że to nam przykre może ściągnąć konsekwencje”. Bohater tej spiskowej anegdoty to ten sam Sierpiński, który w kilka dni później schwytany przez Rosjan ujawni na śledztwie u Igelströma, że Bogusławski należy do rewolucyjnego sprzysiężenia i „w myśl wskazówek tegoż” napisał *Krakowiaków i górali!* (Zob. W. Tokarz, *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 r.*, Kraków 1911, s. 108, 294.)

² Określa to w przybliżeniu czas opisywanych wydarzeń na pierwsze dni kwietnia (24 III ogłoszono w Krakowie akt powstania).

³ Jan Baudouin (ok. 1735—1822), komediopisarz i publicysta; jego kontaktom z ambasadą Igelströma należało ufać, zważywszy obrotność, jaką przejawiał, i kameleonowe oblicze polityczne (zob. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, s. 159—169).

LAZARET W TEATRZE¹

Sesja ekstraordynaryjna Rady Najwyższej Narodowej dnia 10 lipca. [...] Wydział potrzeb wojskowych przełożył, iż przy zbliżeniu się obozów wojsk narodowych, dla pomnożonej liczby chorych i rannych potrzeba jeszcze jest miejsc na lazarety. Wyzaczyła na nie Rada pałac Radziwiłłowski, pałac Ogińskiego hetm[ana], folwarki misjonarskie, z zapewnieniem nadgrody dla właścicieli, tudzież teatr i sale redutowe, sądząc, iż miejsca te, które dawniej służyły do uciech i zabaw, najprzyzwoiciej obrócone być mogą na schronienie cierpiących dla ojczyzny i wolności rycerzów.

¹ „Gazeta Rządowa” 1794, 12 VII, nr 12.

TEATR INSUREKCJI¹

Sesja Rady Najwyższej Narodowej dnia 29 września. [...] Przekonana Rada, iż widowiska publiczne skutecznie przykładają się do rozszerzenia ducha narodowego, który sam jeden tylko w każdej Rzpltej był sprężyną zadziwiających czynów, oraz że te czyny pod oczy wystawione zdolniejsze są do zapalenia umysłów niż najwymowniejsze opisy i maksymy, uznała potrzebę otwarcia teatru publicznego. Ale że to otwarcie bez kosztu się nie obędzie, a obywatel Bogusławski, dotąd reprezentacją sztuk bawiący się, przełożył, iż zwyczajna

opłata biletów, zwłaszcza w tym czasie, na te koszty nie wystarczy, przeto chcąc ducha narodowego rozszerzyć i obywateli w ich nawet rozrywkach do dzieł patriotycznych zachęcić, wyznaczyła na otwarcie teatru zł. 6000, ale razem obowiązała obywatela Bogusławskiego, ażeby cenę biletów dotąd używaną do połowy zmniejszył.²

Z Warszawy dnia 11 października 1794 w sobotę. Dnia dzisiejszego znany publiczności z patriotyzmu i talentów obywatel Bogusławski stosownie do za-
lecenia Rady Najwyższej Narodowej Teatr Narodowy otwiera.³

¹ „Gazeta Rządowa” 1794, 3 X, nr 91; „Gazeta Wolna Warszawska” 1794, 11 X, nr 49, Dod.

² Zob. protokół sesji 124 Rady Najwyższej Narodowej z 29 IX w: *Akta powstania Kościuszki*, t. II, Kraków 1918, s. 208. Zob. także W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 78; H. Eile, *Teatr warszawski w dobie powstań*, Warszawa 1937.

³ Teatr „otworzono dnia 11 października przez danie drama *Pustelnik na Formenterze* [A. F. Kotzebuego w przekładzie Bogusławskiego] i baletu *Kozacy*. Dnia 29 tegoż na żądanie publiczności dano benefis dla J. Pana Rutkowskiego za okazane męstwo w czasie oblężenia Warszawy, grano zaś komedię *Zbieg z miłości ku rodzicom*”. (L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką teatru polskiego* w: L. Bernacki, *Teatr...*, I, 398.) Grano także z aktualnymi piosenkami *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego.

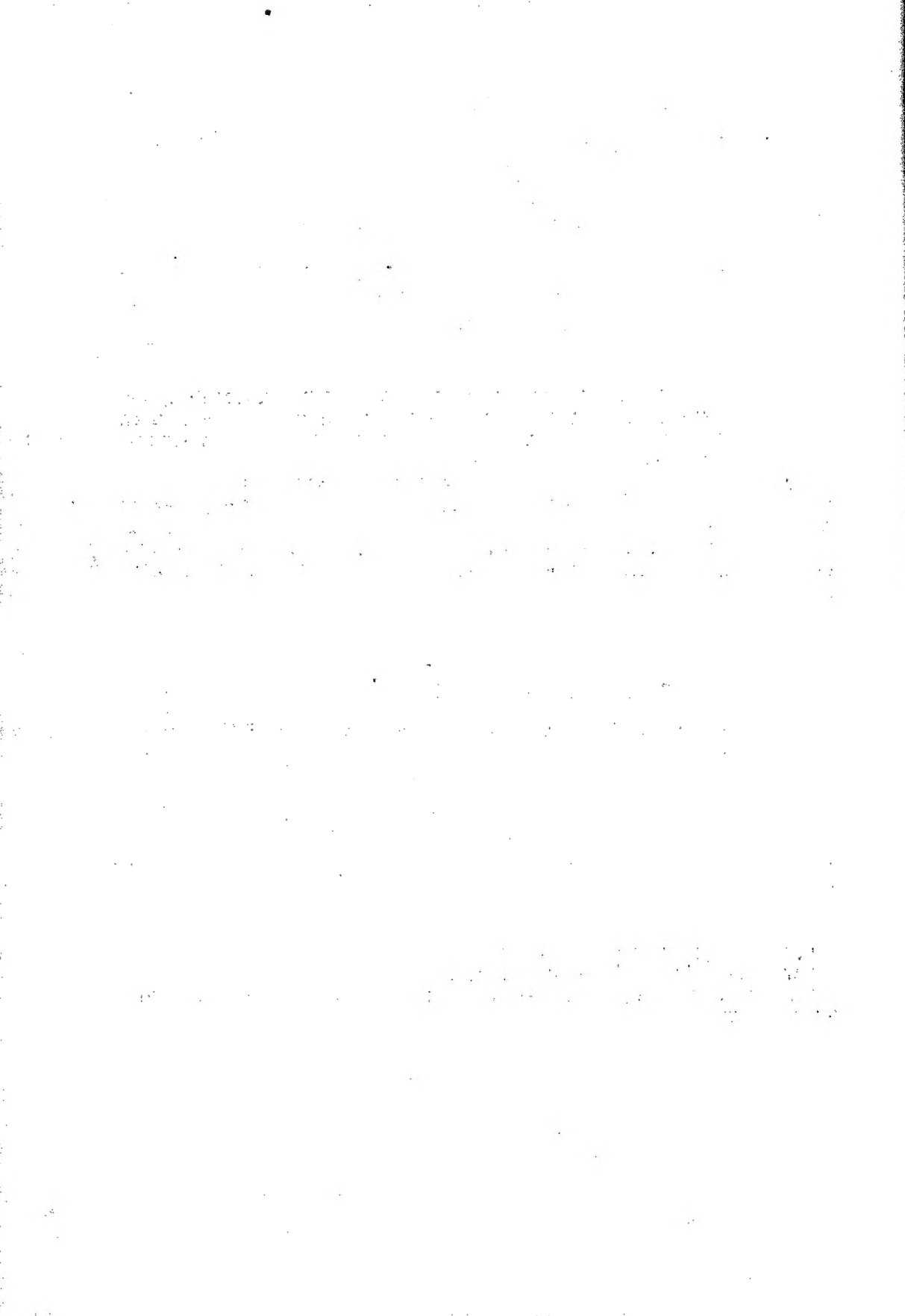
OSTATNIA KOMEDIA NIEMCEWICZA¹

Julian Niemcewicz, raniony w rękę, dostał się też w niewolę.² Człowiek ten pięknego dowcipu i w obozie nawet lubił bawić się literaturą. Znaleźli Moskale w kieszeni jego układ komedii stosownej do dzisiejszych okoliczności pod tytułem *Powrót z tamtego świata*, którą czytali między sobą, a inne przy nim znajdujące się papiery zapieczętowali.³ Miłe mi jest nader wspomnienie tego człowieka, który dowcipem swoim niemało przyłożył się do sławy polskich nauk, a męstwem chciał bronić niepodległości ojczyzny i tego męstwa stał się ofiarą.

¹ „Gazeta Rządowa” 1794, 27 X, nr 114.

² W bitwie maciejowskiej 10 października 1794 r.

³ O rewizji i zabieraniu papierów wspomina sam Niemcewicz w *Pamiętnikach*, nie wymienia jednak komedii.



Wacław Zawadzki

TEATR WE WSPOMNIENIACH I LISTACH

Teksty zawarte w dziale „Teatr we wspomnieniach i listach” stanowią zasadniczo materiały dotyczące warszawskiej sceny narodowej z okresu 1765—1794. Wspomnienia jednak dotyczące działalności Wojciecha Bogusławskiego obejmują cały czas jego pracy dla teatru.

Teksty obcojęzyczne podane są w tłumaczeniu polskim. Pisownia i interpunkcja tekstów oryginalnych zostały uwspółcześnione zgodnie z zasadami przyjętymi w całej niniejszej publikacji.

W. Z.

I

Jędrzej Kitowicz

TEATR AUGUSTA III¹

Kochał się także ten król wielce w orkiestrze, czyli w kapeli, do której dobierano wirtuozów, śpiewaków i śpiewaczek w całej Europie najślawniejszych. Ta orkiestra grała często królowi na jego pokojach w dni galowe, po kościołach, w których się król na nabożeństwie znajdował, i na operach, dobierając do siebie na wspomniane opery kapelów różnych panów, mianowicie Wielhorskiego, kuchmistrza litewskiego, i książęcia Czartoryskiego, kanclerza w. lit.,² tak iż liczba muzykantów grających operę przenosiła sto osób. Te opery wielkie odprawiały się dwa razy w tydzień, we wtorek i piątek. A lubo dla wielkiego kosztu w odmianie, jedną operę grano przez pół roku, po staremu król bywał na każdej punktualnie, nie tęskniąc sobie w widoku jednej półrocznej reprezentacji, siedział w łoży nieporuszenie przez trzy godziny, a czasem i dłużej trwającej opery, i gdy widział operhauzu nie napelnionego spektatorem, dziwował się niegustowi polskiemu, iż się nie ubiega do widzenia rzeczy tak wielce delectującej oko i ucho, darmo, to jest bezpłatnie, której widzenie w innych krajach lud najpospolitszy opłacać nie żałuje. Trzeba bowiem wiedzieć, iż te opery zawsze darmo dawane były; podczas sejmów lub innych zjazdów za biletami dla dystyngowańszych osób, prócz sejmów i zjazdów bez biletów dla wszystkich, jakiegokolwiek gatunku ludzi.

¹ *Pamiętniki do panowania Augusta III i Stanisława Augusta*, Poznań 1840, s. 66.

² Michał Wielhorski (zm. w 1790 r.), kuchmistrz w. litewski, pisarz konfederacji barskiej w Paryżu.

Michał Fryderyk Czartoryski (1696—1775), kanclerz w. litewski, przywódca stronnictwa Familii.

³ Operhauzem lub operalnią nazywano wzniesiony za Augusta II w Ogrodzie Saskim budynek, w którym za Augusta III odbywały się przedstawienia teatralne. Zob. dalej, artykuł B. Król-Kaczorowski.

Antoni Magier

WARSZAWSKA OPERALNIA¹

Mieszkańcy Warszawy mało jeszcze znając teatru, a bardziej śpiewy włoskie, niewiele mieli ciekawości uczęszczania na te, lubo bezpłatne widowiska, na które dworscy sascy w czasie oper, widząc mijających Operhaus, usilnie zapraszali, aby chcieli wstąpić i powiększyć liczbę widzów; czterech zaś laurfów królewskich, biegając po ulicach Ogrodu Saskiego², trzaskaniem harapnikami ogłaszali zaczęcie się teatru.

Później zaś, gdy do łóż wprowadzano tylko osoby, które przyjeżdżały kareta-
tami, zdarzało się, iż kilkanaście osób namówiwszy się z sobą, gdy jedne z nich najętą kareta zajęchały przed teatr, wysiadając przez drugie drzwiczki karety przepuszczały osoby piesze z swego towarzystwa, a te, miejsce ich zajmując, kolejno wysiadały z tejże karety; oficer zaś pilnujący porządku kazał wszystkich tych gości, jako istotnie wysiadających z karety, puszczać warcie, powtarzając tak: „rychtyg z karety”.³

Król⁴, będąc w łoży, niechętnie patrzył na mało zebraną publiczność; cieszył się zaś, gdy napelniony widział teatr, witając swym kapelusikiem (*chapeau bas*) znajome sobie damy. W tym dworskim teatrze zachowane było wielkie uszanowanie dla obecnej osoby królewskiej, orkiestra nie śmiała stroić swych narzędzi muzycznych w teatrze, była bowiem na ten koniec osobna wyznaczona sala i za okazaniem się dopiero króla w łoży zaraz uwerturę, zwaną dawniej symfonią, grać zaczęto. Po zgonie monarchy teatr był zamkniętym, a później, za pozwoleniem dworu saskiego, w początkach panowania Stanisława Augusta, przez poczynających aktorów polskich i przejeżdżających francuskich niekiedy małe sztuki bywały na nim wystawiane. Gmach ten trwał przez lat 47, na wiosnę bowiem w r. 1772 jako grożący upadkiem rozebrany został. W rok przed rozebraniem tego operauzu, to jest r. 1771, mając natenczas lat 9, byłem w tym teatrze.

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, Wrocław 1963, s. 256—257. O wczesnym okresie życia Antoniego Magiera (1762—1837) mamy niewiele wiadomości. Znany jest już jako właściciel wytwórni przyrządów fizycznych, fizyk, astronom i meteorolog, profesor Liceum Warszawskiego, autor paru drobnych publikacji. Współcześni Magiera — od uczniów po staromiejskie przekupki — szanowali go, lecz z pobłażliwością traktowali jako niezwykłego dziwaka. Jego *Estetyka* jest kopalnią wiadomości o starej Warszawie.

² Ogród Saski był otwarty dla publiczności od 1725 r.

³ Nie tylko najętą kareta, ale i strój francuski ułatwiał wstęp do saskiej operalni.

⁴ August III.

*Jędrzej Kitowicz*O REDUTACH¹

Reduty zjawiły się najpierw w Warszawie w średnich latach panowania Augusta III, odprawiały się tylko w jednym miejscu na całą Warszawę i tylko w zapusty, poczynawszy od Nowego Roku aż do Wstępnej Środy, dwa razy w tygodzień, we wtorek i we czwartek; wprowadził je i utrzymywał przez lat kilkanaście sam jeden tylko Salvador, Włoch rodem, mieszkaniec warszawski. Ku końcu panowania Augusta reduty, samym tylko panom znajome, poczęły zwaćbiać do siebie i pospółstwo; już jedno miejsce było dla nich małe, przeto pan Salvador dostał emulantów, którzy przykładem jego reduty w kilku miejscach pozakładali. Nie tylko zaś co do liczby, ale też co do czasu rozszerzyły się reduty; bywały pierwsze przez sześć tygodni przed adwentem, drugie przed wielkim postem w zapusty, jako się wyżej opisało; także żeby się do sytości tą zabawą ludzie nacieszyli, przydano redutom więcej dni, więc bywały w niedzielę, poniedziałek, wtorek, środę i czwartek; ledwo sobie swawolnicy dali czasu do wytchnienia przez piątek i sobotę. Nie mieli także dosyć zabawiać się redutami na jednym miejscu, ale się przejeżdżali z jednych na drugie, płacąc wszędzie nowe antre, czyli wchodne. Jeżeli zaś miał kto intencją powrócić na pierwsze reduty, z których wyjechał, to się opowiedział antrepreneurowi i wziął od niego bilet, przeto powracając już nie płacił drugiego antre. Nie godziło się wchodzić na reduty z bronią, także bez maski, czyli larwy na twarzy. Tę jednak maskę osoby pierwszej rangi i szlachta, gdy chcieli, mogli zdjąć z twarzy, mogli jej nawet wcale nie kłaść na twarz, lecz dla zachowania postanowienia mogli ją przywiązać do ręki blisko ramienia albo zatchnąć za kapelusz lub czapkę; ponieważ maska na to tylko była postanowiona, żeby równość między kompanią, za równe pieniądze cieszącą się, bez zniewagi lub ujmy honoru czyjejkolwiek mogła być zachowana. Człowiek podłej kondycji, jeżeli się demaskował, tym samym wyłączał siebie samego od społeczeństwa z zacniejszymi; ale póki był pod maską, nicht go nie mógł pogardzać i krzywdę mu czynić, choćby wiedział, że to człowiek podły, bez ściągnięcia na siebie rygoru sądów marszałkowskich, pod których protekcją i za pozwoleniem dobrze opłaconym odprawiały się, obyczajami swymi — właśnie jak prawami kardynałnymi obwarowane — reduty. Szewc, krawiec i inny jakikolwiek rzemieślniczek, okryty maską hulał sobie zarówno z panami. Skoroby ją zaś zdjął i chciał się z kim godniejszym spoufalić, natychmiast zostałby zafrontowany.

Oprócz zaś gminu obojej płci, który się dlatego przez całe reduty nie demaskował, chodziły okryte maską i inne, dystyngwowane osoby, gdy poznanymi być nie chciały, szpiegując mąż żonę albo amant amantkę i na wspak, z kim i czym się bawi. Którzy zaś nie mieli przyczyny tajenia się i szpiegowania, pospolicie po jednym i drugim przeńściu się po pokojach zdejmowali maski z twarzy dla wolniejszego oddechu.

Zabawa redut była trojaka: taniec, gra w karty i przypatrywanie się jedni drugim; chodząc po pokojach tam i sam, różne maski jedne drugich napastowały w dobry sposób, zatrzymując i zgadując, kto jest pod maską; ten zaś tając osobę swoją, potrząsał głową i mrucząc odmiennym głosem, zapierał się tej osoby, którą go być mniemali; i to była zabawka największa kobiet, gdy nie były w tańcu. Dla pierwszej pary mającej tańczyć stało krzesło na sali, kto się chciał docisnąć do pierwszej pary w taniec, starał się usadzić damę swoją na tym krześle, z którą miał tańczyć, stanąwszy sam przy niej; i gdy się tego domieścił, około czego trzeba się było nieleniwego zawinąć, już mu nicht nie brał pierwszeństwa.

Reduty bywały liczne na początku i na końcu; zjeżdżało się na jedne, pryncypalniejsze, po 500 par masek, do tańca szło razem po 50 par, oprócz tych, którzy w osobnej, pomniejszej sali rozmaite tańce cudzoziemskie tańczyli. W środku, gdy się nimi nasycili, nie bywało ciżby. Wtenczas najwięcej tylko ci służyli redutom, którzy dla zysku kart pilnowali, z kobiet zaś same wielkie panie, które chyba z przyczyny niezdrovia reduty opuszczały.

Na redutach po zapłaconym bilecie te dwie rzeczy służyły wszystkim w powszechności darmo: światło i kapela. Resztę trzeba było sownie opłacić, której kto potrzebował do posiłku. [...] Sług niczyich na reduty nie wpuszczano, ponieważ też tam żadnej usługi innej nie potrzebowano, tylko do jadła i napoju, do czego byli służebnicy antreprenera, czyli gospodarza redut. [...] Jedzącym, pijącym i tańczącym ażeby nie schodziło na niczym do wygody, blisko sali redutowej był jeden pokój pełen na pawimencie stolców, a na półkach urynałów, gdzie goście składali ciężary natury.

Każdym redutom asystowała warta od gwardyi koronnej przy drzwiach wchodnich: czterech żołnierzy za drzwiami a dwóch przy tychże drzwiach, z jednym oficerem w środku sali dla dozoru spokojności i przystojności. Kto hałas zrobił, natychmiast przez oficjera i żołnierzy był wyrugowany za drzwi; tam się musiał odmaskować, jeżeli był w masce; oficer sądził o osobie i podług swego rozsądku z nią postępował. Jeżeli osoba, wyprowadzona za drzwi, uznana była za podłą, kazał wziąć dla wypoczynku po fatydze redutnej do kozy albo też w miejscu kijem wytrześć plecy.

¹ *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951, s. 582—586. Tytuł od autora.

² „Pierwsze reduty w Warszawie — wg Magiera — bywały przy ulicy Piekarskiej w domu, jak mniemać można dla swej obszerności teraz pod l. 105 [Piekarska 2], na których wspomniony panujący [August II] przebywał do późnej nocy. Następnie przeniosły się na przedmieścia, gdzie miejscowość była dogodniejsza, jako to: na Nowym Mieście w domu Salwatora, teraz pod l. 336 [Freta 39, róg Rynku, dawny Hotel pod Żłotą Gwiazdą], w pałacu Przeździeckich, teraz pod l. 324 [Kościelna 12] itp. aż do 1778 [właśc. 1779], czasu wystawienia teatru przy dziedzińcu pałacu Krasieńskich i obok sali, na podobne zabawy przeznaczonej. Dawniej na reduty wszystkie damy i mężczyźni koniecznie się maskowali, strój dla mężczyzn był: płaszcz kitajkowy, bajuta, czyli gatunek peleryny, kitajkowa, gazowa, koronkowa; strój, zwany *nobile veneziano*, czarny z popielicami, *chauve-souris* [nietoperz], arlekin itp.” (*Estetyka...*, s. 266.)

*Antoni Magier*KUGLARZE¹

Dawniej przybyli jacy do miasta kunstmistrze pokazywali swe sztuki warte widzenia, najwięcej w pokojach u panów, którzy podług swej wspaniałości dukatami ich obdarzali. Z takich kunstmistrzów był jeden z urodzenia nie mający wcale nóg, gdy go posadzono przy stole zręcznością swych rąk zadziwiał patrzących, na koniec bębnił z takim umiarkowaniem, iż zaczawszy od głosu bębna słyszanego o ćwierć mili przybliżenie tak umiał naśladować, jak wystawić sobie można było bębnienie dochodzące do miejsca, w którym zostawał. Sztuki zręczności rąk tak natenczas niewiele znane, sprawiały w widzach wielkie zadziwienie i uciechę. Józef, błazen dworski Augusta III, nieraz znudzonych na pokojach królewskich gości nimi bawił, niemniej zadziwiał i za czarownika uchodził, takowe kuglarstwo okazując przed posłem tureckim, gdy ten znajdował się w Warszawie za panowania Augusta III. Bywali także gimnastycy, i ci u panów na pokojach dawali swoje widowiska; pomiędzy tymi znajdował się jeden, który w dowód rzadkiej sprężności swego ciała, położywszy się na ziemi na wznak obok drugiej osoby, równym rzuceniem się całej swej leżącej postaci do góry przeskoczył na płask przez obok leżącego; raz na prawą, drugi raz na lewą jego stronę; moc w krzyżach nadzwyczajna, której dotychczas żaden z gimnastyków późniejszych nie okazał.

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 243.

*Stanisław August Poniatowski*MOJA EDUKACJA TEATRALNA¹

[W Paryżu w 1753 r.] Dopełniała się wtenczas w Paryżu rewolucja, którą można by nazwać ważną ze względu na znaczenie, jakie do niej przywiązywało wielu Francuzów; muzykę włoską zaczęto wprowadzać do teatrów paryskich. Nowatorowie odznaczeni się zapalem właściwym wszystkim powstającym sektem, artykuły zaś Jana Jakuba Rousseau w tym przedmiocie dostarczały im argumentów i udzielały najwyższej w owym czasie powagi, przeciwnicy starej muzyki Lully'ego do tego stopnia mieli siebie za ludzi rozsądnych, za dobre głowy w narodzie, że niektórzy z nich utrzymywali nawet, iż nie jest dobrym patriotą, kto popiera błaznów (bufonów), tak nazywano wędrowną trupę opery komicznej, złożoną z Włochów, którym dzięki zbiegowi rozmaitych drobnych okoliczności udało się zajmować wyłącznie przez dwa miesiące teatr wielkiej opery francuskiej.² Dusze stoickie jęczały nad tym, że nędzni kuglarze

zajęli scenę, na której przez tyle czasów fałszywe wywodziła tony panna Fel i beczał wielki Chasse ku wielkiemu zbudowaniu uszu francuskich.³ Ponieważ między zwolennikami muzyki włoskiej, a raczej na ich czele stało kilku najznakomitszych encyklopedystów, których wtenczas nie nazywano jeszcze filozofami, ale których wielu już oskarżało o bezbożność i zbyt republikańskie zasady, więc rozmaite namiętności teologiczne, a za nimi i duch mniej lub więcej monarchicznych partyj wmieszał się do tego muzycznego sporu i ten ostatni, zajmując umysły podczas mojego pobytu w Paryżu, odwracał uwagę od wygnanego parlamentu, który gdyby nie to, zajmował by pewno wszystkich. [...] Balety i przedstawienia w operze, teatr francuski i włoski często mi też dostarczały przyjemnej zabawy. Miałem wobec wielu Francuzów jeszcze tę zasługę, że mi się podobały niektóre kawałki dawnej opery francuskiej.

[W Londynie w 1754 r.] Lord Strange⁴ pierwszy zaprowadził mnie na przedstawienie tragedii Szekspira. Przyniosłem tam z sobą żywą pamięć wszystkich pięknych prawideł o trzech jednościach, których ściśle przestrzeganie wpaja francuskim dramatycznym pisarzom świadomość własnej wyższości nad Anglikami, ale przyznaję, że im więcej poznawałem sztuk Szekspira, tym mniej zaczynałem wierzyć w tę zasadę. Czułem się zajęтым, ubawionym, a nieraz prawdziwie zbudowanym i wniosłem stąd, że mogę odnieść przyjemność, a nawet i pożytek z oglądania sztuki, której akcja trwa dłużej niż dzień jeden, a scena przenosi się w różne miejsca, jeżeli tylko autor posiada gruntowną znajomość obyczajów, namiętności błędów i cnót nawet, do jakich ludzie są zdolni, jeżeli osobom swoim każe przemawiać w sposób podnoszący w mych oczach wartość cnoty, dobroci, mądrości, a wszystko przedstawi jak najprawdopodobniej. Owóż zdaje mi się, że szczegóły, w które tak obfitują sztuki angielskie, a zwłaszcza sztuki Szekspira, szczegóły tak malujące dokładnie epokę i kraj, w którym się rzecz dzieje, większe daleko dają mi złudzenie niż zawsze jednostajnie wzniosły, a przez to samo napuszony styl tragedii francuskich; bez złudzenia zaś nie masz przyjemności w teatrze. Ale przyjemność mówienia o Szekspirze zaprowadzi mnie zbyt daleko, wracam do mojej podróży.

¹ *Pamiętniki króla Stanisława Augusta*, t. I, cz. 1, Warszawa 1914, s. 94, 107, 117—118.

² Kiedy w 1752 r. śpiewacy włoscy odegrali w Paryżu operę Pergolesiego *La serva padrona*, przyjęta ona została przez część widzów tak entuzjastycznie, że spowodowało to słynny spór między zwolennikami tego rodzaju oper (*opera buffa*), zwanych buffonistami, i wielbicielami narodowej opery francuskiej (*tragédie lyrique*), zwanymi antybuffonistami. Walka objęła poza teatrem również literaturę. Po dwóch latach Włosi z Paryża ustąpili, lecz styl buffo tak się ostatecznie przyjął we Francji, że wreszcie Francuzi prześcignęli Włochów w mistrzostwie komponowania w tym stylu (np. Boieldieu, Auber, Adam).

³ Marie Fell (1713—1794), wybitna śpiewaczka operowa; szczególnie pięknie interpretowała role w utworach Rameau. Claude Chassé de Chinai de (1699—1786), bardzo znany ówczesnie śpiewak operowy, bas.

⁴ John Strange (1696—1754), naczelny archiwista królestwa Wielkiej Brytanii.

Antoni Magier

WŁOSKIE WIDOKI I SZEJNE KATARYNKA¹

Mówiąc o wieczornej ulicznej muzyce w Warszawie wspomnieć wypada o początku nazwiska terażniejszych katarynek włóczących się wieczorem po mieście. Pierwsi z nich byli Włochy, ci około 1760 wprowadzili te pozytywki przy wystawianiu po domach na ścianie różnych widoków za pomocą latarni czarnoksiężskiej, a przy innych zabawkach pokazywali lalkę tańczącą wkoło po podłodze, którą zwali szermante lub szejne katarynka.

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 215.

J. H. Bernardin de Saint-Pierre

«IFIGENIA» W WARSZAWIE¹

Warszawa dnia 20 sierpnia 1764 r. [...] W ostatni wtorek² odegraliśmy tragedię *Iphigenia*.

Aktorami byli:

Agamemnon	Pan Pirrhis ³
Achiles	Unizony sługa Pana
Iphigenia	Księżna Kunegunda ⁴
Klitemnestra	Wojewodzianka wołyńska ⁵
Eryphila	Panna Alonois młodsza ⁶
Arkas	Książę Sanguszko ⁷
Ulisses	Pan Pelonte Past
Eurybat	Driarbeski [?]
Dorys	Siostrzenica wojewodziny wołyńskiej.

Było to jedno z najświetniejszych przedstawień. Obecni na nim byli: stolnik, księżna wojewodzina, bracia stolnika ze swoimi małżonkami, Jego Eminencja nuncjusz papieski, książę kanclerz, podkomorzyna wielka litewska itd., itd.⁸

Spektakl do tego stopnia wszystkich zachwycił, że zażądano powtórzenia widowiska. Będzie na nim obecny prymas⁹. Przedstawienie wyznaczono na następną środę.¹⁰

¹ Fragm. listu do P. M. Hennina; tekst (przeł. W. Zawadzki) wg: *Correspondance de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, précédée d'un supplément aux mémoires de sa vie par L. Aimé-Martin*, t. I, Paris 1826, s. 24—25. Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814), słynny pisarz francuski, autor *Pawła i Wirginii*, był w Polsce w l. 1763—1764 jako oficer wojsk inżynieryjnych, wracając z Rosji, gdzie bezskutecznie zabiegał o przyjęcie na dwór Katarzyny.

Adresat listu to Pierre-Michel Hennin (1728—1807), adwokat przy parlamencie francuskim. Przybył do Warszawy jako sekretarz ambasady w 1752 r.; później był tu zastępcą ambasadora w charakterze *chargé d'affaires*. Pozostawał w Warszawie do 1764 r.

² *Ifigenia* Racine'a odegrana została po francusku dnia 14 sierpnia 1764 r., w pałacu miecznikowej Radziwiłłowej na Długiej.

³ O Cezarze Felicitas Pyrrhis de Varilles zob. w nin. tomie s. 94 i n.

⁴ Księżna Kunegunda Sanguszkówna, siostra Hieronima Janusza, wojewody wołyńskiego, późniejsza żona Franciszka Czackiego, strażnika w. koronnego.

⁵ Wojewodzianka wołyńska Maria Ossolińska, córka Józefa Kantego i Teresy ze Stadnickich, później żona Józefa Jana Wandolina Mniszcha, chorążego w. koronnego, lub może Anna Teresa, jej siostra, żona krajczego Józefa Potockiego.

⁶ Panna Alonois młodsza to Ludwika Aloy, córka Jana Baptysty. Wyszła za mąż za Roźnieckiego, a po rozwodzie z nim za brygadiera Jana Potockiego. Władysław Konopczyński w *Polskim Słowniku Biograficznym* mylnie podaje, że wyszła ona za mąż za Ronikiera albo Rzewuskiego.

⁷ Hieronim Janusz Sanguszko (zm. 1812 r.), miecznik litewski, a od 1775 r. wojewoda wołyński.

⁸ Pelonte Past — osobistość nieznana; Driarbeski, może chorąży łączycy Dzierzbicki; stolnik — Stanisław August Poniatowski, późniejszy król; księżna wojewodzina — Maria Zofia Czartoryska, z domu Sieniawska, l.v. Denhoffowa; bracia stolnika z małżonkami: Kazimierz Poniatowski, podkomorzy, z żoną Apolonią z Ustrzyckich, i Andrzej Poniatowski, generał w służbie austriackiej, żonaty z hrabianką Teresą Kinsky; nuncjusz papieski — Antonio Eugenio Visconti, arcybiskup efeski, nuncjusz papieski w Polsce w latach 1760—1766; książę kanclerz Michał Fryderyk Czartoryski — kanclerz w. litewski; podkomorzyna wielka litewska — Karolina z Pocięjów Stanisławowa Radziwiłłowa.

⁹ Prymasem od r. 1759 był Władysław Aleksander Łubieński (1703—1767).

¹⁰ Przedstawienie wyznaczono na dzień 22 sierpnia 1764 r. Por. *Correspondance...*, s. 24—25.

Adam Kazimierz Czartoryski

AKTOROWIE POCZĄTKOWI¹

Pozbierano na aktorów osoby najmniejszego nie mające pojęcia kunsztu, który stać się miał odtąd ich zajęciem celem, lecz spryt i przyrodzona narodowi naszemu do wszystkiego sposobność, całą możność swoją roztoczyła w tym zdarzeniu. W przeciągu czasu przechodzącym miarę wierzenia wykształcili się naprędce z tej zbieranej drużyny aktorowie posiadający niepospolitego talentu zawiązki. Takimi byli w pierwszym owym składzie: Świerżawski w służebnych rolach, opatrzyła go była natura w postać, w twarz, w uwinność, w pojętność stosowną do tych części ról, które miał udawać. Później pokazała się p. Truskulawska [!]; wspaniałość osoby, wdziek twarzy, głosu przyjemność, kibić i gracia w jestach i w ruszeniu przeznaczały ją do ról czułych i do ról poważnych. W następnym po nich rzędzie (choć bez tak celnych talentów) znajdowali się tacy jednak, co za pomocą aplikacji i dobrego przewodnictwa byliby mogli wydoskonalić się. Był Owsiński w tej liczbie. Ci aktorowie początkowi bez żadnej prawie będący nauki, nie umiejący żadnego języka obcego, a mianowicie francuskiego (w którym najdoskonalsze znajdują się dzieła, da-

jące rozumowane i wyluszczone prawidła sztuki aktorskiej oraz i najwybitniejsze produkcje dramatyczne), bez wzorów żadnych, na koniec bez tancmistrza, co by ich był w zgrabną ułożył postawę i pokazał, jak chodzić, jak się kłaniać, jak ruszyć przyzwoicie i z gracją należy, ledwo za napomykaniem — i to ani ciągłym, ani częstym niektórych potocznych uwag — wystąpili na scenę pod opieką własnego prawie instynktu i domysłu; ci jednak aktorowie, zamiast wprowadzenia spektatorów w śmiech spodziewany, wprowadzili ich i owszem w zastanowienie.

¹ [A. K. Czartoryski], *Myśli o pismach polskich...*, tekst wg wyd.: Wilno 1801 [sc. 1810] s. 68—71. O kontaktach Czartoryskiego z teatrem zob. też s.129 i n.

Émile Murray

BOHOMOLEC¹

Był jeszcze bardzo młody, gdy napisał swe pierwsze sztuki. W Warszawie ani tym bardziej w innych miastach Rzeczypospolitej nie było wtedy teatru. Grywano dialogi z morałem przeznaczone do odegrania w konwiktach jezuickich, gdzie z inicjatywy Bohomolca wprowadzono — w dniu świąteczne lub wolne od zajęć — zwyczaj chóralnych recytacji przez uczniów sentencji lub maksym religijnych, ujętych w kształt dialogów między czterema lub pięcioma osobami, w zależności od tematu.

Z biegiem czasu te małe zgromadzenia, pierwotnie pomyślane jako zabawa dla uczniów, zamieniły się w przedstawienia teatralne, na które oprócz domowników zaczęto zapraszać większe ilości widzów.

Bohomolec wpadł na szczęśliwy pomysł, by nadać tym dialogom formę bardziej teatralną i uzupełnić zięjące chłodem alegorie obrazami obyczajowymi. Obrazy te z pozoru nie godząc w powszechnie uznane pojęcia zaczęły obnażać sofistyczne błędy i złudne przesady. Nie zdobył się wszakże autor na wprowadzenie ról kobiecych do swych małych nowo powstających sztuk. Skoro zostało to zabronione pod groźbą srogich kar dyrektorom teatrów publicznych w Rzymie, można sobie wyobrazić przykrości, jakie ściągnąłby na swą głowę autor tak śmiałej innowacji w konwikcie jezuickim.

Śława, jaką Bohomolec cieszył się wśród swego zakonu, dotarła do króla. Sprowadził go na swój dwór i polecił pracować dla swego teatru. Poeta nasz skwapliwie skorzystał z tej okazji, by puścić wodze swej bujnej wyobraźni i zamiłowaniom dla krytyki. Pozostawił braciom duchownym troskę o znalezienie innych autorów tekstów dla ich świątobliwych przedstawień i bez reszty został pochłonięty nałożonymi nań nowymi obowiązkami.

Pierwsza sztuka, którą przedstawił królowi i która w kilka dni później została wystawiona, nosiła tytuł *Pijacy*.²

Komedia tego rodzaju powinna była ukazać się za czasów Augusta III. Podczas tych pamiętnych rządów, kiedy to pierwszy lepszy tęgi pijak uchodził za człowieka dobrych manier, mógł wkraść się w łaski monarchy i osiągnąć wszystko. Harmonizowało to dość dobrze z obyczajami i gustami epoki. Zresztą mnogość opisów i obrazów, które zdają się być portretami malowanymi z natury, różnorodność sytuacji i charakterów, szybkość, z jaką następowały po sobie podobieństwa i kontrasty — wszystko to zdawało się zapowiadać autorowi aplauz, do którego zdążył się przyzwyczaić Bielawski i jego dostojni towarzysze dzięki farsom o wiele prymitywniejszym i mniej pomysłowym.

Nadzieje go nie zawiodły. Jego debiut był prawdziwym triumfem; wprowadził w zamieszanie i zmusił do milczenia prawie wszystkich poetów, którzy powodowani bardziej uczuciem zazdrości niż chęcią współzawodniczenia stanęli w szeregu, by walczyć z nim o laury, które miał nadzieję zdobyć, i odebrać mu je, gdyby to się okazało możliwe.

Po tej sztuce powstało kilka innych, miały one to samo powodzenie. Szczególną uwagę zwrócono zwłaszcza na *Pana dobrego, Ceremonianta, Małżeństwo z kalendarza* i parę innych.

Cóż można jeszcze powiedzieć? Jego zapal twórczy zdawał się być niewyczerpany i nie wiadomo, czemu się bardziej dziwić, czy jego zdumiewającej płodności, czy też zaskakującej, a niejednokrotnie dziwacznej, zbliżonej mniej lub więcej do prawdy i natury tonacji jego obrazów i portretów, nawet tych, które zdawały się być przejawem i najmniej prawdopodobne.

Gdyby Bohomolec żył w naszych czasach i gdyby jego pióro jakimś cudem pozostało tym, czym było wówczas, i wzbogaciło, a raczej wypełniło nasz repertuar tyloma utworami, mógłby bezsprzecznie rywalizować z Kotzebuem nie tylko ilością sztuk, lecz również niezwykłością pomysłów, niecodziennym wyborem tematów i sztucznością dialogów.

[...] Oprócz utworów oryginalnych Bohomolec pozostawił wiele tłumaczeń komedii różnych autorów francuskich, między innymi Destouches'a, który był wówczas w modzie i którego dzieła cieszyły się największym powodzeniem po Moliere. Spośród tych wszystkich jego przekładów, które umiał dostosować do obyczajów ojczystych i do swoich czasów, darzono szczególnym upodobaniem dwa pierwsze, które nosiły następujące tytuły: *Marnotrawca* i *Dumny*. Tematy tych sztuk odpowiadały idealnie okolicznościom, a również ówczesnym upodobaniom. Toteż spotkały się z czymś w rodzaju entuzjazmu. Opinia publiczności warszawskiej była jednoznaczna nie tylko co do tych dwóch sztuk, lecz także co do innych przekładów, naśladownictw czy parodii, które w różnych okresach wyszły spod pióra tego autora.

Aczkolwiek wyobrażenie, jakie mamy o wykształceniu i smaku współczesnych, mogłoby nam kazać odnieść się sceptycznie do tej opinii, należy jednak przyznać, że Bohomolec rzeczywiście był twórcą sceny polskiej. Sądzę nawet, że gdyby Bohomolec żył w naszych czasach, gdyby był świadkiem powstania tyłu dosko-

nałych wzorów i gdyby okoliczności pozwoliły mu na stworzenie godnych jego pióra adaptacji, z pewnością zostałby jednym z naszych najlepszych poetów dramatycznych zarówno pod względem umiejętności budowania intrygi, jak i kształtowania charakterów.

Dlatego też dzieła jego w porównaniu z dziełami jego poprzedników i współczesnych, w każdym razie w pierwszym okresie twórczości, stanowią całą epokę w historii teatru, i kto wie, czy nie stałby się tym w Polsce, czym Molière we Francji, gdyby się urodził w bardziej sprzyjających warunkach, w kraju nie nękany przez wojny i niesnaski wewnętrzne, w czasach, gdy nauka, literatura i sztuka uczyniły znacznie większe postępy w stolicy, gdzie miałby za sędziów prawdziwych znawców, za rywali Regnardów, Destouches'ów lub też Molière'a, o którym podówczas zaledwie słyszano; wreszcie gdyby szlachetne intencje króla poparte były większymi możliwościami — króla, który mógłby zachęcić współczesnych pisarzy nie tylko pochwałami i kilkoma skromnymi nagrodami pieniężnymi, lecz także zaszczytnymi stanowiskami. Pisarze wówczas mogliby posunąć naprzód tę dziedzinę literatury i doprowadzić ją do stopnia doskonałości, który miała dopiero osiągnąć.

Nie będę się rozwodził na temat poetów lub prozaików, którzy współzawodniczyli z Bohomolcem, autorem dramatycznym, lub którzy kroczyli w jego ślady. Wychowani na jego dramatach, wzbogaceni jego doświadczeniami i przykładem, mając możliwość ocenić jego osiągnięcia i braki na podstawie pochwał lub krytyk, których mu nie skąpiono, mogliby uczynić więcej niż on, który wskazał im i utorował drogę.

Większość jednak zdawała się tworzyć jedynie po to, by utrwalić nie ugruntowaną jeszcze jego reputację, by uwydatnić, czasami wątpliwą jakość jego dzieł. Tylko ta okoliczność nakazuje mi milczenie, które sobie narzuciłem, i wystarczy, by mnie usprawiedliwić.

¹ *Observations sur l'art dramatique, considéré dans ses développemens généraux et dans ses rapports particulières avec la scène polonaise*, t. I, rkps Bibl. Jag., sygn. 6010. Émile Murray (zm. 1818), Francuz wysłany w charakterze instruktora wojskowego przy konfederacji barskiej. Po powrocie z niewoli rosyjskiej osiadł w Warszawie i pełnił różne funkcje w Komisji Edukacyjnej w l. 1792—1793, redagował ukazujące się w języku francuskim czasopismo „Gazette de Varsovie”. W 1800 r. założył na Podwału pensję dla panien, którą prowadził wraz z żoną i córką.

² Pierwszą sztuką Bohomolca wystawioną w teatrze publicznym było *Małżeństwo z kalendarza*.

Johann Heine

RAPORTY SZPIEGA SASKIEGO¹

17 kwietnia 1765

Wczoraj odbyło się przekazanie operalni przez naszego radcę Schmidowi wraz z oddaniem kluczy.² Później przyszedł król, pieszo, ulicą Senatorską przez

ogród i wszedł do samej operalni, gdzie laził po wszystkich kątach zatrzymując się tam od godziny piątej do siódmej, po czym przebiegł sąsiednie budynki, które przeznacza dla malarzy itp.

6 maja 1765

Wczoraj przeszedł król piechotą przez nasz ogród³ do operalni, aby popatrzeć na nową próbę komedii, która ma być wystawiona na dzień św. Stanisława.

11 maja 1765

Ostatnia komedia wystawiona w naszej operalni pobudzała do wymiotów. Panowie tutejsi spodziewali się, że z przybyciem francuskiej trupy będą wystawione o wiele lepsze sztuki, tymczasem ta banda nic nie umie. [...]

Pewien starosta przyszedł prowadząc kilku służących ze sobą i chciał wejść. Warta nadstawiła jednak karabiny, a oficer zapytał go, czy posiada bilet upoważniający do wstępu. Ten odpowiedział: „Nie. A po co?” Oficer na to, że musi zapłacić, inaczej nie będzie wpuszczony. „Co? Płacić? — wykrzyknął tamten. — W dzień imienin króla? To jest przeciwko honorowi JKMci. Ja chciałem zrobić przyjemność królowi i dlatego przyszedłem, ale skoro trzeba płacić, nie myślę wchodzić.” I poszedł sobie.

6 lipca 1765

[...] Przyjechało już wczoraj kilka wozów z Włochami, aktorami do opery komicznej, a także pan Tomatis⁴. Ci dobrzy ludzie lamentują głośno, łamią ręce, że ich oszukano i wywiedziono w pole. We Włoszech wykorzystuje się żywą tam jeszcze dobrą opinię o dawnych polskich monarchach, która skłoniła tych aktorów do przyjazdu do Polski, sprzeczna z traktowaniem, jakiego doznali. W czasie podróży powinni byli otrzymać wyżywienie, którego wprawdzie pod dostatkiem miał pewien huncwot, ale wydzielał każdemu w dni postne tylko po jednym jajku i niewielkiej porcji innego pożywienia. Kiedy pierwsze trzy wozy tych ludzi tu przybyły, nie wiedzieli oni, dokąd się udać. [...] Niektórzy z tych kuglarzy, gdyby się pod koniec swego pobytu we Włoszech nie upili, mogliby swoje kontrakty z panem Tomatisem zawrzeć korzystniej zastrzegając sobie kwatery i inne wygody. Nie pomyśleli o tym poprzednio i nie dokonali tego nawet wirtuozi, wskutek czego właśnie i niezgody między nimi panują.

10 lipca 1765

W niedzielę, jak powiadają, ma być wystawiona pierwsza opera komiczna [...]. Mają być grane nie tylko włoskie i francuskie, ale także polskie komedie, lecz aktorzy tych ostatnich nie są jeszcze znani. Jednakże kasztelan łęczycki Lipski już coś w tej materii skomponował w języku polskim.⁵

7 września 1765

W środę jeszcze grano starą operę⁶, na którą król się trochę spóźnił. Dwa dni potem, czyli w piątek, król znajdował się na polowaniu, wieczorem zaś była próba nowej opery. Wczoraj dałem się po raz pierwszy namówić, by wstąpić na próbę opery. Moim zdaniem i według innych opinii aktorzy obojej płci są dobrzy do opery buffo, ale orkiestra składa się ze zbieraniny pozbawionej po-

czucia rytmu i słuchu. Z tego też powodu śpiewacy muszą się często zatrzymywać, złościć, tupać nogami i w ogóle są wściekli. Koncertmistrz Hübner, ten, który był u nas, odszedł przed kilkoma dniami. Czermackowie chcą także podziękować za służbę, gdyż muszą pracować całymi dniami za marne wynagrodzenie.⁷ Francuska komedia nie znajduje tu w ogóle zwolenników. Na ostatniej było zaledwie 80 widzów licząc według sprzedanych biletów. Król był też, jak mówią, bardzo zagniewany z tego powodu. Siada on najczęściej w łoży nun-cjusza i kilka razy jadł tam kolację. Chodzą słuchy, że francuscy komediantci już nie śpiewają, ponieważ wcale nie znają się na muzyce i potrafią tylko wypaplać rolę w dobrze ułożonych komediach Molierowskich czy innych, dlatego też mają być zaangażowani oprócz nich lepsi aktorzy. W czasie wspomnianej próby patrzyłem, jak wygląda operalnia. Łoża królewska i łoża książęca naprzeciw królewskiej są wybite cymem w kwiatki, księcia jako pierwsza od sceny po stronie królewskiej wyróżnia się obiciem z czerwonego adamaszku bogato szamowanego złotem i draperią z takiej samej materii. Łoże parterowe pod Repninowską pan Moszyński⁸ kazał obić drogiętą w róże. Był on wczoraj na próbie i bez przerwy zabawiał się z pewną francuską tancerką, która poczyniała sobie z nim nader swobodnie, jak gdyby z pewnych powodów chciała pokazać, że ma go na swoje rozkazy, i klepała go po policzkach, które świeciły jak księżyc w pełni. Przy nim stał także pan Tomatis, którego Dulcyneą ma być owa tancerka. Jakkolwiek *directeur de plaisirs* pozostaje z Tomatisem w swoistej zażyłości, dają się zauważyć pewne objawy zazdrości. Uważaliśmy stolnika Moszyńskiego, jak inni, za nieco mądrzejszego, tymczasem okazało się publicznie, że będzie błaznem między komediantami.

11 września 1765

Wieczorem była wystawiona nowa opera buffa⁹, która trwała aż do uderzenia 11 godziny w nocy, ponieważ, jak mówią, król wpadał w taki zachwyt przy niektórych ariach, że kazał je powtarzać raz i dwa razy. Jak już na próbie zauważyłem, owszem, prawie wszyscy aktorzy są bardzo komiczni i bezsprzecznie dobrzy, przez co pan Tomatis zyskał sławę i poważanie. Tego wieczoru jak i dnia następnego w niedzielę miało być wielu spektatorów na tym przedstawieniu.

5 października 1765

W środę nie było ani opery, ani komedii, ale u księcia Adama¹⁰ odbywała się próba polskiej komedii, która już wielokrotnie była powtarzana przez tutejszych młodych specjalnie do tego sposobionych aktorów. Wspomniany książę zadaje sobie osobiście wiele trudu, aby tych ludzi nauczyć odpowiedniej postawy i zwrotów. Król, jak mnie zapewniano, znajduje osobiłą przyjemność w tych komediach, które wkrótce będą wystawiane publicznie w teatrze. Autor tych komedii miał z porady króla zadać sobie szczególnie wiele pracy, aby poprawić obyczaje tutejszego towarzystwa za pomocą odstręczających przykładów, co jest dla nas korzystne, bo w ten sposób narażają się na jeszcze większą nienawiść.

Będę się dowiadywał o aktorów i aktorki, kim są. Jedna z ostatnich, wcale nie najlepsza, to młoda łowczyni, która uciekła od męża¹¹, rzeczywiście bezczelna flądra o jędrnych piersiach i pośladkach, jednakowo biegła w sztuce zalotności i zgrabnego przebierania nóżkami. Pan Czempiński¹² jest tu antreprenerem, a pewien bardzo dobrze na naszym dworze znany Bielawski autorem niektórych sztuk.

9 października 1765

Przyszłe polskie aktorki mają więc swoją własną lożę, aby ich [aktorek francuskich] zwroty i postawy obserwować. Wyznaczono również każdej po 2000 zł pol. rocznej pensji. Są już dwie niczego sobie niewiasty, które odbiegły swoich mężów i za które płaci się kwatery.

16 października 1765

[...] pomiędzy stangretami, hajdukami i lokajami obecnej *sacra familia* znajduje się wielu, którzy ich nazwisko jako krewni słusznie nosić powinni, o czym jednak nie chce się nic wiedzieć. Do bandy polskich komedianów przyjęto również pewną Czartoryską. Musiała jednak zmienić nazwisko na Czartyńską, inaczej nie otrzymałaby miejsca na sali.

19 października 1765

Francuscy komediani pozostają w pogardzie i ledwie zipią. Sytuacja tak się przedstawia, że trzeba ich będzie odesłać. Mówi się, że król już im podziękował za ich sztukę i fatygę.

26 października 1765

Jest tutaj piękna żona adwokata nazwiskiem Barszczyna. Jej ojciec służy jako kucharz u wojewody ruskiego¹³ (tutaj mówi się wszędzie „kuchmistrz”). Była ona gwałtownie namawiana, aby zostać aktorką w przygotowującej się komedii polskiej. Odrzuciła jednak wszystkie korzyści, jakie jej ofiarowano, w końcu ponieważ nikt nie mógł jej przekonać, udał się do niej książę podkomorzy¹⁴ i nie szczędząc obietnic usiłował odmalować jej ten stan w jak najlepszych barwach. Barszczyna wzbraniała się jednak, wreszcie powiedziała do niego: „Skoro ten stan jest tak chwalebny i tyle na tym można zyskać, dobrze by go polecić najpierw pani Lullier i pani Schmidowej.¹⁵ Ja jednak nie chcę nic o tym wiedzieć ani też mieć z tym nic wspólnego.” Na co książę wypadł rozwścieczony jak furia i gdyby nikogo przy tym nie było, byłby jej wymierzył policzek, nawet już się składał. W złości znieważył ją tylko ciężko słowami i wyszedł. Ma więc kobieta spokój z tą sztuką.

30 października 1765

W niedzielę król chcąc wyjść z kościoła Św. Jana zatrzymał się tam jeszcze długo z różnymi komediankami, śpiewaczkami i innymi kobietami tego pokroju. Przy tej okazji zachowywano się publicznie jak w teatrze, paplano, na co się zarówno książę, jak i inni bardzo żyzymali i gorszyli, że w świątyni przed Sanctissimum nie okazuje się żadnej powagi ani uszanowania. Tegoż dnia, czyli w niedzielę, miałem rozmaite wizyty; m. in. madame Bodachowicz opo-

wiała, jak dozło do tego, że ów Bielawski napisał polską komedię, która wkrótce ma być wystawiona. Ofiarowano 200 dukatów temu, kto ułoży coś rozsądnego w tym języku. Nie znalazł się jednak nikt, w końcu wyżej wymieniony Bielawski, męczony osobiście przez króla, aby uwolnić się od natrętnych propozycji wyjechał na Litwę, skąd po jakimś czasie nadesłał gotową komedię, która zyskała wielki poklask. Po czym wysłano mu zaraz 200 dukatów i okazała złotą tabakierę. Tę odesłał jednak z powrotem, a tylko pieniądze zatrzymał. W końcu zjechał tutaj. Wyznaczono mu pensję miesięczną sto talarów z zapewnieniem, że otrzyma przy pierwszej okazji najlepsze wójtostwo, byle tylko zatrudniał się układaniem dalszych komedii. Odmówił jednak osobiście królowi i wcale się nie zgodził, aby jego pierwsza komedia była drukowana, lecz chciał, by każdy aktor i każda aktorka uczyli się recytacji z rękopisu, przy czym pragnąłby do każdej roli dorzucić swoje instrukcje w celu należytego wyrażenia postawą i ruchami namiętności i charakterów według tego, jak są pomyślane w tekście. Zadaje on sobie tutaj rzeczywiście wiele trudu, ale na przyszłość nie chce mieć z tym nic do czynienia. Król zapytał go, dlaczego. Odpowiedział, że chce wyjechać do Paryża. Książę Adam namawiał go również i przyrzekał, że go wkrótce ze sobą zabierze, ponieważ ma się tam udać jako poseł. I tę propozycję Bielawski odrzucił. Na co król jeszcze raz go zapytał, czy nie cierpi czasem na chorobę skórą, jak wielu w tym kraju. Na co znów odpowiedział, że niech się dzieje, co chce, on jednak wkrótce wyjeżdża.

Komedia, którą napisał, jest przenicowaniem Polaków, do czego ten człowiek może mieć jeszcze wiele sposobności. Jeżeli nie będzie podana do druku, trudno mi przyjdzie ją wydostać. W każdym razie dzieło to musiałaby mi dostarczyć Potakowiczowa, do której stale przychodzi, gdyż zaleca się do dziewczyny (wnuczki madame Potakowicz). Jest Bielawski zaufanym przyjacielem Ronikiera, który go prawdopodobnie podburza przeciw tutejszemu dworowi i właśnie chce go wziąć wkrótce ze sobą do Paryża.¹⁶

9 listopada 1765

Wczoraj byłem w kolegium jezuickim u jednego z najbardziej uczonych księży, który ma nadzór nad drukarnią i jest moim szczególnym przyjacielem.¹⁷ Tenże opowiadał mi, jak już dwa razy musiał jeść obiad u króla. Król prosił go, aby napisał kilka polskich komedii, na co znów ten odpowiadając tłumaczył się nieznaną ról kobiecych. Nic to jednak nie pomogło, kiedy zaś sprzeciwiał się w dalszym ciągu, postanowiono, że książę Adam da mu dobrego pomocnika w tej materii, do czego jednak ksiądz będzie musiał przyłożyć rękę. [...]

W związku z nadchodzącym dniem św. Katarzyny czynione są rozmaite przygotowania do całkowicie nowej opery, do której pewne dekoracje maluje się w naszej ujeżdżalni. Są to pierwsze nowe dekoracje od czasu, kiedy to kuglarstwo trwa. Każdego dnia wszystkie domy narożne, pałace, bramy i mury w mieście i za rogatkami oblepione są afiszami zapowiadającymi opery i komedie. Jednak mimo tej zabiegliwości chodzi na nie mało widzów. Być może na

polskich komediach będzie tłoczniej, ponieważ wykosztowano się tutaj na piękne kobiety.

20 listopada 1765

Pałac księcia Radziwiłła nie jest jeszcze wynajęty [...]. Mają w nim zamieszkać aktorzy oraz urządzone tam będą reduty.

Wczoraj, w św. Elżbietę, wystawiono po raz pierwszy na cześć księżny Adamowej czy też strażnikowej, które to imię noszą, polską komedię, dlatego też, aby ją zobaczyć i usłyszeć, bardzo wielu ludzi pośpieszyło do komedialni, po czym odbył się bal u wojewodziny lubelskiej.¹⁸

23 listopada 1765

Dzięki wystawieniu ostatniej polskiej komedii jej autor, Bielawski, zyskał sobie, jak sam twierdzi, wielką sławę. Król wezwał go podczas przedstawienia i udzielił mu wiele pochwał, a dziełu tak udatnemu wróżył nieśmiertelność. Po czym ofiarował mu złotą tabakierkę, która waży 125 dukatów. Pokazywał mi ją wczoraj sam Bielawski. Z wierzchu na kopercie wyryta jest cyfra SR, a całą *boîte à la grecque* pokryto emalią, która cokolwiek wystaje ponad siatkę [ornamentu]. Belzebub¹⁹ także chwalił wspomnianego autora i następnego dnia zaprosił go na obiad. Do mnie powiedział Bielawski, że gdyby to za przeszłego panowania coś takiego zrobił, byłby otrzymał całkiem inną nagrodę. Obecny dwór zbywa go obietnicą mającego się dopiero opróżnić wójtostwa.

Komedia sama w sobie, słusznie, jak wszyscy mówią, może nazywać się polską, gdyż w nadzwyczajnym ścisku tłum, który przybył do teatru, nie tylko okropnie hałasował, ale nadto porządnie przetrząsnął kieszenie, skąd mnóstwo zegarków, tabakierek, chustek do nosa etc. postradało właścicieli. Antrepreneury zebrali tego wieczoru ponad 500 dukatów, ponieważ wielu było żądnych zobaczenia pierwszego przedstawienia polskiej komedii i nawet z powodu natłoku tylko część można było wpuścić, bo wszystkie piętra i zakamarki były przepełnione. Dwie od szlachectwa i mężów zbiegłe aktorki miały grać swoje role wprawdzie nieco lękliwie, ale w gruncie rzeczy dość dobrze. Jedna z nich w młodości przebyła kilka lat u madame Podachowicz [!] na respekcie. Nazywa się Leszczyńska.²⁰ Wyszła potem za męża, a nie zaspokojona w pożyciu z jednym mężem, porzuciła go. Wtedy Bielawski zwerbował ją za pośrednictwem wspomnianej madame i tutejszego dworu. Tylko więc ona obok pewnej, również od męża zbiegłej łowczyni, są aktorkami w tej polskiej komedii, obydwie przystojne kobiety, przywykłe do hańby i bezwstydu i już odważniej sobie poczynające. Żeby im się przypodobać, niektórzy wchodzili do garderoby.

Aktorzy zaś to pozbawieni chleba i zaprawieni w tego rodzaju widowiskach studenci, którzy dawniej odgrywali dialogi na teatrze jezuickim. Ci mieli grać swoje role jeszcze lepiej. Ponieważ autor słyszy powszechnie pochwały swojej pracy, chce on więc, jak mi sam wczoraj powiedział, oddać ją do druku. Nie ma tylko czasu na korekty, do czego poleciłem mu młodego kanonika Minasowicza.²¹ Mam nadzieję, że dostanę to dzieło od jednego lub drugiego. Sam

nie mogłem być na tej komedii, wysłałem więc swego pasierba, który na wszystko dawał baczenie. Spostrzegł on, że Repnin i poseł pruski Goltz²² byli w jednej łoży i nie okazywali żadnego zainteresowania sztuką i nie, jak się należało spodziewać, w dobrej komitywie i poufałości, ale całkiem poważnie i sztywno tam stali, tyle że pierwszy rozmawiał z kobietkami znajdującymi się w sąsiedztwie. Podskarbi koronny Wessel, który zeszedł niedzieli tu zjechał i stoi na Nowym Świecie u Dolfusa, przybył również, aby zobaczyć polską komedię i znajdował się w dolnej łoży hrabiego Moszyńskiego wybitej drogiętą w czerwone róże.²³ Ten dobry pan robi wrażenie człowieka niespokojnego umysłu i skołatanego. Muszę jeszcze dodać, co jest ogólnie wiadome, że te komedie nie są niczym innym, jak przykładami nauki obyczajów podanymi nieraz pod postacią ironii lub satyry, przez co pasje i namiętności bywają przenicowane i pewne charakterystyki odmalowane. Można to jednak łatwo odczytać jako paszkwil na wszystkie tutejsze urzędy krajowe i zwyczaje szlachty. Ci, których to nie obchodzi, śmieją się, rozsądniejsi mówią z gniewem, że jest za wcześnie na układanie takich sztuk [...].

W środę był dzień odpoczynku w operalni, ponieważ wiele musi się budować i wiele prób odbywać, aby w nadchodzący poniedziałek jako dzień św. Katarzyny i rocznicę koronacji mogła być wykonana zupełnie nowa serenada, którą ułożył pewien przybyły przed kilkoma tygodniami neapolitańczyk. Poleciała go primadonna Cecchina, ponieważ nienawidziła byłego kompozytora Girardiego. W tej serenadzie ma się pojawić chór złożony z 40 osób, tańce zaś skomponował Ogiński, obecny wojewoda wileński.²⁴

27 listopada 1765

[...] W ostatnim balecie Laroche wjechała swoją zwykłą jednokonką na scenę jako markietanka z różnorakim jedzeniem i trunkami. Było tam zbudowane coś w rodzaju karczmy. Tancerze jako wieśniacy gromadzili się wokół markietanki, aby dostać coś do picia, z czego powstał wielki śmiech. Tancerze na ogół są dobrzy, ale takiego jak Lensi nie ma między nimi.²⁵

30 listopada 1765

Na polskich komediach dają przeważnie intrygi miłosne, które tak dokładnie bywają odtwarzane za pomocą ruchów i słów, że tylko materaców brakuje. Tamże młode dziewczyny uczą się, czego jeszcze nie zaznały. Miejscem tych intryg miłosnych jest Ogród Saski, przedstawiony na scenie za pomocą dekoracji.²⁶ Madame Potakowicz ma dwie aktorki do ubierania, przez co cały związek tym wyraźniej daje się zaobserwować.

18 stycznia 1766

Polskich komedii już nie grają, odprawiono bowiem aktorkę nazywaną łowczynią, która potknęła się i jest w błogosławionym stanie. Tymczasem zastanawiają się nad wyszukaniem zastępczyni, aby po Wielkanocy móc wznowić przedstawienia polskich komedii.

8 lutego 1766

Z Wiednia przybył pewien architekt teatralny z różnymi cieślami i innymi rzemieślnikami, wobec czego nasz Zug odchodzi.²⁷

5 marca 1766

Równocześnie wysyłam krążący wśród państwa paszkwil na księcia Repnina z powodu jego bezczelnego i zuchwałego zachowania się w teatrze. Ma on bowiem zwyczaj wykrzykiwać głośno, skoro aktorzy zagrają coś według jego gustu. „*C'est bien, fort bien*” etc., w obecności króla i innych, którzy cicho siedzą [...].

W poniedziałek wieczorem grano francuską tragedię Racine'a zatytułowaną *Iphigénie en Aulide*. Wczoraj, we wtorek, w dzień św. Kazimierza, urządzono różne gale na cześć księcia podkomorzego. Z tej okazji kanclerz litewski dał przyjęcie, bardzo jednak skąpe i marne. Wieczorem odbyła się polska komedia²⁸, jak wskazuje załączony afisz, w której naród polski, a szczególnie szlachta jest potraktowana w sposób niesłuszny, jej zaś zwyczaje grubiańsko zganione. Na rozkaz króla napisał ją jezuita Bohomolec z tutejszej drukarni. Będzie też wydrukowana i oddana do publicznej sprzedaży [...]. W komedii tej został także ośmieszony baron de Szymonowicz, ponieważ nie chciał dać ani grosza w czasie *interregnum*. Nie przyznano mu również indygenatu, o który się starał w czasie ostatniego sejmku, choć zrobiono tę łaskę pozostałej trzodzie osłów.²⁹ Bielawski, który skomponował pierwszą polską komedię, jest tu powszechnie pogardzany i odpychany. Ma jeszcze do tego brzydki proces z mężem dawnej aktorki Leszczyńskiej, która w tych tygodniach ma rodzić. Tenże oskarża go o uprowadzenie poślubionej i nie rozwiedzionej z nim małżonki, o zrobienie z niej komediantki, a co za tym idzie doprowadzenie do obecnej hańby. Został już skazany na zapłacenie 300 dukatów, która to suma ma pozostawać jako depozyt do rozstrzygnięcia procesu, dlatego też powstrzymuje się go przed wyjazdem do Paryża.

16 kwietnia 1766

Wczoraj grano po raz pierwszy komedię *Małżonka pocziwa*, na którą wiele państwa udało się piechotą przez nasz ogród. Każdego dnia są tu dawane przedstawienia.

26 kwietnia 1766

Z powodu polskiej komedii *Małżonka pocziwa*, ułożonej i reżyserowanej przez kasztelana Lipskiego, powstało wiele hałasu i nie będzie mogła być więcej grana. Podobała się wprawdzie królowi i wielu innym, ale ponieważ pani Lullier i książę podkomorzy wprost kipią z wściekłości przeciwko niej, nie może się więcej podobać nikomu. Król patrzy więc na Lipskiego zezem i traktuje go przez ramię. Chce się tu mieć nie rzeczy uczciwe i obyczajne, ale grube sprośności i swawolne świństwa. Bielawski, który od pewnego czasu w niełasce u króla, ma znowu napisać polską komedię. Już nawet nad nią pracuje. Obie-

cano mu hojne wyposażenie od Rzeczypospolitej, jeśli rzecz uda się według tutejszego gustu.

14 maja 1766

Wczoraj wystawiono polską komedię ułożoną przez kasztelana Lipskiego, która nosi tytuł *Mąż pocciwy*. Została ona napisana dlatego, że poprzednia, *Małżonka pocciwa*, nie była dobrze przyjęta i wielu obraziła. Miało to być zatem czymś w rodzaju zadośćuczynienia. Jak jednak słyszałem, całe to dzieło jest pogmatwaną miłosną mieszaniną, gdzie główna sprawa sprowadza się do tego, że pocciwy małżonek nawet rogi przyprowadzone mu przez modną żonę musi nosić cierpliwie dla honoru domu i opinii publicznej.

31 grudnia 1766

Krasicki, jak powiadają, ma niebawem wyjechać na krótki czas do swojego księstwa warmińskiego. Zapewnia on już teraz bardzo wielu o swojej przyszłej łasce, bierze również sporo ludzi ze sobą. Ten niecnota otrzymał funkcję jednania zwolenników dla *sacra familia*. Jednego z najzręczniejszych jezuitów, Bohomolca, przełożonego nad tutejszą drukarnią, pozyskał sobie całkowicie, mianował swoim teologiem, co znaczy tu tyle, ile spowiednik. Układają oni razem komedie i inne dowcipne utwory.

¹ *Teatr Narodowy 1765—1766. Raporty szpiega Jana Heinego*, Warszawa 1962, przeł. M. Klimowicz. Johann Heine był urzędnikiem saskim (agentem Franciszka Ksawerego, syna Augusta III) w Polsce, administrował pałacem saskim.

² Karol Schmidt (zm. w 1777 r.), starosta brodnicki, konsyliarz i intendent królewski. Radcą saskim ówczesnym był Gablenz.

³ „Naszym ogrodem” Heine nazywa Ogród Saski, stanowiący wraz z Pałacem Saskim własność dworu saskiego.

⁴ Karol Tomatis (zm. 1806) prowadził teatr publiczny od 3 XII 1764 r., mianowany przez króla hrabią i „*directeur de plaisirs*”.

⁵ Tadeusz Lipski (1725—1796), kasztelan łęczycki i stronnik króla, z jego ramienia opiekujący się sceną polską, przerobił dwie komedie na polski: *Mąż pocciwy* i *Żona pocciwa*.

⁶ Była to opera Picciniego z librettem Goldoniego *La buona figliuola puta*.

⁷ Jan Hübner (ur. 1696) był wybitnym skrzypkiem. Czermackowie, jeden wiolonczelista i kompozytor, drugi waltornista, byli z pochodzenia Czechami.

⁸ Stolnik koronny August Fryderyk Moszyński, „intendent” Teatru Narodowego, przez wiele lat pełnił funkcję opiekuna sceny polskiej (zm. 1786).

⁹ Prawdopodobnie chodzi tu o operę *Il Mercato di Malmantile* Fischiettiego do libretta Goldoniego, wystawioną 7 IX 1765.

¹⁰ Adama Kazimierza Czarotoryskiego.

¹¹ Łowczynią nazywano czołową aktorkę wczesnego okresu Teatru Narodowego, Prusinowską.

¹² Kazimierz Czempieński był antreprenerem i cichym współnikiem Tomatisa do r. 1765.

¹³ Franciszka z Gaudzickich Barszczyna, żona Franciszka Barszcza (Barssa), palestranta warszawskiego. Jej ojciec był w tym czasie zamożnym kupcem warszawskim, nie kucharzem Augusta Czarotoryskiego.

¹⁴ Kazimierz Poniatowski, brat króla.

¹⁵ Zofia Lhullière, ur. baronówna de Puget, powiernica i przyjaciółka Stanisława Augusta, i Karolowa Schmidtova, żona konsyliarza królewskiego, królewska kochanka.

¹⁶ Michał Aleksander Ronikier (1728—1802), generał lejtnant wojsk koronnych, od 1765 łowczy nadworny litewski, w tym okresie skłócony z dworem.

¹⁷ Chodzi o ks. Franciszka Bohomolca.

¹⁸ Owe Elżbiety to — Izabela (Elżbieta) z Flemingów Czartoryska i Izabela (Elżbieta) z Czartoryskich Lubomirska, żona Stanisława, strażnika w. koronnego. Wojewodziną lubelską była w tym czasie Zofia z Krasieńskich Lubomirska (1718—1791), żona Antoniego, wojewody lubelskiego.

¹⁹ Prawdopodobnie Michał Fryderyk Czartoryski (1696—1775), kanclerz w. lit., jeden z przywódców Familii.

²⁰ Aktorka Wiktoria Leszczyńska została rzeczywiście zaangażowana przez Bielawskiego i w l. 1765—1768 występowała na scenie narodowej.

²¹ Kanonik Minasowicz to może Józef Epifani (1718—1796), kanonik kijowski i sekretarz królewski.

²² Goltz był rezydentem pruskim w Warszawie.

²³ Teodor Wessel (zm. w 1791 r.), generał major, podskarbi w. koronny w latach 1761—1775, zatrzymał się, być może, u Jana Feliksa Dulfusa (1726—1791), prezydenta Warszawy i przedstawiciela bogatego mieszczaństwa warszawskiego.

²⁴ Chodzi tu o Catterinę Ristorini śpiewającą partię Cecchiny w operze *La buona figliuola* *puta* i zapewne o Gherardiego, nadwornego kapelmistrza Stanisława Augusta, autora serenady na jego koronację. Neapolitańczyk to może Teodor Ferrari, syn kowala z Tulczyna, przez osiem lat studiujący w Neapolu.

²⁵ O Laroche nie mamy wiadomości; Domenico Lensi był pierwszym tancerzem dworu drezdeńskiego (1756), występował też zapewne i w Warszawie.

²⁶ Polską komedią graną w tym czasie byli *Natraci*, których akcja toczy się m. in. w Ogrodzie Saskim. Nie ma jednak w tekście sytuacji drastycznych. Może zawiniła reżyseria.

²⁷ Chodzi tu o Karola Quaglio, przybyłego z Niemiec do Warszawy w 1766 r. Był on naczelnym dekoratorem teatralnym do r. 1768. Przedtem współpracował z teatrem Szymon Bogumił Zug (1733—1807), wybitny polski architekt.

²⁸ Było to *Małżeństwo z kalendarza*.

²⁹ Szymon Symonowicz, Ormianin, otrzymał szlachectwo w r. 1768.

Jędrzej Kitowicz

WABIĄCE SYRENY¹

Na igrzyska pospółstwa zapatrywał się jakby na wielkie dzieła godne oka królewskiego.² Dlatego panowie wiedząc o takim guście królewskim, gdy się gościem u którego znajdował, wyprawiali dla niego nadarzone prawdziwe albo zmyślane wesela chłopskie. Tam król zbliżywszy się do zgrai pod niebem tańczącej mile się przysłuchiwał piosencezkom miłosnym i zachęcał parobków do jak najściślejszych z dziewczkami karesów.

Miasto Warszawa wkrótce po koronacji okazało temu królowi w podobnym gatunku przepyszny widok.³ Ustrojono na Wiśle bat w chorągiewki, flagi, kobierce i inne pompatyczne ozdoby, wsadzono weń 6 panien pierwszej urody. Te, obnażone przez połowę, reprezentowały syreny morskie, śpiewające królowi i wabiące go do siebie nad brzegiem stojącego. Po skończonej takowej mary-

narce, każda z owych syren miała szczęście za kolejną być przedstawioną królowi, aby im się z bliska mógł przypatrzeć, za którą to uczynność naznaczył im pensją miesięczną długo wypłacaną na takowe i tym podobne gratyfikacje.

¹ *Pamiętniki do panowania Stanisława Poniatowskiego*, t. III, Poznań 1845, s. 112—113.

² Mowa o Stanisławie Augustcie.

³ Feta owa odbyła się 16 maja 1766 r. (zob. w nin. tomie s. 477).

Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt

DWIE TANCERKI¹

Tancerka Binetti, którą widziałem w Londynie, przybyła do Warszawy z mężem i tancmistrzem Pikiem.² Przybywali oni z Wiednia, a jechali do Petersburga. Mieli list polecający do brata królewskiego, który był generałem w służbie austriackiej, podówczas jednak bawił w Warszawie.³ Dowiedziałem się tego wszystkiego w dzień jej przyjazdu, będąc wraz z królem u księcia wojewody. Król oświadczył, że chce zobaczyć jej taniec i że ją nakłoni do pozostania przez osiem dni w Warszawie za honorarium w wysokości tysiąca dukatów.

Niecierpliwiłem się, by zobaczyć Binetti i być pierwszym, który przyniesie jej tę dobrą wiadomość; w tym celu udałem się do niej następnego już ranka, o bardzo wczesnej godzinie. Była zdumiona widząc mnie w Warszawie, a jeszcze bardziej dziwiła się nowinie o tysiącu dukatów, które fortuna sypnęła jej na kolana. Zawołała Pica, który zdawał się wątpić o prawdziwości słów. Podczas jednak rozmowy o tym przybył książę Poniatowski we własnej osobie, by donieść im o życzeniu jego królewskiej mości; propozycja została przyjęta. W trzy dni potem Pic zaaranżował balet kostiumowy; dekoracje, orkiestra i obsada baletu, wszystko było na czas urządzone, jako że Tomatis utrzymał całą rzecz w wielkim stylu, by przypodobać się swemu hojnemu panu. Binetti i jej towarzysze podobali się tak bardzo, że zawarto z nimi świetny kontrakt na cały rok. Z tego powodu jednak rozgniewała się bardzo Catai, albowiem Binetti przyćmiewała ją nie tylko talentami, ale nawet popełniła o wiele większy nietakt, odbierając jej wielbicieli. Za jej namową Tomatis nękał Binetti takimi przykrościami, że obie tancerki stały się zawziętymi nieprzyjaciółkami.

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, Warszawa 1963, s. 241—242. Giovanni Giacomo Casanova (1725—1798), włoski awanturnik, autor głośnych pamiętników, z których pochodzi ten fragment, przybył do Polski w 1765 r. i zbliżył się bez wielkiego trudu do kręgów dworskich, nawet do króla.

² Anna Binetti słynęła w całej Europie jako jedna z najświetniejszych tancerek tego okresu. W l. 1766—1767 tańczyła w Warszawie z świetnym tancerzem włoskim Le Picq vel Pic, który przebywał tu od 1765 do 1786 r.

³ Andrzej Poniatowski był generałem lejtnantem w armii Marii Teresy; w Polsce bywał nieczęsto.

Fortia de Piles, Boiesglin de Kerdu

TEATRY KRÓLEWSKIE¹

...teatr, od zewnątrz bardzo piękny, czego nie można powiedzieć o jego wnętrzu. Właściwa sala ma kształt równego kwadratu, którego dwa boki tworzą po trzy łóża, w głębi znajdują się również dwie łóża, a między nimi lustro. Widownia wznosi się amfiteatralnie pod bardzo ostrym kątem. Osiem stiukowych posągów ustawionych w różnych miejscach sali podtrzymuje kandelabry. Jest to niewielki teatrzyk — w sumie nic nadzwyczajnego. Obok teatru znajduje się sprowadzona z Włoch grupa Tankreda, nieco ciężkawa, ale dobrze pomyślana, tak że w całości robi wrażenie. Pomarańczarnia znajduje się w tym samym budynku. Blisko pałacu jest jeszcze zbudowany z cegieł teatr na wolnym powietrzu, naśladujący ruiny. Teatr oddzielony jest od widowni miejscem przeznaczonym dla orkiestry. Z paszczy dwu olbrzymich lwów na krańcach teatru tryska woda. W piękne wieczory letnie daje to w połączeniu z iluminacją, z oświetlonymi łódkami, płynącymi tam i z powrotem po kanale i jego okolicach, osobliwy efekt. W teatrze tym wystawiane bywają jedynie balety-pantomimy.

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, Warszawa 1963, s. 685—686. Fortia de Piles i Boiesglin de Kerdu, autorzy *Podróży dwóch Francuzów*, której fragment podajemy, byli emigrantami francuskimi. Rozgoryczeni i pełni nienawiści do rewolucji, dwaj ci arystokraci źle czuli się w Polsce i właściwie nic im się tu nie podobało. Do Warszawy przybyli w 1792 r.

Karol Henryk Heyking

ŚWIATOWE ZABAWY¹

Król sprowadził z Francji wyborną trupe aktorską, a z Włoch znakomitą operę buffo. Vestris i Pic porzucili na pewien czas Paryż, Warszawa zaś stała się siedliskiem dobrego smaku i zabaw. Jakże wielki był mój zachwyt, gdy po raz pierwszy znalazłem się na przedstawieniu opery włoskiej! Wystawiano *La buona figliuola*, a primadonną była Ristorini! Cóż za śpiew! Co za muzyka! Jakie zgranie! Zaiste brak mi słów, aby opisać zachwyt, który mnie ogarnął. Aria *Una puovera ragazza* zawładnęła mymi wszystkimi zmysłami.²

Na wieczorku u pułkownika A[loy]³ Ludwika powtórzyła przy akompaniowaniu braci arię z opery *La buona figliuola*, której partyturę posiadała. Spróbowałem wykonać partię fletową i zachęcony przez zebranych nawet dość dobrze wywiązałem się z zadania. [...]

Przyjaźń hrabiny Potockiej⁴ z Ludwiką d'A[loy] wciągnęła rodzinę Ludwika w życie światowe. Powstał pomysł odegrania komedii, przy czym i nam również przydzielono role. Podczas gdy Ludwika i jej bracia, jak również jej starsza

siostra, która niedawno poślubiła pułkownika Cz[apskiego], doskonale odegrały swe role, gra moja i brata nie wypadła dobrze. Choć namiennie lubiłem teatr francuski, nigdy nie udało mi się poprawnie odegrać żadnej roli. Zobowiązałem się zagrać w teatrze ze względu na szacunek należny z mej strony towarzystwu, do którego należała wybrana mego serca. Jeden z lepszych francuskich aktorów podjął się nauczyć nas ról, a dymisjonowany stary kapitan francuski monsieur Bréhand du Fournet⁵ objął kierownictwo naszego małego zespołu. Pocieszał mnie w niepowodzeniach na niwie aktorskiej, obdarzał przyjaźnią i uczył reguł poezji francuskiej. Sam układał uroczę wiersze i często posyłał paniom wiązanki kwiatów, dołączając zawsze jakiś wierszyk. Pewnego razu przyprowadził on pana de Maisonneuve, młodego człowieka, wysokiego wzrostu, mogącego się podobać, choć niepięknego.⁶ Księżę Adam, mianowany szefem założonego przez króla Korpusu Kadetów, sprowadził zarówno tego oficera, jak wielu innych jego rodaków, by zatrudnić ich jako nauczycieli. Maisonneuve odznaczał się rozumem oraz wykształceniem i udawał skromnisia i romantyka. W owym czasie przynależność do narodu francuskiego wystarczała w Warszawie za najlepszą rekomendację. Zaproponowano mu rolę w naszej sztuce; przyjął ją i odegrał jak aktor zawodowy; zwrócił na siebie uwagę księżnej L[ubomirskiej], której powaga i majątek dopomogły mu w uzyskaniu znaczenia w świecie warszawskim.

⁵ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 58, 66—67. Karl Heinrich Heyking, autor wspomnień z l. 1752—1796, z których nin. fragment zaczerpnięto, był synem przedstawiciela Kurlandii w Polsce, a z czasem sam otrzymał to stanowisko. Do Warszawy przybył w r. 1763.

⁶ Operę Picciniego z librettem Goldoniego *La buona figliuola puta* wystawił teatr włoski w 1765 r.

O Gaetano Apollino Baldassare Vestris (1729—1808), który przyjechał z Paryża do Warszawy w 1767, zob. też s. 483. Caterina Ristorini vel Restorini, wybitna śpiewaczka włoska, przebywała w Warszawie w l. 1765—1766. W operze *La buona figliuola* śpiewała partię Cecchiny.

⁷ Pułkownik saski i radca wojskowy, w młodości aktor, Jan Baptysta d'Aloy (zm. 1786), był z pochodzenia Włochem; na sejmie 1767—1768 przy poparciu Repnina otrzymał indygenat; mowa tu o jego córce Ludwice oraz drugiej, Annie, która poślubiła Mikołaja Czapskiego, pułkownika, a następnie generała majora wojsk koronnych.

⁸ Teresa z Ossolińskich Potocka, żona Józefa, krajczego w. kor., matka Jana Potockiego, autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

⁹ Bréhand du Fournet, kapitan francuski polecony Stanisławowi Augustowi przez panią Geoffrin. Miał w Warszawie wykłady historii dla oficerów.

¹⁰ Józef de Maisonneuve, Francuz sprowadzony do Polski nie przez ks. Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich, lecz przez marszałkową Izabelę (Elżbietę) z Czartoryskich Lubomirską (1733—1816), której był faworytem. Towarzyskie zalety, którymi odznaczał się Maisonneuve, zapewniały mu olbrzymie powodzenie i uznanie dla talentów aktorskich w wyższych sferach stolicy. Niemcewicz w *Pamiętnikach czasów moich* (Warszawa 1959, t. I, s. 55) pisze, że „zasłużwszy się damom, został szambelanem króla, na koniec, za Pawła, wielkim mistrzem ceremonii w Petersburgu”.

Wojciech Jakubowski

Z WIELKIEGO ŚWIATA¹

Warszawa 18 lutego 1766 r. Przedstawienia trwają i pochłaniają wciąż sporo pieniędzy; niech żyje dobra opera Białegostoku, i to za darmo.² Gataja po swoim ostatnim zająsciu nie tańczy już w teatrze; nie wiem nawet, czy tu pozostanie. Pan Larchi ciągle wynoszony pod niebiosa przez wszystkich tutejszych aktorów.³

5 marca 1766 r. Wczoraj książę kanclerz w. litewski wydał wielki obiad na cześć księcia marszałka w. koronnego⁴ oraz odegrano komedię polską *Malżeństwo z kalendarza*, która się dobrze udała. Nowy balet przedstawiający miłość zakochanej pary został wykonany z racji tej uroczystości przez Binette i Pic.⁵ Jestem w rozpacz, że nie mogę tu w żaden sposób nic uzyskać. Zbyt im dobrze z sobą; ten diabeł ma co najwyżej 22 lata, gdzie mi do niego; ma piękną kibić i piękną nogę.

14 kwietnia 1766 r. Wczoraj grano komedię polską ułożoną przez kasztelana łęczyckiego Tadeusza Lipskiego, pt. *Żona pocziwa*, ale sztuka ta nie spodobała się publiczności.⁶

Jednakże Pan [król?] był zadowolony i publiczność zabawiła się wyrażeniami naszego języka i dwuznacznikami umieszczonymi w tekście sztuki. Wszystko sługa dziewczynie groził, że będzie spał na kanapie, a do niej do łóżka nie pójdzie; kiedy mu co docięła, mówił jej: „oj, będę spał na kanapie” etc.⁷

¹ *Listy do Jana Klemensa Branickiego, w. hetmana koronnego z lat 1758—1771*. Przypisami objaśnił i uzupełnił ś. p. Julian Bartoszewicz, wydał J. Janicki, Warszawa 1882, s. 80, 81, 85—86. Wojciech Jakubowski (1713—1784), generał wojsk francuskich, w latach 1755—1764 pełnił w Warszawie funkcje przedstawiciela dyplomatycznego Francji; nieoficjalnie zaś reprezentował Francję do r. 1784. Przyjaciel Krasickiego, tłumaczył bajki La Fontaine'a i drukował swoje przekłady w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”.

² Teatr w Białymstoku założony został w poł. XVIII w. przez hetmana Jana Klemensa Branickiego. Budynek, wystawiony między r. 1749 i 1766, istniał do r. 1830. Budowniczym teatru był prawdopodobnie architekt hetmana Józef Sękowski. Okres istnienia teatru obejmuje l. 1750—1771. Oprócz bardzo dobrej opery i baletu istniał tam również teatr kukielkowy, „theatrum od mario-netków z dekoracjami i kortyną” — jak informuje *Inwentarz pałacowy białostocki z r. 1772*. Por. S. Dąbrowski, *Teatr hetmański w Białymstoku w XVIII w.*, Białystok 1938.

³ O zająsci z aktorką Katarzyną Gattai (Catai) zob. s. 472 i 473; Filippo Larschi z Florencji występował w 1766 r. w Białymstoku.

⁴ Kanclerzem w. litewskim był Fryderyk Michał Czartoryski, a marsz. w. koronnym w 1766 r. został Stanisław Lubomirski. Premiera *Malżeństwa z kalendarza* Bohomolca 4 III 1766.

⁵ O Binetti i Picu zob. s. 640.

⁶ O Tadeuszu Lipskim zob. s. 638.

⁷ Ostatnie całe zdanie przytacza autor po polsku.

Antoni Magier

CHŁOPIEC DZIEWCZYNĄ W «NATRĘTACH»¹

W r. 1765 w listopadzie pierwszy raz w Warszawie publiczną otworzono scenę polską w tym teatrze i odtąd zaczęto wydawać i przyklejać na rogach ulic afisze z wymienieniem ceny miejsc, co było nowością dla Warszawy. W czasie jednego z powtórzeń komedii *Natreci*², napisanej oryginalnie przez Bielawskiego, między drugim a trzecim aktem jedna z aktorek grających w tej komedii nagle dostała kolek i w żaden sposób nie mogła wystąpić na scenę. Wielu było widzów, a między nimi znakomitych osób, niezmiernie ubolewając, że widowisko nie może być dokończonym. Wtem jeden z dworskich hetmana Braniczkiego oświadczył, że całą tę komedię umie na pamięć od deski do deski i jeśli pan pozwoli, zastąpi chorą aktorkę. Podobła się ta myśl obecnym, natychmiast ubrano go w suknie kobiece, a że był śliczny chłopiec, wydawał się jak dziewczyna; odegrał rolę z powszechnym jak wówczas zwano aplauzem. Senatorowie i damy znajdujące się natenczas na tym widowisku przesadzali się nazajutrz w przesyłaniu podarunków temu śmiałemu dworskiemu radząc, aby wszedł do tworzącego się teatru, którym się opiekował król i najznakomitsze osoby, przewidując, że byłby z niego jeden z najdoskonalszych artystów dramatycznych. Przyjął chętnie tę radę, lecz pewna majętna wdowa widząc go na scenie w owej zastępującej kobietę roli tak się w nim zakochała, że oświadczyła, iż obierze go za męża. Wolał przeto wywzajemnić się zacnej dobrodziejce niżeli w niepewnym losie scenicznym szukać szczęścia. Aktorowie, jacy wtenczas na tym teatrze byli, są pamiętni tylko: Świerzawski i Lemański.³

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 257—258.

² Mowa tu, być może, o drugim przedstawieniu (21 XI 1765).

³ O Świerzawskim zob. s. 697 i n.; Lemański, aktor Teatru Narodowego wymieniany w dokumentach z 1767 r. z inicjałami imion J. L. lub F. G. — wg Bernackiego — Andrzej Niemański!

Antoni Magier

METROWIE Z TEATRU¹

Dawniej mężczyźni i kobiety nie były bardzo skore do tańca, brakowało im na jakowejś śmiałości i żywości, którą mężczyźni chyba przy trunkach nabierali. Nastał dopiero czas za króla Stanisława, że taniec był ważną zasadą udatności świata, lubo dobrych nauczycieli było bardzo mało. W początkach był nim Wall, razem paukier w regimencie lejbgwardii konnej, którego brat kosztem królewskim wysłany do Rzymu, wyszedł na dobrego malarza.²

Pierwszy z najsłynniejszych metrów do tańca był Dovinié, zostający u dwo-

ru księżnej generałowej Czartoryskiej. Powiększała się ich liczba, gdy nastaly balety w Warszawie: Kurtz, Kruman, Valentin Murzyn, Slancowski, Schütz, Le Doux, Rymiński bywali dosyć po domach używani, wszelako Skorczyński, pozostały z baletu białostockiego, najdlużej co do nauki tańców pokojowych po pierwszych domach celował.³

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 110.

² Chodzi tu o brata Józefa Walla, malarza i rytownika, ucznia Bacciarellego. O nim samym brak bliższych wiadomości.

³ Wymienieni tu baletmistrz i tancerze to: D' Auvigny, nauczyciel tańca w Szkole Rycerskiej; Daniel Kurtz (Courtz), słynny baletmistrz przebywający w Polsce w l. 1776—1818; występujący w Warszawie w 1780 r. tancerz Krumann; występujący tu w 1778 w balecie *Don Juan* Valentin; kierownik szkoły baletowej i baletu Bogusławskiego w Warszawie Franciszek Szlancowski; przebywający w 1790 r. w Warszawie tancmistrz Schütz; dyrektor baletu polskiego, szkoły baletowej, autor wielu baletów Franciszek Gabriel Le Doux (Ledoux), oraz występujący w Warszawie w l. 1775—1778 Ignacy Skurczyński.

Julian Ursyn Niemcewicz

TEATR W KORPUSIE KADETÓW¹

Książę generał Czartoryski, komendant nasz, gorliwy zachęciiciel nauk i literatury, pierwszy w kraju trudnić się zaczął teatrem narodowym, pierwszy sztuki dramatyczne pisał. Chciał on, by na teatrum kadeckim i przez kadetów granymi były. Grali więc kadeci *Pannę na wydaniu*, *Gracza*, *Dumnego*, *Pyszno-skąpskiego*. Ta ostatnia oryginalna sztuka ma prawdziwą *vim comicam* i wiernym jest obrazem obyczajów czasu owego. Role kobiet przez kadetów także były grane. Grywano także i sztuki francuskie, grałem rolę hrabiny *dans l'Impromptu de campagne*. Brygadier de La Lande dyrygował teatrum francuskie.² Był to uczciwy człowiek, lecz dziwak wielki i podejrzliwy aż do śmiechu.

¹ *Pamiętniki czasów moich*, t. I, Warszawa 1957, s. 57—58. O teatrze kadeckim zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 396—401.

² Ludwik La Lande (ur. ok. 1732 — po 1794 r.), Francuz z Normandii, brygadier w Korpusie Kadetów, ceniony wychowawca młodzieży.

Antoni Magier

BALET TYZENHAUZA¹

Tyzenhauz jeszcze w r. 1782 zapisał z teatru paryskiego dyrektora na założenie szkoły baletu w Grodnie.² Zalecony stamtąd Franciszek Ledoux, uczeń dawnego Westrysa, przyjechawszy do Grodna, wysłany był od Tyzenhauza do

powiatu słonimskiego, gdzie biegły ów w swej sztuce nauczyciel, poruczony miał sobie wybór sześćdziesięciu dzieci wiejskich, cokolwiek z natury ukształconych, które by obiecywać mogły do tej nauki zdolność.

Ledoux, wesoly, żywy paryżanin, z rozkosznej stolicy Francji, widzi się być nagle przeniesionym do tej niejakej dla siebie pustyni, gdzie przy nie brakujących dla siebie wygodach, przyszło mu atoli walczyć przeciwko ostrości mroźnego klimatu, nieznajomości języka, braku towarzystwa, a nadto, jak sam wyznawał, zostawać w przykrym położeniu obok mieszkanka ekonoma, gdzie często rozlegały się wniebogłosy [krzyki] karanych przez niego nędznych tego kraju kmiotków. Przeniesiony do innego domu, dokładał starania, aby w obowiązującym czasie mógł dobraną już szkołę doprowadzić do zamierzonego sobie celu. Skutek odpowiadał jego usiłowaniu. Michałek Rymiński z liczby jego uczniów wiele postępował, niemniej Brzeziński, Olewicki, Morczyński, Jerzy Waliński, znany pod nazwiskiem Żorża, Bresler, Filipek, Józefek itd. Z uczennic zaś Malińska, Różycka, Cychlińska, Olnicka, Górską, Szyjewska itd. Szkoła ta przewieziona była do Grodna, a w roku 1784 stamtąd do Warszawy i zostawała pod władzą starosty Ryxa.³ Przyjemny widok sprawiało to grono świeżej młodzieży zaszczipionej z latorośli Westrysa w wystawionych baletach, w których znawcy upatrywali wielką zgodność i zachowanie jednej metody, co się rzadko trafia uważać w innych zagranicznych baletach, zwykle z różnej szkoły zbieranych tancerzy. Zaszczyczone później zostało to towarzystwo grą Kurtza, sławnego baletmistrza i od r. 1783 przedsiębiorcy teatru warszawskiego, Skorczyńskiego, Szlancowskiego i innych przejeżdżających artystów, jako ów znakomity w Europie Pik z towarzyszką swoją Rossy, którzy w roku 1785 pięknym stali się wzorem dla naszej młodzieży, korzystnym dla Malińskiej, Olnickiej, Górskiej, a Rymiński, naśladować pożytecznie Pika, na udoskonalonego wyszedł tancerza, który przy rozwiązującym się balecie w Warszawie, w czasie zmiennych okoliczności w kraju, udawszy się do Lwowa, w młodym swym wieku, w r. 1799 życie zakończył.⁴

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 238—239.

² Data spóźniona o lat 12; założenie szkoły baletowej w Grodnie przez Tyzenhauza przypada na ok. 1770 r., w tym też roku przyjeżdża Ledoux z Paryża.

³ O dziejach baletu po śmierci Tyzenhauza zob. s. 583.

⁴ Ze wspomnianych tu artystów bliżej znani są: znakomity tancerz Adam Brzeziński tańczący w balecie *Kleopatra* (1789); Filip Morczyński (ur. 1771), początkowo tancerz, od 1797 aktor; Jerzy Waliński, świetny tancerz, występujący wiele lat od 1780 r.; Bressler, znany z występów w balecie *Wanda, królowa polska* (1788); Marianna Malińska, czołowa tancerka baletu królewskiego w Warszawie; Marianna Cyklińska tańczyła w Warszawie od 1785; Apolonia Holnicka zaczęła występy od r. 1785; Joanna Górską, późniejsza Wasilewska, tancerka i aktorka, u Bogusławskiego grała lat kilka; Szyjewska występowała w l. 1802—1808.

W dalszym ciągu myli Magier Daniela baletmistrza z Józefem Kurtzem (Bernardonem), aktorem i dyrektorem teatru wiedeńskiego przebywającego w Warszawie ok. 1773. Picq występował w Warszawie w sezonie 1765—1766 z Binetti.

Józef Wybicki

AKADEMIA SMORGÓŃSKA W ROZPROCHU¹

Wreszcie, że tu skończę, jeździliśmy drogami pod sznur przez niego wyprowadzonymi, gdzie dawniej zatopy i kręta kolej broniła pośpiechu i bezpieczeństwa podróżnemu; a gdy, dzień cały sfatygowani takowymi ekskursjami, wróciliśmy do Grodna, z swej szkoły dramatycznej wyćwiczonych uczniów na zabawę wystawiał [...]. Ileż mu pociechy dałem mówiąc na przedziwnym balcie przez samych Litwinów egzekwowanym, iż już akademii smorgońska, gdzie niedźwiedzi tańczyć uczą, pod rządem podskarbiego w rozproch poszła...²

¹ *Życie moje*, Kraków 1927, BN I 106, s. 150.

² W 1777 r. Wybicki odwiedził w Grodnie podskarbiego Tyzenhauza, który stworzył słynny balet włościański.

Adam Jerzy Czartoryski

POWĄZKI TEATRALNE¹

Do kolonii naszej w Powązkach należała także księżna Anna Sanguszkowa, córka księcia kanclerza Sapiehy; później przyłączyła się pani Sewerynowa Potocka². Moja matka często bywała w ich domach, w których nie brakło rozrywek. W przedstawieniu amatorskim opery pt. *Zemira i Azor* wystąpiły dwie moje siostry i panna Narbutt.³[...]

Dla sprawienia przyjemności mojej matce urządziła pani Tyszkiewiczowa⁴ w Powązkach przedstawienie komedii pt. *Piętnastoletni kochanek*, a sama przyjęła rolę męską, podczas gdy młodsza moja siostra grała kochankę. Teatr urządzono w owczarni. Pani Tyszkiewiczowa, przebrana po męsku, przybyła konno.

Podobne przedstawienia urządziła u siebie księżna kanclerzyna Sapieżyna. Grano raz u niej operę *Kolonia*, w której wystąpili: księżna Radziwiłłowa z domu Przezdziecka, z bardzo pięknym głosem, moja matka, pan Wojna, późniejszy ambasador w Rzymie, i generał artylerii Brühl.⁵ Innym razem przedstawiono *Andromakę*, odegraną przez młodą księżną Sanguszkową, która brała lekcje od słynnej artystki dramatycznej w Paryżu. Rolę Hermiony przyjęła druga księżna Sanguszkowa, późniejsza księżna Nassau; Oresta grał książę Kazimierz Sapieha, późniejszy marszałek konfederacji 3 maja; Pyrrhusa młody Szwajcar pan Glaire, a jego poufnika książę Kalikst Poniński. Tragedia ta nie wywarła na mnie żadnego wrażenia; pamiętam tylko grecki strój księcia Sapiehy i rzymski pana Glaire.⁶

¹ *Pamiętnik*, t. I, Kraków 1904, s. 17—18. (Z francuskiego wydania przełożył K. Scipio.)

² Czartoryskiego zawodzi tu najwyraźniej pamięć, gdy mówi o Annie Sanguszkowej, córce kanclerza w. lit. Aleksandra Michała Sapiehy, i Annie Potockiej, żonie Seweryna Potockiego.

Jest to bowiem jedna, ta sama osoba, Anna Teofila Sapieżanka (1758—1813) 1 v. Hieronimowa Sanguszkowa (1774—1778), 2 v. Sewerynowa Potocka (1786). Jest możliwe, że w pierwszym wypadku myśli o Annie Sanguszkowej z Pruszyńskich, żonie Hieronima od r. 1779.

³ Matką Adama Jerzego Czartoryskiego była Izabela (Elżbieta) z Flemingów Czartoryska (1745—1835). Dwie siostry ks. Adama, które grały w komedii to — Teresa (1765—1780) i Maria, późniejsza ks. Wirtemberska (1768—1854). Aleksandra Narbuttówna, tłumaczka komedii pani de Genlis pt. *Zelia, czyli Osobliwe wychowanie*. Operę Marmontel—Grétry *Zémire et Azor* wystawił polski teatr publiczny 9 V 1782; teatr francuski pokazał *Zemirę* w Warszawie w 1776 r., w tym też zapewne czasie grała ją Czartoryska.

⁴ Maria Teresa z Poniatowskich Tyszkiewiczowa (1761—1831), żona Wincentego, referendarza w. litewskiego, siostra ks. Józefa. Może wystawiła komedię pani Genlis *L'Amant anonyme*?

⁵ Magdalena Agnieszka z Lubomirskich Sapieżyna (1739—1780), żona Aleksandra Michała (1730—1793), kanclerza w. litewskiego od 1775 r.; miała pałac na ulicy Zakroczymskiej nr hip. 1826, później zamieniony na koszary zwane Sapieżyńskimi. Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa (1757—1821), ostatnia wojewodzina wileńska, właścicielka Nieborowa, założycielka Arkadii. Franciszek Ksawery Woyna (1750—1813), wicekomendant Szkoły Rycerskiej, dyplomata i znawca teatru.

Alojzy Fryderyk Brühl (1739—1793), starosta warszawski, syn ministra, Henryka. Chodzi tu zapewne o operę Sacchiniego *L'Isola d'amore*, graną przez teatr francuski w 1778 r. pt. *La Colonie*.

⁶ Karolina z Godzkich 1 v. Januszowa Sanguszkowa, 2 v. Karolowa de Nassau-Siegen. Kazimierz Nestor Sapieha (1750—1797), generał artylerii litewskiej, jeden z marszałków Sejmu Czteroletniego. W sejmie współpracował ze stronnictwem przychylnym Konstytucji 3 Maja. Maurice Glaire vel Glayre (1743—1819), chargé d'affaires Polski w Petersburgu, później sekretarz i radca tajny Stanisława Augusta, Szwajcar z pochodzenia. Kalikst Poniński, starosta kopanicki i braclawski, generał major wojsk koronnych, brat sprzedawcyka Adama.

Julian Ursyn Niemcewicz

TEATR U SAPIEŻYNY¹

Warszawa jeszcze była stolicą ogromnego królestwa, pobytam najznaczniejszych w kraju osób. Dzielila się na dawną sarmacką i nowomodną francuską klasę. Na czele tej ostatniej był sam król, panowie i panie, które obce zwiedziwszy kraje, osobliwie Paryż, ton, mowę i zwyczaje jego przyjęły. Między tymi były koterie, zaloty i związki miłosne, zbierano się wieczorami, mówiono po francusku, grano francuskie komedie. Księżna Sapieżyna, kanclerzyna w. lit., otworzyła w pałacu swoim (dziś koszary na Nowym Mieście) towarzyski teatr; aktorkami jego były córki księżnej, księżna z Przeździeckich Radziwiłłowa, pani później Sewerynowa Potocka, aktorowie Glair, sekretarz królewski, Szwajcar, Maison-neuve, oficer, metr do fortyfikacji u kadetów, później znaczną rolę grający Wojna, Jerzy Wielhorski, szambelani królewscy.² Grywano tragedie, komedie i opery, sama tylko pierwsza kompania na te widowiska przypuszczoną była. Wtenczas bowiem prawdziwa panowała arystokracja, dość nawet majątna szlachta nie mieszała się z panami, stopniami oświecenie powszechniejsze przybliżyło ją do niej.

¹ *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848, s. 57.

² Jerzy Wielhorski, pisarz polny litewski; później wyjechał do Petersburga, gdzie ożenił się z Rosjanką Matiuszkiną, zruszczył się i dał początek rosyjskiej linii hr. Wielhorskich.

Johann Erich Biester

SZCZWAŁNIA WARSZAWSKA¹

Jest to obszerna drewniana, okrągła buda, o trzech kondygnacjach, którą warto by poświęcić na godziwsze cele. Na pierwszym piętrze znajdują się najlepsze miejsca, z których najdroższe mieszczą się po obu stronach łoży królewskiej (mam nadzieję, że jest to tylko nazwa symboliczna).

Afiszę podają informacje w dwóch językach: polskim i niemieckim, i pełne są płaskich opisów mąk biednych zwierząt. Pan Nicolai² zgał w ostrych słowach ów nikczemny zwyczaj szczwaczy i zobrazował całą ohydę widowiska, które oglądał w Wiedniu.

Wszystko budziło tu wstręt i obrzydzenie. Heroiczna walka zwierząt składała się z ośmiu części. Można by jeszcze od biedy obserwować walkę dzikich zwierząt będących w pełni sił. Nie ma jednak nic wstrętniejszego i nędzniejszego jak widok wynędzniałych, przestraszonych, wyjących bestii, które wprawdzie wylażą ze swych klatek na arenę, ale natychmiast starają się stamtąd uciec z powrotem do swych legowisk. Tak zachowywały się wszystkie wpuszczone na arenę niedźwiedzie i wilki. Ani jedno stworzenie nie było wesołe i rześkie, z wyjątkiem panów hecmistrzów i ich psów. Psy te miały łatwe zadanie, bo żadne zwierzę (o oporze mowy być nie mogło) nawet nie utrudniało im ścigania. Żeby zaś zachować zwierzęta jeszcze na przyszłe widowiska, otwierano im znowu czym prędzej drzwi do klatek.

Niedźwiedzia udającego się na żer miano drażnić ogniem, lecz na tyle dobrze znał on wszystkie machinacje i był na tyle roztropny, że nie sięgnął nawet po strawę. Zdecydowanie wstrętny był widok, kiedy na byka z przywiązaną do ogona rakieta wsadzono manekin wyobrażający człowieka. Kiedy drażniony byk zaczął w podskokach pędzić naokoło areny, manekin zsunął się, a zwierzę wlokło go po ziemi. Widzowie bardzo głośno się śmiali, ja zaś wstydzilem się za ludzi przed tymi zwierzętami, które na nas patrzyły. Odgrywaliśmy wobec nich nie najświetniejszą rolę.

Wreszcie, jak głosił afisz, nastąpić miał „pojedynek dwóch walecznych wilków, które raz staną naprzeciwko siebie jako wrogowie, to znowu jako sprzymierzeńcy wspólnie stawiać będą opór innym rozjuszonym zwierzętom”. Stało się jednak inaczej. Zgoła osobliwy widok przedstawiały oba nie okazujące najmniejszej ochoty do walki wilki, które starannie się omijały i nawet szczucie myśliwych, okrzyki i tupanie widzów na nic się nie zdały. Wtedy dopiero spuszczone sforę zajadłych psów, jednemu z wilków, mianowicie temu nędznierzemu, udało się umknąć, za to drugiego męczono tym okrut-

niej. Przestraszone zwierzę, nie widząc dla siebie drogi do ucieczki, skakało niesłychanie wysoko, jakby unosiło się na skrzydłach, na boczne drewniane ściany, aż wreszcie i jemu pozwolono skryć się do swej nory.

Oczywiście towarzyszyły temu śmiechy i oklaski publiczności. Ale ku chwale warszawian muszę powiedzieć, że widzów było bardzo niewiele. Z wytwornego i eleganckiego świata, prócz kilku cudzoziemców, nie widziałem nikogo. Tak chyba jest zawsze — jak mi się wydaje — nie tylko niestosowny czas był przyczyną pustek na widowni. Wczoraj bowiem był bardzo piękny, ciepły dzień letni, przy tym święto, i to święto Bożego Ciała. Rankiem tego dnia odbywa się wielka uroczysta procesja, w której i król zwykle bierze udział, ale z powodu drobnego deszczu zaniechano tej ceremonii. Dziwne, że w tak uroczysty dzień odbywa się tak nieludzkie widowisko. Również pan Nicolai zwrócił uwagę na to, że w Wiedniu heca czynna jest właśnie w niedziele i dni świąteczne. Okoliczności towarzyszące temu widowisku powinny odstraszyć wszystkich porządných ludzi.

Oby tutejsza ludność, kierując się litością dla zwierząt i odrazą do widoku niezasłużonych cierpień, zaniechała raz na zawsze takich igrzysk, a znalazła upodobanie w bardziej odpowiadających jej naturze, subtelniejszych rozrywkach.³

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, s. 218—220. Autor relacji, Johann Erich Biester (1749—1816), adwokat z Lubeki, sekretarz prywatny pruskiego ministra sprawiedliwości, barona von Zedlitz, od 1784 r. dyrektor Królewskiej Biblioteki w Berlinie, był człowiekiem ogromnej wiedzy i kultury; zajmował się szczególnie literaturą, językoznawstwem i historią, znał biegle wszystkie ważniejsze języki europejskie, wiele podróżował. W latach 1789—1793 wspólnie z Gedickem wydawał w Berlinie czasopismo literacko-naukowe „*Berlinische Monatschrift*”, w którym w l. 1791—1793 anonimowo wydrukował relację z podróży do Polski w lecie 1791 r. *Einige Briefe über Polen geschrieben im Sommer 1791*. Opis warszawskiej szczywalni jest jedynym krytycznym fragmentem tej relacji, pisanej przez Biestera z ogromną sympatią dla spraw polskich i polskiego obyczaju.

² Friedrich Nicolai (1733—1811), pisarz i wydawca berliński; jego księgarnia i jego publikacje odegrały w Oświeceniu niemieckim ważną rolę.

³ Gmach hecy warszawskiej wzniesiono na rogu Chmielnej i Brackiej ok. 1776 r. Miała początkowo trzy piętra; zwierzęce przedstawienia tam się odbywające cieszyły się mimo wszystko powodzeniem, po Sejmie Czteroletnim zostały zaniechane; gmach został rozebrany w r. 1845.

Hubert Vautrin

BABA NA TEATRUM¹

Od panowania obecnego władcy Warszawa posiada teatr narodowy, który wystawia dotychczas wyłącznie przekłady. Polacy sami mało ten teatr cenią, gdyż znałem takich, którzy woleli teatr niemiecki, choć nie rozumieli ze spektak-

lu ani słowa. Lecz odpowiednio zachęcenі aktorzy polscy przewyższyliby zespoły obce, widuje się bowiem doskonałych aktorów na scenach prywatnych.

Autorów dramatycznych brak jeszcze, mimo że niektórzy magnaci próbowali swych sił bądź w rodzaju komicznym, bądź też lirycznym, lecz wykazali przy tym słabą znajomość reguł. Książę Czartoryski, hetman wielki Ogiński poczynili próby, które zbyt jawnie zdradzają grunt, aby mogły służyć za wzór dobrego smaku. W jednej z oper ostatniego występuje stara kobieta, która siadając puszcza wiatr i śpiewa przy tym: „tak to zawsze stara baba”.²

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 760. Hubert Vautrin (1742—1822), jezuita, po kasacie zakonu znajdując się w trudnej sytuacji przyjmuje w r. 1777 zaproszenie Elżbiety z Branickich Sapieżyny na stanowisko wychowawcy jej syna Kazimierza Nestora. Inteligentny, o szerokich horyzontach myślowych, pełen dobrych nadziei, przyjeżdża do Polski, gdzie przeżywa wielkie rozczarowanie. Skąpstwo, warcholstwo, pijaństwo to cechy domu Sapieżyny. Upokorzenia i krzywdy, jakich tu doznał, zapadły głęboko w serce i umysł Vautrina, zażyły na ogólnej ostrej ocenie Polaków. W 1782 r. jest już Vautrin w Nancy, gdzie zostaje proboszczem parafii Św. Mikołaja i czas jakiś kapłanem szpitalnym. Po dramatycznych losach w okresie Rewolucji dochodzi wreszcie do godności kanonika tytularnego przy katedrze w Nancy, pracuje naukowo (jest wyznawcą teorii fizjokratów), poświęca dużo czasu nauczaniu wychowanków pensjonatu przy klasztorze Tiercelins.

² Michał Kazimierz Ogiński (1728—1800), od 1788 r. hetman w. litewski, kompozytor i miłośnik teatru, autor paru oper, w których jednak nie występuje stara kobieta o tak nieskromnym zachowaniu. „Tak to zawsze stara baba” jest natomiast trochę zniekształconym wersem z piosenki śpiewanej przez starą Bartłomiejową w operze Szymańskiego—Kamieńskiego *Zoska, czyli Wiejskie zaloty* (1779); do niej zatem musimy odnieść krytykę Vautrina. (Zob. J. Jackl, *Walka o operę narodową w teatrze polskiego Oświecenia*, praca magisterska Uniw. Warsz. 1955.)

Stanisław Kostka Potocki

POPŁOCH NA OPERZE¹

...dzień wczorajszy był dniem przedgalowym. Opera nowa, teatrum nadzwyczaj pełne, słowem, świetniejsza ta Warszawy postać jednym jego zdawała się podziałem. Moment jeden zmienił wszystko. Byliśmy na teatrze, dawano pierwszy raz operę *Króla Teodora*², podzielone zdania chwalcących muzykę, ganiących dzieło, złośliwymi aplikacjami zabawnych³, ustają zniecka. Raptem się wieść jakaś wznosi, idzie z ust do ust, już nie operą, ale szeptami wszyscy zaprzężeni... Ten się pyta, tamten sam nie wie, co odpowiada, ów się przysłuchuje, w momencie tysięczne rozbiegają się wieści. Wszystkie mi koło uszów przełatują, słyszę imię księcia generała ziem podolskich, Ryxa, kamerdynera królewskiego, generała Komarzewskiego, eks-podstolego Potockiego. Ten mówi, że Ryxa do więzienia wzięto, ten, że go eks-podstoli gwałtownie przytrzymał, ów, że księcia generała otruto, tu o dobrowolnym szepczą areszcie generała Koma-

rzewskiego.⁴ Widziałem, że ten moment nie był dla prawdy, słucham bajek, a wnet w powszechnym zamieszaniu w kilku minutach puste teatrum i ja porzucam.

¹ Fragm. listu pod datą 17 I 1785; tekst wg: *Listy polskie*, [Lwów 1785], s. 22—23, ogłoszone przez Potockiego pod pseudonimem Jan Wit...

² Opera Paisiello—Costi, premiera 16 stycznia 1785.

³ Dla których, jak mówią, reprezentacja tej opery przez czas niejaki zatrzymana była. [Przyp. aut.].

⁴ Przyczyną tego popłochu była tzw. sprawa Dogrumowej (zob. s. 706).

Michał Czacki

FIGARO W WARSZAWIE¹

Podtenczas więcej jak kiedykolwiek były u nas w modzie widowiska sceniczne przez amatorów odegrywane. W nich szczególnie odznaczały się pani Sewerynowa z ks. Sapiechów Potocka, pani Tyszkiewiczowa, siostra ks. Józefa Poniatowskiego, ale mianowicie cudnej urody pani Julia z ks. Lubomirskich Potocka. Na tym teatrze i opery wystawiane bywały: *Nina*, *Serva padrona* Paisellego i inne.

Ale czym ten teatr szczególnie się odznaczył, to że na nim odegrano aż nadto słynną owego czasu komedią *Wesele Figara*, na wystawienie której publiczne w Paryżu autor jej Beaumarchais otrzymać nie mógł dotąd zezwolenia.² Dobrze znajomy ks. de Nassau, jak tylko dowiedział się, że życzyła, aby na jej amatorskim teatrze sztuka ta była przedstawioną, pośpieszył z przesłaniem rękopisu tej jedynej w swoim rodzaju komedii, którą podtenczas encyklopedyczną słusznie przewano. Była ona satyrą zaledwo nie wszystkich warstw ówczesnej społeczności. Niektórzy we Francji statysci przewali ją prologiem do olbrzymich rozmiarów dramatu rewolucji z roku 1789.

¹ *Wspomnienia z roku 1788 po 1792*, Poznań 1862, s. 115—116. Michał Czacki (1753 lub 1755—1828), podczaszy koronny, poseł na Sejm Czteroletni, zwolennik reform, autor broszur publicystycznych.

² W głównej mierze na tej mylnej sugestii Czackiego opierała się słynna legenda o światowej prapremierze *Wesela Figara* w Polsce. W rzeczywistości *Wesele Figara* zostało po raz pierwszy odegrane w Warszawie po francusku nie w 1783 r., jak dotychczas przypuszczano, ale na Zamku 22 XII 1785, a w parę dni później na scenie teatru ks. Nassau. O jej pałacu pisze Magier (*Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 445): „Denasowskie pałace około r. 1785 pogorzały; należące do księcia de Nassau, sama księżna nadwiślańska te góry pięknym i rozkosznym przyozdobiła pałacem. Pani pełna dobrego gustu umieściła tam teatr niewielki, lecz kunsztownie wystawiony, zajęty nieraz grą lubowników dramatycznych.” Por. też W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o polskim teatrze XVIII i początku XIX w.*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4. (W nin. tomie też s. 571).

Jan Duklan Ochocki

RADZIWIŁŁ W TEATRZE¹

Do teatru, na spacer, do ogrodów prawie zawsze piechotą chadzał, ale za nim taki tłum asystentów z obywateli litewskich i koronnych, że na ulicy przecisnąć się było trudno. Gdy jechał na audiencją do Zamku, do Łazienek lub na sesję sejmową, jeden był już przed izbą, gdy drugi koniec szeregu powozów jeszcze stał na dziedzińcu pałacowym. Na teatrze nigdy w łoży nie bywał, a że naówczas krzesel jak dziś oddzielnych nie znano, zawsze więc mieścił się na parterze, który wówczas cały zakupował dla siebie. Wtenczas idąc na teatr, kogokolwiek ze znajomą mniej więcej fizjognomią napotkał, choć nawet nie wiedział, jak się zowie, ciągnął z sobą:

— Panie kochanku, proszę na teatr, pójdź waść ze mną!

¹ *Pamiętniki*, t. III, Wilno 1857, s. 320. Ochocki (1766—1837), szambelan Stanisława Augusta, znany głównie jako autor *Pamiętników*. Pochodził ze szlachty lubelskiej, przeniósł się następnie na Wołyń. Pracował w palectrze w Żytomierzu, następnie na dworze wojewody kijowskiego Stempkowskiego, wreszcie wrócił do Lublina.

Józef Kossakowski

TEATRUM DLA DOMOWEJ KOMPANII¹

Chciałem zgromadzoną i gromadzącą się codziennie kompanią w domu bawić nowopożytecznym sposobem przez granie komedyj, ażeby młodzież czas na próżnowaniu nie tracąc, miała stąd zabawny polor. A że komedie na teatr publiczny robione nie zdawały mi się być pożyteczne dla domowej kompanii i popolicie na awanturze miłosnej kończyły się, dałem sobie zabawną pracę, która mnie cale nie kosztowała, do napisania kilku komedyj, jednej pod tytułem *Warszawianin w domu*, drugiej *Pan oszukany*, trzeciej *Panicz gospodarz*, czwartej *Gospodarz znudzony*. Pierwsza miała za cel poprawę młodych synów i naukę roztropności rodziców, druga wyszydzenie filuterii rządzących w domu i ostrożność dla panów, trzecia rządowi młodzianów nieuważnemu przyganiała, ostatnią napisałem dla siebie, chcąc wyśmiać humory zdarzone od gości gospodarzowi. Do wszystkich tych brałem model z osób znanych z przypadków zdarzających się łatwo.

¹ *Pamiętniki biskupa inflanckiego. 1738—1788*, Warszawa 1891, s. 170—171. Autor (1738—1794), powieszony w Warszawie, był jednym z najpodlejszych intrygantów i sprzedawczyków swojej epoki, targowiczanie. Pisywał powieści i komedie, tłumaczył. Niżej wymienione utwory powstały w latach: *Warszawianin w domu* 1786, *Panicz gospodarz* 1786, *Pan oszukany* to zapewne *Mądry Polak po szkodzie* 1786, *Gospodarz znudzony* — nie zidentyfikowany.

Urszula Mnischowa

NOWINY I PROJEKTA¹

Warszawa 22 stycznia 1787 r.

[...] We czwartek przy bardzo pięknej pogodzie, o pół do jedenastej siedliśmy do powozu: książe prymas, ambasador, mój mąż i ja², jeździliśmy do Wilanowa. Była to przejażdżka najmiłsza z tych, jakie od dawna pamiętam. Zaufanie zupełne, mówiliśmy otwarcie, nie narażeni na przerwy w rozmowie. Około drugiej mieliśmy zwykły nasz obiad czwartkowy, po którym udałam się na część repetycji *Didony*. Dała mi wyobrazenie, czym będzie samo przedstawienie, którego widzieć nie mogę, bo jedziemy stanowczo we wtorek. 115 chce być koniecznie rozczulającą w tej tragedii i nadaje swemu głosowi jakieś drżenie w deklamacji, na kształt pana de l'Orme, kiedy śpiewa.³ Tylkom co nie wybuchnęła ze śmiechu w czasie repetycji, w najpatetyczniejszym miejscu.

[...] Banti dała nam wczoraj operę *Królowej Kandii*, dosyć lichą i bez sensu, ale w niej kilka pięknych arii. Potem jadłyśmy kolację u pani de Nassau, gdzie prawie nikogo nie było; wszyscy zakatarzeni lub zmęczeni. Król bawił tylko chwilę, z kobiet była tylko hetmanowa polna⁴ i księżna Radziwiłłowa. Po kolacji deklamowano trochę *Fedre* po polsku; Arycja jest 114, umiera z pragnienia wystąpienia na scenę, ale z Hipolita, którym jest wielki podkomorzy⁵, słowa nie można było wyciągnąć. Utrzymują, że się jeszcze roli swej nie wyuczył na pamięć.

[...] Dowiaduję się właśnie tutaj, że Banti całkiem opuszcza Warszawę i jedzie do Wiednia, ofiarowała się nałożyć drogi na Wiśniowiec w czasie pobytu, który król nam przyrzekł. Gaillard⁶ przybywa także dla urządzenia widowisk. Droid, nauczyciel na arfie, dla śpiewu i towarzyszenia głosowi Banti. Chcą przedstawić *La Servante maîtresse*⁷, *La colonie* i kilka innych oper komicznych francuskich; Ledoux, *maître de ballet* króla, przybywa także z dwójgiem dzieci tańczących i najwdzięczniejszych. Słowem, złoży się z tego widowisko całkowite. Są jeszcze projekta pantomin i cieniów chińskich, ale wie mama, jak to w tego rodzaju wypadkach zawsze czegoś musi zabraknąć; nie mogę więc sobie pochlebiać, żeby się to i mnie nie przytrafiło. Zdaje mi się, że się to na projektach skończy i na teatrze amatorskim, który najpewniej będzie zły, bo naszych artystek z Warszawy nie będziemy mieli.

¹ Listy pani Mnischowej, żony marszałka w. koronnego, pisane do matki, pani Zamoyskiej, z domu Poniatowskiej, wojewodziny podolskiej; tekst wg wydania: „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu”. Rok 1866, Paryż 1867, s. 177—178, 183—184, 231. Urszula z Zamoyskich (1750—1808) była córką Ludwika z Poniatowskich Zamoyskiej (1728—1781), żoną Michała Jerzego Mnischcha (1748—1806), marszałka w. koronnego w l. 1783—1793.

² Prymasem w 1787 r. był brat króla, Michał Jerzy Poniatowski (1736—1794); ambasadorem rosyjskim w Polsce w 1787 r. był Otto Magnus Stackelberg (1746—1800).

³ Za szyfrem 115 kryje się prawdopodobnie Karolina z Gozdzkich ks. de Nassau. Bernacki (II, s. 225) na tej podstawie przyjmuje, że tragedię Marmontela *Didone* wystawiła księżna de Nassau. Kogo oznaczało 114 — nie wiemy.

⁴ *Królowa Kandii* to opera Giordaniego *El Piniche*, *królowa Kandii* przez Włochów wystawiona w 1787 r. Georgi Banti, występująca w Warszawie w 1786 r. zasłynęła i z głosu, i z obrażania publiczności. (Zob. s. 573). Konstancja z Poniatowskich Tyszkiewiczowa, żona Ludwika.

⁵ Kazimierz Poniatowski, brat króla.

⁶ Piotr Gaillard, francuski aktor, który w l. 1780—1781 był dyrektorem zrzeszenia „aktorów narodowych” polskich.

⁷ Bernacki (II, s. 300) suponuje, że jest to tytuł dany operze Mililotti—Paisiello *La serva fatta padrona*, przez Włochów granej w Warszawie w 1781 r.

Maria Wirtemberska

«L'HONNÊTE CRIMINEL»¹

Onegdaj graną była w teatrze publicznym sztuka polska Niemcewicza *Powrót posła*; jest to pochwała posłów dobrych, a krytyka gadułów, nudziarzy *et des charmants*. Miała ogromne powodzenie; już tak przednio połapał wszystkie kawałki, że nie można lepiej. Suchorzewski, który jest najlepszym człowiekiem w świecie, ale nie ma i odrobiny sensu w głowie, znalazł, że sztuka ta wystosowana *contre les pacta conventa*, bo w niej mowa o sukcesji do tronu, i wykrzykiwał na sejmie na komedię i na autora, i mój ojciec² od tego czasu zowie Niemcewicza *l'honnête criminel*.³

¹ Fragm. listu; tekst wg: S. Duchńska, *Wspomnienia z życia Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej*, Warszawa 1886, s. 114—115.

² Adam Kazimierz Czartoryski.

³ Aluzja do głośnej komedii Fenouillota de Falbaire'a pod tym tytułem (*Uczciwy winowajca*), zob. s. 487.

Feliks Oraczewski

NOWINY Z PARYŻA¹

Z Paryża [b. d., po 25 lipca 1791].

Dają tu na Teatrum Włoskim nową operę pod tytułem *Lodoiska*; pomieszali Francuzi Tatarów z Polakami dziwnym sposobem. Jeszczem jej nie widział, ale jak mam z powieści, ma to być wyjęte z romansu jakiego dawnego, w której [!] Tatar uwiózł Polkę i zamknął na wieży, a Polak, jej dawny amant, wydobył jej; nazwany jest Floryski. Jak zobaczę, dokładniej opiszę WKMc. *Le costume* ma być wzięty z stroju pana Jana Potockiego, w którym go tu widziano, tak jak w Warszawie.²

D. 26 sierpnia 1791 w Paryżu.

Jest tu osobliwsza anegdota, której jeszcze wyświecić nie mogłem dokładnie. Jedna z najpierwszych tanecznic opery miała odebrać przez bankierów papiery z Warszawy, które ją zapewniają, że jest córką Polaka Krasińskiego, który miał być w służbie amerykańskiej; nazywała się dotąd Miller, teraz podpisuje się Krasińska. W ubóstwie dostała się w ręce jednego tanecznika, który znalazłszy w niej sposobność wydoskonalił jej talent, dziś jeden z najpierwszych w Paryżu.

D. 16 X-bris 1791 w Paryżu.

Wczora na Teatrze Narodowym, dawnym Francuskim, dano pierwszy raz komedią de Madame de Genlis pod tytułem *J. J. Rousseau dans l'isle de St.-Pierre*. Jest to traktat demokratyzmu rozłożony na dialogi długie, w których zebrane myśli Russa i na rozmowy rozłożone. W wielu miejscach gorącość stylu tego filozofa genewskiego zachowana w oryginalności zagrzała słuchaczów i aplaudowana była, ale w ogólności nie jest to ani komedia, ani drama, tylko traktat demokratycznych maksym rozłożony na dialogi długie i często nudne. Molé, który grał rolę Russa, przez sposób, którym przyozdobił wyrazy, utrzymał przecięż aż do końca te pięć aktów bardzo długich i zawsze był aplaudowany, ale w ogólności gdyby nie kabala jakobitów, która nasadzona przez k[sie]cia d'Orlean gwałtem i groźbą nawet przymuszała do aplauzów w parterze, rzecz sama przez się nie byłaby się utrzymała, bo najgorętsze myśli Russa oziębione były długością dialogów źle związanych. W czytaniu jednak, jak będzie wydrukowana, ta komedia może być interesująca, tak przez zbiór maksym w jednym widoku ułożonych, jako przez malowidło ducha, który panuje w partii orleańskiej.

19 X-bris 1791 w Paryżu.

W tych dniach dano balet *Bachusa* na operze tak piękny, jak dawno nie widziano nic równego; piękne dziewczęta, które reprezentują *les Bacantes* tańczące tak jak na obrazach widziemy, czynią najwyborniejszy widok i cały balet *fait un tableau de tout bauté*. Vestris i nasza Polka Krasińska, która tu nosi teatralne imię Mlle Miller, bardzo pięknie figurują. Ojciec tej mniemanej Polki nie może się wyeksplikować z swojej genealogii; obiecał mi przynieść papiery, ale ich dotąd nie masz.

30 X-bris 1791 w Paryżu.

Wczora Królowa była na operze, dobrze była przyjęta od publiczności; było hałasu dosyć i dla matki, i dla syna, ale daj Boże, żeby to trwało. Dawano umyślnie dla niej sławny balet *de Psiche*, o którego piękności i okrucieństwie diabelskim już musiały WKMcI dokładnie opowiedzieć damy, które go widziały: JW. Wojewodzina Podolska i JW. Marszałkowa [i] JW. Tyszkiewiczowa. Na dokończenie tego opisanie powraca wkrótce p[ani] Sewerynowa, która go wczora widziała i która szczęśliwa, że przed swoim wyjazdem mogła go widzieć.³ Ale wkrótce tutejsze teatrum będzie bez taneczników; przed kilką dniami Dydlo⁴, piękny i gładki tanecznik, wywinął nogę i leży, a wczora Vestris przed końcem baletu ten sam miał przypadek. Nie wiem, czy będzie mógł

tańcować prędko, będzie go może musiał wyręczyć stary ojciec, który już na Zefira i na miłostka nie wygląda.

D. 27 stycznia 1792 w Paryżu.

Starać się będę przysłać WKMci dokładne opisanie baletu *Bachusa*, i co do stroju, i co do dekoracji, i rozumiem, że nasz warszawski Michałek bardzo by się dobrze w nim wydawał. Nie wiem, czy uprzedzenie, czy w istocie, ale zdaje mi się, że co do pantomimy, więcej ma wyrazu jak wszyscy tutejsi, nie wyłączając nawet Westrysa, który tańczy pięknie, ale figura nieprzyjemna i zawsze grymas na miejscu czułości; jestem pewien, że gdyby się tu Michałek pokazał w balecie *Henryka drugiego* lub w kozackim, wielką fortunę by zrobił.⁵

D. 30 stycznia 1792 w Paryżu.

Program baletu *Bachusa*, któryś sobie WKMci kazał przysłać, przyłączam; zdaje mi się w tym opisanu dokładne wyobrażenie dekoracji, których odrysować ciężko, muzyka nie może być tak prędko, ale prosiłem o nią dyrekcji. Nie jest ona najlepsza dla uszu warszawskich, bo ma wiele krzykliwej francuszczyzny. Zdaje mi się, że baletnik muzyk warszawski mógłby lepszą ułożyć z różnych kawałków symfonii Haydna; najistotniejszy jest marsz triumfalny *Bachusa* z hukiem trąb i kotłów, skoczny i przyjemny. W tym marszu *les Bacantes* bardzo lubieżnie przybrane, wszystkie w pantalonach cielistego koloru, przezroczystą tylko gazą dzielą oko od zupełnego wyobrażenia natury; na głowach wieńce z róży, w ręku tamburyny z dzwonkami, na których w takt biją tańcząc, zawsze jak w biegu, pochyło powolnym, ale skocznym krokiem, miny rozkoszy i uśmiechu pełne. W ten sposób schodząc z góry parami przeplatane wraz Satyry, Bakanty i Sylwany kadrylami i zawsze tańcząc poprzedzają wóz triumfalny *Bachusa*. Ten marsz czyni najpiękniejsze i najweselsze wyobrażenie dla oczu, ledwo wierzyć można, że się ta myśl w czasie czarnego i ponurego smutku krajowego urodzić mogła. Ubiory Bakantek, Satyrów i Sylwanów takie są właśnie jak na wielu obrazach, kopiersztychach — znajdziesz WKMci u siebie, nim ja w rysunkach będę mógł przesłać.

D. 6 lutego 1792 w Paryżu.

Sławny Previl przedwcześnie pokazał się znowu na Teatrum Francuskim w komedii owej dziwacznej Moliera *Le Bourgeois gentilhomme*. Już tylko figura śmieszna jego gra na scenie, bo zębów nie ma i nie można zrozumieć, co mówi, ale figura tak śmieszna, jak była, i nacisk niezmierny na każdą komedię, w której on gra. Dzieli ten obywatel resztę życia między teatrum tutejszym a prezydentowaniem w municypalności de Sanlis, *où il est mer*; te dwie funkcje umieszczone w jednym człowieku malują rewolucję w opiniach.

¹ Korespondencja, rkps AGAD, Zb. Popielów, sygn. 418, nry: 5, 8, 15, 34, 35, 39, 47, 49. Feliks Oraczewski (1739—1799), działacz polityczny, autor komedii *Pieniacz*, *Zabawy, czyli Życie bez celu* oraz tragedii *Zwycięstwo pod Orszą*.

² *Lodoiskę* grano w Théâtre de la rue Feydeau i w Théâtre Italien (zob. „Gazette Nationale ou le Moniteur Universel” 1791, 18 VII, nr 199; 21 VII, nr 202). Jest to przeróbka powieści

Louvet de Couvray *Przygody miłosne kawalera de Faublas*. Jan Potocki, podróżnik, autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Parad*, zwykł był ukazywać się w stroju wschodnim, w towarzystwie swego Murzynka.

³ Balet *Bachus (Ariadna opuszczona na wyspie Naksos, czyli Bachus i Ariadna)* został wystawiony w Warszawie w układzie Kurza, z muzyką Harta, już 6 września 1792. *Psiche* to balet-pantomima Gardela. Wojewodzina podolska Ludwika z Poniatowskich Zamoyska; marszałkowa to zapewne Elżbieta z Czartoryskich Lubomirska; Tyszkiewiczowa to Teresa z Poniatowskich, pani Sewerynowa to zapewne Anna Teofila z Sapiehów Potocka.

⁴ Charles-Louis Didelot (1769—1837), tancerz i choreograf, późniejszy wybitny pedagog.

⁵ Mowa tu o Rymińskim, występującym w baletach Kurza; z muzyką G. A. Capuzziego pt. *Henryk II, król angielski, i Rozymonda*, grany w Teatrze Narodowym od r. 1787, oraz z muzyką Harta, pt. *Kozaki, czyli Zezwolenie wymuszone*, grany od r. 1785.

Stanisław August

KRÓL O «POWROCIE POSŁA»¹

Warszawa 19 stycznia 1791. [...] Przed kilku dniami Niemcewicz, poseł inflancki, dał grać na teatrum tutejszym dwa dni wciąż z bardzo wielkim aplauzem komedię polską pod tytułem *Powrót posła do ojca*. Barwnie i wesoło pisana rzecz zawiera jednak treść prawie całego sejmu, a mianowicie wyraża myśl autora *favore* wyzwolenia chłopów i sukcesji dziedzicznej tronu, niby to walcząc z przesądami staroświeckiego domatora. Wczoraj Suchorzewski i czytał, i mówił długo, kończąc na prośbie do marszałków konfederackich, aby zwołali sądy sejmowe, na które zaskarżył formalnie policję, że pozwoliła grać tę komedię, a Niemcewicza, że ją skomponował, ponieważ przez to łamiał się *pacta conventa*, zakazując i gadać o sukcesji tronu. Gdy Suchorzewski gadał, śmiech prawie powszechny dał się słyszeć kilkakrotnie. Wcale nikt go nie wsparł. Co on widząc zlorzeczył tym, którzy go wspierać, jak on powiadał, obiecywali. Koniec był wczoraj ten, że Suchorzewski wymógł tyle, że sekretarz sejmowy czytał projekt jego zlecenia marszałkom konwokowania sądów sejmowych. A gdy widział Suchorzewski znowu zamiast wsparcia tylko śmiech, powiedział sam, że lubo to podaje, ale bierze *ad deliberandum*. Marszałek zaś sejmowy powiedział, że nie rozumie nawet, aby to mogła być materia do deliberacji. Że jednak już ta rzecz była czytana przez sekretarza sejmowego, a upór Suchorzewskiego jest znany i *probabiliter* będzie poddymany, być może, że i to nie do rzeczy będzie, jednak pomnażało liczbę zawał do dzieł użyteczniejszych. [...]

Warszawa 22 stycznia 1791. [...] Zdarzyło się właśnie wczoraj, że w jego² przytomności gadano o tej komedii Niemcewicza, w której jest kilka kawałków przytykujących Moskwie. A że ci, o których jest rozumienie, że są w duchu Moskalami, naganiają tę komedię niby to za insze kawałki onej, Bułhakow jak od niechcenia rzekł: „Czytałem ją, dziwuję się, że tyle na nią gadają. Nie widzę racji. Wszakże za absolutnego Ludwika XIV Molière w jednej swojej komedii napisał, że sułtan miał się żenić z Rzeczpospolitą Wenecką. Te obydwie po-

tencje wtenczas daleko więcej znaczyły jak dzisiaj. A po staremu ta drwina uszła bez krytyki." Ten sam Bułhakow inszej osobie powiedział: „Jeżeli moi predecesorowie mieli to nieszczęście uprzykrzyć się królowi polskiemu, ja zapewne od tego błędu dalekim będę, bobym rad przyłożył się i do jego ukontentowania, i do uszczęśliwienia Polski." Nie rozumiej WPan, żebym ja te pozłacane słówka brał za istotne złoto, ale jednak uważać trzeba, iż tym stylem gadać jemu kazano.

Owa deklamacja Suchorzewskiego przeciwko komedii Niemcewicza dotąd nie ożywiła się, i owszem, przedonegdaj za hałaśnym żądaniem spektatorów opery też sama komedia Niemcewicza żądana była i zawczoraj graną była znowu z wielkim aplauzem. Suchorzewski wczoraj dopiero znowu zaczął gadać, ale o inszych rzeczach, a zawsze z przygryzkiem do marszałka Małachowskiego...

¹ Fragm. listów wg: *Rok nadziei i rok klęski. 1791—1792. Z korespondencji Stanisława Augusta z posłem polskim w Petersburgu Augustynem Deboli*, wyd. i oprac. J. Łojek, Warszawa 1964, s. 29, 30—31.

² Jakowa Iwanowiczowa Bułgakowa (vel Bułhakowa), ówczesnego ambasadora rosyjskiego w Warszawie (od r. 1789).

Julian Ursyn Niemcewicz

CELE I MOTYWY «POWROTU POSŁA»¹

Niech mi tu wolno będzie wspomnieć jeszcze prywatną, lecz z celem dobra publicznego związaną okoliczność. Właśnie wtenczas, bo dnia 15 stycznia 1791, daną była pierwszy raz na teatrum komedia moja *Powrót posła*. Celem moim było wydać na pośmiewisko wszystkie zastarzałe, a jeszcze nie wykorzenione zupełnie przesady nasze. Skupiłem je wszystkie w osobie starosty Gadulskiego, który płacze, że *liberum veto* ma być zniesionym, wynosi pod niebo elekcje królów i korzyści stąd dla szlachty przez ujmowanie jej starostwami, urzędami, pensjami; było to niejake torowanie drogi do zbawiennych zasad rządowych, które się w konstytucji trzeciego maja rozwinąć miały. Publiczność łaskawie sztukę tę przyjęła, aleć w dni kilka potem, źle później sławny ów zelant Suchoorzewski, poseł kaliski, zaskarża mnie w sejmie, żem tą komedią popełnił *crimen status*, wysmiewając najdroższą nam swobodę, prerogatywę wolnej elekcji, dopomina się, by zwołano sędziów sejmowych i jak kryminalistę zaczęto mnie sądzić.² Obsłupiały stany na wniosek ten, jam milczał; Suchoorzewski widząc, że nikt wniosku jego nie popierał, sam się odezwał *ad deliberandum*.

¹ *Pamiętniki czasów moich*, t. I, Warszawa 1957, s. 323—324.

² Por. też. w nin. tomie s. 288.

Michał Czacki

PREMIERA «POWROTU POSŁA»¹

W ciągu pamiętnego sejmku wiele sztuk przedstawiono na naszym teatrze do obecnych okoliczności zastosowanych: ale żadna z nich silniejszego na publiczności nie sprawiła wrażenia, jak *Powrót posła* Niemcewicza. Była ona wiernym odbiciem ówczesnej społeczności i charakterów osób w rozmaitych ich przejawach. Role starosty, Szarmanckiego i starościny wybornie były oddane przez Świerżawskiego, Bogusławskiego i Truskolaską. Ważna rola podkomorzego, wzór duszą i sercem do ziemi ojczyznej przywiązanego Polaka, zimno była, nie pamiętam, przez którego artystę oddana.² Wszakże niepodobna określić, jakie wrażenie na publiczności uczyniły te z jego roli słowa:

Wojska wzrastają pełne szlachetnej ochoty,
Patrz na okryte zbroją cnej młodzieży roty —

i wskazał ręką na miejsca zajęte właśnie przez tę rycerską młodzież. Oczy całej publiczności z głębokim współczuciem zapalę zwróciły się na nią, a teatr zatrzęsł się grzmotem oklasków.

¹ *Wspomnienia z roku 1788 po 1792*, s. 120—122.

² Niestety, nie udało się ustalić, kto wystąpił w roli podkomorzego.

Julian Ursyn Niemcewicz

WORKI ZE ZŁOTEM¹

Teatr był w pałacu Radziwiłłowskim, dziś namiestnika królewskiego. Moskale i Polacy tłumem cisnęli się nań. I tu często rozrzutnej hojności zdarzały się widoki. Wprowadzono zwyczaj ulubionym aktorom, aktorkom i tancerkom rzucać z parteru worki napełnione złotem. Poniński, generał moskiewski Romanus, inni generałowie moskiewscy, książę Marcin Lubomirski, który niezmierny straciwszy majątek, splamiwszy się jak człek i obywatel, z trzema lub czterema rozwiódł się żonami, został na koniec żydem i córkę sławnego Franka pojawiając w Frankfurcie życie dokonał.² Ci, mówię, i wielu innych rzucali worki złota tancerce Casacelli, Schinaglin, Bini,³ [wyraz nieczytelny] i sławnemu skoczkiowi Szlancowskiemu. Wiele kobiet teatralnych utrzymywanych było przez tychże rozrzutników. Ostatni raz worek złota, rzucony tym sposobem, rzuconym był w r. 1791 podczas konstytucyjnego sejmku Świerżawskiemu w roli starosty w *Powrocie posła*.

¹ *Pamiętniki czasów moich*, t. I, Warszawa 1957, s. 70—71.

² Mowa tu o Adamie Ponińskim, podskarbin w. koronnym. Jerzy Marcin Lubomirski znany był ze swoich wybryków i rozrzutności. Po okresie Sejmu Czteroletniego opuścił Polskę i osiadł we Frankfurcie n. Menem. O tym okresie życia Lubomirskiego nie mamy wiarygodnych danych, pewne jest jednak, że należał do zwolenników Jakuba Franka, twórcy sekty frankistów.

³ Casacelli, to zapewne tancerka Angiota Caselli; Schinaglin to tancerz Giuseppe Schinagel; Clarice Bini była primabaleriną teatru w pałacu Radziwiłłowskim.

Friedrich Schulz

TEATRUM W ŻYCIU WARSZAWSKIEJ SOCIÉTÉ¹

Teatr zajmuje w ciągu tygodnia przynajmniej godzin kilka. Mówię — tygodnia, gdyż dla mnóstwa zabaw niepodobieństwem jest odwiedzać go codziennie. Jako miejsce, w którym społeczność się rada spotyka, służy on tu, jak gdzie indziej; idzie się tu, by być widzianym, by kogoś zobaczyć; młodzież i średniego wieku osoby płci obojga tu sobie naznaczają schadzki, przychodzą patrzeć, bawić się; starzy dla czynienia postrzeżeń i sądzenia... Kobiety przyjeżdżają prawie tylko, aby popisać się ze sztuką własną i modniarek poprawiania i przekształcania natury, wybierając punkta, które oddaleniem, zbliżeniem, wgłębieniem, wysunięciem, światłem i cieniem najkorzystniej pozwalają się pokazać, oślepić, poruszyć, tęsknotę lub ciekawość obudzić, wiele oczom obiecać lub rzeczywiście je zachwycić.

W samej istocie w czasie sejmku, w dniach wielkich uroczystości i przedstawień sztuk mających polityczne znaczenie — nie można sobie wystawić nic wdzięczniejszego nad widok uroczy rzędu łóż pierwszego i drugiego piętra w teatrze.

Dla króla i jego przyjaciół usiłowano gromadzić się w jak największej liczbie, dla okoliczności występowało jak najwspanialej, dla ulubieńców i admiraatorów starano się pokazać jak najsmakowniej, jak najwdzięczniej. Mówię — jak się domyślacie — o paniach, które śmiało do najpiękniejszych, najwytworniejszych, najgustowniej umiejących się pokazać w świecie należały; owych wieczorów w świetle tysiąca świec woskowych urok ich i wdzięki trzykroć jeszcze były bardziej czarującymi niż zwykle. Ruchliwość mężczyzn w najpiękniejszych swych strojach, w srebrem wyszywanych kurtkach, w złocistych pasach, przy brylantami wysadzanych karabelach i szpadach, krążących jakby w upojeniu i oślepieniu (raczej niż z weselem i swobodą) po łóżach i wrzawliwiej prowadzących rozmowę niż kiedykolwiek, dowodziła, że czarodziejki z łóż na parter urok swój wywarły, że osiągnęły cel i potrafiły odciągnąć uwagę od sceny i artystów. Gdy w sztuce nadeszła aluzja polityczna, a jedna z tych uroczych czarodziejek, piękne rączki wysunawszy z łoży, dała znak do oklasku — patriotyczne upojenie, obudzone wyrzeczonymi słowy, stawało się powszechnym, burzliwym, tysiące dłoni hałaśliwie bić poczynąły *bravo*, a okrzyki *fora* zmieniały się w dzikie

niemal ryczenie. O wrzawie powstającej ten tylko mieć może wyobrażenie, kto słyszał Francuzów przyklaskujących dawniej wzmiance o ubóstwianym królu lub teraz o rzeczypośpolitej.

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, s. 514—515. Fryderyk Schulz (1762—1798), z pochodzenia Niemiec, ceniony literat, wielbiciel francuskiej rewolucji, od 1791 r. profesor historii w Academia Petrina w Mitawie, stolicy Kurlandii. Związany tu z działaczami postępowymi, został wybrany posłem kurlandzkiego mieszczaństwa na Sejm Czteroletni (przebywał w Warszawie od września 1791 do czerwca 1792 i jeszcze w maju 1793, w drodze do Włoch). Tępiony i oczerniany przez przedstawicieli kurlandzkiej szlachty, niczego nie uzyskawszy wraca do Mitawy. Chory, żyjący w ciągłym lęku o siebie i przyjaciół gnębionych przez siepaczy Katarzyny II, umiera mając zaledwie lat 36. Opis Warszawy okresu Sejmu Czteroletniego i Polski pióra Schulza, pt. *Podróże Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791—1793*, jest jednym z najcenniejszych dokumentów owej epoki, analizą polskiego społeczeństwa.

Karol Henryk Heyking

KOMEDYJKA O LUCCHESINIM¹

W tych pełnych udręczeń chwilach hrabina Unruh, najlepsza przyjaciółka mojej żony, prosiła mnie o zaaranżowanie niewielkiej komedii z okazji przyjęcia, jakie urządzała.² Obie córki hrabiny, bardzo ładne i zaprzyjaźnione z naszą Henriettą, która w świeżości swych piętnastu lat nie ustępowała im pod względem powabu, miały również brać udział w tym przedstawieniu. Ponieważ nie znalazłem akurat odpowiedniej sztuki, ułożyłem sam komedyjkę i kuplety do niej. Nadałem jej tytuł: *Les talents faciles, ou Un peu d'aide fait grand bien*. Młody hrabia Unruh doskonale grał rolę włoskiego kompozytora. Ażeby nieco rozzłościć Lucchesiniego³, włączyłem epigramacik, trafnie zrozumiany przez publiczność i żywo oklaskiwany. Hrabina w tej sztuce mówi do kompozytora: „*Mais cette musique n'ira pas aux paroles*”, na co Włoch odpowiada: „*Que nous font les paroles? Nous autres Italiens, nous ne sommes pas esclaves della parola*.”⁴ Król, korpus dyplomatyczny w komplecie, księżna kurlandzka, cały świat dystygowany był obecny na tym przedstawieniu. Wszyscy zrozumieli aluzję. Lucchesini, zbyt sprytny, żeby dać cokolwiek po sobie poznać, oklaskiwał sztukę jak opętany i powiedział mi wiele grzeczności, gdy się dowiedział, że jestem jej autorem. Również król był łaskaw skierować do mnie kilka słów uprzejmych, jakkolwiek ze słodkokwaśną miną. Przeczuwał z góry trafność mojego epigramatu.

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, s. 177.

² Maria Anna Wilhelmina Unruhowa, ur. de Berlepsch, żona Aleksandra, starosty hammersztyńskiego.

³ Girolamo Lucchesini (1752—1825), dyplomata pruski, z pochodzenia Włoch, był wówczas posłem pruskim w Warszawie.

⁴ Było to bezpośrednio po zawarciu traktatu z Prusami. [Przyp. aut.] Postanowien tego traktatu (1791) Prusy nie dotrzymały.

Ależ ta muzyka nie będzie pasowała do słów... Cóż nas obchodzą słowa? My, Włosi, nie jesteśmy niewolnikami słowa.

Friedrich Schulz

NA TEATRUM PRYWATNYM HR. TOMATISA¹

Znakomitsze panie i panowie polscy mają wiele zdolności do teatru i szczęśliwie na amatorskich scenach często się z nimi popisują. Teatra te dawniej wszakże więcej były w modzie niż dzisiaj; w wielu pałacach w Warszawie znajdowały się dobrze urządzone sceny, na których dawano w kółku familijnym komedyjki i operetki, po większej części francuskie. W czasie mojego pierwszego pobytu w Warszawie raz tylko byłem na podobnym przedstawieniu u hrabiego Thomatis. Artyści i artystki, od dawna wypróbowane, obudzały zazdrość całego wielkiego świata i w tej sztuce też wystąpiły z talentem. Z jaką łatwością, trafnością, delikatnością, smakiem w ubiorach, czystością i poprawnością wymowy grano, określić trudno, nie pozostawiało to nic do życzenia. Była to jedna z kompozycji zręcznych i miłych Favarta², której tytuł wyszedł mi z pamięci. Scena była przybrana bardzo smakownie, wybornie urządzona i godna hrabiego, który przez lat kilka był przedsiębiorcą tutejszego teatru, póki nie doszedł stanowiska, jakie w większej części zawdzięcza dobroci panującego króla.

¹ *Podróże Infantczyka...*, t. II, s. 515—516. O Tomatisie zob. s. 638.

² Karol Szymon Favart (1710—1792), francuski pisarz dramatyczny, autor licznych komedii muzycznych.

Friedrich Schulz

BOGUSŁAWSKI I JEGO TEATR¹

Warszawa ma, jak wyżej wspomniałem, teatr tylko jeden, co zadziwia, gdy się zważy, jakie tu jest pragnienie zabaw i zamożność tej publiczności, która ich używa. Przyczyną tego być może, oprócz dostatku zabaw innych, i trudność złożenia kilku dramatycznych towarzystw, które by tu osiedlić się mogły, gdyż na miejscu nie zbywa.

Wspomniony teatr zbudowany był ze szkatuły królewskiej, i z tego już wnioskować łatwo, że mu na wygodzie, smaku i piękności nie zbywa. Jednakże stosuje się to więcej do wnętrza niż do powierzchowności. Może się mylę, ale

zdaje mi się, że teatru, tak jakby ich przeznaczenie wymagało, z trudnością charakter wspaniały, lekki, wesoły w budowach swych przybierać mogą. Co najwięcej, czoło budynku może mieć te cechy, lecz reszta gmachu, który nie może się przyozdobić pięknymi i wysokimi oknami, musi zawsze przypominać obumarłe więzienie. Takimi się nam przynajmniej najslawniejsze teatru Francji i Włoch wydawały. Takim jest San Carlo w Neapolu, Aliberti w Rzymie, La Pergola we Florencji, nowe teatru w Wenecji, Bolonii, Weronie i Mediolanie, Théâtre Français i „Aux Italiens”, a nawet Nowy Teatr Narodowy przy ulicy Richelieu w Paryżu. Też same wady ma warszawski. Stoi wprowadzić na szerokim placu, ale ściśnięty w sobie i zbity, nie dając się domyślać wnętrza. Tym też on przyjemniej potem uderza. Jest to piękny owal mający cztery rzędy łóż w czterech piętrach, a urządzenie jego uderza prostotą i dobrym smakiem. Parter do połowy ławkami zajęty, a pół bez ławek. Scena sama obszerna, pięknie przyozdobiona, ma urozmaiconą i sprawną maszynerią.²

Polska trupa, która tu w przeszłym roku grywała, lepszą była od wszystkich niemieckich, jakie mi są znane. Polacy mają od natury daną lekkość ruchów, zręczność, wzrost w ogóle piękny i figury dobre; wymowę łatwiejszą i lepiej wyrobioną niż Niemcy. W komedii zbliżają się bardzo do dawnej francuskiej manieri, nie wpadając w przesadę języka i ruchów; dalecy są także od przesadnej mimiki i gestykulacji Włochów. W wyższej komedii (dramacie) i tragedii zbliżają się więcej do Niemców, ale tę nad nimi mają wyższość, że w scenach namiętnych i gwałtownych, które tamże z pewną surowością odegrywają, zachowują powagę i szlachetność wyrazu, która nie wyłącza ognia i siły, a nie przechodzi we włoskie liche krygi głów, rąk, nóg, oczów i francuską egzagerację.

Pewien Bogusławski był pierwszym dyrektorem stowarzyszenia, a razem najlepszym artystą; był to słusznego wzrostu dorodny mężczyzna, z prześlicznym organem mowy i postawą nadzwyczaj zręczną, która w każdym stroju swobodnie i naturalnie się wydawała, nawet we francuskim, który najpiękniejszym figurom Polaków, nawykłych do wygodniejszego, nadaje coś sztywnego, niezgrabnego i niesmacznego.

Widziałem go w Trufaldinie w sztuce *Sługa dwóch panów*, w Ojcu z dramatu tłumaczonego Diderota, w *Kazimierzu Wielkim*, narodowej sztuce Niemcewicza, trzech rolach cał odmiennych, we wszystkich w swym rodzaju doskonałym. W roli Posła w sztuce pod tytułem *Powrót posła* Wybickiego [!] grał wybornie.³

Inni artyści byli, każdy w swych rolach, bardzo dobrzy, szczególnie jeden stary, który z niepojętą grywał naturalnością⁴; jeden komik grający rolę służących, jacy się w Polsce trafiają, nadzwyczaj wyrazisto (dla obcych zwłaszcza)⁵ i aktor grywający jurystów, pedantów, adwokatów, plenipotentów, który śmieszność ich, grubiaństwa dumne i chytne obejście się z ludźmi przewybornie naśladował.⁶

Artystki nie były wcale niższe od mężczyzn w swej sztuce. Główne role grywały panie bardzo piękne i zręczne, które sztukę smakownego ubrania i przyzwoitego znajdowania się doskonale posiadały. Nawet pomniejsze role były zręcznymi artystkami poobsadzone.

Sztuki, które towarzystwo grywało, były po części oryginalne polskie lub z francuskiego, włoskiego i niemieckiego tłumaczone; pierwszych stosunkowo mało. Te, które grywano w czasie sejmku konstytucyjnego, miały głównie cel polityczny. Jużem o tym wyżej wspominał. Do sztuk tego rodzaju, które się najczęściej podobały, należał *Powrót posła* i *Król Kazimierz*. Przeznaczonymi one były stare polskie przesady i przywiązanie do wolnej elekcji, do panowania szlachty, do poniżania średniego stanu, do ograniczenia władzy królewskiej, jednym słowem, wszystko zastarzałe wyśmiać, co nowa konstytucja obalić miała. Król i główni partyzanci nowego systemu prawie zawsze bywali przedstawieniom przytomni; miejsca, które się do wzmiankowanych przedmiotów ściągały, gorąco były przez nich przyjmowane. W czasie przedstawienia *Kazimierza Wielkiego*, gdy w sztuce charakter panującego rozwija się coraz dobitniej z jego wzniosłymi przymiotami — pierwszy zawsze król ze swej łoży wychylał się i przyklaskiwał, a za nim parter, łoże w szale i upojeniu klaskając, krzycząc domagali się powtórzenia dwa i trzy razy tego ustępu, coraz hałaśliwsi przyjmując go oznakami. Widać było, że więcej tam królowi Stanisławowi niż Kazimierzowi przyklaskiwano z dwóch przyczyn, naprzód z powodu, że poeta Kazimierza odmalował rysami z teraźniejszości zaczerpniętymi i że Stanisławowi chciano okazać wdzięczność za to, że postępowanie swego wielkiego poprzednika tak uznawać umiał. Naczelnicy znowu stronnictwa, wodzowie rewolucji i ich przyjaciele oklaskami okrywali usposobienie ogółu, które się z ich projektami zgadzało. Tak wszystko było w porządku i każdy coś na tym zyskiwał.

Farsy, które towarzystwo to grywało, były głównie z włoskiego tłumaczone, małe operetki i komedijki z francuskiego. Własnych polskich w tym rodzaju mieli bardzo mało. [...] Orkiestrę teatru stanowiła kapela królewska, w której wyborni artyści, krajowcy w części, się znajdowali.

Okoliczności te dowodzą, że Narodowy Teatr Wielki mógł publiczności czynić przyjemność, a jednak nie powiodło się przedsiębiorcy zyskać trwałej podpory w publiczności, która jak wiele innych — miernych cudzoziemców woli niż najlepszych krajowców. Parter i łoże, w ogóle biorąc, bywały puste, tylko gdy wspomniane sztuki polityczne dawano, na które przez grzeczność, rachubę, modę i naśladownictwo po raz drugi i trzeci przychodzono, napływ był wielki, a teatr obsadzony szczelnie. To szczególnego także tu znalazłem, że kasa teatralna dobre i sławne sztuki kazała sobie opłacać drożej niż pospolite lub krótsze tylko — urządzenie to nie jest bez zasady.

¹ *Podróż Infłanczyka...*, t. II, s. 619—623.

² Por. dalej pracę B. Król-Kaczorowskiej.

³ Chyba tu chodzi o operę Mililotti—Paisiello *Sluga panią*, graną w l. 1791, 1792, 1793. Głodniego w tym czasie nie grano. Nie wiemy, czy rzeczywiście tę rolę w *Powrocie posła* grał Bogusławski.

⁴ Tomasz Truskolaski.

⁵ Jakub Hempiński.

⁶ Karol Świerżawski.

Friedrich Schulz

LITEWSCY BALETNIICY¹

Król oddał był Bogusławskiemu swoją własną trupę baletników², aby przyciągnąć tańcami więcej do teatru słuchaczy. Tancerze ci wszyscy byli pochodzeniem krajowcy, mianowicie Litwini, mężczyźni i kobiety zarówno. Król kazał ich uczyć po większej części Francuzom, a dwóch czy trzech solistów utrzymywał umyślnie w Paryżu, aby się tam pod Vestrisem i Gardelem wykształcili.³ Choć może mistrzów swych nie dościgali, łatwo było poznać w ich manierze szkołę. Postawa, smak w ubiorze, wdzięk w grze ciała, dokładność ruchów wynosiły ich wyżej nad towarzyszków, ale ci także starali się ich doścignąć i składało się to na całość tak piękną, żem jej podobnej nigdzie oprócz Paryża nie widział. Stosunkowo baletniczki główne nie równały się z tancerzami, ale miały przymiot, który w paryskich tancerkach jest rzadki: młodość, wzrost piękny i cerę; najpierwszej baletnicy to tylko może zarzucić się godziło, iż kształty miała zbyt rozwinięte i nadto się nimi popisywała. Towarzystwo tancerzów miało nawet skoczków rzucających się z wielką lekkością w powietrze, przewracających koziołki i tańczących choćby po garnuszkach. Szczególnie zabawnie tańczyli kozaka.

¹ *Podróż Infłanczyka...*, t. II, s. 622.

² Jest to dawna trupa Tyzenhauza, sprzedana królowi przez spadkobierców.

³ Gaetano Apollino Vestris, Pierre Gardel (1758—1840) — słynni tancerze paryscy, z których pierwszy w Warszawie występował w 1767 r.

Julian Ursyn Niemcewicz

KRÓLEWSKIE ZABAWY¹

W inne dni król żył [w Łazienkach] jak prywatny obywatel, często nam dawał obiady, tam wesołość, rozmowa o literaturze i pięknych sztukach, wieczorem w pokrytym teatrze komedie polskie, na wyspie balety, gdzie sławny tancerz nasz Polak Michał² dokazywał. Między innymi dawano balet *Kleopatry*³;

widziano królowę tę płynącą kanałem na okręcie, którego żagle były z atlasu białego z srebrnymi linami. Królowa wsparta była na różowych atlasowych wezłowiach, otaczały ją małe amorki. Okazały bal kończył biesiadę.

¹ *Pamiętniki czasów moich*, t. I, Warszawa 1957, s. 348.

² Rywiński. Pokryty teatr to Pomarańczarnia.

³ O balecie *Kleopatra*, zob. też s. 596.

Elisa von der Recke

BALET WARSZAWSKI¹

Warszawa 18 listopada [1791]. [...] Zanim pojechaliśmy z Daria² na Zamek, wstąpiłyśmy jeszcze na polski teatr, by ujrzeć balet *Cora i Alonzo*. Przyszliśmy na ostatnią odsłonę sztuki; dawano sztukę *Przypadki zalotnicze*. Aktorzy i aktorki odznaczeni się dobrym ułożeniem i wyrazistą mimiką, ale aktorki miały nieprzyjemną śpiewną dykcję.

Kompozycja baletu *Cora i Alonzo* jest przejmująco piękna — omal nie wzruszyła mnie do łez. Nie widziałam jeszcze nigdy żadnego baletu pantomimicznego, który byłby tak bliski memu ideałowi sztuki tanecznej. Alonzo i Cora tańczyli z gracją pełną wyrazu; Michel³, powszechnie podziwiany tancerz, grał Alonza. Ma on jedną z najpiękniejszych figur, tańczy z gracją pełną uduchowienia, unosi się z nieopisaną lekkością w górę; gdyby jego Cora dorównywała mu wzrostem, jej delikatne, omdlewające *pas de deux* byłoby jeszcze bardziej zachwycające. Taniec primabaleriny odznacza się również zręcznością, gracją i dużym wyrazem, ale ona sama jest zbyt ociężała. Rodzice Cory, księżę, bezlitosny kapłan Słońca, który zamiast Cory pragnie złożyć w ofierze jej młodszą siostrę, obydwójce dzieci i wszyscy statysci grali mistrzowsko i dobrze tańczyli. Balety w Berlinie były wspanialsze, ale nie tak dobrze skomponowane. Tamtejsi tancerze tańczyli kunsztowniej, ale nie z takim uczuciem. Tamtych nazwałabym skoczkami, tych — tancerzami. [...]

Warszawa, dnia 24 listopada [1791]. Dopiero co Daria, Julia⁴ i ja wróciłyśmy z przedstawienia. Dzisiejszy balet *Wenus i Adonis*⁵ nie podobał mi się; można by ten balet nazwać zalotami Wenus. Sztuka narodowa *Powrót posła Niemcewicza* odegrana została z wielkim ukontentowaniem publiczności. Tuż przed baletem nasz dobry król zaszedł do naszej łóż; przywołał on do niej Wenus, Gracje i Adonisa. Wszyscy znacznie mniej korzystnie wyglądali z bliska. Adonisem był Michel, którego figura również z bliska jest piękna. Strój Wenus i Gracyj był okropnie wymuszony.

¹ *Mein Journal. Elisas neu aufgefundene Tagebücher aus den Jahren 1791 und 1793—1795*, Leipzig 1928; tekst wg wydania: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, s. 251, 254. Karolina Elżbieta Konstancja von der Recke (1756—1833) przebywała czas pewien w Warszawie (od 11 XI

1791) w kręgu najwyższych sfer dworskich jako siostra księżny kurlandzkiej Doroty, która tu przybyła dla pilnowania dyskutowanych na sejmie spraw Kurlandii.

² Dorothea, księżna kurlandzka (1761—1823). Balet *Kora i Alonso, czyli Dziewice słońca*, wg Marmontela *Les Incas*, wystawiano wiele razy w l. 1787, 1788, 1790, 1791, 1792, 1793. *Przypadki żalotnicze* szły w Warszawie w 1791 r.

³ Prawdopodobnie tancerz z zespołu Bogusławskiego, Michał Rymiński. Był najlepszym tancerzem tego okresu w Polsce, o jego zręczności opowiadano cuda.

⁴ Julia z Lubomirskich Potocka.

⁵ Balet układu Kurtza *Wenus i Adonis* do muzyki Harta wystawiano w Warszawie w r. 1791 i 1792.

Julian Ursyn Niemcewicz

PRZEDSTAWIENIE «KAZIMIERZA WIELKIEGO» W PIERWSZĄ ROCZNICĘ KONSTYTUCJI 3 MAJA¹

Widowisko publiczne skończyło dzień ten uroczysty. Otwierały się naówczas teatru o godzinie 6. Ja, niespokojny jak zwykle jest autor o powodzenie sztuki swojej, wcześniej udałem się na scenę, by widzieć, czy wszystko w porządku i czy aktorowie ubrani do wieku. Owsieński, jeden z najlepszych, z najprzyjemniejszym dźwiękiem głosu, miał grać rolę Kazimierza Wielkiego. Pytam, gdzie jest, prowadzą mnie do ustronnego pokoju zamkniętego na klucz, otwierają, patrzę, mój Kazimierz Wielki w królewskich szatach, z koroną na głowie, siedzi na krześle. Pytam na boku p. Bogusławskiego, już wtenczas dyrektora teatru, powiada mi, że dobry Owsieński miał nałóg upijać się często i że go dla ostrożności i dobra sztuki zamknął po samym obiedzie, by trzeźwo rolę swą odegrał.

Sala teatralna pyszny wystawiła widok. Wszystkie łoże napełnione damami; te przez patriotyzm umówiły się, by się pokazać w narodowych kolorach, ubrane więc wszystkie w białym z pąsowym kolorem, te bowiem kolory są tłem herbu Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Widok ten był prawdziwie zachwycającym. Między pięknymi najpiękniejsze były: księżna Aleksandrowa Lubomirska z domu Chodkiewiczówna, pani Kossowska, pani Julia Potocka, pani Mirska z Litwy, pani krajczyna Potocka, acz już blisko pół wieku licząc, nie ustępowała im.² W ciągu sztuki, gdy (nie pamiętam, który) czy Kazimierz Wielki, czy następca jego Ludwik te wyrzekł słowa: „W potrzebie stanę na czele narodu mego” — powstał i wychyliwszy się z łoża swej Stanisław August wyrzekł do publiczności słowa te: „Stanę i wystawię się”; grzmiące oklaski nagrodziły go za to oświadczenie. Niestety! czemuż nie dotrzymał słowa, zbałwilby kraj i siebie.

¹ *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848, s. 167—168. *Kazimierza Wielkiego* grano 3, 5, 6, 8 i 16 maja oraz 2 czerwca 1792 r. i w tymże roku ogłoszono drukiem.

² Rozalia z Chodkiewiczów Lubomirska (1768—1794), żona Aleksandra, kasztelana kijowskiego.

Podejrzana o kontakty z emigrantami, została zgilotynowana w Paryżu 30 czerwca 1794; Barbara z Bielińskich Kossowska, żona Rocha, podskarbiego nadwornego koronnego, słynna pięknoscą warszawska, znana z wielu przygód miłosnych; Julia z Lubomirskich Potocka (zm. 26 VIII 1794), żona Jana Potockiego, słynnego podróżnika i autora *Rękopisu znalezionej w Saragossie*; prawdopodobnie Bogusławowa Mirska, podkomorzyna braclawska, której mąż był posłem na Sejm Czteroletni; Anna Teresa z Ossolińskich Potocka, żona Józefa, krajczego od 1767 r.

Antoni Magier

TEATRUM POKUSY¹

Dowiedział się raz król przypadkiem, że młody jeden ze szkoły Norblina zrobił u siebie teatrzyk optyczny², w którym osóbkki ruchome wystawiały pokusy św. Antoniego na puszczy. Zachwalano przy tym, że rysunek, koloryt i ruch osóbek w tych przedmiotach lubieżnych naśladowujących *Przemiany* Owidiusza dobrze był zachowany. Król chciał to widzieć, wieczorem zatem, aby nie był poznaczonym, pieszo udał się z kilku dworskimi do tego domu w Rynku Starego Miasta nieco od Zamku oddalonego i wdrapał się tam na drugie piętro chcąc swą ciekawość zaspokoić.

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 100.

² „Teatrzyk optyczny” oznacza tutaj teatrzyk chińskich cieni („osóbkki ruchome”), a nie teatrzyk kukielek czy marionetek (jak podano błędnie w komentarzu do wydania *Estetyki*, s. 321). Organizatorem tej imprezy był — jak sugeruje w komentarzu J. W. Gomulicki — „może ksiądz Aleksander Martelino, o którym wiadomo z dokumentów, że urządził wtedy przedstawienia «teatrum pokusy św. Antoniego», malarzem zaś młodzieńtku Aleksander Orłowski, o którym wiemy z kolei, że był uczniem Norblina i że nie stronił bynajmniej w swoich rysunkach od tematyki obsceniczej. Informację Magiera trzeba by datować w takim przypadku rokiem 1792 lub 1793.”

Jan Dembowski

TEATR PRZECIW TARGOWICY¹

Z Warszawy 12 IX 1792. [...] Grano na teatrze komedią *Polowanie Henryka VI*. Każda scena ma alegorią wiele znaczącą. Jw. gospodarz Warszawy², lękając się jakowej burzy od Generalności, uprzedził aktorów, żeby ta sztuka ani prezentowaną, ani drukowaną nie była. Oklaski niezmierne dawano. Moskale dziwnie z niej byli kontenci. Autorem jest Bogusławski, aktor. [...]

Z Warszawy 15 IX 1792. [...] Grana po dwa razy komedia *Henryk VI na łowach, król angielski*, że trąci duchem powrotu syna³, jursydycja zakazała grać tę sztukę, ale publiczność statecznie wołała o teatr. Ambarasowany jw. gospodarz udał się do jw. komendanta Warszawy⁴, ten przejrawszy komedią, dał zaświadczenie, jako sprzyja wolności i prawom człowieka, chciał

mieć wiadomym autora. Śmiało przyznał się Bogusławski, że ją tłumaczył dodawszy wiele swych rzeczy. Grano ją zatem we czwartek, zrobiły się partie wygwizdania, a druga oklasków. Ludność nadzwyczajna, nim zasłonę usunięto, najpierwsi Moskale: „b r a w o, b r a w o”, krzyczeć zaczęli. Długo klaskano, za każdym wyrazem „fora” po kilkakroć powtarzano. Osobliwie kiedy król milordowi wyrzuca: „Czy na to ten oręż przodkowie otrzymali w darze od ojczyzny, żebyś krew rodaków przelewał etc.” Sześć razy Owiński, rolę króla prezentujący, musiał powtarzać. Głośno publiczność o druk wołała tej sztuce, stanie się zadosyć i już wybijają *Henryka VI* w prasach wszystkich; jak ją skończą, natychmiast pośle dla JWPana tę zarazę.⁵ Partia gwizdów umilkła. Byłem na teatrze, a czując uwielbienie dla autora i prawdy, kaducznem sobie dłonie od klaskania potłukł. [...]

Z Warszawy 6 XI 1792. W niedzielę mieliśmy spektakl bardzo żenowany, grana była komedia *Wielkie rzeczy, i coś mi to wadzi*⁶. Co było powodem do krzyków i oklasków, treść wypisuję. Pan Szczęsny, kawaler, starał się o córkę pewnego jegomości; gdy się już rzeczy miały do skutku, wpada na teatr przyjaciel chcącego wydać córkę za mąż za p. Szczęsnego i mówi: „Mości Panie, ostrzegam cię jako przyjaciela, nie wydawaj swej córki za pana Szczęsnego, jest to człowiek zdrajca podły, własne interesa kierujący uczciwymi pozorami, a w duszy niegodziwy” etc., etc. Na te słowa dano fora raz, drugi, aż do kilkunastu, gdzie przez powtórzenie Owiński, aktor, ledwie nie zemdlął na teatrze, mówił to bowiem z najmocniejszą ekspresją. Oklaski długo trwają, publiczność woła *annoncer* — wychodzi p. Owiński i tylko co ma zapowiadać jaką sztukę następnie grać będą, aż zgodnie parter krzyknął: „A też samę!” Dogodżono żądaniu i taż sama komedia we wtorek miała być grana, ale gdy surowe od zwierzchności ukazy, żeby ją więcej nie pokazywano, przed zaczęciem spektaklu wyszedł na teatr Owiński, przepraszając, że obiecana komedia daną więcej być nie może. Turski z parteru mu odpowiedział, że jeżeli denominacja roli Szczęsnego jest do kogo stosowaną, uwalnia publiczność od tej komedii. [...]

Z Warszawy 17 XI 1792. [...] Nie najlepszą grał w tych czasach scenę marszałek w. kor., który wzbronił grania komedii *Niewielkie rzeczy, coś mi to wadzi*. Doniósł o zdarzonym przypadku tej sztuki, że rola pana Szczęsnego, jako nikczemnego charakteru człowieka, od publiczności oklaskami przyjęta została, czy więc pozwoli ją Jw. Szczęsny [Potocki] prezentować. Na takowe zgłoszenie się jw. marszałka w. kor. odpisał jw. Szczęsny, że przez tamowanie tej komedii koniecznie denominacją wyrazów w swoim sensie do sceny służących do jego osoby umyślnie zastosować chciano, że ujęcie się w taki sposób jest krzywdzące nieumyślnie jego honor, prosi zatem, żeby podobne troskliwości ustąpiły, a komedie wszystkie były nie wstrzymywane na teatrze i owszem wolność prezentowania zjednały w żądaniach powszechności. [...]

Z Warszawy 24 XI 1792. [...] Dnia 17 przyszłego miesiąca grana będzie komedia na teatrze *Triumwirat* z Voltaire’a wytłomaczona przez Gawdzickiego.⁷

Bogusławski aktor prosi, żeby mu ta sztuka tamowana nie była, cała publiczność deklaruje mu wsparcie. [...]

Z Warszawy 25 XII 1792. [...] W tych dniach do N. Konfederacji do Bogusławskiego aktora zlecenie wyszło, ażeby nie ważył się ani *Brutusa*, ani *Triumwiratu* tragedie grać na teatrze. Hulewicz⁸ nadesłał mu swoją sztukę oryginalną do dzisiejszych okoliczności stosowną. Ale podobno ten wielbiciel *Powrotu syna* i *Kazimierza W.* woli bez chleba zostać, jak narzuconą scenę na widok ogłosić. [...]

Z Warszawy 6 XI 1793. [...] Chciał książę eks-podkomorzy⁹ wysadzić Bogusławskiego z entrepryzy dla Truskolaskich, ale *publicum* było mocniejsze. Truskolaska wygwizdana, Bogusławski oklaskami zachęcony, żeby teatrum dyrygował. Całą tę scenę śmieszną przysłał pocztą opiszę Panu, bardzo ciekawa i warta wiadomości.

¹ *Tajna korespondencja z Warszawy 1792—1794 do Ignacego Potockiego*; Warszawa 1961, s. 51, 53, 88, 97, 100, 118—119, 277.

² Fryderyk Józef Moszyński (ok. 1737—1817), który za Targowicy został marszałkiem w. koronnym, sprawującym władzę policyjną w Warszawie.

³ To jest duchem komedii J. Niemcewicza *Powrót poła*.

⁴ Piotr Ożarowski, hetman w. koronny z ramienia Targowicy. Powieszony przez lud warszawski 9 maja 1794 r.

⁵ O popularności komedii *Henryk VI na łowach* świadczy fakt, że w 1792 r. pojawiły się trzy wydania tej książki.

⁶ Jest to komedia Zabłockiego, grana kilkakrotnie w r. 1787, 1788 i 1792.

⁷ Sztuka Voltaire'a pt. *Triumwirat* powstała w 1764 r.. Feliks Gawdzicki, działacz z kręgu jakobinów polskich, pisał poezje, przezwany przez swych towarzyszy „*vrai frère sansculotte*”. Por. B. Leśnodorski, *Polscy jakobini*, Warszawa 1960.

⁸ Benedykt Hulewicz (1750—1817), poseł wołyński na Sejm Czteroletni, jeden z działaczy konfederacji targowickiej; mierny poeta i tłumacz Owidiusza. *Brutus* Voltaire'a był wystawiony po r. 1756 i wydany w tłum. K. Skrzetuskiego w 1780 r.

⁹ Kazimierz Poniatowski; przez wiele lat Truskolaska była jego kochanką. (Zob. W. Smoleński, *Książę eks-podkomorzy i Truskolaska*, „Przegląd Historyczny” 1915, z. 3, oraz R. Kaleta, *Rozkład feudalizmu w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 2.)

Jakub Jan Sievers

PIERWSZE WRAŻENIA Z TEATRÓW WARSZAWSKICH¹

Luty 1793. [...] Wieczorem byłem na włoskiej operze. Teatr jest dość wielki, trzy piętra łóż i paradyz. Pan Bułhakow miał łożę przy scenie, płacił za nią 40 dukatów na miesiąc. Co mówisz na taką cenę? Wszędzie indziej można mieć piękny dom za te pieniądze. Muzyka była dobra, teatr dosyć pełen. Grano *Ninę*, albo *Szaleństwo z miłości Paesiella*.² Rzecz poważna; pierwszy śpiewak i pierwsza śpiewaczka śpiewali jako tako, w gruncie muzyka tylko była dobra.

[...] W piątek byłem na niemieckim widowisku. Teatr nie jest tak duży jak w Rydze, lecz o wiele wyższy. Dawano biedną komedią *Siostrzenica* Ifflanda, którą dobrze odegrano, na czele Kuditsch, którego to był benefis.³ Sala była pełna, łoże w żałobie. Teatr jest w pałacu ks. Radziwiłła i utrzymuje się ze składek. Jest tu wiele Niemców, których tu rządy saskie ściągnęły; wielu z panów i pań wielkopolskich mówią po niemiecku.

¹ *Drugi rozbiór Polski. Z pamiętników*, Poznań 1865, s. 37—38. Jakow Joann Sievers (1731—1808) był posłem rosyjskim w Polsce od grudnia 1792 do grudnia 1793.

² *Nina, ossia la pazza per amore*, opera Marsollier—Lorenzi—Paisiello.

³ O tej komedii brak bliższych danych. Niemiecki aktor Kuditsch występował w Warszawie w r. 1792 i 1793 w kilku rolach, m. in. w roli Don Carlosa Schillera.

Jakub Jan Sievers

NIESPODZIANKA W WILLI POD WARSZAWĄ¹

2 sierpnia [1793]. [...] Wracając jednak do dnia wczorajszego, baronowa Heyking, żona deputata szlachty kurladzkiej i córka pana de la Font, którego znasz z Petersburga, wspólnie z hrabiną Camelli², od której czasem nuty wam posyłałem, wymyśliły maleńkie widowisko w małej willi pod miastem. Była to niespodzianka, o której nic zgola nie wiedziałem. Naprzód grano sztukę francuską *Przysłowie*, potem inną, napisaną przez barona Heykinga. Poślę Wam je przez pierwszego kuriera. Miejscami są tu śpiewy z muzyką, które Wam podobać się będą, pomijając bowiem, że muzyka jest ładną, śpiewki mówią wiele dobrego o waszym papie i zachęcają go do dobrego, a jak wiecie, pochwał nie lubię. Stu pięćdziesięciu widzów klaskało — ja mówiłem do hrabiny Ożarowskiej³, że i moje córki byłyby to uczyniły. O tym, co prócz tego Camelli śpiewała, nic wam nie powiem. Były to moje ulubione melodie, brat jej Martini⁴ był tym komicznym kapelmajstrem, jak to w ostatniej strofie zobaczycie. Hrabia Morelli⁵ śpiewał przy gitarze piękną piosenkę. Grał on abbégo Doucet. Wreszcie młoda i bardzo ładna baronówna Heyking⁶, synowica barona, grała bardzo dobrze rolę Marquize, choć zrazu nieśmiało.[...]

Po widowisku byliśmy wszyscy razem u marszałka Konfederacji Puławskiej⁷ — bardzo piękny fajerwerk, który miał kosztować 800 dukatów, ogromne oświetlenie, fajerwerk i oświetlenie z cyfrą J. S., wielka wieczerza i bal, który z Ożarowską małym polonezem otworzyłem...

¹ *Drugi rozbiór Polski...*, s. 313—315.

² Baronowa von Heyking, żona Karola przedstawiciela szlachty kurlandzkiej w Warszawie. Marianna Camelli (1765—1794), żona szambelana Dominika, córka słynnego architekta Dominika Merliniego.

³ Marianna z Dzierzbickich Ożarowska, żona Piotra, hetmana w. koronnego, przywódcy Targowicy, powieszonego w Warszawie 9 V 1794 r.

⁴ Martini Merlini, syn architekta Dominika Merliniego.

⁵ Hrabia Morelli, urzędnik ambasady rosyjskiej w Warszawie.

⁶ Henrietta Heyking.

⁷ Antoni Pułaski (1752 — po 1815), brat Kazimierza, konfederat barski, później targowiczanie i marszałek konfederacji wojew. wołyńskiego.

Friedrich Schulz

BUFONI WŁOSCY W WARSZAWIE¹

Cale inaczej szło, gdy na wiosnę roku 1792 towarzystwo włoskich śpiewaków opery, które wypisano umyślnie, przedstawienie rozpoczęło. Należało ono w istocie do bardzo miernych, jedną wyjąwszy śpiewaczkę Benini²; reszta nie liczyła żadnego lepszego artysty. Primadonna była kobietą o niezgrabnej figurze, z twarzą spłaszczoną, która jako *gardinara brillante* i jako *bella molinara*³ na grubych nogach kaczkowato się suwając, dwoma ogromnymi łapami z kolei sobie to lewą, to prawą pierś wciskała i z góry w dół przecinała powietrze. *Buffone* był gburem nieznośnym, a *amoroso*⁴ najnudniejszą słodowatą fizjonomią, jaką sobie wystawić można. Jedyna Benini, chociaż już dobrze trzydziestoletnia, łączyła z pięknym głosem i bardzo wyrazistymi rysami twarzy wiele smaku i szlachetności w postawie i ubiorze, co u włoskich śpiewaczek rzadko. Stała się też wprędce ulubienicą publiczności, prawie przy każdym przedstawieniu sypały się na parter wiersze ku jej czci, włoskie i polskie. Ożywiło to wiele teatr, gdy i primadonna znalazła małą garstkę wielbicieli śpiewających jej pochwały; przez czas jakiś zapomniał wielki świat, nawet młodzi poławie, o sejmie i jego rozprawach, zajmując się walką i współzawodnictwem tych dwóch kobiet. Król był po stronie Benini, a jego stara wypróbowana przyjaciółka generałowa Grabowska (mówią, że właśnie dlatego), trzymała stronę szpetniejszej primadonny. Bogusławskiego i jego towarzystwa całkiem zapomniano, ale i Włochów wkrótce ten sam los spotkał. Manifest dworu naszego się ukazał, z nim razem wojska postąpiły ku granicom; dopłata z królewskiej szkatuły, którą włoscy artyści pobierali, ustać musiała; wiele rodzin możnych oddaliło się z Warszawy; pozostali mieli ważniejsze zajęcia niż operę; została zwolniona i zbiedzona do Włoch powróciła. Bogusławskiego trupa także się rozproszyła.

Teraz (maj 1793) znajduje się tu niemiecki teatr, który grywa na wielkiej sali w Radziwiłłowskim pałacu; jedna z najlichszych trup, jakie Niemcy przebiegają. Składają się na nią Czesi, Morawianie, Bawarczycy, Austriacy, co zdradza wymowa ich, a jeszcze bardziej wybór sztuk w rodzaju fars Kasperkowych⁵. Ale nie zbywa im na widzach, a poczciwi Niemcy żyjący w Warszawie po królewsku się zabawiają tą sceną, gdyż od bardzo dawna nie mieli sposobności cieszyć się płaskimi żartami we własnym języku.

¹ *Podróże Inflanckiego...*, t. II, s. 623—624.

² Bardzo ceniona w Europie śpiewaczka, występowała w Warszawie w l. 1792—1793.

³ Chodzi o postać tytułową z opery *La finta giardiniera* Anfossiego i *La Molinara* Paisiella. Tę ostatnią operę wystawiali Włosi w r. 1792 i 1793, lecz nie mamy, poza Schulzem, dowodów na to, że śpiewała w niej Benini.

⁴ Błazen, amant.

⁵ Nazwa ta pochodzi od komicznej postaci niemieckich ludowych kukiełek.

Johann Gottfried Seume

«KRAKOWIACY I GÓRALE» W WARSZAWIE¹

Wystawienie w stolicy sztuki teatralnej pod tytułem *Krakowiacy* wywołało niesłychany entuzjazm. Jest to utwór o tematyce narodowej przedstawiający z wielkim talentem klótnię wieśniaków pochodzących z okolic Krakowa. Rosyjski poseł² miał początkowo zastrzeżenia co do owego przedstawienia, ponieważ jednak marszałek hrabia Moszyński osobiście zaręczył, że nie będzie w tym spektaklu nic zdrożnego, zezwolono ostatecznie, aby się odbyło.

Autor, pan Bogusławski, igrający ludzkimi namiętnościami jak piłką, równie dobry patriota jak autor, dał dowód swego mistrzostwa w samej sztuce i jej wystawieniu. Łączy ona w sobie nadzwyczaj zręcznie w jedną całość dramat, wodewil i balet. Porywająca muzyka oparta została częściowo na rodzimych pieśniach ludowych, częściowo na dyskretnie przejętych motywach z najlepszych utworów zagranicznych; tylko ktoś o bardzo chłodnym usposobieniu mógłby się nie poddać ogólnemu entuzjazmowi. Na ogólną liczbę trzech przedstawień udało mi się dwukrotnie być w teatrze i muszę wyznać, że nigdy nie doznałem większego, głębszego i trwalszego wrażenia. Polityczne aluzje tej sztuki były bardzo odległe i niezbyt istotne, miała ona jednak charakter patriotyczny. Kilku z czołowych aktorów najprawdopodobniej weszło w porozumienie, uzupełniali bowiem arie wstawkami, które wnet wyparły właściwy tekst, powtarzane z nieukrywaną radością. Wstawki te przeniosły się szybko z teatru między lud, a wypadki pod Krakowem³ uczyniły z wszystkich warszawian śpiewaków operowych. Nawet rosyjskie orkiestry wojskowe grywały ulubione arie z ulubionej opery. Rosyjski generał dowiedziawszy się o wszystkim, co zaszło, zabronił dalszych przedstawień; lecz utwór, trzykrotnie już odegrany, odniósł skutek. Balet *Werbownicy*, kończący przedstawienie, w każdej innej okoliczności uznany byłby za całkiem niewinny, lecz teraz podobnego co i sama sztuka doznał losu. Głuchy szmer niezadowolenia rozszedł się wśród publiczności; coraz częściej zaczęły się ukazywać śmiałe paszkwile, a nawet zaczęto głośno się odgrażać.

¹ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, s. 738. J. G. Seume (1763—1810), znany poeta Oświecenia niemieckiego, po różnych kolejach życia sekretarz ambasadora rosyjskiego w Polsce Igelströma, z nim właśnie przybył do Warszawy. Relacja jego (*Kilka wiadomości o wy-*

padkach w Polsce w roku 1794) z tego i jeszcze jednego późniejszego pobytu w Polsce jest pełna życzliwości dla Polaków. Premiera *Krakowiaków i górali* odbyła się 1 III 1794 r., z muzyką Stefaniego i dekoracjami Smuglewicza; grano ich jeszcze 2 i 3, po czym przedstawienia przerwano. Każde przedstawienie *Krakowiaków* kończyło się baletem *Werbunek*.

² Ambasadorem rosyjskim w Warszawie w 1794 r. był generał Osip Andriejewicz Igelström, który jednocześnie był dowódcą wojsk rosyjskich w Polsce.

³ Wypadki pod Krakowem — chodzi o zwycięstwo Kościuszki z dnia 4 IV 1794 r. w bitwie pod Racławicami, wsi w powiecie miechowskim, woj. krakowskiego.

Antoni Trębicki

NA PREMIERZE «KRAKOWIAKÓW I GÓRALI»¹

Podli tacy zdrajcy, jakimi byli Szczesny Potocki, Kossakowski, Ożarowski, Zabiello, Ankwicz i ich popiecznicy, fałszem tylko powleczone mieli swe lica, uprzejmość, grzeczność, podchlebne wyrazy, by sobie zjednać stronników, dały zaraz dorozumiewać się o ich tajemnym celu, by wzbieranym zwiedzionych orszakiem od stryczka swe szyje zasłonić lub aby doprowadzeniem zamiarów potencji, której podle zaprzekali się, wyższych dostojęstw, hojniejszych nadgród za upodlenie i zniszczenie ich ojczyzny dostąpić. Każdy krok śmiały takowych ludzi niknął wposzród tysiąca kroków trwogi i wątpliwości. Cóż lebiej może śmiechu godna prawdziwa niedorzeczność tych wszystkich narzuconych władców naszego królestwa jak pozwolenie grania farsy *Krakowiaków*, właśnie do przypadku wówczas napisanej, zachęcającej do powstania i publicznie zapowiadającej ichmościom, co się niebawem z nimi stanie. Po pierwszej zaraz reprezentacji, po oklaskach całej publiczności napelniającej teatr, można było snadnie zgadnąć, o co idzie i w jakim zamiarze sztuka ta napisana.

Kiedy obrotny Bogusławski śpiewał tę piosenkę:²

Bo jak się nie uda,
Cnota weźmie górę,
To nie będą żadne cuda,
Że ty weźmiesz w skórę —

dla lepszego objawienia, że niewinną gra farsę, obracał się do łoży Ożarowskiego i wprost do niego przytomnego adresując się, palcem mu kiwał. Śmiał się z głupstwa tego Ożarowski, patrzałem na to własnymi oczyma, najpewnie w duszy jego wesołość nie panowała. Kładli się ze śmiechu na swoich stolkach generałowie i oficerowie moskiewscy, których był ulubionym autorem pan Wojciech, i pewnie nie zgadywali dowcipu.³ Lecz cały parter, łoże, galerie, paradys huczały z oklasków, trzęsły się od tupania i cztery razy dane fora dowiodło i dowieść było powinno najbardziej ograniczonemu, jaki jest sposób myślenia powszechny i zemsta na zdrajcach jaką radość powszechną sprawi. Dopiero po tej pierwszej reprezentacji poczęli matadorzy targowickie zgadywać cel tej komedii. Poczęli nad nią rozmyślać, przywoływali do tłumaczenia się Bo-

gusławskiego. Zręczny ten aktor umiał się usprawiedliwić, umiał ich odurzyć, ale najlepiej umiał sobie bufonadami ująć Igelströma i Moskalów i komedia ta pospolita w zwykłych zdarzeniach, ale jak najważniejsza w położeniu ówczesnych umysłów, nie przestawała kilkanaście razy, już nawet w czasie powstania, wojska bawić Moskalów, zapalać publiczność, a zdrajcom przepowiadać, jaki ich los czeka.

¹ *Pamiętnik insurekcji warszawskiej 1794 roku*; tekst wg rkpsu Bibl. Nar. sygn. BOZ 885. Antoni Trębicki (zm. w 1842 r.), poseł inflancki na Sejm Wielki, jakobin i członek „Kuźnicy Kollątajowskiej”, a później targowiczanie, nieprzyjaciel Kollątaja i działacz reakcyjny. Od 1811 r. członek Tow. Przyjaciół Nauk w Warszawie.

² Autor myli się, Bogusławski piosenki tej nie śpiewał. Grał rolę Bardosa, a to jest rola Morgała. O tej sprawie zob. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 177 i n.

³ Przchylny stosunek Moskali do sztuki należy tłumaczyć niewątpliwymi kontaktami z nimi Bogusławskiego na terenie łoży wolnomularskiej. (Por. W. Tokarz, *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 roku*, Kraków 1911, s. 176 i n., oraz tego autora *Na premierze „Krakowiaków i górali”*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 50.)

Franciszek Karpiński

O «KRAKOWIAKACH I GÓRALACH»¹

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 nadzieje szczęścia, które zdawała się obiecywać ta sztuka teatralna.

Igielsztrom nie zakazał grywania tej niebezpiecznej sztuki, ale tylko szpiegował ściślej policję miasta Warszawy, znalazł dla siebie pewną liczbę szpiegów, którzy mu o wszystkim donosili, ale ich łatwo poznano i wystrzegano się przy nich wszelkich rozmów dotyczących się przyszłej rewolucji.

¹ *Pamiętniki*, tekst wg wydania: Poznań 1844, s. 140. Relacja Karpińskiego nie jest tak całkowicie bałamutna, jakby można przypuszczać. Istnieje dokument ogłoszony przez T. Mikulskiego (*Ze studiów nad Oświeceniem*, Warszawa 1956, s. 439 i n.) świadczący o wadze tej relacji. Jest to doręczona Karpińskiemu kartka z fragmentem sztuki, zatytułowana „Pieśń, którą Bogusławski śpiewa w operze *Krakowiaków*”. Użyty tu czas teraźniejszy „śpiewa”, znane zapisy o łagodnej i długiej zimie owego roku, co jest dostatecznym wyjaśnieniem określenia „w środku zimy”, aktualne zapiski Karpińskiego w *Pamiętnikach* oraz przypisywanie autorstwa Niemcewiczowi przez samego Bogusławskiego pozwalają przypuszczać, że Karpińskiemu natychmiast po premierze doręczył ktoś (może emisariusz, może uchodźca) tę kartkę z piosenką Bardosa. (Zob. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna...*, s. 178.)

II

*Wojciech Bogusławski*WIADOMOŚĆ O ŻYCIU I TALENCIE KAZIMIERZA OWSIŃSKIEGO¹

Kiedy nadzwyczajne zasługi, umiejętności albo zalety wznoszą ludzi nad gmin pospolity, należy ich wystawiać za wzór do naśladowania. Nie wychodzi z ust uczonych Voltaire, malarzom zawsze stawia przed oczyma Rafał Urbino; w najgorętszym upale bitwy ożywia się Polak wspomnieniem zwycięstw Sobieskiego. W każdym więc rodzaju wyższości sławnym być można.

Zamiar mój wydobycia z niepamięci artystów sceny ojczystej nie samym tylko ich imionom sławę przynosi. Jest ona połączoną z chwałą wieku, w którym żyli, narodu, z którego wyszli. Rzym chlubił się Roscjuszem, Francja Baronem, Garrickiem Anglia.²

Na próżno zawiść albo raczej przesadzona miłość cudzoziemszczyzny własnych swoich rodaków poniża. Byli i są na scenie naszej znający sztukę powołania swojego artyści. Dowodzi tego codzienne zadowolenie bezstronnych rodaków, którzy tego samego co i wielki w ojczyźnie naszej mąż³ są zdania: „że Polak do wszystkiego się urodził, byle go kto zachęcić umiał”. Niestosownym jest wcale porównywanie naszych z obcych artystów talentami, każdy bowiem naród ma oddzielne, sobie tylko właściwe uczucia i każdy je odmiennym wyobraża sposobem. Rzymianin przekładał nad wszystko mimikę. Pyllada i Bathilda lazy zdawały się być wymowniejszymi nad Terencjusza komedie.⁴ Francuzi mniej gestów, więcej pięknego żądają wysłowienia. Anglicy i Niemcy w gwałtowniejszych poruszeniach i silniejszej wymowie upatrują większą naturalność. Polak, zawsze w układzie swoim poważniejszy, ani zbytecznych gestów niemieckich przejąc, ani dla jedrności własnego języka miętkiej francuskiej wymowy naśladować nigdy nie zdoła. Dlatego wszelako może być dobrym artystą, a będzie nim daleko więcej, kiedy autorowie nasi zamiast nieskończonego tłumaczenia dzieł obcych zaczną pisać oryginalne sztuki, wystawiające bohaterskie czyny albo śmieszności własnego narodu, w których Polak będzie mógł być Polakiem.

Aby zasłużyć na imię wielkiego aktora nie w jednym tylko rodzaju scenicznej sztuki, potrzeba być wyższym nad innych. Lekain, Talma, Fleck, Brockmann słynąc zawsze będą jako sławni aktorowie tragiczni. Na tę samą chwałę zasłużyli w rodzaju komicznym Molier, Préville, Weidmann, Wurm i wielu innych. Ale w kim natura połączyła wyższość w tych obudwóch rodzajach, kogo udarowała postać ciała, wymową, a co najtrudniejsza, stosownym do obudwóch wyrazem twarzy, takiego chciała mieć w całym rozumieniu wielkim aktorem. Takimi byli Roscjusz, Baron, Schröder, Garrick i nasz Owsieński.⁵

Ten od powstania polskiej sceny aż dotąd niewyrównany aktor urodził się z szlachetnych rodziców w województwie krakowskim 1752 roku. Pierwsze

! nauki brał w Akademii Krakowskiej, w których nie dalej jak do trzeciej klasy doszedł. Zawijająca się w 1768 roku konfederacja krakowska⁶ hasłem obrony wolności i wiary zapaliła młode umysły. Wiele bardzo ledwie mogącej dźwigać oręż młodzieży poszło pod ojczyste chorągwie. Poszedł w jej gronie i młody Kazimierz Owsieński, młodszego brata Antoniego zostawiwszy w domu dla pomocy owdowiałej matce. W różnych szczęścia i niedoli przemianach, jakich to wojsko w ciągu lat kilku doznało, przekonał się nasz młody rycerz, że nie-użytecznym było wojowanie z przemagającą siłą. Opuścił służbę i rad by był z Marsowego stać się znowu uczniem Apollina, ale dwadzieścia i kilka lat, które już miał naówczas, przekonały go, że ta piękna ochota za późną była. Udał się więc do dworu, jedyne jak wtedy dla uboższej szlacheckiej młodzieży przytułku. Prymas Królestwa Podoski umieścił go w gronie dworzan swoich. Przyjemna postać i dobre obyczaje otworzyły mu wkrótce poufalszy przystęp do boku pana, który zwiedzając różne obce kraje, brał go z sobą. Najprzód Gdańsk, a później Hamburg, Berlin, Drezno, Pragę, Wiedeń i Paryż widział Owsieński podróżując z prymasem⁷. W tych to miastach poznał dopiero inny świat. Nauczył się dobrze po niemiecku, trochę po francusku, a umiając jeszcze ze szkół nieco łaciny, z czytania pozwolonej mu swojego pana biblioteki wiele i w różnym rodzaju nabył wiadomości. Rozmaite sceniczne widowiska utkwiły w jego umyśle, a właśnie jakby przeczuwał, że tego w dalszym wieku potrzebować będzie, uczył się naśladować grę różnych cudzoziemskich artystów, co też często dla zabawy swojego pana powtarzać musiał. Grający naówczas gościnne role w Hamburgu Schröder niewymownie zadziwił go swoim talentem. To samo uczucie wzbudzili w nim Brockmann i Lange⁸ w Wiedniu, a chociaż szepleniący (jak on powiadał), Lekain w Paryżu zdawał mu się najnaturalniejszym ze wszystkich. Niemniej lubił Owsieński i krotofilne lazy: Préville, Weidmann, a nawet i po mniejszych teatrach Arlekin i Kasperle zostawili w umyśle jego pamięć gry swojej nader komicznej, co wszystko utworzyło w nim później znakomitego w każdym rodzaju sztuki scenicznej artystę.

Niespodziewana śmierć prymasa wróciła Owsieńskiego ojczyźnie. Przybył do Warszawy w roku 1774, właśnie w tej chwili, kiedy starano się o zebranie większej liczby aktorów polskiego teatru.⁹ Wszedł natychmiast w ich grono i pokazał się pierwszy raz na scenie w roli Nizińskiego w komedii z Detusza przełożonej *Dumny*.

Ta mała rola jak dla poczynającego aktora zdawała się aż nadto wielką, ale Owsieński nad spodziewanie wszystkich uczynił ją nierównie więcej znaczącą. Przejście z nieśmiałości i pokory do mężnego stawienia się dumnemu spółzalnolnikowi i wyzwanie go na pojedynek z tak przyzwoitą wystawił godnością, że z tej jednej sceny dostrzegła w nim publiczność wiele obiecującą zdatność. Kilka ról, chociaż równie pomniejszych, w komediach Bohomolca, *Staruszką młodą*, *Czary* i innych, okazały w nim zdolność do różnego rodzaju gry komicznej, aż nareszcie dana mu po zmarłym naówczas aktorze Krynickim pierwsza

rola w komedii z Detusza przełożonej *Marnotrawcy* tak doskonale wystawioną była przez niego, że mu ogólnie prawo do ról pierwszego amanta przyznano. Odtąd już w tym zawodzie doskonalać się coraz bardziej, Owiński miał szczęście dostać rolę w komedii księcia Adama Czartoryskiego *Panna na wydaniu*. Ten wszelkich nauk i sztuk opiekun, któremu każdy rodzaj umiejętności nie był obcym, poznał w Owińskim talent wyższego rzędu. Wziął go w dobroczynną opiekę, oświecał nauką i radą, zachęcał darami. Powierzył mu najpierwsze role w napisanych przez siebie sztukach: *Gracz*, *Bliźnięta*, *Kawa*, *Pysznośkapski*. Zadowolnienie, jakie w nich znajdowała publiczność, przyznawano po części grze Owińskiego: z uwielbieniem autora rosła sława artysty i w krótkim czasie zrobiła go powszechnie wielbionym.

W tych to pomyślnych chwilach serce Owińskiego otworzyło się uczuciom miłości. Ta, z którą zawsze grywał role kochanka, pierwsza naówczas aktorka Sikorska, wzniciła ten płomień. Młody, przyjemny, wsławiony, łatwo znalazł wzajemność. Połączył się z nią węzłem małżeńskim, a wkrótce ciesząc się już nadzieją potomka, wróżył sobie długiej szczęśliwości pasmo. Ale nie podobało się wyrokom zostawić go ze wszech miar szczęśliwym. Pomnażając sławę wydarły mu resztę! Utracił żonę po kilkunastu ledwo miesiącach lubego pożycia, a tą śmiercią długo dręczony, aż do końca dni swoich nie zdołał już odzyskać tej spokojności duszy, która bywa wszelkich przeciwności osłodą. Wrodzona jego wesołość zamieniła się w osobiwszą jakąś melancholią, która go później zrobiła roztargnionym, często się zamyślającym, w chęciach swoich ustawicznie odmiennym i zrodziła w nim szkodliwą pogardę zdrowia, która go za wcześniej ojczystej scenie wydarła!

Wkrótce po tym smutnym zdarzeniu okazał się Owiński równie doskonały w innym rodzaju talentu. Przeznaczeniem jego było tylko na scenie być szczęśliwym! Melpomena gotując mu nowej sławy wieniec chciała niejako nadgrodzić sercu jego boleść, której doznał w domowym pożyciu, przez udzielenie mu umiejętności wystawiania podobnych udręczeń na scenie. Pierwsza w języku naszym przełożona z Beaumarchais drama *Eugenia* dowiodła tej jego zdatności. Hrabia Klarandon wszystkich oczy zwrócił na siebie. Poważną postać angielskiego lorda, ton dworski, uczucia honoru, walkę pomiędzy miłością i dumą, przewagę na koniec cnoty, wszystko to wydał Owiński z tak silnym podobieństwem do prawdy, że zostawił widzów w powątpiewaniu, w jakim rodzaju gry był większym. Niezadługo potwierdził tę prawdę stawieniem roli Bewerleja w tragedii z rodzaju sztuk najtrudniejszych do grania.¹⁰ Fatalna skłonność do gry hazardowej sprowadza nader okropne skutki! Zniszczenie majątku, zubożenie całej rodziny, hańba, zgryzoty sumienia rodzą w sercu Bewerleja żal, boleść, obrzydzenie samego siebie, a na koniec rozpacz, która go do zadania sobie śmierci przywodzi. W jak przerażającym sposobie wyraził te wszystkie namiętności Owiński, trudno opisać, widzieć to potrzeba było! Sławnym było wyjście jego w piątym akcie tej sztuki, kiedy osadzony w więzieniu, umyślnie zakończył męki

swoje trucizną, wchodził, udaną spokojnością pokrywając okropny zamiar, który wszelako przerażające twarzy jego rysy wydawały. „Nadeszła już — mówił — ostatnia moja godzina!... Wydałem wyrok przeciwko sobie samemu... a ten wyrok jest... śmierć moja!” Truchleli na te słowa słuchacze, ale nierównie większego doznawali przestachu widząc okropną walkę, którą wzdrygająca się natura wiodła w sercu mającego wypić truciznę. Przy spokojnej twarzy widać było drżącą rękę, która niosła do ust naczynie śmierci! Następowало obłąkanie umysłów: wzniesione na zabicie syna żelazo powiększało okropności, a ostatnie konającego Bewerleja westchnienia zdawały się być istotnej śmierci obrazem!

Niewysłowione wrażenie, jakie widok tej tragedii na umysłach patrzących sprawił, wielu może z młodzieży wstrzymało od nieszczęśliwej skłonności poświęcania grze szczęścia życia swojego.

Ustaliwszy chwałę równie tragicznego, jak i komicznego aktora, postępował Owsieński ku coraz wyższej doskonałości. Nie ma prawie rodzaju ról, w którym by się nie wslawił. Dramy *Minna Barnhelm*, *Teresa*, *Pigmalion*, *Syn marnotrawny* jemu winne były najpierwszych ról wystawienie. Co się tycze sztuk krotofilnych, zaledwo pojąć można, aby jeden człowiek tak wiele różnych charakterów przybierać na sobie był zdolnym: *Roztargniony*, *Trzewiki morderowe*, *Świętoszek*, *Fircyk w zalotach*, a pominąwszy inne, ów niezapomniany Bazyli w *Cyruliku sewilskim*, cóż to za mieszanka charakterów, a wszystkie przewybornie oddane!¹¹

Przyjaźń, która go stale łączyła z domem Truskolaskich, gdzie znajdował jedyną po domowej utracie pociechę, była mu powodem do połączenia się z tą rodziną, kiedy ona cała w roku 1781, niespodziewanie opuszczając Warszawę, przeniosła się do Lwowa. Tam wspólnie założywszy nową antrepyrę, zatrudniał się usilnie nauką młodych artystów, w czym wielką przysługę uczynił tamtecznej publiczności, która aż do owego czasu żadnych polskich nie знаła widowisk. Panie: Pierożyńska, Marunowska, panowie: Jasiński, Zakrzewski i kilku innych, jemu winni byli pierwiastkowe talenta. Mimo usilnych starań niepomysłnie toczące się okoliczności przymusiły go razem z przyjaciółmi opuścić Lwów i w 1783 powrócić do Warszawy. Po krótko naówczas trwającej antrepyrze rozproszyli się aktorowie na różne strony. Owsieński udał się do Nieświeża, gdzie na przyjazd króla Stanisława okazałe czyniono przygotowania. Tam przyłożywszy się do wystawienia z nieświeską kompanią kilku widowisk dla zabawy monarchy, udał się do Grodna, gdzie przyjaźni mu zawsze Truskolascy z innymi warszawskimi aktorami dawali widowiska w czasie sejmowym. Stamtąd puścił się razem z nimi na zimowe kontrakty do Dubna, po których w 1785 powróciwszy do Warszawy, zostawał w antrepyrze Ryxa aż do zamknięcia onej w roku 1787. W tym przeciągu czasu zbierał znowu zasłużone wieńce talentu swego. *Wesele Figara*, *Arlekin Mahomet*, *Dziwak dobroczynny*, *Król w kraju rozkoszy*, *Żona zazdrośna* — wszystko to, aż do oper *Diabła wrzawa*

i *Żółta szlafmyca*, pomnażało sławę jego. Znudzony oczekiwaniem otwarcia sceny ojczystej, odwiedził Kraków. Tam zatrzymany od przedsiębiorcy teatru¹², przeciąg lat trzech poświęcił najmiłszemu urodzenia swojego miejscu, gdzie do dziś dnia jeszcze wspominają pobyt jego, który przekonał mieszkańców o wysokości ich ziomka doskonałości w sztuce dramatycznej. Powrócił do stolicy w czasie Wielkiego Sejmu. Tu go nowe czekały prace. Właśnie naówczas wprowadzonym został rodzaj niemieckich tragedii. *Lanassa*, *Eleonora* dały mu sposobność okazania, że i w tych zadziwić zdoła, a *Kazimierz Wielki*, *Meropa* i wiele innych sztuk nowych dowiodły, że w każdym rodzaju wielkim być umiał.

Okoliczności krajowe 1794 roku przerwały widowiska sceniczne. Rozproszyli się aktorowie po różnych stronach. Owsieński pozostał na krótki czas w Warszawie, aby przyjaciółom swoim w zamiarze utworzenia antrepryzy dopomóc¹³, ale widok ujarzmionej ojczyzny, pomnażając niszczący go nieprzestannie smutek, podał mu myśl udania się do Lwowa, gdzie wielu warszawskich zgromadziło się artystów. Tam ostatnie lat pięć przeżył chwalebnie, bo nie tylko własnych rodaków, ale i obcego narodu znawców przekonał o niezaprzeczonej swojej wyższości. Role królów w *Hamlecie*, *Inez de Kastro*, w dramach *Iskahar*, *Groby Werony*, *Dziecko miłości*, a na koniec w komediach: *Spazmy modne*, *Indianie w Anglii*, *Papuga* i innych niemieckich dziełach, zjednały mu ten zaszczyt, że ówczesowy „Recenzent Prezburski”, równie jako i „Gazeta Wiedeńska”¹⁴, porównywając go z pierwszego rzędu aktorami potwierdziły sprawiedliwe o nim zdanie własnych rodaków. Cieszył się jeszcze Owsieński bliskim powrotem do ojczyzny razem z mającymi opuścić Lwów towarzyszami, kiedy trawiąca od dawna wewnętrzności jego choroba po krótkiej nader słabości wydarła go przyjaciółom i światu! Umarł w Lwowie 13 maja 1799 roku i tam pochowany. Dziwnym zdarzeniem leży pomiędzy grobami dwóch arcybiskupów, kiedy przed kilkunastu laty pierwsza z zmarłych aktorek teatru warszawskiego ledwo za rozkazem samego monarchy na świętym miejscu pochowaną być mogła!!!¹⁵

Owsieński był średniej postaci, ani chudy, ani zbyt tłusty. Oczy duże, niebieskie, w czasie gry dziwnej nabierały żywości. Twarz długa, bardziej męska niżeli powabna, pełną była mocnych wyrazów, co sprawiało, że równie w tragicznej, jako i komicznej grze doskonale rozmaite wyobrażał odmiany. Poruszenia jego ciała były poważne, gesta rąk, osobliwie w tragedii, krótkie, lecz silne. Głos jego, brząmiący, a razem przyjemny, przenikał duszę i wzbudzał nadzwyczajne jakieś omamienie. Kiedy w melodramie *Iskahar* wymawiał nazwisko królowej: „Dilaro!”, mimowolnie powtarzali to słuchacze i nazajutrz we wszystkich ustach brzmiało imię Dilary. Najstosowniejsze do postawy jego na scenie ubiory były: rzymski, hiszpański, a nade wszystko turecki. Przy pierwszych wystawieniach nowych sztuk widać było w roli jego przygotowanie, przy powtórzonych grał często wcale inaczej. Zdawało się wtedy, że dopiero w czasie gry inną grę tworzył, a że i ta równie dobrą była, dowodziło to w nim prawdziwy geniusz, który nie miał granic talentu. Często także opuszczała go pa-

mieć. Wtenczas przerywał jak gdyby umyślnie mowę, a zaczynając ją na nowo, zaczynał w tak stosownym tonie, że zdawało się, jakby przerwa, którą zrobił, koniecznie potrzebną była. Miał zwyczaj wszystkie swoje role sam przepisywać, w których kryślił sobie różne znaki, jemu tylko wiadome.

W towarzyskim pożyciu był przyjemny, zabawny, wesoły. Bardzo wiele ucieśnych powieści, wierszy, panegiryków w dawnym stylu umiał na pamięć. Udawał przedziwnie, kogo chciał. W chwilach wesołych wstawał od stołu, wiązał serwetę na miejscu fartucha i udawał przedziwnie niemieckiego oberżyście. Był razem nabożnym i nieco rozważnym. Przepędziwszy kilka tygodni na uczęszczaniu kościołów, odmawianiu pacierzy, na poście i nadzwyczajnej skromności, drugie tyle dni trawił na wesołych zabawach. Chociaż w przyjaźni stateczny, często się dąsał, dziwaczył, sam nawet nie wiedząc powodu. W chwilach melancholii był roztargniony, zamyślał się, gdy ta minęła, był łagodnym, przyjemnym. Słowem, jako człowiek miał wady, jako artysta był wielkim.

Potomność tylko umie oddać sprawiedliwość zasługom. Nikt nie wspomniał o Miltonie za życia jego; Torquato Tasso żył w poniżeniu i nędzy! Szanowny cieniu Kazimierza! powstanie może kiedyś uwieczniający pamięć twoją grobowiec; nim to nastąpi, przyjmiej gałązkę cyprysu rzuconą na zwłoki ręką przyjaźni!

¹ *Dzieła dramatyczne*, t. I, Warszawa 1820, s. 403—416.

² Roscius Gallus (zm. 62 p.n.e.), słynny aktor rzymski, przyjaciel Cyncerona, dawny niewolnik. Michel Boyron, zwany Baronem (1653—1729), aktor trupy Molière'a i pisarz dramatyczny. David Garrick (1716—1799), aktor angielski, odtwórca ról bohaterów Szekspira.

³ Adam Kazimierz Czartoryski, generał ziem podolskich.

⁴ Pylades, tancerz rzymski w pantomimach z czasów cesarza Augusta. Bathyllus z Aleksandrii, dawniej niewolnik Maecenasa, wprowadził na rzymską scenę pantomimę. *Laży* (wł. *Lazzi*), komiczne gesty, błazeństwa.

⁵ Henryk Ludwik Cain, zwany Lekainem (1728—1778), francuski aktor tragiczny. Franciszek Talma (1763—1826), słynny tragik francuski. Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757—1801), reżyser i aktor Niemieckiego Teatru Narodowego w Berlinie. Johann Franz Hieronimus Brockmann (1745—1812), aktor austriacki, w latach 1789—1792 dyrektor Burgtheater w Wiedniu. Pierre Louis Prévile (właśc. Dubus) (1721—1799), znakomity aktor francuski. Joseph Weidmann (1742—1810), słynny aktor teatru wiedeńskiego. Albert Aloys Ferdinand Wurm (1783—1834), słynny artysta niemiecki. Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), słynny aktor niemiecki, dyrektor teatru w Hamburgu.

⁶ Konfederację krakowską Bogusławski nazywa działania konfederatów barskich w województwie krakowskim.

⁷ Prymas Gabriel Jan Podoski (1719—1777), człowiek kulturalny, ale absolutnie amoralny, łączył w sobie wszystkie negatywne cechy zepsucia swojej epoki. We wrześniu 1771 r. biskup Podoski wyjechał za granicę. Jechał przez Elbląg i przez pięć lat zatrzymał się w Gdańsku, gdzie mieszkał ze swoją kochanką panią Oehmichen.

⁸ Joseph Lange (1751 — ok. 1829), słynny aktor wiedeński.

⁹ Do Francji Podoski udał się na leczenie choroby, której nabawił się na skutek rozpustnego trybu życia. Lekarze skierowali go na leczenie do Marsylii, gdzie po kilkumiesięcznej kuracji zmarł. Bogusławski podaje błędnie przyczynę powrotu Owsinińskiego: nie śmierć bowiem Podoskiego,

która nastąpiła dopiero w 1777 r., skłoniła go do tego, jeśli już w 1774 zaangażował się do antreprzy Sulkowskiego. Destouches'a *Dumnego*, w którym „pokazał się” Owsiniński, grano w Warszawie wg przeróbki Czartoryskiego, w l. 1774—1777.

¹⁰ *Eugenie Beaumarchais* grano w r. 1783, 1785, 1787, 1792. Drama Saurina przeł. przez Franciszka Barssa pt. *Bewerlej, czyli Gracz angielski*, grana była z przerwami, ale z dużym powodzeniem w l. 1777—1793. Był też przekład K. N. Sapiehy.

¹¹ *Minna von Barnhelm*, komedia Lessinga, grana była w 1778 r. *Teresa, czyli Triumf cnoty*, Voltaire'a w tłum. Michniewskiego, grana w l. 1767, 1774—1777. *Pigmaliona* Rousseau, wystawionego w różnych obsadach kilkakrotnie w l. 1777, 1781—1783, 1785—1789, 1791 i 1792, grano w przekładzie Węgierskiego. *Syna marnotrawnego* Voltaire'a w znakomitym przekładzie Trembeckiego wystawiano w l. 1780, 1781, 1783, 1786—1788, 1790—1792. *Roztargnionego* Regnarda w tłum. Baudouina, grano w l. 1777, 1778, 1792. *Trzewiki morderowe*, komedię Ferrières'a, grano zapewne w tłum. Michniewskiego w l. 1776, 1777 i 1785. *Świętoszka zmyślonego* wg Molière'a w przeróbce Baudouina grano z powodzeniem w l. 1777, 1781, 1783, 1788, 1790, 1792. *Fircyka w zalotach* Zabłockiego (wg komedii Romagnesi *Le petit maître amoureux*) grano w l. 1781, 1783, 1787, 1790, 1791. *Cyrulik sewilski* Beaumarchais (w tłum. Kuszewskiego lub Wichlińskiego?) grany był wiele razy w l. 1779—1792.

¹² Dyrektorem teatru krakowskiego był Jacek Kluszewski, starosta brzegowski.

¹³ Owsiniński miał pomóc Agnieszce i Tomaszowi Truskolaskim w otworzeniu teatru na jesieni 1795 r.

¹⁴ Bogusławski nie podaje roku i numeru czasopism, w których ogłoszono recenzje analizujące grę Owsinińskiego. Dokładna bibliografia czasopism niemieckich XVIII i XIX w. Joachima Kirchera nie zna wymienionych tu tytułów — ani wśród gazet presburskich (Bratysława), ani wśród wiedeńskich. Zob. J. Kircher, *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens*, Leipzig 1928, dwa tomy.

¹⁵ Aktorka Skurczyńska, grywająca role amantek, która w czasie pierwszego wystawienia komedii *Ślub modny* w roku 1779 nagle na scenie zasnęła, w kilka potem godzin umarła. [Przyp. aut.] Por. też przyp. O pogrzebie Magdaleny Jasińskiej, s. 714.

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O SCENICZNYM ZAWODZIE ANDRZEJA MIERZYŃSKIEGO¹

Niepospolity artysta dawniejszej Narodowej Sceny Andrzej Mierzyński urodził się w województwie płockim, około 1750 roku. O pierwiastkach życia jego tyle tylko jest wiadomem, że przed wejściem swoim do teatru w dworskiej służbie dni swoje przepędzał. Kiedy pod antreprzyą Bizestego w 1780 roku pokazał się pierwszy raz na scenie, dawano mu role drugich amantów, które zaraz z odznaczącą się przedstawiał zdolnością. Po upadku tej antreprzy w 1781, prawie wszyscy pierwsi aktorowie udali się do Lwowa. Mierzyński, z resztą towarzystwa połączwszy się węzłem spółnictwa, grywał wszystkie pierwszych amantów role, jako to: Hrabiego Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, Syna marnotrawnego i tym podobne. Gdy później scena ojczysta pod nową przeszła antreprzyę i kiedy za powrotem Owsinińskiego i innych artystów role jak dawniej obsadzonymi zostały, Mierzyński, tak dla posuwającego się wieku,

jako i dla większej do ról charakterystycznych zdolności, obrał sobie rolę powierników w tragediach, intrygantów w dramach, a przyjaciół, doradców i karykatury w komediach. W tym ostatnim rodzaju przedziwnie grał Bazylego w *Cyruliku sewilskim*: twarz bowiem sucha i wybladła prawdziwą starego bakalarza nadawała mu mimikę. Z równą dokładnością wystawiał i poważne role, jakimi były: Amfitrion, Rozsądnicki w *Szkole kobiet*, Dorant w *Graczu*² i inne.

W roku 1783, gdy towarzystwo warszawskich artystów rozpieczętnęło się na różne strony, Mierzyński z kilkunastu osobami udał się do Lublina, gdzie naówczas pierwszy raz otworzono teatr narodowy. Tam, jako dyrektor onego, trudniąc się uporządkowaniem widowisk, musiał znowu przyjąć na siebie rolę pierwszych amantów dla braku zdolnych do grania onych artystów. Niepomyślne okoliczności, które w końcu czwartego roku rozwiązały lubelskie towarzystwo, przymusiły Mierzyńskiego do opuszczenia tego miasta w roku 1787 i przeniesienia się do Wilna. Policzony w grono tamtejszych artystów, ciągle przez lat cztery w różnego rodzaju rolach, a osobliwiej: Uczciwego winowajcy, Karola w *Eugenii*, Fabrykanta londyńskiego³ itd., sprawiedliwie odbierając pochwały, był jednym z upodobanych ówczasowej publiczności artystów, co też było mu powodem, że w dalszym czasie, powróciwszy powtórnie do tej dawnej Jagiellońców stolicy, aż do samej prawie śmierci poświęcał jej dni swoje.

Najchlubniejszym w zawodzie Mierzyńskiego był przeciąg lat czterech, kiedy w 1790 roku, powróciwszy razem z innymi artystami z Wilna do Warszawy, powierzone miał sobie wiele znaczące role w tragediach: Euryklesa w *Meropie*, Bramina w *Lanassie*, Marinello w *Emilia Galotti*⁴, którą to nad inne doskonale wystawiał. Ułożenie jego postawy skromne, mimika umiejąca przedziwnie dworską chytrą pokryć grzecznością, wycedzone z ust odpowiedzi okazywały charakter przebiegłego podchlebcy, który dogadzając namiętności pana, umie onę ku swoim zwracać widokom. Udane podziwienie, z jakim, usłyszawszy wystrzał mający zadać śmierć przeciwnikowi jego, grafowi Appiani, którego on sam zabić rozkazał, wymawiał słowa: „A to co? czy dobrze słyszałem?... czy książę nie słyszał strzelania?“, dowodziło udoskonalonego w sztuce łudzenia złoczyńcę. Nie mniej był nieporównanym w roli Regenta w komedii *Szkola obmowy*. Do wyżej opisanej ułożenia jego powierzchowności wiele przydawała i zimna krew, z jaką o wszystkim rozprawiał. Miał zwyczaj powolną i często nauczającą mowę swoją krasić morałami, zaczynając najczęściej od słów: „Człowiek, który” — co mu prawdziwy świętoszka nadawało charakter, a co w roli Regenta umyślnie dla niego napisanej umieszczone, przedziwny sprawiało skutek: zdawało się bowiem, że on istotnie swój własny przedstawiał obraz. Przeciwnie w rolach poważnych, jakimi były: Walerego w *Powrocie posła*, Burmistrza poznańskiego, Ryszarda w *Henryku VI*⁵ i wielu innych, bardzo naturalnie i przyzwoicie oddając charaktery cnotliwych osób, zaglądał zupełnie w umysłach widzów wrażenie, jakie sprawiał wystawianiem ról intrygantów,

co dowodziło niezaprzeczonej wyższości jego talentu, umięjącego rozmaite, a przeciwne sobie uczucia z równą wystawiać prawdą.

Kiedy okoliczności 1794 roku rozproszyły artystów warszawskiego teatru, najpierwszy Mierzyński udał się do Lwowa, gdzie do będących pod zarządem przedsiębiorcy Morawskiego aktorów przyłączył się. Niezadługo razem z tym przedsiębiorcą w grono przybywających z Warszawy spółtowarzyszów swoich policzony, ledwo kilka miesięcy z nimi przepędziwszy, na początku 1795 roku razem z wspomnianym Morawskim i kilku innymi osobami opuścił Lwów i udał się do Wilna, dokąd go zawsze wzywało serce jego, jako do miejsca, w którym najpodchlebniejszych łask publiczności doznawał. Morawski, dawniej w towarzystwie będących w Wilnie warszawskich aktorów, najprzód do suflerowania, później do pomniejszych ról używany, przez ślubne związki łączące go z córką bogatego tamtejszego obywatela⁶, mający wpływ do tej stolicy mieszkańców, założył antrepryzę, ale mało usposobiony do przyzwoitego onej zarządu, wezwał pomocy Mierzyńskiego, który w ciągu swojego zawodu, najpierwszych krajowych i obcych teatrów wzory mając przed oczyma i sam już dawniej zarządzając lubelską sceną, umiał nowego przedsiębiorcy teatr przyzwoicie urządzić i pomyślnie prowadzić. Oprócz zwykłych dyrektora zatrudnień pracował jeszcze i nad przełożeniem kilku sztuk i oper, z których celniejszą jest *Cyrulik sewilski* z muzyką Paisiello.

Za wczesna śmierć Morawskiego⁷ zostawiła przedsiębiorstwo wileńskiej sceny w rękę jego wdowy, która lubo niepospolitym talentem i nie mniej rzadką pięknnością umiała pozyskać sobie względy publiczności, uznała wszelako za rzecz nowemu jej zawodowi koniecznie potrzebną użyć zdatności jej męża. Mierzyński, stały w życzliwości ku jej domowi, znowu przez lat kilka zarządzał sceną i dla jej dobra pracował. Czas ten był nieledwie najświetniejszą epoką wileńskiego teatru. Przedsiębiorczyni onego szlachetną powodowana dumą, ożywiona przywiązaniem publiczności, wystawiała najokazalsze sztuki. Opery: *Przerwana ofiara*, *Flet czarodziejski*, *Palmira*⁸ i inne z warszawskiej sprowadzone sceny, wystawione były z godną okazałością. Umiał temu wszystkiemu wystarczyć pracowity Mierzyński i byłby dłużej zapewne przyjaciółki swojej utrzymywał powodzenie, gdyby wszędzie, niestety! wciskająca się zawiść nie była podkopała jej szczęścia.

Zniechęcony przeciwnościami po opuszczeniu przedsiębiorstwa wileńskiego przez Morawską, widząc przed sobą nieoddzielne od intryg i zamieszkań nieprzyjemności, przedsięwziął Mierzyński spokojniejszego szukać schronienia. Przybył do Warszawy w roku 1810 w myśli umieszczenia się w liczbie artystów stołecznych. Odegrał kilka ról gościnnych, z których lubo rolę prezydenta w dramie *Ton wielkiego świata*⁹ z przyzwoitą oddał godnością, uczuł wszelako, że równie wiek posunięty jako i nowy wcale sposób gry do znacznej wyższości wzniesiony na scenie stołecznej nie radziły mu już zniżyć się do ról drugiego rzędu, tam gdzie go niegdyś na pierwszym widziano. Opuścił więc Warszawę

i w nadziei przyjemniejszego pożycia w miejscu, w którym się rodził, założył małe przedsiębiorstwo w Płocku, gdzie przez niejaki czas obojętnych doznawszy losów, umarł w roku 1810 i tam pochowany.

Artysta ten, lubo w poczet pierwszych nie może być policzonym, godzien wszelako wspomnienia, jak jeden z wybornych drugiego rzędu, który żadnej powierzonej mu roli nie zepsuł, a wiele z nich doskonale przedstawiał. Postać jego była poważna, wzrost donośny, układ przyzwoity. Mimika w rolach charakterystycznych naturalna i dobitna, w rolach kochanków mniej przyjemną wystawiała twarz jego, ta bowiem już w samej młodości tak pomarszczoną wydawała się na scenie, jak gdyby starości ręką cieniowaną była. Oczy bładoniebieskie i włosy w żółtawy blond wpadające ujmowały mu świeżości, a powolne poruszenia ciała dowodziły duszy mało czulej na zapaly miłosne. Głos nieco chrapliwy, niejako czasem zacinanie się w słowach szkodziły wymowie jego, lubo w ogólności była wyraźną, dobitną i wszelkie przepisy gramatyki zachowującą. Był spokojny, wiele myślący, działał zawsze z uwagą, rzadko się gniewem unosił, a lubo przez wrodzoną oziębłość był obojętnym w przyjaźni, był wszelako liściowym dla biednych. Oprócz osobistych zalet niemało zasłużył sobie na przyjazne potomności wspomnienie, że zostawił scenie ojczystej pełną nadziei do ról komicznych artystkę, upodobaną tancerkę, którą dziś w córce jego¹⁰ warszawska publiczność z zadowoleniem przyjmuje.

¹ *Dziela...*, t. VII, s. 399—405.

² *Amfitriona* Moliera w tłum. Zabłockiego grano w r. 1790, tegoż autora *Szkolę kobiet* w przekł. Bogusławskiego grano w l. 1780, 1781, 1783, 1786, 1790 i 1791. *Gracz* Regnarda w przekł. Czartoryskiego cieszył się dużym powodzeniem w l. 1774—1777, 1783, 1788, 1790.

³ *Uczciwy winowajca*, dramat Fenouillot de Falbaire w tłum. Bogusławskiego, grany w r. 1783, 1790 i 1791; tego też autora *Fabrykant londyński*, drama, wystawiana w 1784, 1787, 1788 i 1790 r. w tłum. Baudouina.

⁴ *Meropę* Voltaire'a grano w l. 1792 i 1793. *Lanassa, czyli Wdowa Malabaru*, tragedia Lemierre'a była grana w l. 1790—1792. *Emilia Galotti*, tragedia Lessinga przekł. przez Bogusławskiego, szła w l. 1790—1791.

⁵ *Szkola obmowy* Sheridana, w tłum. Bogusławskiego, była grana w r. 1793 i 1794. *Burmistrza poznańskiego* grano w 1782 r. *Henryka VI na łowach*, słynną komedię Bogusławskiego przerebioną z komedii R. Dodsleya (1737), grano w l. 1792 i 1793 wiele razy i wiele razy wydawano. W oparciu o Dodsleya Collé napisał też komedię *La Partie de chasse de Henri IV* (1766). Henryk IV był ideałem Stanisława Augusta.

⁶ Żona Dominika Morawskiego, Marianna, pochodziła z zamożnej rodziny wileńskiej Korwellów herbu Abdank i była dobrze sytuowana. Była właścicielką majątku Działuny ok. 24 km od Wilna, a później została również właścicielką pięknego domu w Wilnie przy ulicy Trockiej.

⁷ Morawski zmarł 4 czerwca 1801 r.

⁸ *Przerwana ofiara* jest operą Fr. Hubera z muzyką P. Wintera, tłumaczoną przez Bogusławskiego; *Flet czarodziejski*, operę Schikanedera-Gisecke z muzyką Mozarta, grano w 1793 r.; *Palmira, królowa perska* jest operą Anfossiego do muzyki Salieriego tłumaczoną przez Bogusławskiego.

⁹ *Ton wielkiego świata*, komedia Colmana (starszego).

¹⁰ Julia Mierzyńska była świetną tancerką i pierwszą polską nauczycielką tańca w warszawskiej szkole baletowej.

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O DRAMATYCZNYM ZAWODZIE JPANI TRUSKOLASKIEJ¹

Nie wszystkie życia ludzkiego chwile sama przyjemność zapełnia. Są w nim rozmaite przeciwności, niemiłe nam przywołujące wspomnienia. Dla tej przyczyny czułość osób jeszcze żyjących opisaniem domowego ich pożycia nie powinna być drażnioną. Ale wszelakie publiczne zasługi, talenta lub cnoty dla przykładu i wdzięczności społeczeństwa sprawiedliwie uwielbiać należy. Krótko więc o pierwszym wspomniawszy, o drugich obszerniej pomówmy.

Agnieszka Marianna Truskolaska urodziła się w Warszawie w 1755 z rodziców Marunowskich, a w trzynastym już roku zaślubioną została Tomaszowi Truskolaskiemu. Ledwo lat 18 mając, przy zbieraniu różnych osób na aktorów w roku 1774 weszła do teatru. Hojnie od natury obdarzona tym wszystkim, co tylko w oczach widzów artystkę uprzyjemnić może, nie dziw, że przy pierwszym zaraz wstępie na scenę, wszystkich serca pociągnęła ku sobie. Najpierwszą jej rolą była Marysia w dramie z Merciego przełożonej *Nędznik*. Lubo ta osoba sama z siebie mocno jest zajmującą, JPani Truskolaska umiała uczynić ją więcej nierównie ważną, przez naturalne nieszczęśliwej młodej panienki wystawienie, która zniewolonego jej wdziękami zuchwalca odwagą cnotliwej duszy zgromić i bezwstydnymi zamiarami jego zniweczyć umiała. Ta pierwsza rola okazała zaraz jej zdolność do ról smutnych amantek, a za wczesny zgon żony Owsińskiego otworzył jej pole do podobnego rodzaju charakterów.

Wkrótce z *Naniny* Voltaire'a przerobiona drama *Teresa* przez osobliwszą przyjemność wymowy, kwitnącą młodość i zachwycającą mimikę JPani Truskolaskiej długo i powszechnie ulubioną była — kilka jeszcze innych podobnych ról, w *Roztargnionym*, *Przeszkodzie nieprzewidzianej*², w *Dumnym*, coraz bardziej czyniły publiczności upodobaną tę artystkę, która wkrótce daleko ją mocniej zadziwić i o znakomitym swym talencie przekonać miała. Drama *Eugenia*, w której Beaumarchais dał wzór pisania dzieł podobnego rodzaju, dowiodła, że naturalność, żadnymi obcymi nie poparta prawidłami, była w osobie JPani Truskolaskiej wrodzonym do sztuki dramatycznej talentem. Nie mogli widze bez poruszenia aż do łez patrzeć na owe bolesne walki, jakie uczuwało serce Eugenii między miłością, honorem i naturą. Scena, w której ona, łącząc bojaźń z miłością dziecinną, wyznaje ojcu potajemne zaślubienie swoje, ów krzyk rozpacz, który ojcowskie przekleństwo z piersi jej wyrывa, przerażały umysły słuchaczy, a szlachetna pogarda dumnego pana, który ją uwiódł, ofiara życia na

zaspokojenie ojca i rodziny w podziwienie wprawiały. Któż wyliczy piękności tej roli, nie tylko doskonale oddane, ale przyjemnością każdego poruszenia, znaczącym wyrzeczeniem każdego słowa pomnożone przez tę artystkę? Opuścić inne, tej sceny zapomnieć nie mogę, kiedy zniewolona prawdziwym żalem zwodziciela u nóg jej przebaczenia wzywającego, z nieopisanym matczynej miłości uczuciem wymawia owe słowa: „Przebaczenie twojej winy w moich wnętrznościach znajduję!” Tu wszystkich serca zniewalając, wszystkich oczy rozkosznymi napelniając łzami, godną się uwielbienia wystawiała!

Krótki czasu przeciąg nową dla Melpomeny polskiej przysposobił sławę. *Trajednia Bewerley* miała dowieść jej doskonałości w każdym rodzaju. Ci, którzy tę sztukę widzieli, pamiętają zapewne, jakie wrażenie w umysłach publiczności sprawiła. Owa scena cnotliwej żony z potwarzającym jej męża Sztukelim, owo szlachetne ukrywanie dokuczającego niedostatku przed огоłoconym z majątku mężem, jakiegoż nie wzbudzały uszanowania? Widzę jeszcze żonę Bewerleya idącą z latarnią szukać w nocy obłąkanego męża! słyszę ów krzyk, kiedy go rozciągniętego na kamieniach znajduje! owe do Stwórcy przesyłane modły: „We łzach chęci moje zasylam Ci, o Boże!” Widzę łzami przepełnione oczy wzniesione ku niebu... oczy, których widok powszechne wymuszał westchnienia! Cóż powiem o owym straszliwym przestרחu na widok wzniesionego nad synem żelaza? co o niewysłowionej rozpacz przy zgonie ukochanego męża?... to chyba, niestety! że tragedia ta wystawiana później przez inne artystki, niepodobną będąc do siebie, przekonała o niezrównanej dotąd wyższości JPani Truskolaskiej.

Zdaje się, że natura czyni sobie częstokroć igraszkę, zlewając w jedną osobę tyle razem doskonałości, ile ich między wiele innych podziela. Dając JPani Truskolaskiej najpiękniejszą postać, delikatność płci, poruszenia ciała szykowne, twarz pełną wdzięków, oczy, których spojrzenia zachwycały, wymowę pieszczącą uszy, podobało jej się jeszcze obdarzyć ją przyjemnym do śpiewania głosem. Uproszona do przyjęcia w pierwszej naówczas z włoskiego przełożonej operze (*Dla miłości zmyślone szaleństwo*) roli Eurylli, sławną śpiewaczkę włoską Bernardi, chociaż z uczonego śpiewu wielbioną, tak dalece wdziękami gry swojej przewyższała, że ulubiony ów taniec „Pierwej niż wiarę daną”, przez nią śpiewany, zdawał się być właściwiej dla polskiej ułożonym śpiewaczki. Wkrótce w drugiej operze, Sacchiniego *Osada nowa*, poważniejszego śpiewu wydaniem i do tego rodzaju oper zdatności swojej dowiodła.³ Zachwycała najbardziej patrzących, kiedy schodząc ze skały w recytatywie: „Gdzież jestem? gdzie mam iść?”, obłąkanie umysłu i rozpacz opuszczonej wystawiała kochanki. Oddaliwszy się wkrótce potem w warszawskiego teatru, ten rodzaj dramatycznej umiejętności opuściła na zawsze.

Pozazdrościła Thalia dwóch siostr swoich chwalebego triumfu. Wezwana przez nią Imci Pani Truskolaska przez długi czasu przeciąg zdobyła i Momusa świątynią. Komedie: *Minna Barnhelm*, *Szkola obmowy*, *Pigmalion*, *Fircyk w za-*

lotach, *Cyrulik sewilski* i wiele innych, ożywiane były jej naturalną, wesołą i dowcipną wymową, a co osobliwszego godnym jest podziwienia, rolę nawet słuszającą w *Demokrycie*⁴ przewybornie grając, powszechne pozyskała oklaski.

Wiek już dojrzały, do poważniejszych ról wzywając tę ulubioną artystkę, zostawiał w rolach amantek niezapełnione miejsce. Wtenczas to, starając się zaspokoić troskliwość publiczności, przedstawiła jej oczom w komedii *Żona zazdrosna* w jedenastym dopiero roku będącą córkę swoją⁵, która w przyszłości godnie matki miejsce zastąpić miała. Sama tymczasem, dopełniając najwyższej scenicznego swojego zawodu sławy, rolę Meropy w tragedii Voltaire'a, z powszechnym uwielbieniem odegraną, otworzyła scenie ojczystej wstęp do klasycznych autorów tragedii.

Zaburzenia krajowe w 1794 roku rozproszywszy zupełnie dawnych aktorów przymusiły JPanią Truskolaskę, tak w czasie antrepryzy utrzymywanej przez jej męża w Warszawie, jako i po zgonie jego⁶, do uprzykrzonych starań około wydoskonalenia nowych artystek, a nawet i artystów polskich. Jeszcze do dzisiaj mamy niektóre przez nią ukształcone osoby. Połączywszy się później z przedostatnim przedsiębiorcą teatru⁷, już tylko role poważnych matek grywając, córce swojej, dzisiejszej JPani Ledóchowskiej, wszystkie dawniej przez nią grywane oddała. Tragedie: *Hamlet*, *Inez de Kastro*, *Honor kobiet*, jeszcze w niej godne siebie miały królowe. Zakończyła dramatyczny swój zawód sławną rolą Kamilli w tragedii Kornella *Horacjusze*, w której choć w posuniętym już wieku, dawnej doskonałości, mocy i znajomości sztuki scenicznej ostatnie dała dowody.⁸ Oddalenie się naówczas córki z teatru było dla JPani Truskolaskiej powodem do opuszczenia na zawsze sceny ojczystej⁹, na której lat trzydzieści przetrawiwszy, poniosła z sobą sławę znakomitej w każdym rodzaju, a od samej natury wydoskonalonej artystki, zostawiając publiczności żal i smutną tej utraty pamiątkę.

Szczęśliwą okoliczności zmianą powrócona scenie narodowej tej doskonałej aktorki równie doskonała córka, zastępując wszystkie jej role, wygórowanym swoim talentem pociesza publiczność, tym bardziej o długie jej zachowanie troskliwą, że godnego zastąpienia siebie w przyszłości żadnej, niestety! nie zostawia nadziei.¹⁰

¹ *Dziela...*, t. II, Warszawa 1820, s. 493—499.

² *Nędznik*, dramat Merciera, grany był w l. 1776, 1777, 1792, 1793. *Przeszkodę nieprzewidzianą* Destouches'a, tłum. Zabłockiego, grano w l. 1776, 1777, 1790.

³ *Dla miłości zmyślane szaleństwo*, opera Mariani—Sacchini, grana w l. 1779, 1781, 1783, 1786, 1788, 1790, 1792, libretto tłumaczył Bogusławski. *Osadę nową*, operę Sacchiniego, grano w 1779 i 1780 r.

⁴ *Demokryt zakochany* Regnarda w tłum. Baudouina grany był w l. 1787, 1788, 1792, 1793. Za niżej wspomnianą rolę w *Meropie* Woltera Stanisław August kazał odlać popiersie Truskolaskiej (wg Monaldiego).

⁵ Jacek Lipiński w swej monografii Józefy Ledóchowskiej z Truskolaskich przypuszcza, że

w czasie swego pierwszego występu w komedii *Żona zazdrosna* Desforges'a była starsza. Zob.: J. Lipiński, *Józefa Ledóchowska*, Warszawa 1963, s. 11—12.

⁶ Po upadku Insurekcji zrujnowany Bogusławski opuścił Warszawę udając się do Lwowa. Teatr warszawski przejął aktor Tuczeński i grał do 26 lutego 1796 r. Po nim antrepryzę przejął Truskolaski, a po jego śmierci Agnieszka Truskolaska.

⁷ Mowa tu o samym Bogusławskim, który po opuszczeniu 7 maja 1799 r. Lwowa przyjeżdża do Warszawy, gdzie przejmuje kierownictwo teatru od Agnieszki Truskolaskiej.

⁸ *Hamleta* po raz pierwszy po polsku wystawiła w Warszawie Truskolaska 28 III 1799 wg przeróbki Ducisa. W *Inez de Castro*, tragedii de la Motte-Houdard, grała Truskolaska w 1799 r. *Honor kobiet* Zieglera grano, jak się wydaje, bez Truskolaskiej (w l. 1800, 1810, 1812, 1813). W *Horacjuszach* Corneille'a wystąpiła w 1803 r.

⁹ Truskolaska grała jeszcze kilkakrotnie w teatrze na gościnnych występach. Ledóchowska opuściła scenę na wiele lat z racji swego małżeństwa.

¹⁰ „Wyborna ta aktorka, od cudzoziemców nawet za takową uważana, przy pięknej swej postaci ciała celowała jeszcze na teatrze cudną grą swych oczu. Miała wielu czcicieli, między innymi zamilowany Mikorski [szambelan Stanisława Augusta] udarował ją raz tak woniejącą wanną, gdy mieszkała w przechodniej uliczce przy teatrze, iż po wylaniu z niej wody, przez parę tygodni jeszcze przechodzącym przyjemny roznosiła zapach. Mówią, iż książę Poniatowski Kazimierz, podkomorzy koronny, na jej łonie rozkoszne swe zakończył życie. Umarła w r. 1831 mając lat 75.” (A. Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 84.)

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O ŻYCIU I TALENCIE TOMASZA TRUSKOLASKIEGO¹

Kiedy w roku 1774 przy wskrzeszeniu na nowo sceny ojczystej zbierano do teatru różne osoby, wszedł w liczbę aktorów razem z żoną swoją Tomasz Truskolaski i zaraz od grania ról komicznych ojców swój sceniczny zawód rozpoczął. Po kilku pomniejszych rolach Ojca w komedii z Regnarda przełożonej *Gracz* najpierwej znakomity talent jego poznać dała. Piękna postawa, twarz szlachetna i męska, głos donośny, a nade wszystko nieprzymuszona w polskim ubiorze powaga przedziwnie dawnych pradziadów naszych przypominała rubaszość. Scena jego z Panfilem, służącym Gracza, który mu registr długów swego pana czyta, przez wyborną coraz odmiennie dziwującego się Ojca mimikę nader krotofilnie oddana, dowodziła w nim nie tylko szczęśliwej natury, ale razem i dociekania scenicznej sztuki. Komedia *Przeszkoda nieprzewidziana*, *Roztargniony* i inne pomnażały przekonanie widzów o jego do podobnych ról zdolności, kiedy wkrótce w odmiennym wcale rodzaju rolę niemieckiego szewca w *Trzewiczkach morderowych* i do nader komicznego charakterystycznych osób udawania zdolność poznać w nim dała. Potwierdziły tę prawdę wiele innych sztuk, a osobliwie rolę starego Furiera w komedii Lessinga *Minna Barnhelm*, którą Truskolaski z najprzyjemniejszym publiczności ukontentowaniem prze-wybornie wystawił.

Wielu artystów przestałoby chętnie na możliwości wsławienia się w dwóch podobnych dramatycznej umiejętności rodzajach, ale krotofilny Truskolaski czuł w sobie powołanie i do trudniejszego tragicznej sztuki zawodu. *Eugenia* przekonała publiczność, że niepróżnym było to jego o sobie mniemanie. Rolę barona Hartley oddał on z taką prawdą, powagą i mocą, że wprowadził w podziwienie patrzących, którzy w nim komicznego tylko aktora widzieć przyzwyczajeni, ani mogli się spodziewać, aby on z tak odmiennym całe postaci i twarzy układem i tak przyzwoitą tragicznej sztuce godnością wystawić zdołał. Scena, w której on sprawiedliwości króla na ukaranie zwodziciela swej córki błagać przedsiębiorząc: „Pójdę — mówi — do króla, tak jest, pójdę, padnę mu do nóg, nie wzgardzi mną. Wszakże i on jest ojcem” — dawała w nim widzieć ową szlachetną śmiałość wolnego narodu człowieka, któremu przemoc dumnego arystokraty żadnej nie sprawiała obawy. Ale nieporównanie mocniej jeszcze poruszał serca naówczas, kiedy na wiadomość o tajemnym zamęźciu córki, gwałtownym gniewem uniesiony, przechodził raptownie w uczucie ojcowskiej dobroci, widząc *Eugenię* u nóg swoich, wzywającą błogosławieństwa jego dla niewinnej istoty, której wkrótce matką być miała. „Co? prawdaż to jest, Eugenio? no... no... kiedy tak... przystaję na wszystko.” Te słowa wymawiał on z tak mocnym wzruszeniem, że w oczach jego widać było łzy, w nękającym głosie malowało się przebaczenie wszelkiej urazy. Nie mniej doskonale i inne uczucia umiał wyobrazić w tej sztuce. Okropne gniewu uniesienia w chwili przekleństwa rzuconego na córkę, odwagę, z jaką wzywa zwodziciela onej, pogardę wyniosłości Klarandona, uczciwość, z jaką odwraca podstępne na jego życie zamachy, a na koniec szlachetne przebaczenie winy żalującemu swych błędów, potwierdzone owymi wiecznej zgody słowami: „Daję ci ją”, a które publiczność tysiącnymi zawsze okrywała oklaskami.

Z nie mniejszą pochwałą wystawił wkrótce potem Truskolaski rolę Żarwisa w tragedii *Bewerley*, którą chociaż mniej ważną, potrafił uczynić godną pochlebnego przyjęcia przez doskonale wyobrażenie zgrzybiałego w usługach domownika, który wszystko, co posiada, ofiaruje na odwrócenie uwięzienia kochanego pana. Dopełnił wyższości talentu swojego Truskolaski w roli Klimunta w komedii Voltaire’a *Syn marnotrawny*, wierszem przez Trembeckiego przełożonej. Powtarzano wszędzie przedziwnie wymówione przez niego (kiedy się o śmierci syna dowiaduje) dwa wiersze:

Ach! z podwójnej przyczyny będę we łzach brodził:
Płaczę, że teraz umarł, płaczę, że się rodził!

— równie jak i owe przebaczące synowi wyrazy: „Jest to wzruszenia skutek... wszystko przepuszczone”, które wrodzoną mu czułością i zniewalającym głosem ożywione, aż do łez poruszały patrzących i dowodziły w artyście umiejętności rozrzewnienia serc ludzkich!

Łatwo czytelnik wniesć sobie potrafi, jak wielki żal w publiczności wzbudzić

musiało niespodziewane i raptowne oddalenie się z teatru tak jej ulubionego, a scenie warszawskiej potrzebnego artysty. Wyjazdu całej Truskolaskich rodziny i Owsieńskiego w 1780 roku do Lwowa innej dotąd przyczyny domniemywać się nie można, oprócz chęci rozmnożenia po innych miastach widowisk w ojczystej mowie.² Jakoż troje najdoskonalszych artystów, połączeni z dwoma JPani Truskolaskiej siostrami³, z ich szwagrem Pierożyńskim oraz kilku nowymi aktorami i aktorkami, ukształcili wkrótce towarzystwo mogące wystawiać najlepsze naówczas sztuki polskie. Publiczność lwowska przyjęła z zapalem przedsięwzięte ku jej zabawie Truskolaskiego starania, a chlubna z posiadania najlepszych w Polsce dramatycznych artystów, liczny na widowiska uczęszczaniem dowodziła zadowolenie swoje. Nie oszczędzał nowy przedsiębiorca wszelkich zabiegów w utrzymaniu swojego teatru, ale nie mając dosyć potrzebnej cierpliwości do uczenia swoich aktorów, zostawiał spółnikowi swojemu Owsieńskiemu staranie ukształcenia onych, a tak obadwa razem wszelkiej przykładając usilności, utworzyli, jeżeli nie lepsze, tedy śmiało powiedzieć można, że wyrównyujące warszawskim narodowe widowiska. Przepędziwszy cały rok pomysłnie, w drugim zaczął doświadczać Truskolaski tej nieodwrotnej w rzeczach ludzkich kołci, która i w największym szczęściu przeciwności spodziewać się każe. Mające większą zawsze przewagę (ile pod obcym panowaniem) niemieckie widowiska wiele różnicy w dochodach jego sprawiały. Aby temu zapobiec, odnowił i urządził wygodniej dla patrzących dawny miejscowy teatr własnym nakładem, spodziewając się przez to większe publiczności pozyskać względy, ale poniesione na ten przedmiot znaczne wydatki zamiast polepszyć, tym bardziej zamatwały okoliczności jego. Na dobitkę nieszczęścia zwyczajne naówczas kontrakty lwowskie, nie dopisawszy w tym roku, sprawiły, że cała na nich gruntowana nadzieja upadła i przymusiła Truskolaskiego po mozolnym interesów swoich załatwieniu do opuszczenia na początku trzeciego roku Lwowa i przeniesienia się do Lublina. Tam krótko zabawiwszy, znudzony nieużytecznym staraniem, zostawił szwagrowi swojemu Pierożyńskiemu resztę osób z towarzystwa swojego, a sam, wezwany od ówczasowego przedsiębiorcy warszawskiego teatru [Bogusławskiego], z żoną i Owsieńskim do ojczystej powrócił stolicy.

Dwuletni nicobecności przeciąg nader był krótkim, aby pamięć Truskolaskiego mógł zagłodzić w umysłach publiczności warszawskiej. Przyjęła ona go z równym uwielbieniem w tych wszystkich sztukach, w których ją dawniej doskonałością swoją zadziwiał. Pomnożył jeszcze za powrotem sławę swoją rolami: lorda Falkland w *Fabrykancie londyńskim*, pana Dabel w dramie *Żenneval*, równie jak i w komicznych sztukach: *Sarmatyzm*, *Antypodstoli*, *Kulig*⁴, a najmocniej w komedii Zabłockiego *Fircyk w załotach*, w której rolę zazdrośnego męża do nienaśladowania wystawił. Po ukończeniu ówczasowej antreprzyzy w roku 1784 pojechał z innymi w spółce będącymi aktorami na sejm do Grodna, a później odbywszy podróż na kontrakty do Dubna, powrócił do Warszawy

i przez następne dwa roky żył w oddaleniu od sceny. W roku 1786 utrzymujący naówczas narodowe widowiska Ryx wezwał go na powrót do teatru, w którym ledwo rok jeden przebywszy, znowu się od niego oddalił. Doznane wielorakie w ostatnim przedsięwzięciu jego umartwienia, osłabiwszy pamięć, uczyniły go ociężałym i mniej już do powołania scenicznego ochotnym. To było przyczyną, że po dwa razy jeszcze powracając do teatru, wkrótce sprzykrzywszy sobie trudy aktorskie, szukał znowu spokoju w zaciszu domowego pożycia.

W rok po zmianie ojczystego rządu w 1796 otworzył znowu Truskolaski teatr polski w Warszawie. Dorastająca rodzina, opuszczeni bez sposobu do życia dawni artyści i przyjaciele jego, Świerzawski, Okoński i inni, a co najwięcej, potrzeba otwarcia pola do nabycia doświadczenia i sławy ukochanej córce zniewoliły go do podjęcia się tych nowych trudów. Zebrał aktorów, pomiędzy którymi godny dziedziczyć nieśmiertelną Owińskiego sławę, znakomity dziś sceny naszej artysta JPan Szymanowski pierwszy raz pokazał się na scenie. W uspokojonej po wojennych burzach krainie pozbawieni publicznego znaczenia obywatele, jedyną w ojczystych widowiskach znajdując pociechę, gromadzili się na nie, ile że rozwijający się stopniami talent młodej artystki JPanny Truskolaskiej już zachwycił znawców sztuki, umiających dostrzegać w niej przyszłej doskonałości zorza. Pomyślnie rok cały spędziwszy w stolicy, przedsięwziął Truskolaski odwiedzić z towarzystwem swoim miasta Poznań i Gdańsk, aby i tam zanieść iskrę pociechy w przedstawionych rodakom widowiskach w ojczystej mowie.⁵ Przyjęty z patriotycznym zapalem, pozyskał wspaniale nader względy obywateli poznańskich, przewyższające nawet możność jego wywdzięczenia się za nie. Kiedy bowiem przepisana mu na wzór niemieckich widowisk nader mała cena biletów zdawała się publiczności nie odpowiadającą trudom artystów i widzów godności, gromadzący się do teatru obywatele rzucali do kasy bez rachuby pieniądze więcej niżeli potrójną cenę stanowiące. Równie pomyślnie przyjętym był i od dobrych gdańszczanów, którzy pierwszy raz mając u siebie widowiska w polskim języku, przychylności swojej do narodu, którego niegdyś częścią byli, niezaprzeczone dali dowody.

Powróciwszy do Warszawy, zamyślał jeszcze Truskolaski w czasie następującej zimy nowych staranności swojej dla zabawy rodaków użyć sposobów, ale zwątlonych trudami sił pozbawiony, po krótkiej chorobie, na końcu roku 1797 skończył dni swoje, do lepszego przenosząc się życia!

Tomasz Truskolaski był donośnej postawy, dosyć okrągłej tuszy, twarz męską i znaczącą mający. Oczy, nieco małe, choć żywe, nie odpowiadały wielkości twarzy, co też wiele mu wyrazów, osobliwie w tragicznej mimice, ujmowało. Inne jego rysy przedziwnie komiczne lazy, a osobliwie gniew, żartobliwość i sardoniczny śmiech wyobrażały. Poruszenia ciała miał żywe, zgrabne, a w polskim osobliwie ubiorze bardzo przyjemne. Głos donośny, nieco ostry, w tragicznych rolach umiał dziwnie łagodzić. Cały skład jego wyobrażał śmiałą i otwartą duszę. Przywiązany nad wszystko do ojczystego ubioru, przez całe życie

chodził po polsku, strojąc się zawsze czysto, gustownie, a nawet i okazałe. Przymuszony ubierać się na scenę w różne zagraniczne kostiumy, żałował zawsze, że nie mógł nosić wąsów, najcenniejszej ozdoby twarzy Polaka. W domowym pożyciu nieco surowy, w towarzyskim był zabawnym, żartobliwym, a niekiedy satyrycznym. Przyjaciół kobiet, lubownik wesołego życia, wszędzie mile przyjmowany, umiał zjednać sobie szacunek i zostawił po zgonie prawdziwy żal w sercach przyjaciół i tych wszystkich, którzy go znali.

¹ *Dziela...*, t. III, Warszawa 1820, s. 515—523.

² Prócz motywu podanego przez Bogusławskiego przyczyną wyjazdu Truskolaskich i Owińskiego do Lwowa były nieporozumienia z Bizestim i Ryxem, a główną gardłową sytuacją finansową — długim (Zob. np. listy Truskolaskiej i registr jej długów, s. 830, 831.)

³ Siostrami Truskolaskiej były: Franciszka z Marunowskich Pierożyńska i Teofila Marunowska. (Zob. o nich list Pierożyńskiego, s. 829—830.)

⁴ *Żennewala*, dramat Merciera, grano w r. 1784. *Sarmatyzm*, przeróbka Zabłockiego wg Hauteroche'a, wystawiano w r. 1785. Anonimową komedię *Antypodczaszy i antypodstoli* grano w r. 1784. Wybickiego *Kulig* grano w l. 1783, 1790, 1791.

⁵ Truskolascy zjechali do Poznania w połowie czerwca na odbywające się tam kontrakty świętojańskie i dali około 30 przedstawień, które były dobrze przyjęte przez miejscową publiczność. Występowali też z powodzeniem w Gdańsku.

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O BARBARZE SIERAKOWSKIEJ¹

Komu natura odmówiła daru podobania się w scenicznym zawodzie, temu go żadna sztuka, choćby też i przy najusilniejszym staraniu, tyle nadać nie zdoła, aby mu zawsze nie brakowało czegoś, co do powszechnego zadowolenia widzów koniecznym jest potrzebnym. Widziałem sławnego tancerza, którego mimika najdoskonalej wszystkie wyobrażała uczucia, ale rysy twarzy jego tak sprzeczne były, że kiedy najsroższą rozpacz udawać pragnął, zdawało się, że szyderskim uśmiechem sam z siebie żartował. Aleksander Macedoński był małej postawy, nic to wszelako nie przeszkadzało, ażeby w oczach świata nie był wielkim przez wielkość dzieł swoich. Nie tak dzieje się na scenie. Najwyborniejszy aktor, jeżeli w roli monarchy albo sławnego rycerza z małą postacią wystąpi, pomimo najdoskonalszą grę i najlepszą wymowę zawsze coś jeszcze do żądania zostawi. Im on więcej zadowolniać, im mocniej widzów zachwycać będzie, tym częściej cicho wyrzeczone ubolewania słyszeć się dadzą: „Co za szkoda, że mu natura nie dała przyzwoitego wzrostu!” Wszystkie więc w tej mierze rozumowania nigdy nie dowiodą prawdy owego urojenia, że byle mieć pewną ukladność, tak nazwaną *tenue*, która się w pięknych towarzystwach nabywa, pewny rodzaj zwinności, jaka się okazuje w zręcznym podsunieciu krzeselka, zarzu-

ceniu szala albo podaniu wachlarza, pewny *bon ton*, który (jak powiedział Fryderyk Wielki) nie wiedzieć na czym zależy, można być *sublime* aktorem. Niezaprzeczonym dowodem bezzasadności podobnych zdań są osoby, które całe życie w najoświecenijszych towarzystwach, w najmodniejszych przetrawiwszy salonach, postawione na scenie, w oczach nawet tych samych, z którymi żyją, wcale miernymi wydają się aktorami. Cóż więc jest rzetelnie to, co radaje talent sceniczny? Natura. Wielcy aktorowie, równie jak wielcy poeci, malarze, muzycy, rodzą się. Sztuka nadaje im tylko sposobność okazania swojego talentu i objawia przyjęte prawidła, aby geniusz, ograniczając się nimi, przyjemniejszym się stawał. Najlepszy tego dowód dali pierwsi sceny naszej aktorowie, którzy oprócz szkolnych dialogów nie znając naówczas innych teatrów, nie mając żadnych przed oczyma wzorów, samą naturą prowadzeni, potrafili wszelako wystawić dzieła najlepszych autorów, jakimi w samych początkach scena ojczysta zbogaconą była. W tych liczbie mieścić należy Barbarę Sierakowską, przedziwnie role kokietek i komicznych matek grywającą. Urodziła się ona w Wielkiej Polsce, w Kiełczewie, niedaleko Kościana, dnia 4 grudnia 1748 roku i tam w domu rodziców pierwotne wzięwszy wychowanie, udała się do dworu księżnej Augustowej Sułkowskiej². Lubiący wszelkiego rodzaju nauki książę jej mąż nie zapomniał i o scenicznej sztuce, do której sposobiać dworzan swoich, różne na własnym teatrze w Rydzynie dla zabawy obywatelstwa dawał komedie. Młoda, żywa i z natury zabawna Barbara uczuła natychmiast ochotę do podobnego zawodu. Nie odmówiono jej roli, a po pierwszym jej wystąpieniu na scenę zaraz poznano w niej wielką zdatność do komicznego rodzaju charakterów. Powtórzone doświadczenie sprawiło, że powierzając jej coraz więcej i w różnym rodzaju ról, podano jej sposobność stania się wkrótce upodobaną w całej okolicy aktorką. Z tego powodu uwolniona do innych obowiązków, samej scenicznej pracy oddana, przez półtrzecia roku doskonaliła się na rydzynskim teatrze. Upoważniony nadanym sobie w roku 1774 na utrzymywanie w stolicy narodowej sceny przywilejem, książę August Sułkowski dla polepszenia będących już naówczas w Warszawie artystów sprowadził własnych, o których już znacznie udoskonalonej zdatności był przekonany. Nie zawiódł się na swojej nadziei. Wszyscy prawie rydzyńscy aktorowie stanęli na czołe już dawniej zebranych, a najpierwsi pomiędzy nimi, Sierakowska, Gronowiczowa i Hempiński, powszechnie otrzymali oklaski. Dowiodła najprzód Barbara w różnych komediach, jako to: *Staruszka młoda*, *Czary*, *Panna na wydaniu*,³ że wrodzony jej talent udawania podstarzałych zalotnic mógł służyć za wzór do naśladowania, co jednak niełatwym być mogło dla tych, których natura podobnie jak ją nie utworzyła. Postać jej niezbyt wysoka, a trochę za pulchna, rodzaj twarzy, w której młodych kochanek udawanie już nadwiedłych wdzięków rysy dostrzegać dawało, pieszczotliwa mowa, wabiące przymrużanie oczu, trzpiotliwość poruszeń przy ociężałej postawie, a nade wszystko uniesienia miłosne przechodzące najgorętszej młodości zapały — wszystko to tak w niej komicznym, tak do śmiechu po-

budzającym było, że niepodobna w tym rodzaju gry nic doskonalszego widzieć ani nawet wyobrazić sobie. Obok podobnych przyjęła wkrótce na siebie Sierakowska rolę komicznych matek, do czego stosowniejsza jej postać wiele jej znowu dopomagała. Uparte i złośliwe matki: w *Świętoszku*, w *Roztargnionym*, w *Przeszkodzie nieprzewidzianej*, z powszechnym upodobaniem wystawiła. Jej najwyższym triumfem była w *Synu marnotrawnym* Woltera rola podstoliny Zdawnialskiej. Kiedy rozgniewana danym sobie przez Elżusię nazwiskiem Imości, po kilkakrotnie z złośliwym przyciskiem powtarzała: „Moja Imość... ale... ach... moja Imość...”, tak tym doskonale obrażoną pychę malowała, że słowa te stały się potem ogólnym wyrazem w ustach ludzi chcących dać uczuć jakowe uchybienie sobie. Klótnia syna z Bizarskim: owe dwa wiersze w najżywszym zapale wyrzeczone:

...Ach, męża trzeba mi koniecznie!

Jemu, bratu⁴ lub tobie chcę ślubować wiecznie.

— wzniewały powszechnie publiczności oklaski, które się dopiero po odejściu jej w tej scenie, i to wielokrotnie powtarzane, kończyły. Role: Skarbnikowej w *Graczu*, Arameny w *Bliźniętach*, Eleonory w *Mieszczkach modnych*, nigdy już po niej tak doskonale wystawionymi nie były. Po tym opisanu zdawałoby się, że tyle komiczna artystka w smutnych sztukach w żaden sposób pokazać by się nie mogła, ale Sierakowska i w tych przyzwoicie znaleźć się umiała. Matki w dramach *Podrzutek*, *Zbieg z miłości ku rodzicom* wystawiła ona bez wzbudzenia w patrzących najmniejszej myśli, że tego rodzaju role nie były jej powołaniem.⁵ Do zupełnie wszelako tragicznych sztuk żadnej sobie nie przyznawała zdolności.

Ta utalentowana aktorka krótko bardzo zdobyła scenę ojczystą. Po dziesięcioletnim na warszawskim teatrze pobycie weszła w roku 1783 w małżeńskie związki z Karolem Krebs, kupcem i obywatelem lubelskim, z którym ledwo dwa roki przeżywszy, po jego zgonie spokojnie przez lat kilka w wdowieństwie dni przepędzała. Domowe okoliczności zniewoliły ją do powtórnego zamężcia za seniora lubelskiej muzyki Józefa Zakrzewskiego, z którym żyje dotychczas. Wesół humor, którego nawet siedemdziesięcioletni wiek zmienić nie zdołał, przyjemność w obcowaniu, szczerość i prawdziwie staropolska jeszcze uprzejmość zjednały jej tyle przyjaciół, ile jest znających ją osób. W czasie swojej bytności w teatrze, gorliwa o sławę sceny ojczystej, o pomyślnie powodzenie przedsiębiorców onej, od żadnych nie uchylała się obowiązków. Pobożna, cnotliwa, litośna dla nieszczęśliwych, każdemu radą i majątkiem pomoc gotowa, była niejako matką wszystkich młodych aktorów, a dom jej przybytkiem schadzki i przyjemnej zabawy. Ten sprawiedliwy hołd oddany jej moralnym przymiotom nie żadnego podchlebstwa, ale istotnej prawdy jest dziełem. Odbierając go od jednego z tych, których dobroczynna jej pomoc w przykrych ratowała

zdarzeniach, niech się przekona o niewygasłej dotąd jego wdzięczności, a razem i o tym sprawiedliwym uwielbieniu, z jakim i po jej zgonie wspominać będą jej cnoty, naśladowania godne.

¹ *Dziela...*, t. IV, Warszawa 1821, s. 377—382.

² Ludwika z Mniszchów Sulkowska, żona Augusta, ordynata rydzwińskiego, wojewody poznańskiego.

³ *Staruszka młoda* (grana kilkakrotnie w r. 1774, 1775, 1776 oraz 1786) i *Czary* (1774, 1776, 1778) Bohomolca oraz *Panna na wydaniu* Czartoryskiego, grana w Teatrze Narodowym w r. 1775 i 1776.

⁴ W tekście sztuki: „ojcu”.

⁵ Komedię Regnarda w przeróbce Czartoryskiego *Bliznięta* wystawiano wiele razy w l. 1775 — 1777 i 1783, 1788. *Mieszczki modne* Daucourta, w tłum. Bogusławskiego, grano w r. 1781. *Podrzutek*, czyli *Dziecię znalezione* była to komedia Brühla, grana wiele razy w l. 1781, 1783, 1790, 1791. *Zbieg z miłości ku rodzicom* Gottlieba Stephaniego, również komedia, był grany w l. 1776—1778, 1790, 1791, 1794.

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O KAROLU ŚWIERZAWSKIM¹

Znakomity komiczny aktor Karol Boromeusz Świerzawski urodził się w Poznaniu 1731² roku i tam, w szkołach jezuickich pomniejszych klas wziąwszy nauki, udał się do tak zwanej naówczas palestry. Nie dosyć posiadając łaciny, aby mógł zostać adwokatem, starał się na niższym umieścić stopniu. Głos donośny, który w przywoływaniu spraw najwięcej wtedy popłacał, dopomógł mu do wykierowania się na woźnego, a tęga mina i zuchowata postać bardzo mu były potrzebnymi do powołania, w którym nieraz obronną ręką rejterować się wypadało, położywszy jakiemu pieniaczowi pozew, za co on najczęściej złapanemu na podobnym uczynku woźnemu bolesną zuchwałości jego wcielał pamiętkę. Z tych też to powodów wolno było położyć zapozew w sieni, na oknie, pod kamieniem, nad bramą, byle wynosząc się cichaczem uwiadomić o tym kogośkolwiek z miejscowych mieszkańców, a stanąwszy przed regentem kancelarii uczynić zeznanie *de facto*. Śmiały, a przy tym krotofilny Boromeusz w przeciągu kilku lat podobnego urzędowania potrafił zawsze uniknąć takich upominków, umiejac to przez zabawne dyktetyki, to przez satyryczne pozywającej strony wyśmianie, pozyskać sobie pozwanego przychylność. Ta wrodzona mu wesołość, ta rubasznosc, która naówczas wiele jednała zalety, czyniła go upodobanym równie adwokatom, jako i prawującym się stronom, których w czasie ustępu³ uniał rozśmieszać i bawić. Jeżeli nie na wyższe stopnie, to przynajmniej z dobrze uładowanym trzosem mógł się być Świerzawski wykierować na zyskowną jakową funkcją, gdyby przeznaczenie nie było go przymusiło do obrania

sobie innego stanu, który i jemu, i przez niego ojczyściej scenie miał przynieść znakomitą chwałę. Mniej zapewne obchodzić będzie czytelnika wiadomość, jakowe, ale znaczniejsze nierównie niżeli niegdyś Shakespeara w młodości wykroczenie⁴ sprawiło, że trochę za śmiały Boromeusz magdeburskich sądów wyrokiem osadzonym został za karę w górnej części wieży poznańskiego ratusza.⁵ Zbliżające się ostateczne sprawy jego rozstrzygnięcie okropne wróżyło mu skutki. Unikając surowości sądu, postanowił ratować się ucieczką. Niepodobieństwem było wyjść z wieży, dla wielości drzwi, zamków, schodów i czuwającej straży. Upatrzawszy przeto noc ciemną wycisnął się okienkiem z wieży i skoczył na dach ratuszny, po którym spuściwszy się aż do gzymsów rzucił się odważnie, w stronę na uboczną uliczkę wychodzącą, na daszek nad kramikiem wzniesiony, ale nie mogąc się na spadziści jego utrzymać, spadł na bruk i złamał u lewej ręki dwa palce, które lubo później wygojone, już się nigdy zginać nie mogły i aż do samej śmierci służyły mu za pamiętkę płochy jego. Strach, mocniejszy nad uczucie bólu, nie pozwalał mu szukać żadnego ratunku. Znając doskonale wszystkie miejskich murów wycieczki, wyszedł za miasto i bez odpoczynku kilka mil ubiegłszy, gdy już dzień zaczynało, schronił się w staw wysoką zarosły trzciną i tam bez posiłku i w nie-małym bólu dwa dni i jedną noc przepędził. Przetrwawszy pierwsze, jak się niepiłannie spodziewał, poszukiwania go chwile, z początkiem drugiej nocy, pożyczwszy do nóg skrzydeł bożka Merkurego (którego też za to wybornie potem w *Amfitrionie* udawał), tak spiesźnie różnymi manowcami umykał, że z pierwszymi dziennymi jutrzeńskimi blaskami już był za granicą województwa. Naówczas sądowa władza jednego miasta rozciągała się tylko do jego okręgu, za który dostawszy się winowajca mógł długo z bezpieczeństwem w drugim województwie przebywać, dopóki od najwyższej władzy kraju rozkaz imania go nie wyszedł. Znający doskonale prawo, którego sam był wykonywaczem, Świerżawski odetchnął z bojaźni, ale nie ufając losowi, kazawszy złamane opatrzyć palce, wsparty pomocą znających go obywateli, pośpieszył natychmiast do stolicy, bezpiecznego naówczas schronienia jakiegokolwiek bądź rodzaju i powołania ludzi, kiedy w niej żadnej pewnej policji, żadnej wiadomości, kto, gdzie i dlaczego w mieście przebywał, nie znano i kiedy osobistej wolności nikomu bez przekonania naruszać nie godziło się, a każdemu zbrojną ręką bronić wolno było! Niedługo mógł się utaić geniusz komiczności w mieście poświęconym naówczas hucznym i wesołym zabawom. Dowiedziano się wkrótce o jego krotofilach u dworu. Właśnie wtedy, to jest w roku 1764, przy najpierwszym narodowej sceny zaprowadzeniu podobny człowiek bardzo był dla niej potrzebnym. Rozkazano go szukać, a gdy stawionego przed ówczesowym przedsięwzięciem⁶ o stan i zdolności jego zapytano, z uciesznych odpowiedzi i zabawnego niedoli swojej opowiadania poznano w nim nie tylko wrodzoną wesołość, ale i zdatność do satyrycznego zawodu. Przyjętemu natychmiast dano rolę w *Natętach*, najpierwszej komedii polskiej, która prawdziwych ówczesowej społeczno-

ści oryginałów wystawiając kopie, podała Świerzawskiemu sposobność naśladowania onych. Z tej jednej roli wybornie oddanej wróżono w nim wielkiego komika, czym był w istocie i czego coraz większe w początkowych Bohomolca komediach, *Czary*, *Pan Staruszkiewicz* [właśc. *Staruszkiewicz*], *Junak* i innych, dawał dowody. Jakożkolwiek bądź wystawiał naówczas Świerzawski, że tak powiem, kopią samego siebie. Grając albowiem rolę rubasznym owego wieku Polaków, zawsze w zwyczajnym sobie narodowym ubiorze, jak to dawniej mawiano: posuwisto i zamaszysto, nie potrzebował żadnej sztuki, żadnego twórczego geniuszu, oprócz samej natury pomocy. Na tym stanął dalszy jego w dramatycznym zawodzie postęp, przerwane albowiem narodowej sceny istnienie, blisko przez 10 lat oczekując swojego wskrzeszenia, wszystkich ówczesowych utraciło artystów. Pozostał w stolicy Świerzawski, ale pozbawiony wszelkiego do życia sposobu, zamyślał już do innego udać się powołania, kiedy oto miłość własna, ta z Midasem spokrewniona bogini, przekonywając go o jego tak oklaskanej na scenie w sztuce bawienia umiejętności, podała mu myśl ofiarowania królowi Imci usług swoich w urzędzie (jak to u dawnych panów bywało) nadwornego trefnisia. „Ja potrzebuję rozumnych ludzi” — taka była odpowiedź mądrego monarchy, ale nie chcąc, ażeby rzadki i scenie przydatnym być mogący talent utraconym został, wyznaczoną miesięczną pensją podał mu sposobność oczekiwania otwarcia na nowo teatru. Przyszła nareszcie ta pożądana pora, kiedy nadany w roku 1774 na utrzymywanie w stolicy narodowych widowisk przywilej otworzył Świerzawskiemu pole dalszego talentu swojego wydoskonalenia i zjednania sobie nowych publiczności względów.

Od tej to epoki innego rodzaju artystę w Świerzawskim uważać należy. Nie przestając na samym polskich tylko charakterów udawaniu, wziął się do ról więcej różnaitości i więcej sztuki potrzebujących. Podały mu do tego najpodchlebniejszą sposobność piękne w tym czasie dzieła księcia Adama Czartoryskiego: *Gracz*, *Bliźnięta*, *Panna na wydaniu* i inne. Nie umiejąc obcych języków, nieprzyjaciel czytania i nauk (jak to pospolicie dawniej bywało), nie mając żadnych przed oczyma dramatycznych wzorów, byłby w powierzonych sobie Panfila, Menekma⁷ i innych rolach nieomylnie wielkiej doznał trudności, gdyby doskonałego tych sztuk autora nauka nie wskazała mu była drogi w tym nie znanym jemu dotąd labiryncie. Wybrnął z niego szczęśliwie, krok w krok, słowo w słowo naśladowując nauczyciela, przez co i jego względy, i całej publiczności najpodchlebniejsze zyskał oklaski. Rosła odtąd sława Świerzawskiego w dwóch oddzielnych komiczności rodzajach, to jest ojców komicznych i waletów, czyli służących. Byłby długo przy obudwóch sam jeden i bez podziału pierwszym pozostał, gdyby przybycie z Rydzyny drugiego w tym rodzaju artysty, Hempińskiego, nie zachwiało było mniemania widzów, komu z nich (osobliwie w rolach wyższej komiczności waletów) pierwszeństwo przyznać należało. Świerzawski naturalnością swoją zachwycał i bawił, Hempiński większym oświeceniem i doskonałością sztuki wspartą naturę przyjemniejszą wystawiał.

Walczyła za pierwszym już dawniej ustalona opinia, za drugim przekonywająca prawda. Po długich nareszcie sporach, po tysiącnym za i przeciw rozumowaniu zgodzono się powszechnie, że Świerzawski w rolach ojców, dawnych Polaków, adwokatów, podstarościch i tym podobnych, dla stosownej jego postawy, naturalnej gry i wymowy, nie miał naówczas równego sobie, a Hemptiński w rolach charakterycznych i wyższej komiczności waletów, bystrością dowcipu, doskonałością mimiki i znajomością scenicznej sztuki, nieskończenie przewyższał pierwszego. Zawistny z natury Świerzawski czuł mocno to powątpiewanie o wyższości jego nad wszystkich, a stąd urodziła się w sercu jego niechęć ku ówczasowemu przedsiębiorcy teatru księżęciu Sułkowskiemu, który sprowadzeniem do Warszawy rywala sławy jego stał się mu tej nieprzyjemności przyczyną. Przywiązał się zatem do strony przeciwnej jemu, a przyłożywszy się wiele namową i przykładem do opuszczenia go przez całe niemal towarzystwo artystów, nieodstępny aż do śmierci starosty Ryxa zrobił się przyjacielem. Chwalebna stateczność duszy, kiedy to bliżniemu nie jest szkodliwą! Umiał wywdzięczyć się nowy nabywca przywileju i przedsiębiorca przychylnemu sobie Świerzawskiemu nadając mu wyrokiem swoim tytuł pierwszego polskiego aktora, a wyznaczając mu największą nad wszystkich płacę uczynił go swoim pełnomocnikiem we wszelkich wypadkach, w których obrotu, namowy i przewagi złota używać wypadało.

Tak równie prywatnie, jako i publicznie szczęśliwy Boromeusz starał się być doskonalszym coraz aktorem. Przy pomocy sprzyjającego sobie przedsiębiorcy przyjął na siebie wszystkie w najlepszych sztukach ojców i waletów role, a tak stał się wkrótce równie sławnym, jako i nieodbitie każdemu przedsiębiorcy potrzebnym. Przyznać należy, że usilne zabiegi i starania jego w podobaniu się i publiczności, i swojemu mecenasowi godne były równie nadgrody, jako i pochwał, a chociaż zdawały się uprzedzać zasługi innych, a osobiście ze wszech miar doskonałego i prawdziwie pierwszego artysty Owsieńskiego, zważając wszelako, że w dawnych naówczas komediach rola waleta była rolą pierwszego bohatera sztuki, miały za sobą niejaki słuszności pozory. Ale cóż jest tak stałym na tym padole ziemskim, żeby nie doznało odmiany! Upadek antreprzyzy Rykowskiej oddał ojczystą scenę w ręce cudzoziemca Montbrun, który dla nieumiejętności polskiego języka nie mogąc, chociaż usilnie sobie zaleconego, Świerzawskiego do niczego więcej, jak tylko do przyzwoitych jemu ról używać, nie miał też i potrzeby wynoszenia go nad innych. Znający doskonale sztukę sceniczną nowy ten przedsiębiorca nazначył każdemu przyzwoite miejsce. Zostawiwszy Świerzawskiego przy dawnych rolach, w nowych sztukach rozdawał one podług każdego zdadności. Wprowadzona przed rokiem tragedia, dając Owsieńskiemu pole okazania wyższości swojego talentu⁸, jak wschodzące słońce zgasiło blaskiem swoim słabe pomniejszych gwiazd światelka! Któż by mógł zaprzeczyć mu pierwszeństwa na scenie polskiej, kiedy w każdym rodzaju roli nikt z nim w porównanie iść nie mógł? Chwiała się jeszcze przez czas niejaki mniemanie,

że w rolach waletów nie umiałby przewyższyć innych, ale kiedy w nowo przełożonej komedii *Demokryt* mało znacząca rola amanta nie wymagała wyższego rzędu aktora, wzięli dla swojej zabawy Owiński rolę służącego Strabona, a Truskolaska rolę subretki Kleantis, których najdoskonalszym wystawieniem aż do zachwycenia zadowolniejszy widzów, dowiedli oboje wielkości talentu swego w każdym rodzaju. Odtąd sprawiedliwszy szyk zdadności aktorskich postawił każdego na przyzwoitym stopniu. Tragedie, dramy i właśnie wtenczas wprowadzona opera polska rzadziej już pozwalały bawić publiczność samym waletom i subretkom. Komedie także coraz nowsze mniej już na nich wartość swoją zakładały, mniej przeto i Świerzawskiego talent w ogóle zaczynał mieć przewagi.

Nieszczęśliwe przerwanie antrepryzy przedsiębiorcy Montbruna, która na nowo wystawionym teatrze wpadła w ręce wielkiego Ryxowskiego zwolennika Bizestego⁹, obudziła w sercu Boromeusza nadzieję dawnego znaczenia. Jakoż pomyślnym dla niego trafem wystawione w tym czasie nowe sztuki Moliera, *Ślub modny*, *Szkola kobiet*, *Mieszczki modne*, oraz oryginalne: *Statysta*, *Lgarz*, *Życie bez celu*¹⁰, w których role ojców albo służących najwięcej są znaczącymi, wznowiły upodobanie w jego naturalnej grze i znowu go do dawnej wielkości zbliżyły. Najsprawiedliwsze atoli zjednała mu pochwały rola Bizarskiego w *Symu marnotrawnym*, pierwszej komedii wierszem przełożonej, którą do nienaśladowania wystawił. Zbankrutowanie wkrótce antrepryzy Bizestego nie zaszkodziło wcale szkatule Boromeusza, bo opieka właściciela teatru nie dopuściła pokrzywdzenia dla niego, a w utworzonym po jej upadku spółniczym związku aktorów Świerzawski znowu najpierwszą chciał znaczyć matedorę. Kiedy bowiem po oddaleniu się naówczas do Lwowa Owińskiego, Truskolaskich i innych artystów żadnych tragedii, dram ani oper dawać nie można było, komedia, a w niej Świerzawski, została jedyną i najulubieńszą publiczności zabawą.¹¹

Zły duch przeciwnictwa, który choć w najpomyślniejsze powodzenie człowieka zawsze ziarno jakowej goryczy wdmuchnąć musi, podszeptął jednemu z autorów myśl przełożenia na ojczystą mowę z piękności swojej widzom, a z trudności wystawienia onej artystom znajomej komedii przez Beaumarchais napisanej *Cyrulik sewilski*. Role: opiekuna Bartolo — Świerzawskiemu, a cyrulika Figaro — Hempińskiemu, przypadły. Tu stanęli obok siebie dwaj w scenicznej walce zapastnicy. Świerzawski, w hiszpańskim ubiorze niekształtny, a nawet i niezgrabny, z wymową tej sztuki, pełną dowcipu, dwuznacznych wyrazów i ustawicznych zmian głosu wcale nie obeznany, gry swojej systematycznie utworzyć nie umiejący, bez żadnego nad znaczącymi wyrazami zastanowienia, dziwaczną i niezrozumianą wystawiając osobę, nadaremno zwyczajną rubasznoscią chciał grę swoją krasić, kiedy przeciwnik jego, zwinny, żywy, każdym doskonale wyrzeczonym słowem, każdym stosownym poruszeniem ciała, każdym wyrazem twarzy zadziwiający, nie tylko znajomości scenicznej sztuki, wyższości talentu, ale i twórczej geniuszu dowodził przytomności. Gdy bowiem pierwszy w najważniejszych scenach niestosowną do rzeczy grą psuł wszystko i mącił, on

w polocie myśli uchwyconym obrotem wszystko naprawiał i na dobrą naprowadzał drogę. Dowody najprzyjemniejszego zadowolenia, jakie monarcha i cała publiczność okazywali Figarowi przez częste oklaski, tak dalece chciwego onych Bartola pomieszały przytomność, że w sławnej scenie Bazylego, w której wszystkie na scenie będące osoby mają interes wmówienia w tego bakalarza, że jest chorym, przez mylnie wyrzeczenie słów do Rozyny, które do Bazylego, a do Figara, które do siebie samego powiedzieć należało, tak całą osnowę rzeczy powikłał, że nie tylko słuchacze przy pierwszym wystawieniu zrozumieć tej sceny, a nawet i grający aktorowie dokończyć onej nie mogli.

Pierwszy to raz w życiu odebrał Świerzawski od wielu dobrze mu życzących ostrzeżenia, aby w podobnych rolach więcej się o dobre zrozumienia onych starał. Umiał on korzystać z przyjacielskich napomnień, wezwał porady lepicj tę sztukę znających i daleko znośniej wystawiał onę w przyszłości. Ten mały usterk nie byłby zapewne zaćmił sławy doskonałego w innych rolach artysty, gdyby nieszczęście nie uwzięło się było takie na scenę jedną po drugiej nasyłać sztuki, w których przeciwnik jego coraz nowe odnosił triumfy. *Mieszczanin szlachcic*, *Frantostwa Panfila*, *Balik na kredyt*¹² i wiele innych dowodziły, że Hempiński i w niższej komiczności wybornie naturę ze sztuką łączyć umiał. Przekonany nareszcie Świerzawski, że nie sam tylko obdarzony był talentem komicznego artysty, postanowił innym, nierównie trudniejszym zadziwić warszawską publiczność. Korzystając z nieobecności Owsieńskiego i innych tragicznych aktorów, spodziewał się jeszcze i wieńcem Melpomeny skronie swoje ozdobić. Wziął tragiczną rolę Pigmaliona w lirycznej scenie Jana Jakuba Rousseau, rolę najtrudniejszą może w tym rodzaju, której najgorętsze miłości zapaly, najburzliwsze namiętności, pociechy i żalu, nadziei i rozpacz, gniewu, obłąkania i szaleństwa rzadko któremu z najpierwszych artystów tragicznych pozwoliły wytrzymać gwałtowność przez całą godzinę trwającego natężenia. Tę sztukę na swój przeznaczwszy benefis ogłosił afiszami dnia tego, że „Świerzawski, pierwszy aktor polski, pragnie okazać publiczności, iż kiedy angielski aktor Garrick potrafił razem w komicznej i tragicznej grze zjednać sobie sławę, tedy i Polak może w obudwóch rodzajach zasłużyć sobie na względy publiczności”.¹³ Łatwo domyślić się można, że na tak niespodziewane wcale widowisko licznie zgromadzona publiczność z wielką ciekawością wyglądała nowego Pigmaliona, kiedy oto pokazał się ubrany po grecku Świerzawski, z wąsami (których nigdy ogolić nie chciał) przypomadowanymi i upudrowanymi, a obwinięty długim płaszczem, który całą niemal postać jego, a osobliwie niezbyt proste nogi, okrywał, dosyć znośną przedstawiał osobę. Siedząc z początku oparty o stół, spokojnie i bez wszelkiego poruszenia wymówionymi pierwszymi słowami zadziwił wszystkich i niepłonne oczekiwania wzbudził nadzieję. Jeszcze i drugie kilka wierszy dosyć mu się dobrze udały. A że każdą strofę tej sceny przeplata muzyka, już w tej przerwie odzywały się po parterze pierwsze z ust przyjaciół jego pochwały. W dalszym mocniejszych wyrazów wysłowieniu zjawiał się na twarzy

Pigmaliona nieco krotofilny grymas, który sprawił w publiczności niejaki uśmiech, ale kiedy porywając się od stolika, krzyknął z gniewem: „Idźcie, narzędzia niesprawne, niech się więcej ma sława wami nie umarza!” — a olbrzymim zamachem wyrzucił aż za kulisy dłuto i młotek snycerski, powstał w parterze głośny śmiech, który tak pomieszał nowego Garricka przytomność, że już od tej chwili trudno mu było powrócić do spokojnego roli swojej wykorania. Silił się on jeszcze wzbudzić odwagę w sobie, ale chęć coraz mocniejszego wydania gniewu, rozpacz, obłąkanie, a co najbardziej, miłość tak się w twarzy jego pociesznym wydawały, że nieskończone widzów prawie za każdym wierszem oklaski dowodziły ich najprzyjemniejszego zadowolenia z tej prawdziwie tragicznej parodii. Uczuł to żywo Świerzawski, a nie chcąc się dłużej na podobne wystawiać żarty, tak szybko jedno po drugich trzepał wiersze, że go ani sufler złapać, ani orkiestra dogonić nie zdołała. Nie mogąc się na koniec doczekać zejścia z podstawy posagu Galatei, którym Nowicka, także komiczna aktorka, była, a która ostatnich słów czekając, nie chciała się ruszyć ze swojego miejsca, porwaną wpół obiema rękami postawił na środku sceny, a gdy padłszy przy jej nogach domówił reszty swej roli, a sufler nie pośpieszył zadzwonić, „spuszczaj kortynę” zawołał z gniewem na machinistę i na tym swój tragiczny zawód zakończył. Lubo ten figiel, który mu powtórnie miłość własna wyrządziła, dotknął Świerzawskiego, rodzaj wszelako dawanych naówczas widowisk zawsze przy nim zostawiał pierwszeństwo. Jakoż sprawiedliwie przyznać należy, że czego mu w tragicznej grze odmówiła natura, to mu hojnie nadgrodziła w komicznej. Przerwany związek aktorów nową antrepryzą przerwał na czas i Świerzawskiego znaczenie. Przybywający ze Lwowa Owsieński i Truskolascy nowe życie nadali widowiskom tragicznym, a świeżo wprowadzone opery włoskie w ojczywej mowie, połączone z pierwszymi, zajmowały nieledwie wszystkie dni widowisk. Odpoczywał na laurach swoich Świerzawski, kiedy oto w 1785 nieszczęśliwa sprawa d'Ogromowy przymusiła dobroczyńcę jego do zamknięcia się w ustroniu i niewidywania nikogo.¹⁴ Nie chcąc być świadkiem zguby jego, jaką mu nie znający istoty tej sprawy wróżyli, pełen żalu opuścił Warszawę i udał się z towarzystwem warszawskich aktorów do Grodna, a potem do Wilna. Tam blisko dwa roki pracując, pozyskał względy równie i litewskiej publiczności, ale tęsknota po Warszawie zawsze go niespokojnym czyniła. Odbił po trzykroć podróże do Dubna, gdzie jeszcze więcej znalazł wielbicieli swojego talentu, ile w miejscu, w którym zabawne widowiska nad inne lubionymi były. Ciesząc się zawsze nadzieją prędkiego do Warszawy powrotu, znosił cierpliwie razem z innymi różne przykrości, niewygody, a czasem i niedostatek, kiedy oto wybiła pożądana godzina, która najmilszych życzeń jego dopełnić miała. Wyszedł na wolność Ryx starosta, a w kilka potem miesięcy otworzył na nowo polską antrepryzę w Warszawie. Opuścił natychmiast Wilno Świerzawski, a chęcią jako najprędzszego łaskawcy swojemu usłudze zagrzany, ledwo miał czas szepnąć niektórym spółtowarzyszom, aby pośpieszali za nim. Przyjęty uprzejmie, wolny od rywala

sławy swojej, który w Wilnie pozostał, od przewagi tragedji i oper, które w początkach tej antreprzyzy dawanymi nie były, przez nowo napisane Zabłockiego sztuki: *Sarmatyzm*, *Gamrat*, *Wesele Figara*¹⁵, w których on najpierwsze znaczył osoby, znowu stanął na stopniu dawnej wziętości. Zjawiający się niespodziewanie młody komiczny aktor, a razem i autor oryginalnych sztuk: *Natura mistrzyni* i *Filut dostrzeżony*, Broniszewski¹⁶, którego publiczność nie tylko najpochlebniejszym przyjęciem, ale nawet i składką kilkudziesiąt dukatów zachęciła, znowu podał Świerzawskiemu powody nowych niesmaków, jako ośmielający się do jednej z nim dążyć mety, ale łaskawa opieka samowładnego przedsiębiorcy potrafiła wkrótce tę dotkliwą przeszkodę usunąć.

Po czteroletniej ciągłej antreprzyzie w 1789 Ryx, zamknawszy polską scenę, wziął operę włoską. Opuszczony, bez funduszu Świerzawski pierwszy raz doświadczył, że kto się na łaskę wielkich panów spuszcza, ten niedobrze ich poznał. Przetrawiwszy rok cały bez zatrudnienia, wcielił się znowu do powracającego do Warszawy w 1790 towarzystwa wileńskich artystów i przez czterech lat przeciąg nieprzerwanie używał swej sławy. Komedia Juliana Niemcewicza *Powrót posła* przyniosła mu wiele zaszczytu, dając w nim widzieć doskonały oryginał Starosty, którego przedstawiał.

Ów wiersz z prawdziwie staropolską wyrzeczony serdecznością:

Kochany Panie Pietrze, proszę, bądź Waś ze mną —

z licznymi zawsze przyjmowany oklaskami, był rzetelnie godnym onych, równie jako i cała gra tej roli. Dana wkrótce druga w podobnym rodzaju sztuka, *Dowód wdzięczności narodu*¹⁷, pomnożyła szacunek publiczności ku niemu. Przedstawiał on w niej tegoż samego Starostę co w pierwszej, ale ubrany w pancerną zbroję, burkę i kołpak soboli, przypominał całą swoją postacią owych sławnych bohaterów ojczyzny naszej: Żółkiewskich, Chodkiewiczów, Tarnowskich, a z podobną jak oni niegdyś ku ojczyźnie miłością wymawiając: *Dulce et decorum est pro patria mori!* godnym się uwielbienia wystawiał! Był to, niestety, ostatni już tryumf tego nieporównanego artysty, wkrótce bowiem pod obcy rząd zagarniona ojczyzna obcego także rodzaju widowisk napływem zamknęła drogę ojczystym i jego talentowi położyła tamę. Kiedy w roku 1794 oddalili się nieledwie wszyscy artyści polscy do Lwowa, Świerzawski pozostał w Warszawie, gdzie dzieląc z Truskołaskimi wszelakie losy, jeździł do Poznania i Gdańska. Oplakawszy wkrótce zgon przyjaciela¹⁸, z którym przez czterdzieści lat w najściślejszej żył wzajemności, smutne już, ile w nachylającym go wieku, przepędzał chwile. Powracający w roku 1799 ostatni antreprenier [Bogusławski] teatru polskiego ze Lwowa, znajdując Świerzawskiego obciążonego 70 laty, a dla braku pamięci, zmienionej mowy i osłabionych sił mało już pomocy jego używać mogąc, jako ze wszech miar godnego względów artystę w liczbie wysłużonych umieścił. Grywał jeszcze Świerzawski, a łaskawa publiczność, chociaż często zrozumieć mówiącego nie mogła, zawsze jednak z równym go przyjmowała zadowoleniem.

Tak zaś wickiem nawet nie stłumioną miał do grania ochotę, tak był o swoje role zazdrośnym, że kiedy raz, mając grać Bizarskiego w *Synu marnotrawnym*, zawiedziony przez swój zegarek, tak się na reprezentacją spóźnił, że aktor Ryłło, umiejący tę samą rolę, musiał się na jego miejsce ubrać i już akt pierwszy odegrał, on przybiegając zmordowany, nie dał się namówić, aby mu dokończyć pozwolił. Gdy mu zaś w żaden sposób wyjść na scenę nie dopuszczano, udając, że idzie do domu, ukrył się pomiędzy kulisami, a gdy czas jego sceny w drugim akcie zbliżał się, wyszedł wcześniej kilku wierszami na teatr i resztą swej roli dokończył. Zdziwiona publiczność, widząc dnia tego dwóch odmiennych na scenie Bizarskich, z wielkimi oklaskami tę gorącą chęć służenia sobie Świerżawskiego przyjęła. Jeszcze lat siedem przeżywszy, gwałtownie przypadłą chorobą mocno osłabiony, udał się na wieś o kilka mil od Warszawy, gdzie u brata swojego ostatnie dopełniając chwile, umarł 30 listopada 1806 roku i tam pochowany.

Świerżawski był pięknego wzrostu, a w polskim ubiorze bardzo kształtnej postaci. Twarz męska, mało odmieniających się rysów i oczy nie dość żywe mająca, czyniły go nieco posepnym. Uśmiech jego był satyryczny, głos chrapowaty, ale donośny. Poruszenie rąk bardzo rzadkie, czego przyczyną były złamane w młodości i zawsze styrczące palce, które troskliwie ukrywał. Oprócz doskonałego umienia roli, żadne inne przygotowanie jakowy plan albo sztukę okazujące, w grze jego dostrzegać się nie dawało. Była to sama prosta natura, przeto też wszystko, co nad nią chciał przedsiębrać, nigdy mu się nie udawało. O całym jego scenicznym talencie to bez przesady powiedzieć by można, że był prawdziwym polskim aktorem, który żadnych obcego narodu charakterów przyjąć nie umiając, dawnych i każdego stanu Polaków tak naturalnie, dobitnie i rzetelnie wystawiał, że nie żadną kopią, ale prawdziwym w każdym rozumieniu był oryginałem. Jego przywiązanie do narodowego ubioru było tak wielkie, że aż do samej śmierci po polsku się nosił. Ubierał się zawsze krótko, czysto i gustownie. Kiedy mu wypadało grać w kontuszu i żupanie, już od samego rana tak bywał w własne swoje suknie ubranym, jak miał wyjść dnia tego na scenę. Kolory żółty z niebieskim najczęściej nosił, nazywając to liberią Sułkowskich, co mawiał zawsze ironicznie, dotykając tych, którzy od tego księcia dworu przeszli na warszawską scenę. Lubo moralny sposób myślenia Świerżawskiego, a osobliwie w młodości, zdawał się być nieco obojętnym, lubo sprzyjanie stronie uciskającej, zawiść względem swoich spółtowarzyszów i trochę burzliwe życie zrobiły mu wielu nieprzyjaciół, spokojne atoli później sprawowanie się jego, w podeszłym wieku pobożność, cichość i inne osobiste zalety uczyniły go godnym podchlebnego wspomnienia.¹⁰

¹ *Dziela...*, t. V, Warszawa 1821, s. 331—349.

² Według metryki chrztu odnalezionej przez Z. Grota Karol Świerżawski urodził się w 1735 r. Zob. Z. Grot, *K. Świerżawskiego lata przedsceniczne*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 4.

³ Podczas narady sądu, kiedy wszyscy opuszczali salę rozpraw, pozostawiając sędziów.

- ⁴ Szekspir został oskarżony przez pewnego szlachcica o kłusownictwo.
- ⁵ Świerzawski za awantury i wykroczenia przeciwko prawu osadzony był kilkakrotnie w więzy w Poznaniu. Zob.: Z. Grot, *Świerzawskiego lata przedsejnikowe*, s. 126—133.
- ⁶ Dyrektorem teatru w owym czasie był Tomatis. Sceną polską opiekowali się wówczas major Szubalski i Tadeusz Lipski.
- ⁷ Bohaterowie przełożonych przez Adama Kazimierza Czartoryskiego sztuk Regnarda *Gracze* i *Bliźnięta* granych po wielokroć.
- ⁸ O sukcesach Owsinińskiego w dramie zob. s. 679—680.
- ⁹ Przerwanie przedstawień przez Montbruna spowodowane było utratą sali w pałacu Radziwiłłowskim po powrocie z zagranicy ks. Karola Radziwiłła „Panie Kochanku”. Michał Bizesti, antrepreneur teatralny w l. 1779—1781 i dyrektor Teatru Narodowego, zawiedziony w nadziejach na zyski, zabrał pieniądze z kasy teatralnej, zerwał umowę z aktorami i ukrył się u kapucynów.
- ¹⁰ *Ślub modny* wg Molière'a przełożył Bogusławski i wystawił w r. 1779 oraz 1781. *Statysta* i *Lgarz* są komediami Krasickiego, były grane w r. 1780. *Zabawy, czyli Życie bez celu* Oraczewskiego wystawiano w l. 1779, 1780, 1781.
- ¹¹ O związku aktorów (*societas*) po upadku Bizestiego zob. w nin. t. s. 51.
- ¹² *Mieszczanin szlachcicem* w tłum. Baudouina i *Frantostwa Panfila*, w tłum. anonimowym, Molière'a grane były kilkakrotnie w l. 1780—1791. *Balik na kredyt* wg komedii Merciera w prze-róbcie Zabłockiego grano w l. 1783, 1790, 1791.
- ¹³ Afisz o przedstawieniu Świerzawskiego, który cytuje Bogusławski, nie zachował się.
- ¹⁴ Sprawa Anny d'Ugrumowej, awanturnicy i szantażystki, miała charakter rozgrywki politycznej między królem i Czartoryskimi. Chodziło o otrucie Adama Kazimierza Czartoryskiego przez Ugrumową, działającą jakoby na zlecenie kamerdynera królewskiego i antrepreneurera Ryxa i gen. Komarzewskiego. W czasie śledztwa, które wykazało, że sprawa była sfingowana przez Ugrumową, Ryxa osadzono w klasztorze paulinów w Warszawie.
- ¹⁵ *Gamrata* przerobił Zabłocki z Hauteroche'a, komedię tę grano w 1785 r.
- ¹⁶ Grzegorz Broniszewski jest autorem wielu chętnie ówczesnie oglądanych sztuk, z których tylko niewiele zachowało się do naszych czasów. Zob. o nim *Komedia obyczajowa warszawska*, Warszawa 1960, t. II, s. 402 i n.
- ¹⁷ *O Powrocie posła* zob. s. 286—291. *Dowód wdzięczności narodu*, jako dopełnienie *Powrotu posła*, napisał Bogusławski na „uroczystości obchodu szczęśliwego na tron wybrania Najjaśniejszego Pana”, wystawił w 1791 i 1792 r.
- ¹⁸ Chodzi o Ryxa, który zmarł w 1799 r.
- ¹⁹ „Najprzedniejszy z aktorów ówczesnych był bez wątpienia Świerzawski, została w nim cała dawna polszczyzna, nie późniejszym czasem nie zmieniona, dawny sposób mówienia, ruch, przesady wszystkie. Kochał on *liberum veto*, elekcją królów, jak oka żrzenicę, nigdy ni czupryny, ni wąsów ogolić nie chciał, nic w nim nie było sztuki, lecz cała polska dawna natura. Później jeden tylko Żółkowski przybliżył się do niego. Witkowski, później Bogusławski, Truskolaska, Owsiniński, dobrzy byli aktorowie; Ledóchowska, Żuczkowska do późniejszych należą. Lubo drogie miejsca były w teatrach, bo po 9 zł parter, ciśnięto się na nie.” J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848, s. 58. Świerzawski był z pochodzenia szlachcicem, lecz urodził się z ojca rzemieślnika (więc mieszczanina) w Poznaniu. Zmarł u brata swego Kaspra, proboszcza w Długiej Kościelnej pod Warszawą (30 XI 1806).

Wojciech Bogusławski

ŻYCIE SALOMEI DESZNER¹

Córka nadwornego tapicera śp. hetmana wielkiego koronnego Branickiego, urodzona 1759 w dobrach jego w Białymstoku z rodziców niemieckiej rodziny

i tamże do lat 19 żyjąca Salomea Deszner, wzięła przyzwoite stanowi swojemu wychowanie, które przez pobyt jej na dworze hetmanowej a siostry króla Stanisława Augusta znacznie ulepszonym zostało. Odwiedzający siostrę swoją monarcha zastał w jej pokoju młodą Deszner haftującą w krosienkach kwiaty, jak dawniej nazywano, atlaskową robotą, którą to umiejętność w wysokim posiadała stopniu. Zadowolony pięknoscią roboty przez podchlebną pochwałę tak zapalił w młodym sercu ochotę do pracy, że powróciwszy do domu Salomea, przez całą noc szyjąc, oddała nazajutrz królowi przesłanicznie wyhaftowany ekranik, na którym była cyfra jego ozdobiona wieńcem róż, pięknoscią swoją naturalne przechodzących. Uradowany monarcha wdzięcznie przejąwszy tak usilną młodej haftarki pracę, oprócz kosztownego podarunku, postanowił zatrudnić się jej losem. Piękny wzrost, nader kształtna postać i przyjemna twarz Salomei podały mu myśl umieszczenia jej w teatrze, którego naówczas antreprzyję jego kamerdyner Ryx utrzymywał. Przywieziona do Warszawy w 1777 roku, weszła w poczet polskich aktorek, a ponieważ naówczas oprócz J.Pani Truskolaskiej jeszcze dwie inne artystki, J.Panie Szreterowa i Skurczyńska, grywały role amantek, chciano zrazu pannę Deszner do ról subretek sposobić. W komediach przeto *Minna Barnhelm*, *Amant*, *autor i sługa*, *Krętolewicz*², role służących były jej najpierwszymi rolami. Jej postać, młodość i żywość gasiły wdzięki pań, których garderobiane udawać jej kazano. Uczynili tę uwagę znawcy sceny i natychmiast do ról drugich amantek przeznaczoną została. Nierównie lepiej w tych się wydając, chociaż i w pierwszych nader podchlebnie przyjmowana była, po odegraniu kilku sztuk do innego znowu weszła zawodu. Właśnie naówczas najpierwsza opera polska *Nędza uszczęśliwiona* wystawiona być miała. Kiedy inne artystki wcale śpiewać nie mogły, przedsiębiorca Montbrun, jako doskonały muzyk i śpiewak, wypróbował głos panny Deszner osądził, że rola wieśniaczki Kasi musi być przez nią śpiewaną. Nauczona wkrótce, ile i cokolwiek znająca muzyki, odśpiewała tę pierwszą operę z wielkim u publiczności zadowoleniem, przymuszona powtarzać zawsze taniec polski, który się najbardziej spomiedzy innych jej śpiewów podobał, a chociaż jej głos był nieco za ostry, umiejąc go łagodzić, resztę piękną postacią, żywością gry i wdziękami młodości krasila. Ta to więc artystka była pierwszą śpiewaczką na polskiej scenie, godną już z tej miary zachowania jej pamiątki, choćby innych zasług nie miała. Odtąd równie do oper jako i do ról młodych amantek używana, stała się wkrótce w obu rodzajach potrzebną i użyteczną aktorką. Opery: *Bednarz*, *Kowal*, *Dwaj strzelcy* [właśc. *Dwóch strzelców i mleczarka*], *Dwaj skąpcy* przez nią jako jedyną naówczas śpiewaczkę oddane były.³

Kiedy w na nowo wystawionym teatrze w 1779 roku pierwsza z włoską Sacchiniego muzyką opera *Zmyślane szaleństwo* wystawiona być miała, ustępując pierwszej roli Eurylli (jako mocnej gry i pięknego głosu potrzebującej) J.Pani Truskolaskiej, sama przy drugiej, Blondyny, pozostała, w której równie, choć mniejszej wagi, przyjemną publiczności sprawiła zabawę. Odtąd już tylko

drugich śpiewaczek, jako to: Stelli w *Fraskatance*, Ernestyny w *Szkole zazdrośnych*, brała na siebie rolę⁴; po wyjeździe bowiem JPani Truskołaskiej do Lwowa, najprzód przyjemna i muzykalna śpiewaczka Bellcrówna, a później Kossowska pierwszych śpiewaczek miejsca zapełniały. To, co z przyczyny lepszego wspomnionych artystek głosu pomniejszone niejako Salomei Deszner w operach znaczenie, nader świetnie nadgrodzonym jej zostało objęciem wielu w dramach i komedyj pierwszych ról JPani Truskołaskiej. Jakożkolwiek jednak podchlebnego publiczności doznawała przyjęcia, nie chciała nigdy odważyć się na sztuki większego znaczenia, jako to: *Eugenii*, *Bewerleya* i tym podobnych, już to przez wrodzoną skromność, już przez dowodzące jej znajomość scenicznej sztuki przekonanie, że ta sławna artystka nie mająca w owym czasie równej sobie, nie mogła być godnie zastąpioną. Rozynę w *Cyruliku sewilskim*, Elżusię w *Synu marnotrawnym*, Julię w *Uczciwym winowajcy* i inne przyzwoicie oddając, stała się wielką pomocą ówczasowej antreprzyzie, która bez niej dla zupełnego braku innych w tym rodzaju aktorek może by natychmiast dalszych reprezentacji zaniechać przymuszona była. Doznawszy atoli różnych z tej przyczyny zawistnych nieprzyjemności, z końcem antreprzyzy Bizestego opuściła Warszawę i udała się do lwowskiego Truskołaskich teatru. Tam rok cały przebywszy powróciła do stolicy i w grono wspólnie naówczas trzymających antreprzyę aktorów policzoną została. Przybywająca wkrótce potem do teatru JPani Truskołaska przy wielu swoich rolach zostawiła Salomeę; sama wyższego coraz rzędu zatrudniona zawodem. W czasie rozproszenia dla włoskiej opery narodowych widowisk udała się Deszner z innymi aktorami w 1784 na sejm do Grodna, później na dubieńskie kontrakty, a na koniec z przyczyny zupełnego zamknięcia wszystkich widowisk w Warszawie przez właściciela przywileju osadzonego w klasztorze, pojechała razem z tymże samym towarzystwem do Wilna, gdzie ciągle przez lat pięć bawiąc, wszystkie pierwszych amantek obok zawsze drugich w operach grywała role. W miejscu znacznie od Warszawy oddalonym, w którym przemagający talent sławnej polskiej Melpomeny nie był znajomym, pozyskała Deszner pierwszej aktorki nazwisko: tam bowiem i *Eugenii*, i *Bewerleya* oraz wszystkich najznacniejszych ról starannym wystawieniem zadziwiła nie mających aż do owego czasu rodowitych widowisk litewskich widzów, którzy też z najpodchlebniejszym uniesieniem przyjmowali onę. Połączona związkiem spółnictwa z kilku innymi pierwszymi osobami, w czasie podstępnego zabrania przez Ryxa wszystkich wileńskich aktorów⁵, pozostała w Litwie, a dzieląc mężnie przykrości wyrządzonej krzywdy, dając cierpliwym niedostatku znoszeniem przykład stateczności umysłu, najtroskliwszą pracą około ukształcenia nowych artystek przykładając się do polepszenia ogólnego losu, zyskała wszystkich wdzięczność i niewygasły szacunek. Powróciwszy 1790 roku z wileńskim towarzystwem do Warszawy, ciągle już aż do czasu rewolucji [Insurekcji 1794] pierwsze role sama grywała: nie będąca albowiem naówczas w teatrze JPani Truskołaska tej dla niej konieczności stała się powodem. Nawet i za powrotem

później na scenę tej niezaprzeczenie pierwszej artystki często ją zastępować umiała. W sławnej Niemcewicz dramie *Kazimierz Wielki* po odegranych dwóch pierwszych razach nagła słabość JPani Truskołaskiej przymusiła Deszner do wzięcia roli królowej, którą dla dogodzenia niecierpliwie pragnącej dalszych tej sztuki wystawień publiczności, w parę dni nauczoną, z powszechnym zadowoleniem odegrała.

Lubo naówczas ledwo lat 30 mającej, podobało się wszelako Salomei Deszner wczesne przysposobienie się do ról charakterycznych. Wzięła role: hrabiny Murer w *Eugenii*, Gospodyni w dramie *Zoe* i Plotkiewiczowej w *Szkole obmowy*, a i ten rodzaj zapowiadał w niej na przyszłość dobrą aktorkę. Grywała także bardzo przyzwoicie role w męskim ubiorze, do czego kształtna postać dodawała jej wiele sposobności, a tak zważając, że w tragedii, komedii i operze role amantek, charakteryczne i subretek z niepospolitym wystawiała talentem, można bez podchlebstwa przyznać jej pierwszej naówczas po JPani Truskołaskiej aktorki nazwisko.

Po oddaleniu się w roku 1794 niemal wszystkich warszawskich aktorów do Lwowa, Deszner pozostała w Warszawie i przez niejaki czas jeszcze w antrepryzie Tuczempskiego grywała, ale przewidując bliski, dwóch razem wspólnie się niszczących polskich teatrów w Warszawie upadek, udała się do Grodna, gdzie założywszy sama antrepryzę, przy usilnym staraniu i niepospolitej znajomości scenicznej sztuki, przez lat kilka przyjemne tutejszej publiczności sprawiała zabawy.⁶ Jej udzielaniu swojego talentu młodym artystkom winna była scena warszawska śp. godną wspomnienia Zdanowiczową, w której i przyjemnej śpiewaczki, i dobrej aktorki utratę jeszcze dotąd z żalem wspomina! Niespodziewaną chorobą nagle osłabiona Deszner umarła w Grodnie 1809 roku, gdzie z powszechnym znających ją obywateli żalem pochowaną została.

Piękny wzrost, kształtna kibić, twarz przyjemna, żywe i zgrabne poruszenia wystawiały w niej na scenie ujmującą osobę. Umiejętność obcych języków, dobry ton, jakiego w dworskim pożyciu w młodości swojej nabyła, krasily jej obcowanie. Wrodzoną płci swojej chęć podobania się umiała dowieść pięknym i gustownym zawsze ubiorem, w którym niekiedy zbyt rozrzutną nazwać się mogła. Szlachetne zdania, stateczność w przyjaźni, cierpliwość w przeciwnościach dowodziły wyższości jej duszy. Przez nieszczęśliwą skłonność do wiadomości zdarzeń całego otaczającego ją społeczeństwa, często męczenniczką swojej ciekawości bywała; fałszywe albowiem jej osoby tyżące się powieści, biorąc zawsze za istotną prawdę, łatwowiernością swoją truiła najpiękniejsze dni życia. Z innych miar godna pochwały, litościwa, pobożna, w obowiązkach swoich gorliwa, poniosła do grobu prawdziwy żal przyjaciół i publiczności szacunek!

¹ *Dziela...*, t. VI, Warszawa 1821, s. 381—387. Salomea Deszner (właśc. Teschner) była szwagierką Bogusławskiego. Uważano ją za najwybitniejszą aktorkę obok Truskołaskiej

² *Amant, autor i sluga* Cérou, w przeróbce Bogusławskiego, był grany w l. 1778, 1779, 1781, 1785—1788 oraz 1790—1792. *Krętolewicz*, tłum. wg Molière'a, był raz grany w r. 1790.

³ Prapremiera *Nędzy uszczęśliwionej* (libretto Bogusławskiego wg Bohomolca, muzyka Kamiński) odbyła się 11 VII 1778 r., następnie grano ją w l. 1781 i 1785. *Bednarza* wg Audinot i Quétant—Gossec w tłum. Baudouina wystawiano w l. 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1790, 1791. Operetkę *Korwal* Quétant—Anseaume—Philidor, przełożoną również przez Baudouina, grano w l. 1780, 1781 i 1783. *Dwóch strzelców i mleczarka*, operetka Anseaume—Duni, grana była z powodzeniem w l. 1779, 1781, 1783 i 1787.

⁴ *Zmyślone szaleństwo* (Mariani—Sacchini z librettem tłum. przez Bogusławskiego) grano w l. 1779, 1781, 1783, 1786, 1788, 1790 i 1792. *Fraskatanka, czyli Dziewczyzna zalotna*, opera Livigni—Paisiello, grana była wielokrotnie w l. 1782—1793. *Szkółę zazdrości*, operę Mazzola—Salieri, wystawiano w l. 1782, 1783, 1790—1793. Niżej wymienione: *Uczciwy winowajca*, dramat Fenouillot de Falbaire w tłum. Bogusławskiego, grany był w l. 1783, 1790, 1791. *Kazimierza Wielkiego* Niemcewicza grano w r. 1792. Merciera *Zoe* w l. 1791—1793.

⁵ W 1786 r. Ryx przyrzeczeniami lepszej płacy odciągnął z zespołu Bogusławskiego w Wilnie najlepszych aktorów.

⁶ Bonawentura Tuczemski (Tuczemski) kierował w l. 1795—1796 antreprezją teatralną w Warszawie i zasłynął jako organizator redut. Po zlikwidowaniu jego antreprzy wiosną 1796 r., Deszner wyjechała z Warszawy do Wilna, gdzie grała w teatrze Dominika Morawskiego do roku 1802.

Wojciech Bogusławski

ŻYCIE MAGDALENY JASIŃSKIEJ¹

Okolo roku 1770 urodziła się na Podlasiu Magdalena Łazańska z rodziców ubogich, ale szlacheckiego stanu. Ojciec jej na kilku zagonach ziemi żyjący, nie mogąc dać córce lepszego wychowania, oddał ją do domu rodzinnym związkiem połączonego z sobą przedsiębiorcy naówczas nieświejskiego teatru², aby tam przy domowej gospodarstwa jego posłudze dalsze dla siebie utrzymanie i jakowy los znaleźć mogła. Łatwo domyślić się można, jakie wrażenie na umyśle piętnastoletniej panienki sprawić musiał widok okazałości dworu śp. księcia Karola Radziwiłła, wojewody wileńskiego, który mieszkając naówczas w Nieświeżu, wszelkiego rodzaju zabaw i przyjemności życia wszystkim otaczającym siebie używać dozwalał.

Spomiędzy innych najmocniej zajmowały Magdalенę dramatyczne widowiska, a spomiędzy wystawiających one najpierwej trafił do jej serca Jasiński, przystojny i niepospolity artysta, który wzajemnie w młodej i świeżej Magdale nie znalazł cel godny miłości swojej. Trwało to wzajemne kochanie czas niejaki, ale codziennie zatrudniona przykrymi gospodarstwa obowiązkami Magdalena, nie tyle mając sposobności widywania innych przedmiotów, ile jej miał zawsze jej kochanek, ani pomyślała nawet o zmianie życzliwości swojej ku niemu, kiedy on przykładem rozwolnionego dworu ośmielony, wkrótce gdzie indziej obrócił zapale swoje.

Wiadomość o tym była piorunowym razem dla nie znającej jeszcze obłudy serc ludzkich kochanki i pociągnęła za sobą najprzód coraz gwałtowniej wzmagająca się chorobę, a potem obłąkanie zmysłów.

Ta druga Nina³ rok cały przeżyła w tym smutnym stanie. Kiedy nareszcie usilne starania dworskich lekarzy, a najskuteczniej podobno przyrzeczenie wiecznego z nią połączenia się przez rozczulonego jej nieszczęściem uczynione kochanka, coraz bardziej wracały ją do rozumu i zdrowia.

W tym właśnie położeniu znajdowała się Magdalena, kiedy piszący to życie, przybywszy do Nieświeża z śp. Stanisławem Augustem królem (którego w 1784 roku na Sejm Grodzieński jadącego, książę Radziwiłł wojewoda z najwspanialszą przyjmował okazałością), miał sposobność poznania onej, mieszkając przez krótki czas w domu wspomnianego przedsiębiorcy.

Pokój, który mu przeznaczono, był obok małej izdebki, w której Magdalena, jak drugi Kopciuszek, gotując rano kawę, wyśpiewywała przy kominie różne ukraińskie dumki, które melancholiczną swą melodią tak tkliwie stan udręczonej duszy malują. Głos przyjemny a razem brzmiący, nadzwyczajna łatwość w powtarzaniu rulad z różnych śpiewów na teatrze słyszanych, zastanowiły mocno piszącego o tym i dały mu powód zwrócenia na nią uwagi nieświeskiego przedsiębiorcy, który wszelako podobnie jak baron w Kopciuszku, uprzedzony o wyższości innych rodziny swojej śpiewaczek, zostawił przy kominie Magdalene, która miała być w czasie znakomitą narodowej sceny ozdobą! Została ona wszelako w pamięci piszącego, który opuszczając Nieśwież przyrzekł ojcu, że o umieszczenie gdzie indziej córki jego starać się będzie.

Ledwo rok minął, kiedy w 1785 dla niepomysłnych naówczas okoliczności aktorowie ojczystej sceny przymuszeni przenieść się do Wilna, zaczęli starać się o zebranie śpiewaków i śpiewaczek dla utworzenia na nowo narodowej opery. Najpierwej stanęła na myśli panna Łazańska, która też po rozpuszczeniu towarzystwa artystów nieświeskich siedząc beczynnie z wszelką łatwością sprowadzoną została.

Jakkolwiek jej postać niekształtnej jeszcze prostoty i niezupełnie dotąd uleczonej melancholii okazywała ślady, jej zadziwiający głos obiecywał w niej wyższego rzędu śpiewaczkę. Wystąpiła pierwszy raz na scenę w operze z włoskiego przełożonej *Szkola zazdrosnych*, której śpiewy kompozycji sławnego Salieri całą rozciągłość i zachwycające brzmienie jej głosu poznać dawały, a stosowna z jej położeniem smutna Hrabiny rola, przy pięknej postaci ciała i ujmującej piękności, zjednała jej najpodchlebniejsze przyjęcie.

Ta pomyślna zmiana losu zaniedbanej dotąd Magdaleny, kiedy przy usilnym jej staraniu, czyniła ją coraz bardziej upodobaną wileńskiej publiczności śpiewaczką; nie dziw, że i w sercu kochanka silniejszą rozpałała miłość. Ubieganie się o jej rękę innych spółzałotników, obudzając w nim zazdrość, przyspieszyły chęć połączenia się wzajemnego. Nastąpił na koniec ślub w 1786 roku, który dopełniając najmilsze jej życzenia byłby ustalił na zawsze jej szczęśliwość, gdyby ta, niestety! mogła być nieodmienną na tym padole ziemskim!

Odtąd zupełnie uzdrowiona Magdalena, którą już Jasińską nazywać będziemy, poświęcając przeciąg całego roku nieustannej pracy w doskonaleniu i gry,

i śpiewu swojego, wypłacała się wdzięcznością tym, którzy ją z pierwiastkowego wydobyli zaniedbania. I byłaby zapewne dłużej służyła publiczności wileńskiej, gdyby w roku 1787 nie była przymuszona w gronie gwałtem zebranych artystów razem z mężem udać się do Warszawy, gdzie równie dobrze przyjęta przez rok cały w przedsiębiorstwie starosty Ryxa zostawała.

Nie najlepszy dobór osób ówczesowej narodowej opery w Warszawie, mało sprowadzając słuchaczy, był przyczyną rozpuszczenia onej. Mąż Jasińskiej, inne przed sobą mając przedsięwzięcia, wyjechał do Lwowa, skąd nigdy już więcej nie wrócił do żony. Jasińska, także nie mając żadnych w Warszawie widoków, oddaliła się i weszła w obowiązki krakowskiego teatru, gdzie przez lat pięć zostając, nauką sławnego w umiejętności sztuki muzycznej przedsiębiorcy wspierana⁴, znacznie wydoskonaliła swój głos i sposób śpiewania.

Rok 1793 przeznaczonym był do podniesienia długo opuszczonej narodowej opery w Warszawie. Jasińska razem z tenorystą Kaczkowskim, z którym po zupełnym opuszczeniu siebie przez męża w zobopólnej żyła przyjaźni⁵, z Krakowa sprowadzonymi zostali. Tu nowy, ale nader świetnie pomnażający sławę Jasińskiej zawód czekał na nią. Najpierwsza w języku polskim wielka opera *Axur* dowiodła równie zadziwiającej mocy, jako i przyjemna opera *Rzecz rzadka* łagodności jej głosu.⁶ Oprócz tych wcale naówczas nowych, wiele i dawniejszych włoskich oper zdobyła swoim talentem; a niezmordowana w codziennych pracach, zdrowie nawet swoje poświęcała zabawie publiczności.

Kiedy w 1794 wojna przestraszem napelniła stolicę, Jasińska wraz z przyjacielem swoim usunęła się do Krakowa, gdzie ledwo dwa miesiące zabawiwszy, pośpieszyła dzielić los spółtowarzyszy swoich, którzy się po rozproszeniu sceny warszawskiej do Lwowa przenieśli byli. Tam dla niedostatku równie tragicznych, jako i komicznych artystek żadnej nie odmawiała roli; w każdej prawie sprawiedliwie odbierając pochwały. Ledwo można było uwierzyć, aby ta w początkach za niezdatną osądzona istota, której obłąkanie zmysłów zdawało się zagradzać na zawsze drogę do wszelkiego udoskonalenia, na taki wysoki stopień dramatycznej sztuki wznieść się mogła. Królowe w *Meropie*, w *Hamlecie*, w *Ines de Kastro*, równie jak i panią Murer w *Eugenii* i inne poważnych matek role z przyzwoitą wystawiając godnością, w rolach komicznych nieporównanie jeszcze doskonalszą była. Wszystkie kłótniwe matki, stare ochmistrynie, wieśniaczki i inne tym podobne role były jej prawdziwym tryumfem, a najupodobańszymi dla niej samej były role pani Wolf w dramie *Dwóch braci* i w *Krakowiakach* Doroty, które też do naśladowania przedstawiała.

Przy tej codziennej pracy w komediach zawsze jednak najmiłszą dla Jasińskiej była nauka coraz nowych oper. Zdawało się, jak gdyby natura udzieleniem daru śpiewania chciała jej osładzać rozmaite życia nieprzyjemności. Opery *Król Teodor w Wenecji*, *Antrepreneur w kłopotach*, *Drzewo Dianny* coraz bardziej czyniły ją upodobaną lwowskiej publiczności śpiewaczką, a nowo komponowana wielka opera *Amazonki* była ostatnią, w której umyślnie dla niej ułożone śpiewy

dały usłyszeć całą moc i gładkość jej przyjemnego głosu.⁷ Gdy bowiem po pięciu latach pobytu we Lwowie towarzystwo artystów warszawskich powróciło w 1799 roku do stolicy, Jasińska ledwo kilka dawnych oper w ciągu zimowych miesięcy odśpiewawszy, zaczęła widocznie słabiec i upadać na zdrowiu, a wkrótce raptownie wzmagającą się obarczona puchliną umarła w lipcu 1800 roku, zaniósłszy z sobą do grobu prawdziwy żal publiczności, przyjaciół i tych wszystkich, którzy ją znali.

Ta równie nagle zjawiająca się jako i niespodziewanie niknąca artystka ledwo lat 30 przeżyła, które sprawiedliwie nazwać można ciągiem prac, zgryzot i rozmaitych udręczeń. Małżeństwo jej okupione pomieszaniami zmysłów, które aż do samej śmierci ciągłego smutku zostawiało w niej zaród, nie było pomyslnym. Po trzykroć opuszczana od męża, któremu całego życia poświęciła spokojność, przymuszoną jeszcze była przez cały czas pobytu swojego we Lwowie patrzeć na rywalkę, która jej tak drogo nabyte serce wydarła.

To było powodem, że oprócz powinności, nie wychodząc prawie nigdy z pomieszkania swojego, przepędzała życie na ustawicznym rozmyślaniu swych nieszczęść, a morząc smutek niszczącym jej zdrowie lekarstwem, skracając sobie dni życia. Matka dwojga ukochanych dzieci, dręczyła się ich przyszłym losem, a widząc jeszcze przed jej zgonem wpadającego w obłąkanie zmysłów przyjaciela swojego, wzywała nieustannie śmierci jako jedyne go końca wzmagających się dla jej serca udręczeń. Ulitowało się na koniec Niebo nad cierpieniem nieszczęsnej, powracając jej dawną utratę zmysłów, która ją od czucia boleści zrywających pasmo jej życia, uwolniła.⁸

Przystojna postać, twarz przyjemna, oczy i włosy czarne, poruszenia dosyć żywe zdobiły tę znakomitą artystkę, a dobroć serca, litość dla nieszczęśliwych, przywiązanie do swoich towarzyszków, łagodność umysłu, niezmordowana ochota do pracy i inne pięknej duszy zalety zasługiwały na szczęśliwsze i dłuższe dni życia.

¹ *Dzieła dramatyczne*, t. VIII, Warszawa 1823, s. 375—382.

² Przedsiębiorcą nieświeskiego teatru ok. 1785 r. był Pierożyński.

³ Bohaterka opery Paisiella *Nina, ou la Folle par amour* (*Nina, czyli Szalona z miłości*), w Warszawie grana w 1809 r.

⁴ Mowa o Jacku Kluszewskim, dyrektorsze teatru w Krakowie.

⁵ Jak podaje M. Rulikowski, Jasińska miała z Kaczkowskim córkę Agnieszkę, która potem wyszła za mąż za aktora Zdanowicza. Por. K. Skibiński, *Pamiętnik aktora*, Warszawa 1912, s. 9.

⁶ *Aksura, króla Ormus*, libretto Beaumarchais do muzyki Salieriego, grano z ograniczonym powodzeniem, w 1793. *Rzecz rzadką*, Da Ponte—Martin y Solar — w 1794.

⁷ We Lwowie *Hamleta* grano w 1797 r., *Inès de Castro*, zapewne wg tekstu niemieckiego Sodena. *Król Teodor w Wenecji* była to opera Paisiella, *Antreprenier w kłopotach* Cimarosi, *Drzewo Diany* Martin y Solar, *Amazonki* Elsnera. Wyżej wymieniona drama to może *Dwaj bracia Forster, czyli Osobliwsza kobieta*, o której nic bliższego nie wiadomo.

⁸ Oto jak opisuje pogrzeb Magdaleny Jasińskiej Władysław Krogulski, dziejopis teatru:

Karawan dwukonny wioził jej zwłoki; kapłan ich nie poprzedzał, bo wówczas księża nie odprowadzali ciał zmarłych aktorów na cmentarz.

Za trumną szedł ojciec z odkrytą głową, z wyrazem pełnym rozpacz i rezygnacji, prowadząc dwoje małych wnuczków osieroconych, za nim postępowało grono artystów dramatycznych. To już wszystko. Żadnych mów, pieśni, wieńców; publiczność, która się nią tak entuzjasmowała na scenie, tu miałaby sobie za ubliżenie towarzyszyć w odprowadzaniu zwłok aktorki. [Takie były zwyczaje ówczesne i takie społeczeństwo." Cyt. wg: A. Miller, *Teatr i muzyka na Litwie*, s. 107.

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O SCENICZNYM ZAWODZIE JAKUBA HEMPIŃSKIEGO¹

Znakomity artysta, który rzadko zjawiającym się dramatycznym talentem przez lat trzydzieści zdobił ojczystą scenę, Jakub Hempiński urodził się w poznańskim województwie, w powiecie kościańskim, dnia 23 lipca 1749 roku. Nauki swoje aż do retoryki odbył w szkołach naówczas jezuickich we Wschowie, zachowując młodość swoją od wszelkiego obyczajów zgorszenia, na jakie często szkolna młodzież wystawiona bywa. To pierwiastkowych zdań jego moralne ukształcenie, połączone z prawdziwą pobożnością rozciągnęło na życie jego chwalebne skutki, czyniąc go skromnym, uczciwym, w czynnościach swoich rzetelnym, w przyjaźni statecznym, a przy tej czystości sumienia zawsze spokojnym i przystojnie wesołym. To jest wszystko, co nam o domowym pożyciu jego powiedzieć można.

Lat dwadzieścia mając dostał się do dworu wszelkich umiejętności posiadaniem wsławionego księcia Augusta Sułkowskiego, który dramatycznej nawet sztuki nie opuszczając, miał zamiar i dworzan swoich w piękną wprawiać wymowę, i spółobywateli do zasmakowania w dramatycznych zabawach zachęcać. Hempiński, który w kancelarii jego, jak dawniej nazywano, do pióra był używanym, kilka także ról wesołych przyjąwszy, sprawił słuchającym przyjemną zabawę, a lubo do ówczesowych sztuk, jakimi były wszystkie Bohomolca komedie, oprócz samej naturalności, niewielkiej sztuki potrzeba było, i w tych wszelako okazał już Hempiński wyższą nad innych zdatność. To było powodem, że mający już naówczas przywilej na założenie w stolicy widowisk książę Sułkowski, jadąc na sejm w 1774 roku, wziął z sobą Hempińskiego w zamiarze okazania jego talentu na warszawskiej scenie. Zmiana okoliczności, przeniósłszy przywilej na osobę starosty Ryxa, oddała razem w ręce jego przedsiębiorstwo ojczystych widowisk. Hempiński, nie życząc sobie powracać z księciem Sułkowskim do dóbr jego, pozostał w Warszawie i wszedł w poczet zebranych naówczas przez starostę Ryxa narodowych aktorów. Najpierwsza komedia, w której okazał się publiczności, była *Malżeństwo z kalendarza*, sztuka zabawna, w której Hempiński lubo niewiele znaczącą dostał rolę, podobał się wszelako publiczności przez piękną i dobitną wymowę, równie jako przez rysy twarzy, bardzo komicznego w nim obiecujące artystę.

Zbyt krótko trwało początkowych sztuk Bohomolca powodzenie, które szczególnie dla nabrania czystej wymowy i jak wtedy mówiono, pięknej prezencji, dla szkolnej młodzieży pisane, przed żądającą wyższego rodzaju widowisk publicznością, nie mogły być długo wystawianymi. Nastąpiły na ich miejsce prawdziwe dramatyczne dzieła z francuskich autorów przełożone, jako to *Rozkochany filozof*, *Tymon odludek*² i tym podobne, ale Hempiński mając zawsze przed sobą silnego wtedy przez opinią rywala Świerzawskiego, ledwo do pomniejszych ról pacholików, masztalerzy i tym podobnych mógł się docisnąć. Szczęściem dla niego przełożone kilka sztuk, w których dwóch waletów mają niemal równie znaczące role, jakimi były: *Przeszkoda nieprzewidziana* i inne, albo takie, w których przeciwnik jego inną główną rolę zajęty, zostawiał mu pole popisania się w roli waleta, jako to: *Bliźnięta*, *Świętoszek* i tam dalej, podały mu sposobność i doskonalenia swojej zdatności, i mocniejszego publiczności przekonania o wrodzonym jego talencie. Niemal także wstrzymywało postępek jego w scenicznym zawodzie i to, że mylnie uprzedzony o niezgrabności swojej postaci ciała, nie chciał przyjmować żadnych ról, które by w innym jak w polskim ubiorze wystawiać potrzeba było, a tak przy rolach, które tylko w żupanie i kontuszu albo w rajtuzach i kurtce mógł grywać, pozostawszy, nadaremnie przez całe lat pięć ukrywał ten wielki talent, który go w czasie okazał tak trudnym do naśladowania artystą.

Pierwsze wstąpienie Hempińskiego na nowo zbudowany teatr³ w 1779 roku było niejako pierwszym wystrzałem owych nieprzerwanych potem przez lat dwadzieścia z przeciwnikiem swoim wojen, z których zawsze i zasłużenie zwycięzcą powracał. Zniewolony namową przyjaciół, ażeby ubiór swój zastosował do roli, jaką miał przedstawiać, pierwszy raz i pierwszym na nowym teatrze widowisku pokazał się po francusku ubranym w roli Frontina w komedii *Amant, autor i sluga*. Żywość i zwinność, z jakimi tę rolę wystawił, nowa wcale postać, jaką mu nadawała odmiana ubioru, a nade wszystko wyborna mimika twarzy i deklamacja, pozyskały mu powszechne oklaski i właśnie jakby nowo sprowadzonego artystę widzieć w nim daly. Ale było to niejako prologiem tylko do otrzymanego zaraz w kilka dni potem triumfu w roli Figara w *Cyruliku sewilskim*, którą z podziwieniem wszystkich odegrawszy, równie przytomnego monarchy, jako i całej publiczności powszechne pochwały i uwielbienie pozyskał.

Odtąd rosla sława Hempińskiego w miarę wzrastającego z każdą nową sztuką jego talentu. Ledwo co tylko dał poznać grę swoją w rodzaju wyższej komiczności, natychmiast wszyscy niemal dla teatru piszący autorowie starali się, ażeby on przyjmował role w ich dziełach. Najlepsze sztuki Zabłockiego, jako to: *Amfitrion*, *Zabobonnik*, *Fircyk w zalotach*, *Balik na kredyt* i inne, jemu po części winne były pomyślne powodzenie swoje. Niezadługo posuwający się wiek, a z nim przychodząca ociążałość przymuszając jego rywala do obrania sobie starych Polaków i innych charakterystycznych ról narodowych, do których też wyłącznie utworzyła go była natura, zostawił Hempińskiemu otwarte pole do wszelkiego ro-

dzaju komiczności. Jeżeli dowcipna gra jego zadziwiła w pierwszych, w drugich do najwyższego stopnia rozśmieszała. *Mieszczanin szlachcic*, *Doktor z musu*, *Adwokat Patelin*, *Frantostwa Panfila*, *Pursoniak*⁴ i wszystkie inne Molierowskie krotofile tak do twarzy, postaci, poruszeń i mimiki jego zdawały się być stosownymi, jak gdyby je przed stu laty Molier dla jego gry przygotował.

Pięciu lat przeciąg, to jest aż do roku 1784, poświęcał Hempiński nieustannym w służeniu warszawskiej publiczności pracom, które tym bardziej się powiększały, im coraz upodobańszym stawał się oncj. Niepomyślnie okoliczności warszawskiego teatru przewagą zagranicznej opery niemal do upadku przywiezionego były przyczyną, że opuściwszy stolicę, udał się z częścią pozostałych artystów na czas sejmu do Grodna, skąd powróciwszy, po odbytej na początku 1785 podróży do Dubna, pojechał razem z tym towarzystwem do Wilna, gdzie z pierwszymi kilku osobami węzłem spółnictwa połączony, ciągle tam aż do roku 1790 bawił. Tu nowy rodzaj pracy przyjmując na siebie, nowej zdolności dowiódł i w muzycznym zawodzie. Kiedy bowiem w 1786 roku towarzystwo wileńskie przedsięwzięło utworzyć na nowo narodową operę, w niedostatku zdolnych śpiewaków, Hempiński podejmując się ról drugiego basisty ułatwił uskuteczczenie tego zamiaru. Nie znając nawet muzyki, samym tylko naturalnym powodowany słuchem, przy usilnej pracy, wkrótce równie dobrze śpiewał jak grał komiczne role, jakimi są Paniotta w *Fraskatance*, Lumaka w *Szkole zazdrośnych*, Kowal w *Miłości rzemieślniczej* i tak dalej, a wyborniej nad inne w operze *Wyspa Alcyny* rolę don Lopeza, Hiszpana.⁵ Niemniej i w trudniejszej dawnych francuskich oper muzyce potrafił zadowolić słuchaczy, jako to w roli Rekruta w operze tegoż nazwiska, w *Dwóch strzelcach* Jana i tym podobnych. Ale nie-równie świetniejszy zaszczyt czekał Hempińskiego, kiedy w najtrudniejszej podobno ze wszystkich roli Figara, sławnej naówczas autora Beaumarchais, komedii *Dzień pustoty*, do takiej wzniósł się doskonałości, że mu przejęci podziwieniem wileńscy widze pierwszego w Polsce komicznego aktora talent przyznali.

Kiedy tak zajęty jedynie staraniem o dobre powodzenie sceny bezustannie pracował Hempiński, podstępne przez ówczesnego przedsiębiorcę warszawskiego teatru [Ryxa] zakontraktowanie wszystkich wileńskich aktorów postawiło antreprzyę spółników jego pod przepaścią zguby! Wszyscy, a nawet i rywal sławy jego, zerwawszy obowiązki swoje pośpieszyli do Warszawy w nadziei pomyslniejszej przyszłości. Hempiński, którego życie całe nieskażonej moralności składało pasmo, nie tylko nie dał się zwodniczym przewrotnych ludzi uwieść namowom, ale choć z kilku tylko osobami pozostawszy, wszelkiego dokładał starania ku podźwignieniu rozerwanego towarzystwa. Nie przestając na granii wszelkiego rodzaju charakterów dla zapelnienia ubyłych osób, trudnił się nadto nauką młodych aktorów i prowadzeniem ekonomicznych interesów, utrzymując i sam zawsze pisząc rachunki wszelkich dochodów i wydatków teatru. W takich nieustannych zatrudnieniach i wielorakich troskach, jakie zazwyczaj odmienne coraz wszelkich przedsiębiorstw powodzenie ciągnie za sobą, przepędził Hem-

piński jeszcze trzy lata w Wilnie, zawsze czynny, zawsze litewskiej publiczności upodobany i nie prędzej znalazł w nich ulgę, aż kiedy powróciwszy ze spółnikami swoimi w 1790 roku do Warszawy, od gospodarskich zatrudnień uwolniony, poświęcił się cały scenicznemu powołaniu swojemu. Zaprowadzone naówczas nowego wcale rodzaju widowiska z niemieckich autorów przekładane podaly mu sposobność okazania doskonałości swojej i w rolach nieznajomych dotąd obcego narodu charakterów. Grał wybornie Ekonoma w dramie *Nienawiść ludzi i żal*, Pedrilla w *Pustelniku na Formentera*, Adwokata w *Indianach w Anglii* i wiele innych.⁶ Dwa lata ciąglej w dochodach teatralnych pomysłności, do których jeszcze aż do 1793 roku jako spółnik należał, ustaliwszy nieco los jego na dalsze życie, były powodem, że nie chcąc się więcej na niepewność wystawiać, przestał na umówionej płacy miesięcznej i postanowił nie wyjeżdżać więcej z Warszawy. Jakoż kiedy zamieszanie krajowe w 1794 roku przymusiło niemal wszystkich spółtowarzyszów jego do opuszczenia stolicy, Hempiński pozostał w niej i tylko przez litość dla niektórych przez Tuczempskiego zebranych aktorów i baletników kilka razy ledwie pokazawszy się na scenie, żył beczynnie przez lat cztery w spokojnej osobności. Równie i za powrotem ze Lwowa dawnych spółtowarzyszów swoich w 1799 roku, nie chcąc dla posuniętego już wieku wystawiać się na przemijający gust publiczności, bardzo rzadko pokazywał się onej, a nadgradzając tę małą już użyteczność swoją, zatrudniał się przez lat kilka utrzymywaniem kasy, a później dozorem nad pilnującymi wszelakich do teatru wchodów, w czym aż do tej chwili, mimo podeszły wiek, nie odmawia staranności swojej.

Ten słusznie wślawiony artysta miał pociechę widzenia zastępcy talentu swego w niezapomnianym Żółkowskim. Przez szlachetny sposób myślenia daleki od zawiści, jakiej sam w początkach swoich doświadczał, cieszył się zawsze patrząc na tego szacownego artystę, który równie jak on doszedł tajemnicy władania sercem i umysłem słuchaczy. Zasmucony rychłym zgonem jego, czasem jeszcze uśmiecha się przyjemnie, patrząc na usiłowania młodzieży wstępującej w ślady jego, bo takie są znamiona prawdziwego talentu, który znając jak trudnym jest nabycie wyższości, umie ją i w innych oceniać.

Z siedmiudziesięciu pięciu skończonych, pięćdziesiąt lat życia poświęcił Hempiński ojczystej scenie! Tę godną pamiątki epokę obchodzili w lutym br. spółtowarzysze jego przez okazałą ucztę, przyjemne zabawy i pieśni na pochwałę jego ułożone. Znakomite osoby rządowe oświadczyły mu w imieniu rodaków wdzięczność za długoletnie usługi, a zgromadzona około najstarszego dziś spomiędzy artystów nestora młodzież teatralna złożyła hołd poszanowania szanownej jego starości, jakiej i sama rada by zapewne doczekać.

¹ *Dziela...*, t. IX, Warszawa 1823, s. 325—333.

² *Rozkochany filozof* był tytułem obocznym *Demokryta* Regnarda. *Tymon odludek*, komedia Delisle de la Drevetiere, wystawiony był w r. 1789 i 1791.

³ Teatr na placu Krasińskich.

⁴ *Zabobonnika* przełożył Zabłocki z Romagnesiego, grano tę sztukę w l. 1781, 1787, 1790, 1791. *Adwokat Patelin* jest komedią Brueysa i Palaprata, że ją w Warszawie wystawiano, mówi tylko Bogusławski. *Pursoniak* (*Monsieur de Pourceaugnac*) Molière'a może grany był w r. 1784.

⁵ *Miłość rzemieślniczą* Gassmanna z librettem Goldoniego w tłum. Bogusławskiego wystawiono przed r. 1780. *Wyspę Alcyny Bertati*—Gazzaniga grano w 1790 r.

⁶ *Nienawiść ludzi i żal Kotzebuego*, w tłum. A. Lesznowskiego, grano w l. 1791, 1792, 1793; tegoż autora *Pustelnik na wyspie Formentera* grany w r. 1793 i 1794 oraz *Indianie w Anglii*, komedia wystawiona w 1793 r.

Wojciech Bogusławski

WIADOMOŚĆ O FRANCISZCE PIEROŻYŃSKIEJ¹

Jedna z najpierwszych w swoim czasie Narodowej Sceny artystek, Franciszka Pierożyńska, urodziła się w Warszawie 1764 roku. Z domu Marunowska, rodzona siostra Truskolaskiej, u niej pierwszą przepędziła młodość, z niej pierwsze znakomitego talentu powzięła wzory. W czternastym już roku zaślubioną została dramatycznemu artyście Pierożyńskiemu, który wystąpiwszy pierwszy raz na scenę warszawską w sztuce własnego układu *Pasterka sabaudzka*, udał się wkrótce z żoną do Lublina, gdzie antreprzyę założył. Tam najpierwej zaczęła dramatyczny swój zawód Pierożyńska, stosownie do jej wieku role młodych amantek, a czasem subrotek wedle potrzeby nielicznego grona towarzyszków grywając. W roku 1781 Truskolascy i Owsieński opuściwszy stolicę przenieśli się do Lwowa i tam założyli antreprzyę teatru. Pierożyński z żoną i całą swoją kompanią pomnożył ich przedsiębiorstwo, a gdy kilku jeszcze z najpierwszych artystów warszawskich połączyło się z nimi², wszyscy razem składali towarzystwo dramatycznych artystów nierównie doskonalsze niż stołeczne, które wtedy w kilkumiesięcznym przeciągu czasu wszystkich niemal pierwszych utraciło aktorów. Obeznana już z teatrem młoda Pierożyńska, nauką kierującego naówczas lwowską sceną Owsieńskiego wsparta, postępowała znacznie w zawodzie swoim, a hojnie przyjemnym głosem, wdziękami młodości i ujmującą w poruszeniach ciała układnością od natury udarowana, stawiała się coraz bardziej upodobaną publiczności osobą. Spomiędzy wszelako różnego rodzaju ról, które równie przyjemnie wystawiała, największa w niej skłonność do ról smutnych postrzegać się dawała, a przeto role Marysi w dramie *Nędznik*, Henryki w tragedii *Beverley* i tym podobne najzasłużeńsze przynosiły jej oklaski.

Krótko nader, bo ledwie rok jeden trwająca antreprzyza Truskolaskich we Lwowie gdy po upadku swoim wszystkich prawie utraciła aktorów, powrócił Pierożyński z dawnym towarzystwem swoim do Lublina, gdzie podobnież ledwo kilka miesięcy zabawiwszy, udał się do Nieświeża, a tam dyrektorem nadwornego teatru księcia Radziwiłła, wojewody wileńskiego, mianowany, zostawał na koszcie jego z kompanią swoją aż do 1784 roku. Na tym to naj-

pierwej teatrze, wzięwszy od siostry swojej we Lwowie doskonały wzór sztuki dramatycznej, zaczęła wsławić się Pjerożyńska w przedstawieniu ról najpierwszych amantek równie tragicznych jako i komedii wyższego rzędu; nadto przyjemnym, chociaż niemocnym obdarzona głosem, śpiewała wiele drugich, a nawet pierwszych ról w operach z włoskiego przełożonych, jakim były *Fraskatanka*, *Zazdrości wieśniacze* i tym podobne, przez co stała się upodobaną od całego dworu artystką.

Przed samym sejmem grodzieńskim w roku 1784 po sławnym przyjęciu w Nieświeżu śp. Stanisława Augusta, króla, książę Radziwiłł rozpuścił swój nadworny teatr. Pjerożyński zabawiwszy jeszcze czas niejaki w Nieświeżu, zjechał na początku 1785 roku do Wilna, gdzie zostawiwszy żonę w towarzystwie artystów przybyłych naówczas z Warszawy, sam udał się do stolicy i umieszczonym został w antrepryzie trzymanej naówczas przez właściciela teatru Ryxa. Pjerożyńska znalazłszy w Wilnie aktorkę Deszner, wszystkie prawie pierwsze role w tragediach i komediach grywającą, zwróciła swój talent do ról drugiego rzędu, równie w operach jak w krotofilnych sztukach. Przedziwnie grała Zuzankę w komedii *Wesele Figara*, Ernestynę w operze *Szkola zazdrosnych* i wiele innych, w których zawsze z uniesieniem od publiczności litewskiej przyjmowaną była. W przeciągu dwuletniego pobytu swojego w Wilnie, wyuczona wielu oper, wielu znaczących ról w najnowszych naówczas sztukach, przymuszoną była udać się do Warszawy razem z kompanią, którą przez podstępnie zrobione umowy zabrał gwałtem do teatru swojego przedsiębiorca stołeczny, co tym konieczniej nastąpić musiało, że pełnomocnikiem jego sam mąż dla wzięcia żony przyjechał. Prawdziwy talent dał się niezwłocznie poznać i w samej stolicy. Przyjmowana z upodobaniem w różnego rodzaju rolach, Pjerożyńska posuwała się równo z wiekiem ku coraz większej doskonałości, kiedy niespodziewanie ciężka choroba wstrzymała na długi czas jej ochotę do pracy. Właśnie w tej porze rozpuszczenie aktorów polskich przez Ryxa dało jej sposobność wyzdrowienia i spoczynku, w którym zostawała aż do chwili przybycia towarzystwa aktorów wileńskich do Warszawy w 1790 roku. Zwątlone chorobą siły nie zaraz jeszcze pozwoliły jej połączyć się z nimi, ale w późniejszym czasie, powróciwszy zupełnie do zdrowia, przyjęła na siebie wszystkie najpierwsze i najtrudniejsze role w nowo zaprowadzonych niemieckich tragediach i dramach francuskich. *Lanassa*, *Nienawiść ludzi i żal*, *Eleonora*, *Emilia Galotti*, *Zoe*, *Zelia* i wiele tym podobnych sztuk dały jej sposobność okazania wyższości talentu, który na koniec znakomitej tragicznej artystki zjednał jej nazwisko.

W tym stanie świetności coraz bardziej mnożącej jej sławę i szacunek znawców sztuki, przeżyła Pjerożyńska lat cztery, kiedy zmiana okoliczności krajowych w 1794 roku przerwała narodowe widowiska w Warszawie i większą połowę aktorów zapędziła do Lwowa. Przerazona okropnością zdarzeń, lękając się niebezpieczeństwa w podróży, została przez czas niejaki w Warszawie i dopiero po zupełnym zaburzeń uspokojeniu, około połowy 1795 roku udała

się do Lwowa, gdzie z radością równie publiczności, jako i spółtowarzyszów przyjęta; wszystkie tak dawne, jako i nowe role z coraz bardziej wzrastającą przedstawiając doskonałością, była powszechnie ulubioną od wszystkich. Role Ofelii w *Hamlecie*, Dilary w *Iskaharze*, Julii w *Grobach Werony*, Herminii w *Operze amazonek*, zgola wszystkie najpierwsze role, które bez podziału, sama talentem swoim zdobyła, zjednały jej wysokie i obcego nawet narodu poważenie.³ Była to chwila jej prawdziwego triumfu, chwila, która zbliżając ją do wysokiej doskonałości, była zarazem chwilą, bliską, niestety! kresu jej świetnego zawodu! Powtórna ciężka i nader przewlekła choroba zniszczyła w niej owoce długoletniej pracy i usilności! Powrócona już odtąd nigdy niezupełnemu zdrowiu, ledwo tylko niektóre role słabo wystawiać zdolną była, kiedy zmiana okoliczności w 1799 roku przeniosła znowu jej towarzyszków do Warszawy.

Równie z powodu nadwątłych sił, jako i domowych obowiązków wstrzymujących jej wyjazd pozostała Pierożyńska we Lwowie aż do roku 1804, w którym powróciwszy do Warszawy jeszcze w niektórych dawnych rolach z upodobaniem publiczności przyjmowaną była, ale utratą kilku razem dziełek dręczona, wielokrotnym niszczącą ją choroby powrotem osłabiona, pomimo najusilniejszych starań wzrok utraciwszy, resztę dni swoich w przykładnej cierpliwości i prawdziwie chrześcijańskim poddaniu się woli Najwyższego przeżyła. Przeniosła się do wieczności 19 września 1816 roku w Warszawie i tam pochowana.

Ta wsławiona na scenie ojczyściej artystka była miernego wzrostu. Piękny skład ciała, delikatność płci, poruszenia szykowne, głos miły i ujmujące spojrzenie czyniły ją nader przyjemną. W oddaniu ról tragicznych nadzwyczajna czułość, zapal, uniesienia namiętności i słodczy wymowy odznaczały jej grę od innych. W domowym pożyciu dobra matka, życzliwa przyjaciółka, litośna dla biednych, kochająca nad wszystko własną rodzinę, a stąd powszechnie żalowana, zostawiła w sercach znajdujących ją osób niewygasłą i czułą pamiątkę!

¹ *Dziela...*, t. X, Warszawa 1823. s. 309—314.

² Do Lwowa przenieśli się z Warszawy Salomea Deszner, Jasiński i Zakrzewski. Wyjechał także po upadku Insurekcji do Lwowa Bogusławski. Truskolascy wyjechali w 1780.

³ Z wymienionych tu utworów, w których występowała Pierożyńska, grano poza Warszawą *Amazonki* i *Nędznika*, we Lwowie w 1783 r., *Hamleta*, *Iskahara*, *Groby Werony* (*Romeo i Julia*), ale *Lanassę*, *Nienawiść ludzi i żal*, *Fraskatankę* — w Warszawie, również *Zazdrość wieśniaczkę* (Grandi—Sarti, libretto tłum. Pierożyński) w Warszawie w 1786, 1790, 1792 i 1793, *Eleonorę*, tragedię Zieglera, w 1792, *Emilię Galotti*, *Zoe*, *Zelię*, komedię Genlis, w 1790, 1791, 1792.

Wojciech Bogusławski

ŻYCIE DOMINIKI KACZKOWSKIEGO¹

Najlepszy bezsprzecznie dawnej opery tenorysta, a razem znakomity aktor Dominik Kaczkowski urodził się na Wołyniu w roku 1763. Pierwiastkowe nauki szkolne odbywszy w Berdyczowie wrodzoną mając ochotę do muzyki udał się do Łucka, gdzie od kapelmajstra tamtejszej katedralnej orkiestry pierwsze wzięwszy początki, śpiewywał najprzód dyżkantowym, a później tenorowym głosem na chórze, ucząc się zarazem grać na skrzypcach i altówce. Przeżywszy lat kilka w tym mieście, mając już rok dwudziesty udał się do Dubna i znalazł miejsce w nadwornej orkiestrze księcia Michała Lubomirskiego, który sam będąc wybornym skrzypkiem, utrzymywał dobraną i po stołecznej najlepszą kapelę, gdzie grywał zawsze na altówce i śpiewywał z własnej ochoty na chórach tamecznych kościołów.

Kiedy w roku 1783 pierwszy raz zjechała na kontrakty do Dubna polska opera z Warszawy, Kaczkowski, grywając z księżęcą orkiestrą w teatrze, powziął wielką ochotę do śpiewania na scenie i oświadczył to ówczasowemu przedsiębiorcy warszawskiej kompanii [Bogusławskiemu]. Jak w owym czasie, kiedy niemal wszyscy operzyści samym jedynie słuchem i skrzypcami prowadzeni śpiewali, znający doskonale muzykę śpiewak był nader pożądanym nabyciem, dlaczego też oświadczenie jego z zadowoleniem przyjętem zostało i byłby był zaraz policzonym został w grono warszawskich artystów, gdyby czas, przez który przyjęte w dubieńskiej orkiestrze obowiązki trwać jeszcze miały, nie był mu na przeszkodzie stanął. Został więc Kaczkowski jeszcze na 6 miesięcy w Dubnie, a gdy uwolniony nareszcie puścił się do Warszawy, stanawszy na pół drogi w Lublinie, dowiedział się o zaszyłych w stolicy z narodową sceną odmianach, które pozbawiły go nadziei prędkiego z nią się połączenia. Było to właśnie w tym czasie, kiedy w pamiętnej sprawie Ogromowej właściciel warszawskiego teatru, nie pozwalając nikomu użycia onego, przymusił towarzystwo polskich artystów do przeniesienia się do Wilna, gdzie przez lat pięć ciągle zostawało. W takiej niepewności dalszego swojego losu połączył się Kaczkowski z aktorami będącymi w Lublinie², gdzie wiele przyłożywszy się tak nauką innych, jako i własnym talentem do ulepszenia chociaż małych naówczas operetek, dał się zaszczytnie poznać publiczności, a powszechnie od przyjeżdżających do Warszawy chwalony, zapisany został do stołecznego teatru przez ówczasowego przedsiębiorcę Ryxa, który korzystając z nowości pierwszy raz naówczas sprowadzonego królewskiego baletu³ przez hrabiego Tyzenhauza ukształconego w Grodnie utrzymywał scenę ojczystą.

Znalazł przy pierwszym zaraz wstępie łaskawe publiczności przyjęcie Kaczkowski i nie tylko pierwsze role tenorysty w operach *Zazdrośnik na doświadczeniu*, *Dwaj się kłóć*, *trzeci zyskuje*, *Piękna Arsena*, *Dezerter* i wiele innych z po-

wszechnym zadowoleniem przedstawiał, ale i do koncertów u dworu dawanych używany, darem złotej tabakiery od monarchy zaszczycony został.⁴

Niedługo trwało nowe właściciela teatru przedsiębiorstwo. Rozpuścił polskich, ażeby wziąć włoskich operzystów, Kaczkowski, a razem z nim Jasińska, Marunowska, śpiewaczki, i niezapomniany Owiński udali się do Krakowa, gdzie po stołecznych — najlepszy naówczas znajdował się dobór artystów. Tam nie tylko coraz bardziej doskonalącym się talentem, ale i starannością w prowadzeniu zarządu całej antrepryzy pozyskał szacunek swojego przedsiębiorcy, męża zarówno nauką, jak i wszelakich pięknych sztuk znajomością wsławionego, od którego tak wiele w udoskonaleniu dramatycznej sztuki skorzystał. Zostawał tam Kaczkowski aż do roku 1793, a wezwany od ówczasowego przedsiębiorcy sceny narodowej w Warszawie, powrócił z tymi samymi osobami, z którymi był wyjechał, dla połączenia się z kompanią, której być członkiem od lat dziesięciu pragnął.

Krótki, bo tylko dwuletni przeciąg pobytu Kaczkowskiego w Warszawie był wszelako najświetniejszym w całym jego zawodzie. Wtenczas to scena ojczyzna wzniosła się była do wysokiego stopnia, a opera polska wystawiała najnowsze i najupodobańszych kompozytorów dzieła. Opery: *Drzewo Diany*, *Rzecz rzadka*, a najwięcej *Aksur* dały mu pole rozwinięcia całego swojego talentu. Upodobany powszechnie i sprawiedliwie w roli Atara, równie i w innych sztukach okazał się bardzo naturalnym i przyjemnym aktorem. Role młodych kochanków, trzpiotów grywał przewybornie. Fazyr w *Indianach w Anglii*, Graf von Milde w *Dziecku miłości* i wiele podobnych ról w sztukach niemieckich, pierwszy raz wtedy na scenę wprowadzonych, jemu winne były doskonale oddanie, a nawet i tragiczne, jakimi były Eurykles w *Meropie*, Graf Appiani w *Emilii Galotti*, Młody Bramin w *Lanassie*, Leuzon w *Bewerleju*, przyzwoicie wystawiał. Młody, przystojny, udarowany od natury piękną postacią i przyjemnym głosem, posiadając doskonale naukę muzyki, a przy tym pilny, pracowity i chciwy sławy, łatwo pozyskał serca wszystkich spółtowarzyszów i zaszczytne całej publiczności, a nawet samego monarchy względy, które byłyby go długo zapewne i zupełnie czyniły szczęśliwym, gdyby namiętność gry nie była zniszczyła zarazem wszystkich pięknych duszy przymiotów i nie przerwała dni jego najokropniejszym zgonem!

Kiedy w 1794 roku prawie wszyscy aktorowie opuścili Warszawę, Kaczkowski najprzód na krótki czas udał się do Krakowa, a stamtąd z Jasińską i Kossowską, śpiewaczkami, zjechał do Lwowa. Ówczasowy przedsiębiorca ojczystej sceny [Bogusławski] mając w nim wielkie zaufanie powierzył mu kasę teatralną i ogólny zarząd domowych okoliczności swoich. Sprawował on je z jak najrzetelniejszą skrupulatnością, a razem szczerą przyjaźnią, jaką czuł dla kochającego nawzajem siebie przyjaciela. Przy tych zatrudnieniach pracował jeszcze codziennie po kilka godzin ucząc śpiewaczki i śpiewaków nowych oper i powtarzając z nimi dawne, jako jedyny członek towarzystwa posiadający

doskonale naukę śpiewu; grywał przy tym w wszystkich nieledwie sztukach i równie jak w Warszawie był upodobanym i szacowanym powszechnie.

Rok jeden tylko przeżył Kaczkowski we Lwowie w zupełnej spokojności umysłu, kiedy bowiem w 1796 roku kontrakty dubieńskie (przeniesione później do Kijowa) ostatni już raz miały się odprawiać w Dubnie, nie mógł przezwyciężyć w sobie chęci pojechania tam dla gry, która tak sławną bywała przez ogromne faraonowe banki wabiące chciwych krociami złota rozrzuconego po stołach. Trudno było zatrzymywać człowieka, który w tej sposobności zrobienia sobie losu upatrywał szczęśliwość całego dalszego pożycia. Pojechał więc Kaczkowski do Dubna i tam, gdzie w młodości pierwszą uczuł do gry ponętę, tam też znalazł pierwszą nieszczęścia swojego przyczynę! Fortuna uśmiechnęła się zdradliwie ten raz do niego, aby go tym łatwiej potem zgniebić! Wygrał w krótkim czasie przeszło 50 000 złotych, a nakupiwszy wiele zbytkowych rzeczy, powrócił do Lwowa.

Kto by chciał zastanawiać się nad przewagą ułomności ludzkich, widziałby był naówczas uderzający obraz onych w umyśle szczęśliwego gracza! Ów spokojny, cichy i uprzejmy Kaczkowski upojony raptowną szczęśliwością swoją zdawał się wierzyć, że koło Fortuny przykutym zostało do losu jego! Pełnił on wprawdzie z równą jak dawniej starannością wszelakie obowiązki swoje, ale stan jego stawał mu się codziennie przykrzejszym, bo myśl ta, że łatwiejszym sposobem można by prędzej wielkich dorobić się zbiorów, podzęgała coraz silniej namiętność jego. Lecz krótko nader trwała ta urojona pomyślności nadzieja! Nie mógł przytłumić w sobie chęci ciąglego grywania w karty: wpadł pomiędzy szulerów okrytych płaszczem przyjaźni i w jednym tygodniu przegrał wszystko, co mu ślepe szczęście nadało! To zdarzenie było źródłem nieszczęścia jego! Uderzony tak ciężkim ciosem z przyrodzenia słaby i melancholiczny umysł nie potrafił oprzeć się przemocy żalu. Zmartwiony, obłąkany, rozpaczający, od dnia do dnia coraz bardziej tracił pamięć, przytomność i moc rozumu! Niepomyślne także w ostatnim roku powodzenie antreprzyzy we Lwowie, niedostatek kasy i różne domowe niesnaski powiększały obłąkanie jego. Opuścił na koniec Lwów i razem z innymi artystami powrócił do Warszawy w 1799 roku. Tu nowe czekały go boleści. Przyjaciółka jego Jasińska, złożona ciężką chorobą, a przed samym zgonem w obłąkanie zmysłów pogrążona, straszliwe na umyśle jego uczyniła wrażenie! Sam wyznawał, „że się zawsze przed oczyma jego snuje i zdaje mu się przepowiadać, iż i on wkrótce podobną okropnością życie zakończy”!

Krótko bardzo po tym smutnym zdarzeniu zabawiwszy w Warszawie, gdy sam poznawał, że utrata pamięci, częste zapominanie się na scenie już tylko politowanie ściągały dla niego tam, gdzie niegdyś tak świetnie występował, opuścił stolicę i udał się do teatru w Mińsku, lecz i tam krótko zabawiwszy przeniósł się ostatecznie do Grodna, gdzie przy córce swojej⁵, zaczynającej naówczas grywać małe role, żył czas niejaki coraz większą dręczony boleścią,

która go wkrótce w zupełne obłąkanie zmysłów, a na koniec w tak niebezpieczne pogrzażyła szaleństwo, że musiano umieścić go w szpitalu obłąkanych; tam w okropnym stanie nędzie dokonał życia!

Kaczkowski był przyjemnym nader człowiekiem. Średni wzrost, piękna postawa, piersz wypukła, która mu wiele dodawała ozdoby, oczy żywe, a nade wszystko doskonałego kształtu głowa, która osobliwie ogolona w rolach Tatarów przedziwnie się wydawała, czyniły go powabnym mężczyzną. Głos jego tenorowy nie był wysoki, ale przyjemny i czysty, żywość poruszeń, dobre pojęcie i oddanie każdej roli stawiały go w rzędzie ówczesnych pierwszych artystów. W domowym pożyciu cichy, spokojny, uprzejmy, w kochaniu nazbyt czuły, w przyjaźni stały i szczere, godzien ze wszech miar szczęśliwszego losu, zaniósł do grobu niewygasły żal przyjaciół, zostawiając pamiętną naukę, jak szkodliwym jest poddanie się namiętnościom swoim i nieograniczona żądza wzbogacenia się nad stan, w którym nas umieściła Opatrzność!

¹ *Dziela...*, t. XI, Warszawa 1823, s. 397—404.

² Teatrem w Lublinie w latach 1784—1787 kierował Andrzej Mierzyński. Por.: J. Riabinin, *Teatr i zabawy w Lublinie przy Stanisławie Augustie Poniatowskim*, Lublin 1932.

³ Balet Tyzenhauza po raz pierwszy wystąpił w Warszawie 16 października 1785 r.

⁴ Operę Bertati—Anfossi *Zazdrośnik na doświadczeniu* grano w Warszawie 1787, 1788, 1793 (w 1790 w Krakowie). *Dwaj się kłóć, trzeci zyskuje*, Goldoni—Sarti w 1788 i 1789. *Piękną Arsenę* Favart—Monsigny w 1788. *Dezertera* Sedaine—Monsigny w 1788. Niżej wymienione sztuki: *Indianie w Anglii* Kotzebuego w 1793, i tegoż autora *Dziecko miłości* w 1793.

⁵ Córką Dominika Kaczkowskiego była aktorka Agnieszka Kaczkowska (1790—1815).

Wojciech Bogusławski

MACIEJ KAMIEŃSKI¹

Najpierwszej polskiej opery twórca Maciej Kamieński urodził się dnia 13 października 1734 roku w Edemburgu, miasteczku węgierskim nad granicą austriacką, gdzie pierwszą młodość swoją przepędził, a w nadwornej kapeli grafa Henkel, ówczasowego tych dóbr właściciela, wzięwszy początki muzyki, dalszego jej wydoskonalenia w Wiedniu dokonał. O pierwiastkowym życiu jego, równie jak i o przybyciu do Polski tyle tylko z pewnością wiedzieć można, że przez niemalą przeciąg czasu trudniąc się daniem nauki grania na fortepianie po różnych domach w Warszawie, gdzie go za doskonałego uznano nauczyciela, dał się nareszcie zaszczytnie poznać ojczyźnie naszej przez skomponowanie muzyki do najpierwszej narodowej opery *Nędza uszczęśliwiona*, która naprzód z kilku tylko scen złożona, śpiewaną być miała przez uczących się muzyki w Królewskim Korpusie Kadetów, a później pomnożona i na dwa akty podzielona, wystawioną była pierwszy raz na publicznym teatrze w 1778 roku.

Łatwo wystawić sobie można, że do tak prostej i wszelkiej wyższości pozbawionej osnowy równie śpiewy jako i muzyka nie mogły być — jak tylko łatwymi i stosownymi do pojęcia ówczesnych śpiewaków, nie mających potrzebnej zdolności i nie wierzących nawet sobie samym, ażeby przed publicznością śpiewać kiedy mogli. Z tym wszystkim ta wieśniacza i naturalna muzyka tyle w sobie mieściła przyjemności, że najpierwsze jej wystawienie, jako cudo jakie, z podziwieniem i zapalem przyjęte, zapowiadając możność mienia z czasem doskonalszych oper, wzbudziło w sercach Polaków nieprzeżytą wdzięczność dla tego, który pierwszy odważył się wskazać im w tym rodzaju zabawy przyjemną narodowości jutrzeńkę.

Ledwo kilka z powszechnym upragnieniem powtórzonych tej opery wystawień przerwanych zostały niespodziewanym zamknięciem teatru, który z pałacu, naówczas Radziwiłłowskiego, w 48 godzinach wyrzuconym być musiał. Całego roku przewłoka, w ciągu której budowano dzisiejszy teatr, podała Kamińskiemu sposobność napisania dwóch nowych muzyk do innych oryginalnych oper, z których pierwsza zaraz po otwarciu nowego teatru w 1779 roku pod nazwiskiem *Zośka, czyli Wiejskie zaloty*, a druga *Cnotliwa prostota* wkrótce po niej wystawionymi były. Jeżeli z treści swojej smutna *Nędza uszczęśliwiona* z uniesieniem jako narodowa opera przyjętą została, tym bardziej wesoła i zupełnie w polskim smaku napisana muzyka do *Zośki* musiała się koniecznie podobać; jakoż w przeciągu roku 76 razy wystawiona, nie tylko na warszawskim, ale i na innych w kraju teatrach powszechne pozyskała oklaski. Co do *Cnotliwej prostoty*, ta lubo w wyższym tonie ułożona i przez równie nadobną jak muzykalną i przyjemnym głosem obdarzoną śpiewaczkę pierwszy raz w tej operze występującą, panią Beller, doskonale oddaną i nader podchlebnie od publiczności przyjętą była, wkrótce atoli zaniechaną została z powodu prędkiego, bo w kilka zaraz miesięcy oddalenia się z teatru tej utalentowanej śpiewaczki.

Po tych trzech operach wstrzymał dalsze kompozycje swoje Kamiński, zostawując pole już w wyższym rodzaju zjawiającym się z obcych autorów tłumaczonym operom, jakimi były, francuskie: *Zemira i Azor*, *Dezerter* i inne, a włoskie: *Osada nowa*, *Fraskatanka*, *Szkola zazdrosnych* i *Włoszka w Londynie*, które ciągle przez lat cztery zapelniały widowiska ojczyściej sceny. Dopiero w roku 1784, kiedy dla zupełnego zamknięcia teatru aktorowie polscy rozpięchnęli się po kraju, a wszyscy prawie śpiewacy przenieśli się do Wilna, za wzięciem na nowo antreprzy polskiej w 1785 r. przez właściciela teatru Ryxa, uproszony od niego Kamiński wskrzesił z popiołów dla pozostałych w Warszawie kilku pomniejszych śpiewaków pierwszą swoją operę *Nędzę uszczęśliwioną*, którą był z powodu wyrządzonych mu przy pierwszych jej wystawieniach nieprzyjemności spalił, a po niej w ciągu lat czterech napisał nowe muzyki do trzech oryginalnych oper: *Balik gospodarski*, *Słownik* i *Tradycja dowcipem zalatwiona*, które z ciągłym upodobaniem przyjmowane, przyłożyły się znacznie do pomnożenia dochodów ówczasowego przedsiębiorcy, a Kamińskiemu

zjednały nazwisko twórcy narodowych śpiewów. Ostatnim jego dziełem była muzyka do kantaty wykonanej przy inauguracji rycerskiej statui króla Jana III w Łazienkach², która potem i na publicznym teatrze kilkakrotnie powtarzana była, a za którą udarowanym został od śp. Stanisława Augusta, króla, kilkudziesiąt dukatami i złotym zegarkiem i drugim podobnym dla syna jego.

Oprócz wyżej wymienionych napisał Kamiński dla ówczasowej kompanii przedsiębiorcy Konstantiniego³ dwie opery w niemieckim języku: *Sultan Wampum* i *Anton z Antoniną*, które jednak dla nagłego oddalenia się onej z Warszawy, słyszany nie były. Ułożył nadto kilka mszy, ofertoriów i wiele polskich tańców, z których ostatni, już prawie przed samą śmiercią z piosenki Kopciuszka zrobiony, publiczności ofiarował.

Te były prace Kamińskiego, które z podwójnych względów drogimi być powinny narodowi naszemu: on bowiem zachęcił innych ówczesnych spółrodaków swoich do pisania muzyk do oryginalnych dzieł polskich, jakimi byli: JPan Antoni Weinert, który skomponował opery: *Niepotrzebny skrupuł*, *Donnerweter*, *Diabeł alchimistą*, dyrektor opery królewskiej śp. Gactano — operę *Zołnierz czarnoksiężnik*, a na koniec JPan Stefani opery *Krakowiaki* i *Drzewo zaczarowane*. I on bez zaprzeczenia był tym pierwszym i gorliwym przewodnikiem, który stawiając na wąskiej zrazu ścieżce drżące stopy poczynających śpiewaków polskich, wskazał im w odległości chociaż cierniem zarosłą, ale coraz rozszerzającą się drogę, która ich na koniec na obszerny wywiódłszy gościniec, doprowadziła od *Zośki* aż do *Westalki*!

Szanowny ten artysta był średniej postaci ciała, w młodości swojej przyjemnej twarzy, w posiedzeniu wesół, w obowiązkach swoich pilny, w uczeniu cierpliwy i niezmordowany, a chociaż miał zawistnych talentu swego, nigdy cudzej nie uwłoczył sławie. W późnej starości żył spokojnie w własnym domu, który kupił w Warszawie⁴, a przeżywszy lat 87, gdy z zupełną przytomnością umysłu bez obawy śmierci położył się na spoczynek, usnął na wieki w nocy dnia 15 stycznia 1821 roku, zostawiwszy po sobie chlubne wspomnienie, że jako obywatel i artysta wypłacił się wdzięcznością przybranej ojczyźnie, która mu na łonie swoim dozwoliła żyć i umierać.

¹ *Dziela...*, t. XII, Warszawa 1823, s. 421—425.

² 14 września 1788 r. odsłonięto w Warszawie pomnik króla Jana Sobieskiego. W związku z tym król urządził zabawę, „karuzel”, na co wydał sporo pieniędzy. Następnego dnia na pomniku zawieszono dwuwiersz:

Karuzel sto kosztował, ja bym dwakroćłożył.
Gdyby Jasio zmartwychwstał, a Staś się położył.

Są również inne warianty tego wiersza. Por.: J. Nowak, *Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego*, Warszawa 1923.

³ Józef Constantini był tancerzem, a w l. 1781—1783 antreprenerem teatru niemieckiego w Warszawie.

⁴ Ok. 1805 r. dzierżawił Kamiński tzw. Dulfusowskie, tj. dworek Dulfusa na Nalewkach nr hip. 2248.

Akt z r. 1836 w księdze hipotecznej podaje, że do Anny i Macieja Kamińskich należała „posesja nr 1777 przy ul. Ś-to Jerskiej”.

Wojciech Bogusławski

ŻYCIE PETRONELI DROZDOWSKIEJ¹

Znakomita w rodzaju ról charakterystycznych artystka Petronela Aleksandra Drozdowska urodziła się w Litwie z Ignacego i Eleonory z domu Piegłowskiej, w dobrach marszałka starodubowskiego Biszpinga², któremu jej ojciec w urzędzie komisarza zarządzał. Wychowanie jej staranne, naturalny dowcip, żywość temperamentu, szczęśliwa pamięć i osobliwsza we wszystkim zręczność były jej wielką pomocą w udoskonaleniu dramatycznego talentu, któremu się w bardzo młodym wieku poświęciła. Ledwo lat 17 mając, stawiała się przed towarzystwem warszawskich artystów grywających w roku 1784 w czasie sejmu na teatrze grodzieńskim z oświadczeniem nieodzownej chęci policzenia się w ich grono. Przyjęto ją natychmiast i dano jej rolę w *Świętoszku*, którą tak dokładnie i z osobliwszą wystawiła żywością, że pomimo prowincjonalnego akcentu w mowie, powszechnie się podobała i z licznymi oklaskami przyjęta została. Właśnie z małej naówczas liczby osób złożone towarzystwo aktorów wielką w nowo przybranej koleżance znajdowało pomoc, mając bowiem nieograniczoną pamięć, prawie co drugi dzień nowej nauczyć się roli było dla niej właśnie igraszką. Przez takową gorliwość często pokazując się na scenie tak wkrótce z publicznością obeznaną została, że ją właśnie jak jedną z dawniejszych uważano aktorów.

Z Grodna udała się wraz z towarzystwem na kontrakty do Dubna, gdzie równie zaszczytne pozyskała przyjęcie, a gdy za powrotem stamtąd do Warszawy aktorowie znalazłszy zamkniętym teatr z powodu procesu właściciela onego, na czas długi przenieśli się do Wilna, Drozdowska udała się tam z nimi z uczuciem radości, jako do lubego jej urodzenia kraju.

W tej stolicy Jagiellonów najpierwszym warszawskich artystów staraniem było wystawić publiczności operę, jako najnowszy wtedy rodzaj widowiska. Drozdowska i do niej okazała się być zdatna. Głos jej dość mocny, pojętność muzyki, słuch wyborny, a nade wszystko niczym nie zrażona ochota wystawiły w niej w krótkim czasie śpiewaczkę, która przez cały przeciąg bawienia towarzystwa tego na Litwie, niemal we wszystkich operach drugie role przyzwolicie zapelniała.

W roku 1787, kiedy wszyscy aktorowie i aktorki opuścili spółników utrzymujących przedsiębiorstwo w Wilnie, Drozdowska, niezachwiana w swojej ku nim przychylności, nie dała się ułudzić podstępny obietnicom źle myślących i dotrzymując raz danego słowa pozostała z nimi. Wtenczas to nowa dla jej talentu

otworzyła się droga. Mając do zapełnienia na przemiany z jedną tylko oprócz niej pozostałą artystką Deszner najtrudniejsze wszelkiego rodzaju sztuki, przymuszoną była według potrzeby grywać role amantek, subrotek, kokietek, a nawet matek; a we wszystkich z zadowoleniem przyjmowana, stała się powszechnie ulubioną od rodaków swoich. Nie uchylała się ona nawet i od ról tragicznych, lubo mniejszą niż do wesołych udarowana zdolnością. Grała z przyzwolitą powagą panię Murer w *Eugenii*, Klaudią, matkę w *Emilii Galotti* i wiele innych, tak dalece, że choć przy pomnożonym z czasem towarzystwie stała się na zawsze użyteczną i koniecznie potrzebną artystką.

Sześćioletni czasu przeciąg aż do 1790 roku, w którym artyści wileńscy powrócili do Warszawy, udoskonalając coraz bardziej usilnie pracującą Drozdowską, wystawił ją na koniec godną okazania się w najpierwszej Królestwa stolicy przed najoświecieńszymi dramatycznej sztuki znawcami. Pomnożone tak pozostałymi w Warszawie, jako i z innych teatrów powracającymi artystami towarzystwo, znajdując się w możności zapełnienia wszystkich charakterów ról osobami dawniej już w nich celującymi, nie potrzebowało więcej obciążać Drozdowskiej zbyteczną pracą. Lubo za wcześnie, bo ledwo lat dwadzieścia kilka mająca, opuściwszy tak operę, jako i młodych osób role, obrała sobie raz na zawsze charakter matek komicznych i w tym na potem nicodmiennie grywając, stała się wyborną, powszechnie upodobaną i dotąd niezastąpioną aktorką. Cenniejszymi jej w tym rodzaju rolami były: Małgorzaty w *Henryku VI*, Zdawnialskiej w *Synu marnotrawnym*, Plotkowiczowej w *Szkole obmowy*, Matki w *Antykwariuszu* i tym podobne.³

Kiedy w 1794 roku aktorowie warszawscy udali się do Lwowa, Drozdowska, domowymi wstrzymana okolicznościami, pozostała w Warszawie, a za ich powrotem pracowała znowu wraz z nimi aż do roku 1812, w którym dnia 4 listopada z powszechnym żalem publiczności i przyjaciół zakończyła dni swoje.

Drozdowska była średniej ciała postaci, ale kształtnego składu. Twarz pociągła, znaczące rysy, oczy żywe i głos donośny dodawały jej dobitnej mimiki w rolach osobiwiej groźnych ochmistrzyń i matek. W domowym pożyciu wesoła, zabawna i chociaż aż do końca życia niezmiennie żywa, umiała wszelako dobrocią serca, chęcią dopomagania potrzebnym i zawsze gorliwą o powszechne dobro spółtowarzyszów starannością pozyskać wszystkich życzliwość i żal z jej straty zaniósł z sobą do grobu!

¹ *Dziela...*, t. XII, s. 453—456.

² Jan Tadeusz Biszping (ok. 1741—1822), marszałek starodubowski, później kasztelan starodubowski.

³ *Henryka VI na łowach* Bogusławskiego grano przy entuzjastycznym przyjęciu widowni w r. 1792 i 1793. *Antykwariusza* Goldoniego wystawiano we Lwowie.

III

Jan Duklan Ochocki

TEATR BOGUSŁAWSKIEGO WE LWOWIE¹

Pan Bogusławski z całą swoją trupą polską z baletnikami z próżnej naówczas Warszawy do przepelnionego przybył Lwowa i na zimę ułożył się z niemiecką antreprzą tak, że na przemiany przez dzień grywali po polsku i po niemiecku. Na polskich przedstawieniach taki był nacisk, że pewnie połowa osób odchodziła nie dostawszy biletów, gdy niemieckie widowiska zazwyczaj były próżne. Koniec końców przedsiębiorstwo niemieckie za dosyć znaczną sumę odstąpiło wszystkie dni Bogusławskiemu na całą zimę, grywał więc i co dzień, ścisk jeszcze tak był wielki, jak gdyby pierwszy lub ostatni raz grać miano. Dwie sztuki szczególnie zbabiała tłupy ciekawych: *Aksur, król Ormus*, świeżo przetłumaczony, lubo amatorowie i znawcy mówili — pokaleczony, i polskie teksta nie stosownie pod muzykę miały być popodkładane, przecież ze dwadzieścia razy był powtarzany; druga, *Krakowiacy i górale*, oryginalna i z wielkim przyjmowana zapalem. W tych obydwóch reprezentacjach dekoracja i garderoba wysilone i bardzo kosztowne, często może zastępowały brak talentu w niektórych artystach, publiczność jednak oklaskami ich okrywała, forami dręczyła. Do *Krakowiaków* i do innych podobnych sztuczek zebrał Bogusławski kilka bardzo ładnych dziewcząt, które nie znając prawideł mimiki, pantominy, deklamacji, nie umiając śpiewać i niewiele tańcować, służyły raczej za figurantki niż za aktorki, bo nawet najkrótsze role subrotek z trudnością i niewielkim powodzeniem wykonywały, ale że były bardzo piękne i młodziuchne, podobały się publiczności męskiej.

Przez całą zimę grywano na teatrze miejskim z kościoła niegdyś karmelitańskiego na ten cel z polecenia rządu przerobionym, który jak się rzekło, przedsiębiorstwo panu Bogusławskiemu odstąpiło. Na wiosnę pan Bogusławski za pozwoleniem rządu wybudował w pojezuickim ogrodzie ogromną szopę, płótnem pokrytą na teatrum. Wiadomo każdemu, że w teatru budowie architektki starają się tak rozporządzić gmach, by w nim głos dobrze się wszędzie rozchodził, a widzowie ze wszech stron dobrze i wygodnie patrzali na scenę; tu zaś o to chodziło tylko, żeby jak najwięcej spektatorów pomieścić, a o reszcie zapomniano. Więcej niż trzecia część widzów pod gołym niebem na ławkach siedziała i lada deszcz ją rozpędzał, jednakże niedogodność ta nie zrażała publiczności: kto się opóźnił i zabierał miejsce w ławkach na końcu, ten aktorów nie słyszał i siedział jak na pantominie. Nie być jednak w teatrze było grzechem przeciw powszechnemu obyczajowi czasu. Pan Bogusławski powinien był zrobić ogromny majątek, ale prawda, że miał liczną bardzo trupę, z którą się dzielił, kosztowną garderobę, opłacał się sownie niemieckiej antreprzye i miastu; może nie tyle mu zostało, ile by było powinno.

¹ *Pamiętniki*, t. III, Wilno 1857, s. 79—82.

Johann Gottfried Seume

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI¹

Pan Bogusławski, mąż, który może obok Kościuszki zasługuje na nazwę ostatniego Polaka, posiada jeszcze swój teatr i zdaje się tylko na to żyje, aby ojczyźnie swej składać ofiary całopalne i następnie w niej i razem z nią umierać. Jest on w swoim zawodzie jednym z najznakomitszych mistrzów naszego wieku i zasługuje, by w wielu rolach stanąć zupełnie u boku Ifflanda², w niektórych zaś nawet prześciga go. Wszystkie jego zarządzenia odznaczają się najlepszym taktem i najdelikatniejszym smakiem. Jest on jeszcze uczniem Stanisława Augusta Poniatowskiego, który jak wiadomo był *arbiter elegantiarum*.

¹ *Mein Sommer im Jahre 1805*, tekst wg: „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3—4, s. 313.

² August Wilhelm Iffland (1759—1814), aktor niemiecki i dyrektor teatru.

Joachim Lelewel

BOGUSŁAWSKI I KRYTYCY WILEŃSCY¹

Do ojca — Wilno dnia 31 maja 1817 r. [...] Bogusławski dziś na teatrze występuje.

Do ojca — Wilno 31 maja 1817 r. [...] Przybycie Bogusławskiego teatr letni interesownym sprawiło; przednią tu zrobił facecją Bogusławski. Zaczęto pisać uwagi nad sztukami i aktorami, gdzie Litwini zarzucali prowincjonalizm w wymawianiu Bogusławskiemu w wyrazach na przykład umieram, odbieram, zamiast (jak w Litwie) umiérám, odbiérám. Wywiedziały się Bogusławski, że to pisał prezydent Chodźko — i uczony literat, i znakomity obywatel — z podmuchu swego aplikanta Chodźki.² Na następującej sztuce, w *Malżeństwie pielgrzymy*, poznała publiczność, że Bogusławski tam owego aplikanta wprowadził jak należy. Dziwiono się, że takich jak na teatrze ukazani byli prezydentów i aplikantów nie ma, sztukę *Malżeństwo pielgrzymy* w recenzji okrzyczano za niesłychanie cudną, a zemsta na Bogusławskiego recenzentów pomknęła się dalej, bo w recenzji sztuki tragedii *Juniusa wygnança*, w której Bogusławski pryncypalną grał rolę, o nim nie wspomniano.³ Ciekawa rzecz, jak się dalej ta facecja pociągnie. Chodźko prezydent zawsze już na parterze o sztuce i aktorach dyskuruje.

¹ *Listy*. Oddział pierwszy. *Listy do rodzeństwa pisane*, t. I, Poznań 1878, s. 280.

² Jan Borejko Chodźko (1777—1851), działacz społeczny i pisarz; prezydent Sądu Głównego Departamentu Cywilnego w Mińsku. Aplikant Chodźko to chyba Leonard (1800—1871), który studiował na wydziale prawnym uniwersytetu w Wilnie.

³ *Malżeństwo pielgrzymy*, komedia Pelletier—Volmérange, *Junius wygnança*, może tragedia *Junius*, którą notuje jako lwowskie przedstawienie z 1818 i 1823 r. Streicher (*Teatr*, t. III, s. 187 i 310).

Kazimierz Skibiński

BOGUSŁAWSKI W WILNIE W R. 1816¹

Trzeciego maja przybył gość oczekiwany. Graliśmy dnia tego *Józefa w Egipcie*. Podnieśliśmy ceny: łoża pierwszego piętra 6 rs., drugiego — 4 rs., parter — 1 rs., galeria — pół rubla. Na pierwsze przedstawienie, 8 maja, dana była tragedia Alfieriego *Saul*. Wszystkie miejsca były zajęte i ze 200 osób wróciło do domów. Ci, którzy przybyli do teatru, prócz wojskowych, po większej części byli we frakach, a akademicy bez wyjątku w mundurach. Było to narodowe święto: witano znakomitego w kraju pisarza i artystę. Gdy się tylko ukazał, trzykrotnym i przeciągłym brawem przywitano, wołając: „Witamy!” Nie odłączyły się i damy, które w łożach powstały i łączyły z brawem wykrzykniki. Każdą scenę, ledwie nie powiem poruszenie, przyjmowano oklaskami, a po ukończeniu sztuki grzmiały nieustające brawa. Nikt się nie odważył artysty przywoływać. Poznał tę delikatność publiczności, wyszedł i w krótkich, lecz czułych wyrazach podziękował. Znowu ogromne i długie oklaski zakończyły ten pamiętny wieczór. W czasie jeszcze widowiska już na następne wszystkie łoża były zapłacone i tak prawie przez cały pobyt. Dalej dane były: komedia Goldoniego *Lekarstwo bez recepty i apteki* i *Horacjusze*.² Tu powinienem nadmienić, że rola starego Horacjusza z takim talentem była odegrana, a słowa: „Cóż miał uczynić? Umrzeć!” — wypowiedziane z taką mocą, że artysta wszystkich przeraził. Rola ta odtąd już nie знаła godnego zastępcy. Ten jeden wyraz: „Umrzeć!”, przyjęty był przeciągłym brawem, a w ustach młodzieży długo się powtarzał.

Mnóstwo odbierał Bogusławski wizyt, już to od tych, którzy go znali przed 30 laty w Wilnie, już od znajomych z Warszawy. Rewizyty i przejażdżki w piękne okolice Wilna odbywał razem ze mną. Ks. kanonik Bogusławski³ ofiarował swój powóz z czterema białymi końmi na cały czas pobytu w Wilnie.

¹ *Pamiętnik aktora 1786—1858*, Warszawa 1912, s. 98—99, wyd. M. Rulikowski. Kazimierz Skibiński (1786—1858), aktor i dyrektor teatru.

² Z wymienionych tu bez autorów sztuk pierwsza to zapewne opera Mehula *Józef w Egipcie*, druga — *Horacjusze* Corneille'a.

³ Józef Konstanty Bogusławski (1754—1819), profesor teologii i historii kościoła na uniwersytecie wileńskim.

Teodor Krasinski

BOGUSŁAWSKI W ROLI HORACJUSZA¹

D. 20 maja [1817 r. w Wilnie]. [...] Nad wieczorem, gdy był czas udania się na teatr, pośpieszyłem, gdyż dziś to JP. Bogusławski miał pierwszy raz wystąpić. Nacisk na parterze był bardzo wielki. Wszystkie łoża pełno zajęte. Każdy

pałał chęcią widzenia i słyszenia tego wzorowego aktora. Na koniec zaczęto spektakl... Skoro wystąpił stary Horacjusz, runęły ze wszech stron tak żywe oklaski, jakich dotąd na tutejszym teatrze słyszeć się nie zdarzyło. Nie mogłem się dość nasłuchać jego przedziwnej deklamacji, przyjemnemu organowi mówienia, napatrzyć się jego naturalnym i szlachetnym gestom, których on tak zręcznie używa, iż najmniejszej przesady w nich postrzec nie można. Lecz cóż powiedzieć o końcu trzeciego aktu, który jest *chef d'oeuvre* tragedii, a miejscem najgłówniejszym w tej sztuce! Kiedy stary Horacjusz, niepewny o losie bitwy trzech jego synów z trzema Kurcjuszami, mającym decydować o losie Rzymu, odebrawszy wiadomość od Julii, iż dwaj jego synowie pobici, a trzeci, przeciw trzem mając walczyć, uciec musiał z placu, przeklina go — i pytającej się Julii, cóż miał czynić, gdy sam jeden przeciw trzem pozostał, daje odpowiedź: „Umrzeć!” Odpowiedź, która jest wzorem prawdziwej górności uczucia. Tu dopiero otwiera się pole popisywania się Bogusławskiemu; któż dość pochwali wyraz, ton, gesta, deklamację, z jakimi on tę najważniejszą wystawił scenę! Niepodobna było od łez się wstrzymać w tym miejscu. Słuchacze zapomnieli zupełnie, gdzie się znajdują, widząc go tak naturalnie egzekwującego swą rolę... Po skończonej reprezentacji publiczność wywołała Bogusławskiego, obsypując go brawem i nieustannymi oklaskami. Pięknie się znalazł, czyniąc gładką do publiczności odezwę, w której za łaskawe jego przyjęcie składał podziękowanie.

¹ *Dziennik ucznia uniwersytetu wileńskiego (1816—1818)*; tekst wg wyd: *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1818—1824*, Warszawa 1924, s. 51—52. Teodor Krasieński (1798—1870) studiował w latach 1816—1818 nauki fizyczno-matematyczne i prawo na uniwersytecie wileńskim i przyjaźnił się z filomatami. Później przeniósł się na uniwersytet warszawski. Był wielkim miłośnikiem teatru i muzyki.

Karol Kaczkowski

CZŁOWIEK I AKTOR NIEZNUŻONY¹

...raz dobrze obsadzona scena kwitnęła, zamiłowanie do niej publiczności wzrastało, ceny były dostępne, krzesła po rublu, a parter po złp. cztery, teatr więc zawsze był przepelniony. W takim stanie zastałem go, gdy do Wilna przyjechał. Wkrótce przybycie Wojciecha Bogusławskiego ożywiło go bardziej jeszcze, publiczności i scenie nowego dodało uroku. Zjechał on był w r. 1817 jako gość i dał przez miesiąc maj dwanaście przedstawień. Pierwszy raz występował Bogusławski w roli Saula; gdy się tylko na scenie pokazał, wszyscy widzowie, nawet panie w łóżach powstały dla uczczenia patriarchy narodowej dramatycznej sztuki. Na benefis jego odegraną była opera: *Familia szwajcarska*.² Natłok był tak wielki, że publiczność żadną miarą pomieścić się nie mogła i wielu z niczym do domu wróciło. Pomimo podniesionej ceny biletów, sypano

do kasy pieniądze, byle dokupić się lada jakiego miejsca. Byłem na trzech przedstawieniach, w których Bogusławski występował. Na tragedii *Horacjusze*, na jakiejś komedii Goldoniego i na *Krakowiakach i góralach*. Docisnałem się na galerię, bo wszystko inne było zajęte, a przy tym i funduszków nie starczyło na opłacenie lepszego miejsca.

Jakaż to była naturalna gra tego artysty! Jaka w nim siła uczucia i moc wyrazów! I w tragedii, i w komedii był wybornym, chociaż w tej ostatniej sam wiek stawał mu na przeszkodzie. W *Krakowiakach* np. w roli studenta czuł i mówił jak młody, ale ruszał się i biegał jak stary. Nie mogliśmy się dość napatrzeć, dość wydziwić jego talentowi, a praca i narodowa zasługa tego męża przejmowała wszystkich uszanowaniem i czcią dla niego. Bo też on w epoce ogólnego prawie scudzoziemczenia, gdy nawet ojczystą wzgardzono mową, wszystkiełożył starania, nie szczędził trudów, znosił prześladowanie, aby stworzeniem polskiej sceny, nowy, pomyślniejszy zwrot w społeczeństwie naszym wywołać. Zmuszony opuścić Warszawę w roku 1795, przeniósł się do Lwowa, chcąc małej trupie Morawskiego dodać blasku i zapewnić powodzenie, a gdy i tam podejrzliwe władze zmusiły go do zwinięcia polskiej sceny, zaimprovizował im w *Krakowiakach i góralach*, po raz ostatni dawanych, arietkę na pożegnanie:

Oj bieda nam, Mazury,
Jakiej nigdy nie było,
Niemcy drą nas ze skóry,
O czym nam się nie śniło —

i ruszył na powrót do Warszawy w roku 1799. Pogodniejszy nieco horyzont polityczny w dawnej stolicy Polski pozwolił już Bogusławskiemu rozwinąć się w niej lepiej, a łamiąc przeszkody, zwalczając niechęci i uprzedzenia wytrwałością i pracą doszedł w końcu do postawienia pierwszych trwałych fundamentów polskiego narodowego teatru.

Całe towarzystwo ówczesne wileńskie umiało uszanować ten trud publiczny i tę patriotyczną zasługę, a młodzież, gdzie mogła, siwego starca czcią otaczała. Po skończonych dwunastu przedstawieniach znakomitsi i majątniejsi obywatele i mieszkańcy miasta wyprawili Bogusławskiemu wspaniałą ucztę w pięknych Werkach nad Wilią, o 8 wiorst od Wilna...

¹ *Wspomnienia*, t. I, Lwów 1876, s. 160—163. Karol Kaczkowski (1797—1867), lekarz; studiował w Wilnie i był uczniem słynnego lekarza wileńskiego prof. Józefa Franka. Należał do Towarzystwa Filaretów. W czasie powstania listopadowego naczelnik służby zdrowia armii polskiej. Pozostawił ciekawe wspomnienia wydane we Lwowie w 1876 r. w dwóch tomach.

² *Saul*, opera Alfieriego; *Rodzina szwajcarska*, opera F. J. Weigla, w tłum. Bogusławskiego.

Antoni Andrzejowski

BOGUSŁAWSKI W «HENRYKU VI NA ŁOWACH» W 1818 ROKU¹

Wiele zyskałem z tego niedługiego pobytu [w Warszawie], ale do ważniejszych okoliczności działających na moje oświecenie liczę widzenie teatru warszawskiego, który podówczas szczylił się wyborem najznakomitszych talentów na scenie naszej. Nie wiem, na czyje żądanie grano komedię Bogusławskiego *Henryk Szósty na łowach*. Królem był znowu dzielny Szymanowski, Betsy—Nacewiczówna², Ferdynand Kokl — sam autor. I tu Bogusławski jeszcze był Bogusławskim. Jego nocny monolog z fajeczką przy kominku niedymiącym, wybornym, choć do niego architekta nie potrzebował, jego śpiew „Kto żąda szczęścia od świata” wywołały w widzach wspomnienia lat dawno upłynionych, lepszych czasów, niestety! bezpowrotnych! Oklaski i okrzyki wzniosły się ze wszystkich stron widowni, z łóż leciały wieńce na odmlodzonego starca. Ojciec sceny naszej jeszcze tryumfował. Komedia weszła w modę, żądano drugiego przedstawienia zaraz, ale nie wiem, co przeszkodziło, w czasie mego pobytu już jej drugi raz nie grano.

¹ *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*, t. III, Wilno 1861, s. 255—257. Antoni Andrzejowski (1785—1868), botanik, profesor Liceum Krzemienieckiego, jest autorem barwnego pamiętnika pt. *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*, Wilno 1861—1862, 4 tomy.

² Marcin Szymanowski (1775—1830) występował w wielkich rolach, np. Cyd, Hamlet, pod koniec życia w rolach „ojców szlachetnych”. Aniela Nacewiczówna (1801—1854) należała do najbardziej lubianych aktorek, występowała zarówno w komediach, jak i tragediach.

Kazimierz Władysław Wójcicki

WSPOMNIENIE I ANEGDOTA¹

I. Bogusławskiego już w sędziwych latach widziałem raz w roli Fryderyka Wielkiego, drugi raz w starym Horacjuszu. Wysokiego wzrostu, twarz rzymskich rysów, ruch każdy szlachetny i właściwy; pomimo tego, że już nieco szeplecił dla braku zębów, głębokie wywarł na mnie wrażenie. O ile przypominam sobie, wystąpienie jego w *Horacjuszach* było ostatnie², a jakiż zapal, jaki ogień tryskał z tej roli! Kiedy w głośniejszym scenie, w której Kamilla donosi staremu Horacjuszowi, że syn jego pozostały uchodził z pola walki i mówi: „Cóż miał przeciw trzem czynić?” Horacjusz odpowiada na to sławnym wyrazem, ubóstwianym przez klasyków: „Umrzeć!”

Trzeba było być obecnym i słyszeć, jaka pobożna z początku cisza panowała na teatrze, jak po tej odpowiedzi piorunujące oklaski i wrzawa zatrzęsły ścianami Teatru Narodowego. Podobne przyjęcie i grzmoty oklasków widziałem jedynie raz jeszcze, gdy w Wielkim Teatrze ukazał się po raz pierwszy najznakomitszy

z dzisiejszych artystów dramatycznych Jan Królikowski, gdy wystąpił w scenie jednej *Zbójców* Szyllera.

Na przedstawieniu *Horacjuszów*, o którym wspominam, siedział obok mnie Francuz, niedawno przybyły z Paryża, ale rozumiejący po polsku. Ten, gdy ujrzał takie powitanie i pożegnanie sędziwego starca, rzekł do mnie:

— U was lepiej jak u nas, bo umiecie szanować zasługi i starość. W Paryżu, gdyby nawet sam Talma w takim wieku się ukazał, i braki, które wiek wycisnął, tak były widoczne jak w waszym Bogusławskim, wysykanoby go niezawodnie. Wy porwani jego grą jeszcze jesteście, pomnąc, czym był ten wielki aktor. To pięknie! To bardzo pięknie!

II. Zdarzyło się, że raz u stołu siedział obok dumnego kasztelana. Ten słysząc króla łaskawie do artysty przemawiającego i zowiącego go po nazwisku, myślał, że to jakiś magnat uczony lub dworzanin królewski. Chcąc więc mu okazać grzeczność swoją, korzystał z najpierwszej przerwy w rozmowie i rzekł do niego:

— Jaka to szkoda, mości dobrodzieju, że u nas w Polsce taka bywa konfuzja imion rodowitych!

— W czymże to, panie kasztelanie, i komu szkodą? — zapytał artysta.

— Otóż samemu waćpanu dobrodziejowi, chociaż pierwszy raz mam honor go widzieć i słyszeć jego nazwisko, a już mnie to obchodzi, że się tak właśnie zowie jakiś szerepetka, kuglarz, co to mości dobrodzieju, na teatrze udaje, przedrzeźnia i ludzi śmieszy.

— Właśnie to ja sam nim jestem — odpowie żywo wzruszony Bogusławski — co czasem hrabiów, czasem kasztelanów... błaznów udaje, mości dobrodzieju.³

To mówiąc przybrał zupełnie jego ton i hardą minę.

Zdarzenie to wybornie nam maluje owe czasy i pojęcia o sztuce dramatycznej. [...]

Pomnę z ostatnich jego występów studenta w *Krakowiakach i góralach* i staro Horacego w tragedii Kornela. Wyniosła postać, twarz szlachetna rzymskich prawdziwie rysów, wyrazista, choć głos już rozbity, silne wrażenie na młodych umysłach zrobiła, patrząc na starca, co na tej scenie tyle lat wiernie wytrwał i tyle dla niej pięknych zasług położył. Grzmot oklasków powitał jego zjawienie i był zarazem należnym holdem. A wtedy bardzo rzadkie bywały oklaski. Całą sztukę słuchała uważnie publiczność nie śmiejąc żadnym szmerem przeszkodzić artyście. Po skończonej sztuce jednym przywołaniem tylko i jednym oklaskiem składała im swoje podziękowanie. Za zjawieniem się aktora na scenie także nie klaskano, chyba że ukazał się po długiej nieobecności albo też witano sędziwego Bogusławskiego.

³ Fragment I wg wyd.: *Ostatni klasyk*, Warszawa 1872, s. 97. Fragment II wg: *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, Warszawa 1875, s. 53, 70.

² Bogusławski po raz ostatni wystąpił nie w *Horacjuszach*, ale w komedii *Koszyk wiśni* Monperliera w roli Fryderyka Wielkiego, dnia 23 lipca 1827 r. i na tym przedstawieniu Wójcicki prawdopodobnie był z Francuzem niedawno przybyłym z Paryża — był nim, jak się zdaje, aktor Charles Joseph Potier (ur. w 1806 r.), który kierował teatrem francuskim w Warszawie.

³ Anegdotę tę podaje z rękopisu Ossolineum, 9755, R. Kaleta w książce *Anegdoty i sensacje obyczajowe wieku Oświecenia w Polsce*, Warszawa 1958, s. 42.

Karol Józef Potier

WSPOMNIENIA DRAMATYCZNE, WOJCIECH BOGUSŁAWSKI¹

Mieszkalem od wielu miesięcy w Polsce i często odwiedzałem teatr warszawski. W Warszawie bowiem, jak wszędzie, znajduje się teatr; jest on może lepszy niż gdziekolwiek indziej, gdyż mówi się tam prosto z mostu, szczerze, brak tam koterii i jedynie zasługi brane są pod uwagę. Cóż robić? Przeżywają oni jeszcze okres dzieciństwa, biedni ci potomkowie Jagiellonów. Nie opuściłem ani jednego przedstawienia. Widziałem tam obok innych sztuk wdzięczne wodewile pana Scribe'a, które są bardzo zręcznie przetłumaczone i cieszyły się na tej obcej ziemi tym samym powodzeniem co w rodzinnym kraju.

Pewnego wieczoru nieprzebrane tłumy oblegały salę widowiskową. Z największym trudem udało mi się prześliznąć w mały kącik; na szczęście nie jestem zbyt tęgi i zadowoliłem się skrawkiem krzesła. Spytałem sąsiadów o przyczynę tego zbiegowiska, do którego szczerze mówiąc nie przywykłem. Jeden z nich odpowiedział z podnieceniem:

— Bogusławski będzie dziś grać.

— Któż to jest Bogusławski?

— Pan jest cudzoziemcem?

— Tak, proszę pana.

— Spostrzegłem to od razu, bo nie zna pan Bogusławskiego. Jest to najstarszy z naszych aktorów; jest on ojcem naszego teatru, naszym 'Talną, naszym Potierem.²

Świetnie wymówił nazwisko 'Talmy, ja zaś do końca nie potrafiłem wymówić nazwiska Bogusławskiego.

Kurtyna się podniosła. Na sali zapanowała największa cisza. Przedstawienie się rozpoczęło. Nagle potrójną salwą oklasków przywitano ukazanie się na scenie staruszka, który zbliżał się, opierając się o ramię dziecka. Zaczął mówić i pierwszym jego słowom towarzyszyły brawa i szmer uznania. Ledwie usłyszeć można było to, co mówił. Gdy podniósł rękę, by uczynić jakiś gest, już widzowie gotowi byli zachwycić się, tylko mnie jednego irytował ten śmieszny entuzjazm. Wściekły byłem, że widownia obdarza oklaskami ten chodzący szkielet, mówiący niezrozumiałym dla mnie językiem. Gniew mój doszedł do szczytu, kiedy przy zakończeniu sztuki zarzucono go na scenie wieńcami. Stary aktor padł

przed publicznością na kolana i obiema rękami przesyłał na widownię pocałunki.

Wreszcie kurtyna zapadła. Wszyscy wyłączając mnie, który dla przyzwoitości ukrywał swe wzruszenie, mieli łzy w oczach.

Kiedy sala się uspokoiła, zwróciłem się do swojego sąsiada:

— Ależ, proszę pana, ten wasz Bogusławski, to wcale słaby aktor.

— Nie przeczę.

— Dlaczegoż więc wszyscy tak podziwiają jego grę? Dlaczego obdarzają go tak frenetycznymi oklaskami?

— Dlaczego? Zaraz to panu wytłumaczę. Bogusławski był najlepszym polskim aktorem. Od wielu już lat uprzyjemnia nam nasze wolne chwile. Dzięki niemu zapominaliśmy o niejednej zgryzocie. Podwoił on nasze radości, odważnie bronił praw polskiego teatru przeciwko inwazji obcych towarzystw, które starały się go zniszczyć. Był on prawdziwym aktorem narodowym, nie zapomnieliśmy o nim. Jest teraz osiemdziesięcioletnim starcem; żyje teraz przyzwoicie z oszczędności, które zdołał zebrać dzięki swemu talentowi aktorskiemu. Lecz raz do roku w dzień swych imienin pragnie zagrać jedną ze swych starych ról i widział pan, w jaki sposób przyjęliśmy go. Gdybyśmy nie okazali mu tego małego długu wdzięczności i chwały, którymi się dobrowolnie mu odwzajemniamy, umarłby, my zaś moglibyśmy obrzucać kwiatami tylko jego mogiłę.

Podziękowałem swemu sąsiadowi, z którym bliżej się poznałem. Po upływie roku znów ujrzałem Bogusławskiego na scenie. Grał jeszcze słabiej. Słysząc go było jeszcze gorzej, lecz oklaskiwałem go głośniejsze niż inni.

¹ Fragm. wspomnienia; tekst w przekładzie wg wydania: „Aspic”. *Moniteur général des modes, littérature, beaux arts, théâtres...*, z. 2, s. 11.

² Autor mówi o swym ojcu, również Karolu Potier (1775—1838), aktorze dramatycznym, który w latach 1816—1818 gościł w Polsce.

August Lewald

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI¹

Chciałbym spróbować jednym pociągnięciem naszkicować obraz tego wielkiego artysty. Warszawianie, natchnieni prawdopodobnie przez mieszkających tam Niemców, lubią nazywać Bogusławskiego swoim Ifflandem. Ale był on czymś więcej. Co go najbardziej zbliżało do Ifflanda to to, że tak jak tamten, był on znakomitym mężem, ale był od Ifflanda znakomitszym, bogaciej obdarzonym i bardziej szanowanym.

Bogusławski był człowiekiem dorodnego wzrostu, o pięknej powierzchowności, przy tym wykształcony i z obejściem najdelikatniejszym. Gdym go

poznał, był człowiekiem siedemdziesięcioletnim, a jednak w ciągu tygodnia widziałem go grającego to Leara, to Aksura.

Wyrobił sobie grę dawniejszej szkoły francuskiej, która w Talmie miała ostatniego przedstawiciela. Deklamował śpiewnie, silnie tremolował, a w recytacji i w geście produkował się patetycznie. Gdy miał przedstawić starca, chodził mocno pochylony, wsparty na lasce i głos mu drżał. W królu Learze widział sędziwego starca i tak go pokazywał w swojej grze. Zaś w Aksurze odtworzył ostro i dokładnie we wszystkich szczegółach despotę wschodniego.

Choćby to nie we wszystkim godne było pochwały, należałoby pragnąć, by dzisiejsza sztuka gry aktorskiej nie lekceważyła sobie tego rodzaju właściwości. Nasi artyści w swych siwych perukach ruchy mają szybkie, głos silny jak mężczyźni w sile wieku, poruszają się również tak jak przystoi krępkim bohaterom. Ponieważ brak im poczucia miary i pojmovania, siwa peruka wystarcza im za wszystko i wkładają ją, gdy mają grać starca, jednacy, czy ma to być pięćdziesięcioletni, czy osiemdziesięcioletni człowiek.

Bogusławski stworzył szkołę polskiej sceny, która potrafiła z wielką godnością przedstawiać dzieła poetyckie. Obok niego grupuje się wykształcony Dmuszewski, tragiczna Ledóchowska, wdzięczna Dmuszewska, krępkci Szczurowski, wreszcie wesoły Żółkowski, ze starego rodu książęcego [sic!], który idąc za głosem umiłowanego przez siebie powołania oddał się sztuce.²

Bogusławski przed paru laty umarł w sędziwym wieku w Warszawie. Od tego czasu sztuka gry scenicznej posunęła się również tutaj wyżej i w chwili obecnej mało czym się różni od sposobu gry tegoczesnych Francuzów.

¹ *Seydelmann und das deutsche Schauspiel*, Stuttgart 1835. August Lewald (1792—1871), literat niemiecki, teoretyk teatru, aktor, a później dyrektor teatralny, urodzony w Królewcu. Interesował się Polską, znał nieco język polski. Po raz pierwszy odwiedził Warszawę w 1814 r. jako oficer armii rosyjskiej gen. Rosena. Po raz drugi odwiedził Warszawę w końcu 1826 r. albo na początku 1827 r. Widział kilka razy Bogusławskiego na scenie i obecny był na ostatnim jego występie 23 lipca 1827 r.

² Ludwik Adam Dmuszewski (1777—1847), literat i historyk teatru, aktor i dyrektor Teatru Narodowego (od 1827 r.). Miał dwie żony: pierwsza, śpiewaczka, Zofia Petraschówna, druga Konstancja Pięknowska, też śpiewaczka i aktorka. Józefa z Truskolaskich Ledóchowska (1780—1847) była gwiazdą pierwszej wielkości na firmamencie aktorskim swego czasu, godną następczynią swej matki. Jan Nepomucen Szczurowski (1771—1849) był pierwszym basem opery warszawskiej, występował też jako aktor. Z dwóch słynnych Żółkowskich chodzi tu zapewne o ojca, Alojzego Fortunata (1777—1822), autora, redaktora pism satyrycznych i świetnego aktora komediowego.

Antoni Magier

DWOREK BOGUSŁAWSKIEGO NA UL. ŻYTNEJ¹

Bogusławski, przedsiębiorca Teatru Narodowego, który przed paru laty wystawił sobie dom na ustroniu przy ulicy Żytnej pod literą 2524², dla przepędzenia tam dni swoich spokojnie, z napisem na przodkowym murze: „Tranquillitati”, w zmiennym podówczas został położeniu, kiedy liczny zawsze kwaterunek drażnił tę jego spokojność, a na mnogie posłanie dla żołnierzy aż ze starych dekoracji teatralnych musiał użyć płótna.

¹ *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, s. 167.

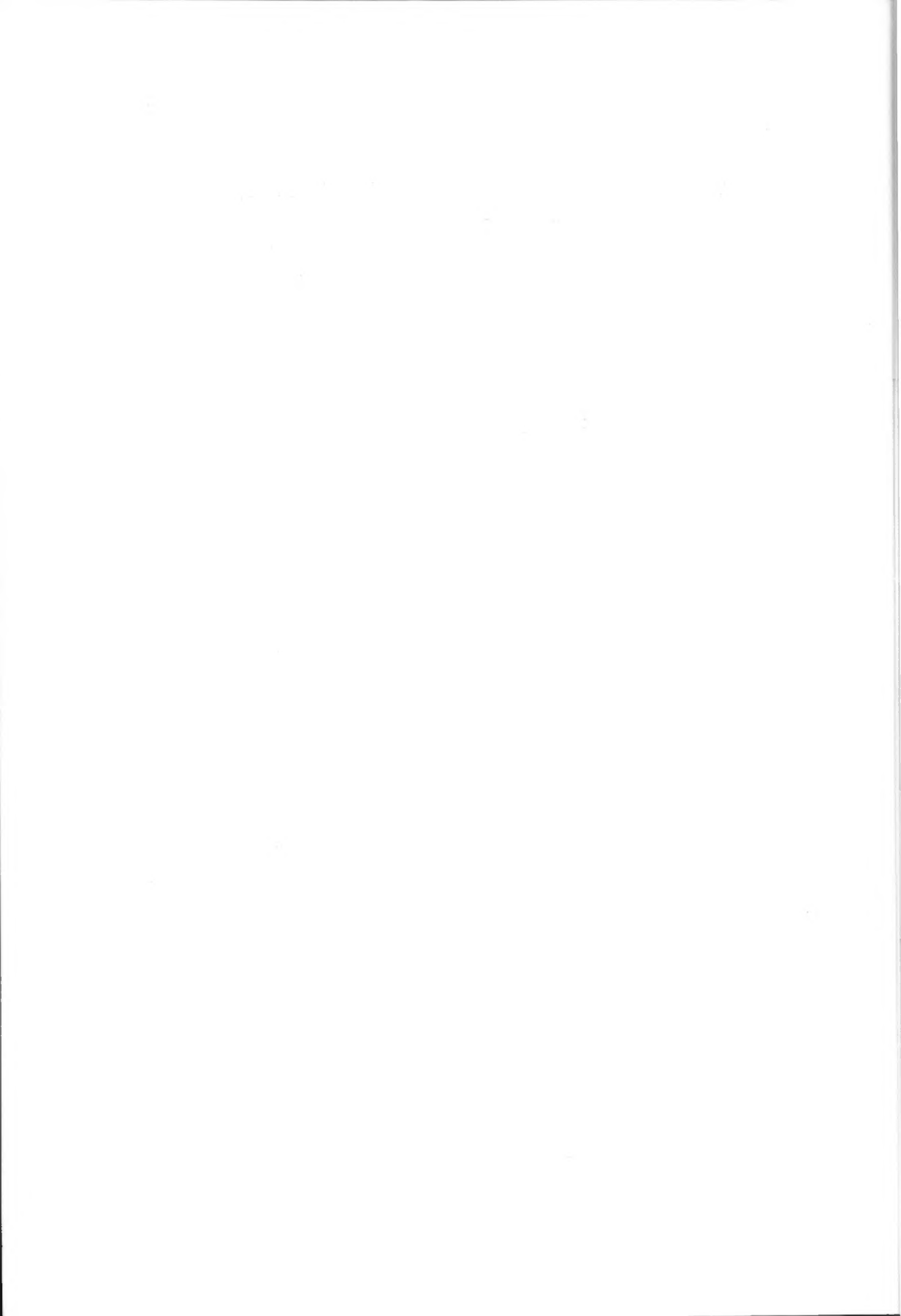
² Dworek Bogusławskiego mieścił się przy ul. Żytnej nr hip. 2521; zachowany do dziś — róg Żytnej i Żelaznej (Żelazna 97/2449).

BARANI KOŻUSZEK¹

On to [Kołłataj] namówił czy przekupił owego sławnego w Warszawie wariata, zwanego powszechnie Baranem Kożuszkim; on mu poddał małą gilotynekę oraz osóbkę Polaków źle widzianych od narodu, których Barani Kożuszek przed mieszkaniem Igelströma (na Miodowej) gilotynował. Wziął za to plagi biedny wariat, ale najsurowsze dochodzenia nie mogły z niego wydobyć, kto mu tę gilotynekę poddał, te osóbkę dostarczył i do tego nakłonił.²

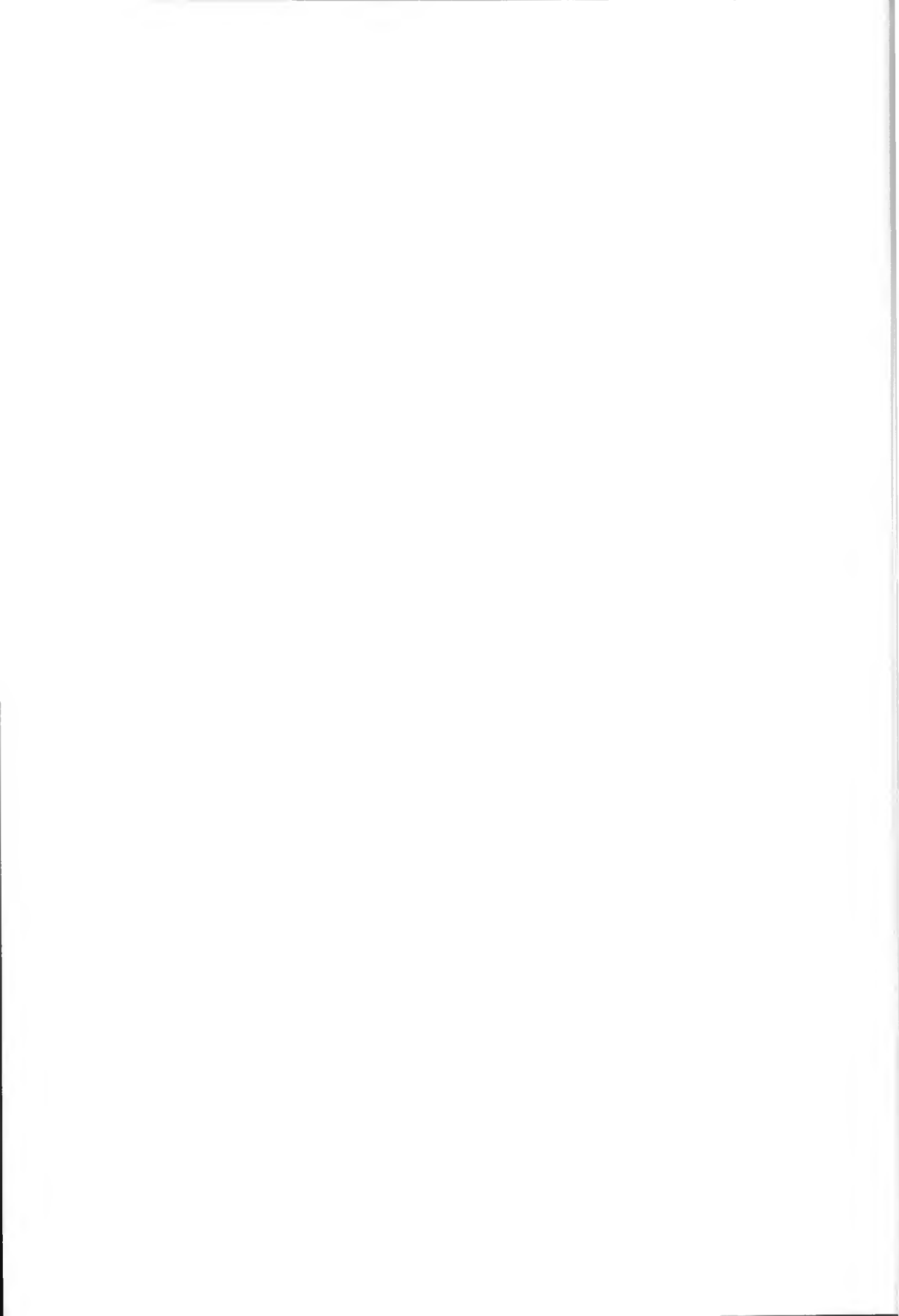
¹ *Pamiętnik anegdotyczny z czasów Stanisława Augusta*, Poznań 1867, s. 139.

² „Bywało w naszej stolicy i więcej takowych po ulicach włóczęgów; z późniejszych, chodził po mieście młody chłopak Walenty przezwany Kożuszkim Baranem dla piosneczki, którą od tych słów zaczynał; ten nieraz za czyją zapłatą różne przykrości damom po ulicy wyrządzał.” (A. Magier, *Estetyka miasta Warszawy*, s. 241.) Zob. też: J. W. Gomułicki, *Legenda i prawda o Baranie Kożuszkę*, „Stolica” 1960, nr 51—52.



Karyna Wierzbicka-Michalska

SCENA 1765—1795



Wydawnictwo niniejsze obejmuje przede wszystkim materiały dotyczące ludzi teatru warszawskiego w latach 1765—1794: aktorów, dyrektorów, antreprenerów. Opublikowano głównie korespondencję aktorów oraz zwierzchników i organizatorów sceny warszawskiej, rozporządzenia regulujące funkcjonowanie teatru i jego wewnętrzną organizację, listy plac aktorskich, dokumenty procesowe, memoriały i projekty, wybierając przy tym takie źródła, które najbarwniej charakteryzują stosunki w teatrze i ówczesne środowisko teatralne.

W skład tomu wchodzi materiały drukowane oraz inedita.

Materiały publikowane zostały zaczerpnięte z wydawnictw: A. Wejnert, *Starożytności warszawskie*, t. II, Warszawa 1849; L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta*, Lwów 1925 oraz K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego*, t. I, Wrocław 1951; *Warszawski teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774—1785*, przygot. M. Rulikowski, oprac. B. Król, Wrocław 1957.

Materiały rękopiśmienne pochodzą przeważnie z następujących zespołów archiwalnych:

- 1) Rkps Muz. Czart. 676 — tom korespondencji St. Augusta z A. Moszyńskim, znany i częściowo wykorzystany przez Bernackiego.
- 2) Rkps Muz. Czart. 965 — zawierający między innymi plik teatraliów opatrzony tytułem „Théâtre et musique”.
- 3) Archiwum Jabłońskie (AGAD w Warszawie): rkps A/178a i b (Akta spadkowe), dwa oprawne tomy zawierające wyłącznie materiały do teatru stanisławowskiego, przeważnie z lat 1764—1767. Z rękopisów tych publikuję obecnie szereg dokumentów, które nie zostały opublikowane w *Źródłach do historii teatru*.
- 4) Akta Jurysdykcji Marszałkowskiej tzw. Archiwum Królestwa Polskiego (AGAD), nr 234. Rękopis ten zawiera akta sprawy toczącej się w związku z awanturą wywołaną 12 I 1793 w Teatrze Narodowym.
- 5) Zespół Warszawa-Ekonomiczne, rkps nr 859, wykorzystany w znacznej części przez A. Wejnerta.
- 6) Nieistniejący już rkps nr 4137 Biblioteki Krasińskich zawierający m. in. dokumenty do dyrekcji teatralnej Marcina Lubomirskiego. Odpisy z tego rękopisu sporządzone przez M. Rulikowskiego znajdują się w dziale dokumentacji teatralnej Instytutu Sztuki.

Drobniejsze materiały zaczerpnięto z Arch. kameralnego, zespołu tzw. metryki litewskiej, Zbioru Popielów (AGAD) oraz Biblioteki Komedii Francuskiej w Paryżu.

*

Dokumenty do teatru stanisławowskiego były publikowane przez wielu badaczy. Już w r. 1848 A. Wejnert (*Starożytności warszawskie*, t. II) wydał szereg dokumentów do okresu antreprzyzy Sułkowskich i antreprzyzy Montbruna. W r. 1925 powstało podstawowe wydawnictwo źródłowe do teatru stanisławowskiego, wielkie dzieło L. Bernackiego *Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta*.

W 1951 r. K. Wierzbicka opublikowała wybór teatraliów znajdujących się w archiwum w Jabłonnie (AGAD) pt. *Źródła do historii teatru warszawskiego*, a w r. 1957 staraniem Państwowego Instytutu Sztuki wydano przygotowane przez M. Rulikowskiego odpisy z nieistniejącego już archiwum Sułkowskich w Rydzynie. Materiały te odnoszące się do antrepryzy Sułkowskich opracowała Barbara Król. Wydawnictwo zostało omówione w obszernym krytycznym artykule recenzyjnym Z. Wołoszyńskiej (*Wokół antrepryzy teatralnej Sułkowskich, Archiwum literackie*, Wrocław 1960, t. V). W aneksie do artykułu autorka opublikowała kilkanaście dokumentów do antrepryzy Sułkowskich, czerpiąc je z Archiwum Jabłonna i zespołu Warszawa-Ekonomiczne (AGAD).

Pojedyncze dokumenty do teatru stanisławowskiego ukazywały się również w „Pamiętniku Teatralnym”. K. Wierzbicka w artykule *Z dziejów aktorstwa* umieściła trzy listy dotyczące sytuacji aktorów teatru warszawskiego w l. 1778 i 1784 („Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2/3). A. Szyfman w aneksie do artykułu *Ocalony rękopis i znalezione listy Noverre’a* opublikował w „Pamiętniku” dwa listy słynnego reformatora baletu pisane do St. Augusta w 1767 r., znajdujące się w Archiwum Jabłonna (1954, z. 3/4). Dalsze 2 listy Noverre’a wydała również z Archiwum Jabłonna K. Wierzbicka (*Jeszcze o warszawskich projektach Noverre’a*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 1).

W roczniku „Pamiętnika” z 1954 znalazły się opublikowane przez St. Dąbrowskiego dokumenty do pobytu Truskolaskich w Lublinie w 1783 r. (*Niedole aktorów w XVIII w.*) i do antrepryzy Montbruna (*Antrepryza Montbruna*). W tym samym roczniku Z. Grot wydał 3 dokumenty odnoszące się do życiorysu Karola Świerżawskiego (*Świerżawskiego lata przedsceniczne*). W 1 zeszytzie rocznika 1960 opublikowano trzy rękopiśmienne relacje o wystawieniu *Henryka VI na łowach* w 1792 (J. Rudnicka, *Relacje o warszawskich przedstawieniach „Henryka VI na łowach” z 1792 r.* oraz anonimowy list charakteryzujący aktorów teatru warszawskiego w 1766 r., znajdujący się w Bibliotece Polskiej w Paryżu (J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta...*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1). Związane z tym listem „Reponse” ogłosił w tłumaczeniu polskim M. Klimowicz (*Początki teatru stanisławowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3/4).

*

Mając na uwadze wygodę czytelnika wszystkie dokumenty obcojęzyczne są w niniejszym wydawnictwie publikowane w polskim przekładzie. Przekładu dokumentów na s. 744, 745, 746, 748, 778, 798 dokonała z francuskiego doc. Ewa Rządowska, przekładu innych dokumentów — autorka niniejszego opracowania.

Pisownia i interpunkcja tekstów polskich została zmodernizowana, z uwzględnieniem jednak pewnych właściwości fonetycznych, charakterystycznych dla ówczesnego języka.

K. W.

czerwiec 1765

WARUNKI AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO W ZWIĄZKU Z OBJĘCIEM PRZEZ NIEGO OPIEKI NAD SCENĄ POLSKĄ¹

Warunki, pod którymi zobowiązuję się zaprowadzić i utrzymywać porządek w teatrach.

1-o Cokolwiek będzie wchodziło w ramy teatru: dyrektorzy, antreprenery, aktorzy, tancerze, czy to francuscy, czy włoscy, czy polscy, będzie mi podległe.

2-o Będę miał zostawioną pełną swobodę ukarania według własnego uznania tych, którzy zaniedbają się w swych obowiązkach lub uchybią godności widowiska.

3-o JKMé przyzna mi również w ważnych przypadkach swobodę odprawienia każdej osoby, jaką według mnie będzie należało zwolnić, bez względu na protekcje i polecenia.

4-o JKMé będzie łaskawie odsyłał do mej decyzji wszystkie skargi czy inne mogące się zdarzyć trudności.

5-o Postanowienia dotyczące repertuarów, rozdział ról, jak również wybór baletów, dekoracje, kostiumy i inne dostawy będą się dokonywały jedynie za moim zezwoleniem.

6-o Nie będę się w ogóle zajmował stroną finansową, należącą do kompetencji antreprenierów, jednak zastrzegam sobie wgląd w rachunki w imieniu Króla oraz regulowanie pensji, o ile to będzie konieczne.

7-o Panowie antreprenery nie będą mogli ani karać, ani odprawiać, ani angażować żadnej osoby bez mego zezwolenia, a także będą zobowiązani podporządkować się moim wskazówkom w tych sprawach.

8-o Wszystkie sprawozdania dotyczące spraw teatru będę sam osobiście przedstawiał Królowi.

9-o Będę miał pełną swobodę działania, skoro uznaję konieczność jakiegokolwiek zmian w wydanych dotychczas zarządzeniach.

10-o Ponieważ podejmuję się zarządu teatrów na rozkaz JKMc, będę starał się wywiązać z tego, o ile to będzie w mej mocy, jak najlepiej, ale wszystkie sprawy szczegółowe będą należały jak dotychczas do kompetencji panów dyrektorów i antreprenierów i będę obowiązany wejrzeć w nie dopiero wówczas, gdy zajdą poważne okoliczności.

11-o Wniesione ewentualnie skargi należy przedstawiać dyrektorom, a tylko w wypadku niezadowolenia z ich decyzji można się będzie odnieść do mnie.

12-o Nie wiedząc czy inne moje zajęcia pozwolą mi poświęcić dosyć czasu na wypełnienie zlecenia, którym JKMé raczył mnie obarczyć, proszę Go bardzo pokornie o łaskawe zezwolenie zwolnienia mnie z tego obowiązku w wypadku, gdybym musiał poświęcić te chwile poważniejszemu sprawom.

13-o Panowie dyrektorzy będą obowiązani do składania mi sprawozdań z wszystkiego, co dotyczy przepisów porządkowych teatru.

A. Moszyński, st[olnik] koronny
Przyjmuję całkowicie te warunki

30 czerwca 1765 w Warszawie

St. August, Król

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178/a, chap. X, nr 1. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego*, cz. I, Wrocław 1951, s. 12.

lipiec—wrzesień 1765

KAROL TOMATIS DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Memoriał

Pierwszym celem, jaki postawiłem sobie ofiarowując swe usługi WKMc, było godne odplacenie za dobrodziejstwa, jakimi WKMc zechciał mnie zaszczylić. W tym właśnie zamiarze dołożyłem wszelkiego starania, aby zebrać trupę złożoną z osób, które dzięki swym talentom pozwolą wywiązać się z zaciągniętych przeze mnie zobowiązań. Sprowadziłem ich tutaj oraz wydałem wszelkie zarządzenia konieczne, aby WKMc miał podstawę do zadowolenia z decyzji, jaką zechciał powziąć powierzając mi łaskawie zarząd teatrami. Śmiałem spodziewać się, że WKMc raczy mi pozostawić w całości troskę kierowania i rozporządzania osobami, które z racji wykonywanych funkcji i kontraktów należą bezwarunkowo do mojej kompetencji, i że zechce potwierdzić patentem tytuł, jakiego raczył mi dobrotliwie udzielić w zobowiązaniu podpisanym przez JW. Pana Podkomorzego² w Jego imieniu. Tymczasem dowiaduję się wprost od WKMc, Sire, oraz z pisma, które WKMc podpisał JW. hrabiemu Moszyńskiemu, że ma zamiar poczynić pewne zmiany.

Ponieważ motyw, jaki prawdopodobnie skłonił WKMc do obarczenia tak wysoko postawionej osoby kierownictwem teatru, może wynikać z niezadowalającej organizacji dotychczasowych widowisk, ośmielałem się kornie przedłożyć WKMc, że jeśli będzie mi odjęta władza, jaką winienem mieć nad osobami

ode mnie zależnymi, tym mniej będę mógł utrzymać je w karchach, oraz że osoby te, lekceważąc moje zarządzenia, będą zawsze chciały odwoływać się do władzy zwierzchniej.

Ośmielał się spodziewać, Sire, że dzięki sposobowi, w jaki zostały zredegowane umowy, będę mógł utrzymywać w należytych posłuszeństwie osoby przeznaczone do występów, tak że nigdy nie narażę się na wyrzuty pod tym względem. Zresztą WKMc wie, że podjąłem się tej antreprzy nie z żadnego wyrachowania i że jedynie szczęście służenia WKMc i uzyskanie przez to tytułu, którego stanę się godnym dzięki moim usługom, było powodem skłaniającym mnie do wzięcia na siebie tego zobowiązania. Nie mając w żadnym razie intencji stawiania jakichkolwiek przeszkód WKMc, poddaję się ślepo Jego woli i wyrzekłbym się nawet tytułu, jakim mnie WKMc raczył zaszczyścić, gdybym miał utracić przez to łaskę w Jego oczach. Ale, Sire, wyrzekając się tytułu i praw, jakie on daje, tym samym zostanę zobowiązany, a nawet zmuszony do odstąpienia od kierowania jakąkolwiek antreprzyą, ponieważ w żaden sposób nie utrzymam w karchach tylu osób, które wówczas świadomie wykorzystają fakt tak wielkiego ograniczenia mej władzy.

Podjmując się tej antreprzy brałem pod uwagę, że będę miał dosyć władzy; a jeśli jej nie uzyskam, nie będę mógł żadną miarą wypełnić zobowiązań, nie mówiąc już o tym, że to ograniczenie moich praw można będzie przypisać niezadowoleniu WKMc z mego zachowania.

Jeśli moja umowa nie może pozostać w całości, tak jak ją zawarłem, i jeśli wskutek tego będę zmuszony do odstąpienia od niej, ofiaruję w dalszym ciągu swe usługi WKMc i zapewniam Go, że będę je oddawał bez względu na jakąkolwiek korzyść. Będę się dzielił z tymi, którzy podejmą antreprzyę na rzecz WKMc, wszelkim doświadczeniem, jakie kiedykolwiek mogłem zdobyć; będę stale udzielał rad tym, którzy mnie zastąpią z woli WKMc. Niemniej będę niepokieszony, że nie mogłem zasłużyć na całkowite zaufanie WKMc.

To, co ośmielał się przedstawić tutaj WKMc, nie oznacza, jakoby chciał się wylamywać spod wszelkiej zwierzchności — nie odmawiam podporządkowania się rozkazom WKMc oraz tym, które przekaże mi JW. Pan hrabia Moszyński, jako pochodzące od WKMc; ale może się zdarzyć, że Pan Hrabia nie będzie chciał stale się tym zaprzętać, i być może, zostanę skazany na zależność od osób, które swymi zarządzeniami mogą mnie narażać na wiele nieprzyjemności, a nawet na duże straty. Sądzę, że nic nie ryzykuję, jeśli chodzi o JW. Pana hrabiego Moszyńskiego, i dlatego nie odmawiam poddania się jego rozkazom. Jedyną rzeczą, o którą błagam WKMc, jest łaska, aby nie było żadnej władzy pośredniej między tą, jaką będę miał nad aktorami; i aby ta, jaką JW. Pan hrabia Moszyński ma sprawować, ograniczyła się do mojej osoby w razie niezadowolenia albo w wypadku koniecznej interwencji z góry.

Oto, Sire, bardzo korne przedłożenie, jakie ośmielał się przedstawić WKMc. Racz je uważać, Sire, za dowód mej gorliwości w Twojej służbie. Jej się poświę-

ciem i jej się powinienem oddawać przez wdzięczność dla WKMc. Szczęśliwy, jeśli służąc Mu w dalszym ciągu będę mógł dowieść pełnej szacunku uległości, jaką zachowam przez całe życie.

Bardzo korny i bardzo posłuszny sługa
Tomatis

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178/a, chap. XI, nr 1. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 14.

² Brat króla Kazimierz Poniatowski.

początek 1766

OŚWIADCZENIE KAROLA TOMATISA W SPRAWIE KOMEDII POLSKIEJ¹

Ja, niżej podpisany, oświadczam, jako ten, który zobowiązał się zorganizować komedię polską za dwa tysiące dukatów, przyznane mu corocznie w myśl kontraktu, podpisanego przez JKMć, a dotyczącego utrzymywania Jego widowisk, że zgadzam się na rok bieżący, od Wielkanocy 1766 do Wielkanocy 1767, aby wymienione dwa tysiące dukatów zostały przekazane na ręce JW. Pana hrabiego Moszyńskiego do jego dyspozycji, na koszty utrzymania wyżej wymienionej komedii polskiej. Które to dwa tysiące dukatów zostaną zużytkowane w ciągu bieżącego roku na wypłatę pensji aktorom i aktorkom oraz opłatę komornego.

Niemniej wymienieni aktorzy i aktorki otrzymają kontrakty od antreprzyzy i złożą jej podpisane rewersy, od każdego aktora poszczególnie.

Ponadto przekaże JW. Panu hrabiemu Moszyńskiemu, zgodnie z wolą JKMci, jeszcze tysiąc dukatów z funduszu antreprzyzy na rok bieżący, od Wielkanocy 1766 do Wielkanocy 1767 do rozporządzenia JW. Panu, które zostaną zużyte na zakup ubiorów dla polskiej komedii, a ubiory te będą własnością antreprzyzy, tak samo jak wszelkie mienie ruchome innych spektakli. Obydwie wymienione sumy, łącznie trzy tysiące dukatów, zostaną przekazane JW. Panu w dwóch ratach, po połowie na Wielkanoc i na św. Michała. Dostarczę dla wymienionych polskich widowisk: oświetlenie, dekoracje, balety, orkiestrę i dwa powozy, w dniu generalnej próby i przedstawienia.

Wymieniona komedia będzie zobowiązana występować raz na tydzień i więcej, jeśli tego zajdzie potrzeba w wypadku choroby aktorów pozostałych trup. Na tych to warunkach podpisałem niniejszą umowę, wystawioną w dwóch egzemplarzach, na przeciąg jednego roku.

Charles Tomatis

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 1. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 97.

przed 4 X 1765

AKTOR DE MARSAN DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

Monseigneur!

Bardzo prosimy JWWMPana o zamianę naznaczonej na jutro próby *Méchant* na próbę *Mitrydatesa*, ale w teatrze, jedynym odpowiednim miejscu do prób, albo u JWWMPana. Wówczas nie uchybimy nawet najmniejszym względom, jakie jesteśmy ciągle żądni Panu składać.

W poprzedni piątek zapowiedziano przedstawienie *Rose i Colas* i każdy z aktorów się do niego przygotował. JWWMPan ma prawo kazać grać *La fille mal gardée*, ale te Panie i ci Panowie usilnie proszą JWWMPana o zachowanie *Rose i Colas*.²

Próbę *Mitrydatesa*, jeśli JWWMPan łaskaw, ale w teatrze, gdzie one zgodnie z prawem mają się odbywać.³

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178, chap. VII.

² *Le Méchant*, komedia J. B. L. Gresseta (premiera w teatrze warszawskim 21 X 1765). *Mithridate*, tragedia Racine'a (premiera w teatrze warszawskim prawdopodobnie we wrześniu lub 5 X 1765); *Rose et Colas*, opera komiczna M. J. Sedaine'a — P. A. Monsigny'ego (premiera w teatrze warszawskim 27 VIII 1765); *La fille mal gardée*, opera komiczna Ch. S. Favarta — E. R. Duniego (premiera w teatrze warszawskim 11 VIII 1765) (zob. M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1767*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 2).

³ Na liście skreślona ręką Moszyńskiego następująca „Reponse”: „Możecie mieć próbę w teatrze, skoro uważacie, że tak być powinno, ale nie skarżcie się na hałas, który tam jest, skoro wolicie teatr od spokojnego miejsca.”

październik 1765

NOTATKA MOSZYŃSKIEGO DO STANISŁAWA AUGUSTA
W SPRAWIE JÓZEFA BIELAWSKIEGO¹

Bielawski zobowiązuje się dostarczyć 6 komedii rocznie. Nie prosi on WKMc i ani grosza, lecz tylko o to, aby WKMc polecił go zaangażować antrepreneurom, żeby miał wpływ na to widowisko, przyrzeka poprawę i spokój i rzeczywiście jest jedynym, który może uruchomić te widowiska.

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 3.

wrzesień — październik 1765

AKTORZY FRANCUSCY DO KRÓLA¹

Ciągle szykany, których doznajemy, wydały się nam tym dziwniejsze, że nie znamy ich powodu. Jednakże zawstydzeni tym, że jesteśmy narażeni i na te szykany, i na wszystko, co można sobie wyobrazić jak najbardziej poniżają-

czego, zaczęliśmy szukać przyczyny. Sądzymy, żeśmy ją odkryli, i widzimy z nieskończoną przykrością, że możemy o tyle mniej zaradzić tym niegodziwościom, że ich sprawca jest uzbrojony we wszelką władzę, jaką dysponuje teatr.

Pan Tomatis, odkąd podobało się WKMcI mianować go dyrektorem rozrywek WKMcI, nie przestał nas upokarzać i stawiać nas w poniżającej sytuacji. To straszny szczegół do przedstawienia oczom WKMcI, ale w końcu powód, który nas tu sprowadził — zainteresowanie, jakim WKMcI raczył zaszczyścić w pierw i ostatnio przybyłych — skłonił nas do oddania się wprost i bez pośrednictwa w opiekę WKMcI. To jest zuchwałe, ale liczyliśmy w równej mierze na litość, jak i na sprawiedliwość WKMcI.

Z trudem możemy zachować porządek w opowiadaniu o pretensjach, jakie do niego [Tomatisa] mamy. Ale anachronizm nie jest fałszem. Jesteśmy zobowiązani zebrać wszystkie wydarzenia kolegów, jakich byliśmy świadkami i które stwierdzamy za prawdziwe, i ułożyć je kolejno. Aby przyczynić się do udoskonalenia się rozrywek WKMcI za każdym razem, kiedyśmy grali, tłumaczyliśmy Panu Tomatisowi, że taka lub taka rzecz nie jest odpowiednia. Drugie przedstawienie *Rhadamista* — pan de Marsan prosił go o dekorację, której odmówił, pan de Marsan tłumaczył, że powinno mu w równej mierze zależeć na poprawności naszych przedstawień, jak na przedstawieniach komedii włoskiej; [Tomatis] odpowiedział, że w rzeczywistości obchodzą go one o wiele mniej.

Pan de Marsan mając na uwadze dobro widowisk WKMcI, dobro swoje i innych kolegów próbował nalegać. Pan Tomatis odpowiedział, że go to nie obchodzi i że powinniśmy robić tak, jak on zarządził, i że poza tym WKMcI woli jego spektakl włoski od naszego. Pan de Marsan zwrócił się w obecności JWysokości JW Pana Księcia Repnina do JW Pana Hrabiego Moszyńskiego, żeby mieć chociaż horyzont z dekoracji. Hrabia Moszyński zarządził, aby go opuścić, co się i stało. Ale kiedy podniesiono kurtynę, podniesiono jednocześnie i horyzont i tragedia była grana w ogrodach. Stało się to na skutek rozkazu Tomatisa wydanego po rozkazie Jego Ekscelencji.

Wykazujemy złą wolę Tomatisa. W zeszły piątek mieliśmy zaszczyt grać *Mitrydatesa*² w dekoracjach jak najmniej stosownych. Przy czym potrzebne dekoracje były w tym czasie, ale je zachowano na przedostatnie przedstawienie opery włoskiej. Moglibyśmy mu zarzucić jeszcze wiele szykan w tym rodzaju, ale wobec tego, że szczegółów o nich byłyby nudne, przejdziemy do innych niemniej poważnych, ale łatwiejszych i krótszych do opowiadania.

Panna Dorsainval miała powody do pretensji uzasadnione czy nie (myśmy sądzili, że tak). Napisała szereg grzecznych listów, na które jej odpowiedziano drwinami. Skończyło się odpowiedzią na jeden z jej ostatnich listów, którą w całości cytujemy: „Nie czytuję listów idiotki i dziwki.” Zagrożono nam, że jeśli się pojawimy w teatrze w dniu opery włoskiej, to nam zrzucą świeczniki na nasze ubrania. Tłumaczyliśmy tysiąc razy Panu Tomatisowi, że nasze przed-

stawienia i nasze próby odbywają się zawsze w straszliwym hałasie, zwłaszcza próby. Jeszcze w piątek prosiliśmy parę razy. Nie mogliśmy [jednak] uniknąć tego, aby nam nie przerywano nawet na scenie. Wyrzuca się nam, że nasze przedstawienia są kosztowne i przynoszą mniej zysku, odmawiając nam tych względów, jakimi cieszą się Włosi. Wyjeżdżając z kraju nie mogliśmy liczyć na dochody z komedii. Jesteśmy wszyscy zaangażowani na służbę WKMcI, takie jest brzmienie naszych kontraktów. Czy zasługujemy na mniej względów? Myślimy, że przeciwnie (i to zdecydowało o naszym kroku), że to jeszcze jeden powód więcej do chluby.

Jest zresztą łatwo wykazać, że każde przedstawienie tragedii, komedii albo opery komicznej, jedno w drugie nie powodują większego wydatku niż dwa-naście dukatów. „Ale nikt na nie nie przychodzi” — mówi się. Istotnie, lecz dlatego, że oddała się większość publiczności, a na przedstawienia Włochów przeznacza się sto pięćdziesiąt lub dwieście biletów, co można dowieść i co zresztą przyznaje Pan Tomatis.

Mamy na poparcie tych pretensji jeszcze te, które doszły do WKMcI w zeszły piątek.

Historia panny Brabant jest wymownym dowodem zawiści, jaką dla nas mają, ponieważ taka sama wydarzyła się pannie Jodin. Panny Thelis i Cohendet wnoszą takie same skargi, a przecież obiecano pannie Jodin, że takie okropne przykrości nie będą miały więcej miejsca. Panna Jodin i Cohendet noszą jeszcze ślady brutalności tego człowieka. Mężczyźni we wszystkich krajach szanują kobietę, trzeba więc było rozkazu, żeby ten z niższego stanu mógł im uchybić w sposób tak ordynarny; niegodziwość posunięto do odmówienia miejsc, które były opłacone. Panna Thelis prosiła o łóżę przy scenie, w której nikogo nie było, odmówiono jej w przykry nawet sposób. Panna Brabant była parę dni przed tym narażona na podobne traktowanie. W końcu, Sire, aktorzy nie mogą się inaczej kształcić, jak grając lub patrząc na grających. W jakiż sposób mogą oni to robić, skoro im się odmawia wejścia albo skoro im się je daje bez możliwości korzystania zeń? Czyż powinno im się zabraniać wejścia wówczas, gdy za to płacą? A my wszyscy płacimy. We wszystkich trupach we Francji istnieje zaprowadzony przez Komedię Paryską zwyczaj, że każdy aktor ma dwa lub trzy bilety, które rozdzielają, jak im się podoba. Ten zwyczaj był tu nawet potwierdzony przez JWWPana Hrabiego Moszyńskiego. W konsekwencji zarówno jego, jak i innych, których nie respektowano, było nawet zredagowane pismo (szczególnie w związku z tym pierwszym zwyczajem), a to jakoby z rozkazu WKMcI. Każdy z kolegów miałby jeszcze wiele pretensji do zarzucenia każdemu z dyrektorów, zanim któryś zostałby ujawniony, i te pretensje są tym boleśniejsze, że zawiedziono ich zaufanie, lecz zamilczymy je wobec tego, że nie dotyczą one ani rozrywek WKMcI, ani ogólnego dobra zespołu. Po tych wszystkich rozważaniach, Sire, dopominamy się głośno o naszą sprawiedliwość, na którą, śmiemy wierzyć, zasłużyliśmy przez nasz stały zapal do przy-

kładania się do rozrywek WKMcI oraz żywą i pełną szacunku wdzięczność, którą odczuwamy, skoro WKMcI raczy nam okazać, że nasze wysiłki pochwała. Cohendet, Dorsainval, de Brabant, Jodin, Thel'is, de Villeclair, Paulin, de Torri, Fouche, Duclos, De Marsan, Moulan, Caron, Vincent, de Montbrun.³

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jablonny, AGAD, chap. XI, nr 1.

² Chodzi tu, być może, o przedstawienie dane w piątek 27 IX lub 11 X (zob. M. Klimowicz, *Repertuar teatru warszawskiego...*). Wyżej wspomniano utwór Crébillona *Rhadamiste et Zénobie*.

³ O skardze aktorów trupy Villiersa zob. też M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*, Warszawa 1965, s. 32—36.

1765

ZARZĄDZENIE AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO DLA AKTORÓW TEATRU WARSZAWSKIEGO¹

Z a r z ą d z e n i e

Zabrania się aktorom francuskim, włoskim, polskim oraz tancerzom wchodzić pod jakimkolwiek pretekstem do łóż.

Zabrania się im nawet za ich własne pieniądze kupowania biletów do pierwszych łóż, ponieważ powinny być one przeznaczone jedynie dla szlachty. Akto-rzy mogą kupować bilety na miejsca w łóżach drugiego piętra oraz w łóżach parterowych, o ile nie są one wynajęte albo zaabonowane, w przeciwnym wypadku nie mogą tam wejść nawet z kupionym biletem.

Wszyscy aktorzy francuscy, włoscy, polscy oraz tancerze mają wolne wejście na parter. Wszystkie aktorki francuskie, włoskie, polskie oraz tancerki mają wolne wejście do łoży nr 7 na drugim piętrze.

Zabrania się wszystkim aktorom francuskim, włoskim i polskim przychodzić do teatru w dnie, w których nie grają.

Wobec tego, że pojazdy dostarczane są aktorom i tancerzom, którzy biorą udział w przedstawieniu, nie z obowiązku, lecz z uprzejmości, nie wolno pod karą dukata grzywny używać wyżej wymienionych pojazdów w dniach, w których oni nie grają lub nie tańczą. Zabrania się również pod karą tej samej grzywny kazać odwozić się gdzie indziej niż z domu do teatru i z teatru do domu.

Nikt nie będzie wygłaszał ani komplementów, ani anonsów, ani niczego, co nie jest objęte jego rolą, chyba że za wyraźnym rozkazem, pod groźbą kary zależnej od wypadku.

Każdy aktor musi się stawić na próbie najpóźniej w pół godziny po oznaczonym terminie pod groźbą grzywny w wysokości dukata.

Wszystkim artystom, aktorom i tancerzom zabrania się złego traktowania jakiegokolwiek osoby należącej do obsługi teatru, bez czego [tego rozporządzenia] nie można być odpowiedzialnym za wynikające stąd przykrości.

W wypadku jakichkolwiek skarg aktorzy mają zwracać się do swoich zwierzchników, u których otrzymają zadośćuczynienie.

^aKażdy aktor (lub aktorka), który o godzinie wyznaczonej na rozpoczęcie przedstawienia będzie nieobecny w teatrze lub będzie jeszcze nieubrany, zostanie ukarany więzieniem.

O ile ktoś spośród różnych członków zespołu ma mi coś do zakomunikowania, może udać się do mnie w piątek przed godziną 9 z rana.

Każdy członek zespołu otrzyma w przeddzień zawiadomienie wyszczególniające jego obowiązki na dzień następny.

Aktorzy i tancerze biorący udział w przedstawieniu nie mogą pokazywać się w łożach w swoich kostiumach i żaden nie może znajdować się wśród publiczności, chyba że zostanie tam wezwany.

Każdy aktor, który weźmie udział w kłótni z kolegami, będzie uwięziony i o ile sprawa posunie się do bójki, będzie oddany sądom marszałkowskim. Każdy aktor zwolniony za karę wskutek poważnej przewiny straci swoje wynagrodzenie.^{a2}

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. XI, nr 2. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 68.

² a-a ręką Moszyńskiego.

29 I 1766

JÓZEF BIELAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Sire

Trudno mi jest opisać WKMcI ból, jaki przepelnia mnie na wieść, że chytreść moich nieprzyjaciół znalazła sposób przedstawienia mnie jako niegodnego łask WKMcI i posunęła się aż do przekonania WKMcI, że opierałem się Jego rozkazom, a to dlatego, aby mnie doprowadzić do zrzeczenia się mego stanowiska i wszystkich mogących z niego wypływać korzyści; abym się wyrzekł słodkiego owocu mej pracy i trudów i odstąpił komu innemu chwałę ostatecznego wykończenia tego, co w pocie czoła stworzyłem w głównych zarysach. Zadowolony zresztą jestem, że mogłem dać WKMcI dowody mej gorliwości i posłuszeństwa. Wzmaga zaś mą boleść fakt, że wbrew rozsądkowi Pan Stolnik zechciał dać pierwszeństwo przede mną nędznej aktorce.² Los Moliera był lepszy pod opieką Ludwika Wielkiego, gdyż wymieniony władca zwracał w swej dobroci uwagę na jego trudy, nigdy nie pozwalał wystawiać go pod ostrzał krytyki i nie dał mu upaść pod ciosami zawiści, choć [Molier] nie był pierwszym, który ośmielił się wejść w szranki, i co więcej, jakkolwiek wychowany na łonie trupy aktorskiej, doznał goryczy niepowodzenia swych pierwszych sztuk Ale

ja, któremu WKMc zechciał łaskawie podsunąć zamiar wstąpienia, jako pierwszemu ze wszystkich, w ślady tego wielkiego człowieka, ja, którego udana antrepyza powinna była uczynić nietykalnym, doświadczam czegoś wręcz innego. Jednak pociechą w niełasce jest mi to, że moi przeciwnicy nie będą się mogli cieszyć pełną zemstą; odbierając mi bowiem tak ciężkie brzemię, nie zabrali mi talentu, który da się poznać na przekór wszelkim oszczerstwom; tym więcej, że mam podstawę spodziewać się od łaskawości WKMc, że jako światły sędzia zechce się wypowiedzieć na moją korzyść. Zresztą mało mi zależy na tym, kto będzie moim następcą, byle przypadł do gustu WKMc oraz zadowolili publiczność. Dzisiaj największym moim zmartwieniem jest to, że poprzez niegodziwość popadłem (być może) w niełaskę WKMc. Bo gdybym przytoczył szczegółowo wszystkie kruczki, jakie wobec mnie stosowano, WKMc przekonałby się, że jestem niewinną ofiarą ciemnoty, zawiści i złośliwości oraz że moje milczenie wypływało raczej z mej nieśmiałości niż z jakiegokolwiek niewdzięczności. Dlatego ośmielam się żywić nadzieję, że WKMc, któremu niebo dało w udziale słodycz Dawida i roztropność Salomona, nie ścierpi przenigdy, abym stał się przedmiotem pogardy dla mych nieprzyjaciół, tym bardziej że opieka nade mną, jako dziełem swych rąk, przynosi chwałę JKMci. Ale jeśli pozbawiony Jego protekcji, będę miał w końcu nieszczęście ulec w walce, zaszczyt, że pierwszy stałem się inicjatorem, zastąpi mi wszelkie nagrody i mimo tak niezasłużonego ciosu, nigdy nie przestanę wznosić modłów do Pana o najszczęśliwsze zachowanie cennych dni JKMci. Obyś mógł, Sire, kosztować jeszcze długo rozkoszy szczęśliwego i pozbawionego trosk życia!

WKMc bardzo korny i bardzo wierny poddany

J. Bielawski

W Warszawie, dnia 29 stycznia 1766

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 6. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 22.

² Chodzi o konflikt Bielawskiego z Moszyńskim, występującym w obronie aktorki Leszczyńskiej (zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 188—189).

23 II 1766

PROJEKT 'TADEUSZA LIPSKIEGO DOTYCZĄCY ORGANIZACJI SCENY POLSKIEJ'

Jeżeli każdy wierny poddany i obywatel starać się powinien w czasie i okoliczności podającej się o pomnożenie pożytku, a zapobieżenie ile możliwości stracie królów, panów swoich, toż i ja przez zjednoczoną ze mną (z tym się słusznie pochłubić mogę) dla królów moich wierność, życzliwość i szczere przywiązanie

pragnąłem i pragnę istotne dawać tego dowody. Tym bardziej zaś znając się być nieskończenie obowiązany łaskom WKMcI Pana mego Miłościwego już doznany, nie nadgradzającym, bom żadnych jeszcze nie uczynił, ale uprzedzającym usługi moje niegodne, które nieobłudnie i statecznie wszędzie i zawszełożyć na wszelkie rozkazy Jego mam szczerą i zupełną wolą, poczuwam się do pomienionej powinności, zwłaszcza gdy mam na siebie włożone pilnowanie i wydokonalenie teatrum polskiego, na którego utrzymywanie koszt ze skarbu WKMcI ma byćłożony.

Chcąc więc doskonale wiedzieć, jak ten koszt ma być obrócony, kładę tu według zdania mego nieuchronne a *ad sumum* wynoszące obrachowanie.

1° Aktorek 6: jedna	200,	pięć zaś à	150 na rok—uczyni . .	#	950
2° Aktorów 12: sześciu à	112,	sześciu à	84 „ „ . .	#	1176
3° Iluminacja teatrum i usługa ludzi przez 50 reprezentacji à	30			#	1500
4° Stroje, osobliwie białogłowskie				#	1200
5° Najęcie domu dla aktorów 12				#	200
6° Drukarnia				#	100
7° Na karetę dla JP. Szubalskiego ² i na pensją na miesiąc à	. 42			#	504
8° <i>In omnem eventum</i>				#	370
Suma <i>totalis</i> ekspensy					# 6000

Może tedy rok pierwszy z przyczyny strojów nowych kosztować tyle, może i nie; a w dalszych latach kosztować tego zapewne nie będzie. Dajmy tedy, by pierwszy rok pomienionej potrzebował sumy, to tej połowa zapewne z przychodu na komedie nadgrodzona zostanie. Rachując bowiem *antré* przez 50 reprezentacji raz na raz à 60 uczyni na rok # 3000.

Cóż dopiero, gdyby uczyniło każde *antré* # 100; tedy na rok, czego można spodziewać się, wyniesie # 5000.

Już by tedy w pierwszym roku WKMcI kasa zamiast 2000 #, dopłaciła tylko # 1000. W drugim zaś roku i dalszych, przez połowę tylko sumy *sub numero 4-to* położonej, a *sub numero 8-vo* wcale nic nie potrzebując, jeżeli nie pożytek, przynajmniej żadna nie pokazałaby się kasy Pańskiej szkoda.

Wszakże dla lepszej w tym wiadomości, co kwartał dawać kalkulację przed wyznaczoną na to od WKMcI osobą JP. Szubalski powinien będzie. Lubom zaś sumę *ad summum* # 6000 wynoszącą położył, nie wyciągam jednak onej wyliczenia koniecznego, lecz tylko teraz kontentować się będę na założenie fundamentu pomienionym komediom, aby z kasy WKMcI pierwszego dnia marca # 2000 do rąk JP. Szubalskiego odliczone były, mocno spodziewając się, że z pożytku z *antré* pochodzącego zastąpić wyżej wyrażoną ekspens potrafię. Która nadzieja, gdyby mnie omyliła, to wtenczas Najjaśniejszy Pan niedostatek mój zastąpić będzie raczył, zwłaszcza przejrzawszy się *in calculo*, w którym wiernie i pocziwie najmniejszego nie utai się szeląga.

*Requiritur*³ jeszcze do tego, aby Najjaśniejszy Pan raczył podać mi regestr tych wszystkich ichmciów, którym z szczerobliwości Pańskiej, na *conto* Jegoż, do jakich *loge* i po wiele biletów dawać się powinno, aby wiedząc JP. Szubalski, wiele kasa Najjaśniejszego Pana biletów ma płacić, nie był pociągany do dawania biletów tym, którzy w regestrze zmianowani nie będą.

Notandum, że do wyżej wyrażonej ekspensy nie rachowała się dekoracja teatrum, balety i kapela. Przyczyna tego jest ta: dekoracji jest podostatek, które jak uważałem, też same zdatne będą na komedie polskie, więc nowych nie potrzebując, ekspansy też nowejłożyć nie potrzeba. Baletów też nie będę wyciągał nowych, bo te, które są lub dalej będą, zupełnie od woli i gustu WKMcI — wiele i jakie mieć będziesz chciał — zawisły. Kapela zaś, że kilka tańców po każdym akcie przegra, jako rocznie na każdą komedię grać zgodzona, osobliwej przeto płacy od komedii polskich wyciągać nie może.

Za czym JP. Tomatys żadnej od nas bonifikacji za dekoracje, balety i muzykę pretendować nie może, to bowiem wszystko jako z kasy Najjaśniejszego Pana jest ugodzone i zapłacone, tak na każdą komedię bez nowej płacy służyć powinno. Zwłaszcza gdy ja jeden tylko dzień w tydzień, to jest wtorek każdy biorę, sześć dni do pożytkowania z komedii cudzoziemskich zostawując JP. Tomatysowi.

A że nie wchodzą jeszcze w należący sprawiedliwie pożytek komedii polskich *loge* rocznie ugodzone i zapłacone, z których trzecia część należeć powinna, to jest # 400. Za czym aby za szarżanie dekoracji i strojów na balety uczynić nadgrode JP. Tomatysowi, ustępuję # 200, a drugie # 200 JP. Tomatys na zaczynający się każdy kwartał, po # 50 wypłacać JP. Szubalskiemu powinien będzie.

Toteż ostrzegam sobie, aby ci wszyscy aktorowie i aktorki polskie, którzy czy to za kontraktami, czy bez kontraktów angażowani zostali, a nie są uspokojeni, zupełnie z kasy JP. Tomatysa popłaceni zostali.

Karety też czy to na próby na teatrum (na które sobie dzień sobotni obieram), czy na same reprezentacje komedii polskich co wtorek, aby dwie do zwożenia aktorek i aktorów polskich od JP. Tomatysa dawane były.

Po napisanym tym projekcie większa mi, której nie miałem, nadzieja pożytku kasie WKMcI urosła. Ofiarował mi albowiem JP. Tomatys przez usta JM. Pana Stolnika koronnego na aktorów, aktorki, stroje i najęcie domu dla aktorów # 3000.

Iluminacją zaś, usługę ludzi, drukarnią, dekoracją, balety etc. na swój koszt przyjąć deklaruję. Co według mego wyżej wyrażonego rachunku czyni # 1800, bylebym pożytku z *antré* onemu nie odbierał.

Jeżeli tedy bierze tylko # 2000 od WKMcI na komedie polskie, skądże mu ta hojność naddawać # 2000? Znać tedy, Najjaśniejszy Panie, że pomieniony JP. Tomatys albo widzi w tym pewny swój pożytek z komedii polskich, albowi

też układa sobie projekt pretensji różnych do WKMcI, przez które lub więcej pożytkować, lub też aby nigdy oddalonym być nie mógł, zamyśla.

Ja, Najjaśniejszy Panie, przez szczerą ku WKMcI miłość i przez obowiązki łaskom Jego powinno nie tylko tej, której podjąłem się usługi, ale gdyby i najpodlejszej przyjąć nie wzbraniam się, przyrzekam. Pragnę te jednak wykonywać tak dla upodobania Pana mego, jako też dla Jego pożytku.

Zebyśmy zaś kości moje ucząc aktorów łamał i piersi zrywał dla dobra i zbogacenia tego, który kiedykolwiek (zebrawszy dobre z kasy i kraju WKMcI kapitały) za granicę oneż wywieźć, wątpię i nie spodziewam się, aby na to u Pana mego JP. Tomatys sobie kiedy zasłużył.

Nie wątpię zaś, że za pomienionym JP. Tomatyssem w tym interesie wstawiać się będzie JM. Pan Stolnik Koronny. Ale tak rozumiem, że tego kawalera nieoszacowany charakter i osobliwsza serca dobroć dobrze od JP. Tomatysa zażyta niemały szkatule pomienionego JMé Pana Stolnika uszczerbek przyniosła.

Dlatego więc rad bym i o co najpokorniej WKMcI upraszam, abyś tego projektu nie raczył JMé Panu Stolnikowi komunikować, ale zważywszy swojej kasy lub wynikającą mniejszą szkodę, lub wcale żadną, a dopieroż pożytek, decydował według upodobania i woli swojej, pod którą zupełnie chętnie i szczerze na zawsze poddaję się.

NWKMcI Pana Mego Miłościwego
najibowiązany, najniższy i najpowolniejszy
sługa a wierna rada
Tadeusz Lipski
K[asztelan] Ł[ęczycki] mp.

23 Febr. 1766

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 4. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 25.

² Józef Szubalski, major wojsk Rzeczypospolitej, od 1 lutego 1766 dyrektor administracyjny polskiego teatru, mianowany przez króla.

³ Uprasza się.

po pierwszym lutym 1766

STANISŁAW AUGUST DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

...jestem bardzo zdziwiony wiadomością, że Tomatis nie ma zamiaru przeznaczyć więcej niż 2000 dukatów na komedię polską, skoro zobowiązał się wobec mnie wyłożyć na nią trzy tysiące.

To psuje wszystko i opóźnia dokonanie zamiaru, który powziąłem, aby uwolnić Kasztelana od wszelkiego w tej materii kłopotu, ponieważ wyobrażałem

sobie, że Szubalski może stać się dla Pana drugim Tomatisem dla widowisk polskich, wskutek czego dyspozycja funduszami dla tych widowisk zależałaby wyłącznie od Pana. I jeszcze jedna rzecz — nie można pozwolić, żeby Tomatis stał się krnąbrny, trzeba, żeby Pan był dla niego władzą zwierzchnią...

¹ Rkps w języku francuskim w Muz. Czart. nr 676, s. 115 (fragm.).

3 III 1766

STANISŁAW AUGUST DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

Sądzę, że Bielawski okaże się niezły jako autor i reżyser, ale nie będzie wiele wart jako dyrektor. Podobno wydano mu już dokument Szubalskiego i przypuszczalnie nie można go będzie dostać z powrotem. Zresztą pragnę odtąd jak najmniej mówić o sprawach teatralnych ze wszystkimi, oprócz Pana.

Dnia 3 marca 1766

¹ Rkps w języku francuskim w Muz. Czart., nr 676, s. 109.

przed 31 marca 1766

STANISŁAW AUGUST DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

Ażeby nic nie brakowało ani nie przyniosło ujmy teatrowi, podejmie Pan najpierw na Wielkanoc dwanaście tysięcy od Gartemberga na mój rachunek; rzecz zrozumiała, że należy odliczyć z nich trzy tysiące dukatów dla polskiego spektaklu, na co pisemnie zgodził się Tomatis, oraz że sposób zużytkowania i wydania tych trzech tysięcy zależy tylko od Pana.

¹ Rkps w języku francuskim w Muz. Czart. nr 676, s. 117.

wiosna 1766

JÓZEF BIELAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Punkt pierwszy i najistotniejszy do zwrócenia we mnie weny: żebym był zupełnie przywrócony do pierwszej łaskiej [!] Najjaśniejszego Pana i do urzędu, który mi niesprawiedliwie złość i zajązdrość wydarła, co dla mnie będzie naj-

milszą nadgroda; inaczej byłbym niesposobny do pisania komediów, chyba do ostrego pieprzu i w żalosnej zaprawie, a ja nie chciałbym liry mojej stroić na ton Eremiasza w bojaźni, żeby mi duchowieństwo nie zarzuciło, że okradł Biblią.

Ja zaś z mej strony obowiązuję się dać sześć komedii w roku, i to w zaprawie wyszukanej, nowym smakiem, wykrojonych z obyczajów kraju, niepopuszczanych menestrą², niewyciśnionych z wytartych szpargałów ani skropionych święconą wodą, ani zszywanych z starych kalendarzów, ani podkurzanych cudzą pracą, ani nawet w oprawie francuskiej; a tym bardziej, że Muza moja nie potrzebuje na zmocnienie płodu swego bobrowej esencji, tylko protekcji WKMc.

Więcej: obowiązuję się te osoby wystawiać na scenie, które Król Jmć będzie sobie życzył widzieć *in naturalibus*, w swoim sosie, ile, że nie trzeba do Włoch posyłać po oryginały, gdyż tych dosyć mamy w kraju; to jednak sobie waruję, żeby Król Jmć chciał mi którą komedijkę podrzucić, bo niepodobna, żeby pióro moje wystarczyło sześć komedii napisać w roku, a ja te podrzutki za konsensem Naj[jaśniejszego] Pana będę umiał legitymować i duchem je teatralnym zakropić.³

Ufać przy tym mogę, że Król Jmć, jako pełen sprawiedliwości, nie będzie cierpiał, żeby kto inszy przed nosem miał mi porwać słodkie zyski prac moich i na warsztacie zasług moich budował sobie dom chwały, a tym bardziej, że z natchnienia Króla Jmci odważyłem się pierwszy otworzyć teatrum polskie komedią pióra mego, sam uformowałem i ustroiłem aktorów, zachęcony nie tak powabem mdłego zysku, jako rozkazem tak Sprawiedliwego Króla. — Za czym wątpić nie mogę, żeby mi złość ludzka wydrzeć potrafiła, co mi raz dobroczynna ręka Najjaśniejszego Pana zgotowała, ile że ja sam jeden dokazałem, czego teraz kilku dokazać nie mogą, choć aktorów mają, w których ja z taką pracą pierwszego ducha umiejętności wlałem i zaprawiłem; bo akcja jako jest duszą komedii, tak koniecznie trzeba ją umieć wlać w aktora, a ci ichmoście (śmiem powiedzieć) sami potrzebują zagrzania i nie wiem, jeżeli wiedzą, *cuius generis teatrum*⁴ etc., a rozumieją o sobie, że tak plują, jak insi piszą. Ich jednak komedie nie są tak straszne, żeby ze mnie ducha poetyckiego wystraszyły, ile że on się lada czego nie zleknie.

Odważam się tedy suplikować Najjaśniejszego Pana, aby mi dobrotliwie chciał przywrócić zupełną dyрекcję i moc nad komediantami polskimi, którym już sobie wysłużył przez otworzenie pierwszej sceny, z tym jednak dokładem, żeby nikt nosa swego nie wścibiał do moich powinności, bo się czuję sam być zdolnym do zadosyćuczynienia obowiązkom, które dobrowolnie chcę wziąć na siebie, ile że dałem dowód ubogiego talentu mego z aprobacją WKMc. Pan Tomatis zaś niech im wypłaca i kontrakt daje, za moją jednak rekomendacją, co się zaś ściąga do karcenia, niech mają aktorowie kozę za instrument kary, a aktorki areszt, i to za rozkazem najwyższego dyrektora, a ja przyrzekam Naj-

jaśniejszemu Panu, że polskie komedie lepiej pójdą, niż się spodziewać może, tak mi dopomóż Boże!

Pensji rocznej przynajmniej # 500 zdałoby się na osłodzenie dyrekcji tak trudnej, stancja dla formowania aktorów, drwa i świece i dwie reprezentacje w rok na mój pożytek, inaczej musiałbym pieszo chodzić i całą garderobę na sobie nosić.

J. Bielański

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 6. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 28.

² Dosł.: włoskim rosołem, tu: wodą.

³ Złośliwe aluzje do Bohomolca i Lipskiego (zob. też M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 231—233).

⁴ Co to za rzecz: teatr.

wiosna 1766

CHARLES PICQUE DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

Pan Binetti poinformował mnie o liście Waszej Ekscelencji, w którym Wasza Ekscelencja zapytuje, czy chcę, żeby był [wystawiony] balet *Acis i Galatea*, i proponuje mi, abym tańczył Neptuna, a pani Binetti Enphitrite. Pozwalam sobie przełożyć bardzo pokornie Waszej Ekscelencji, że będąc zaangażowanymi na służbę Jego Królewskiej Mości w charakterze pierwszego tancerza, a pani Binetti pierwszej tancerki, nie możemy bez uchybienia naszej godności przyjąć drugich ról w żadnym balecie bez wyraźnego rozkazu Jego Królewskiej Mości. Król, nasz Pan, sprawiedliwy sędzia naszych zdolności, nie będzie nigdy wymagał niczego, co nie jest zgodne z naszymi kontraktami.

Zbyt dobrze również znamy poczucie słuszności Waszej Ekscelencji, aby bać się, że nie odda On sprawiedliwości naszej dobrej woli. Reputacja jest rzeczą trudną do zdobycia i ciężko byłoby nam ją poświęcić, jeśli poddanie się woli Waszej Ekscelencji doprowadziłoby nas do występowania w balecie w rolach drugorzędnych, skoro Wasza Ekscelencja rozdała role Acisa i Galatei, które są głównymi rolami w balecie. Mamy nadzieję, że Wasza Ekscelencja nie będzie miał w stosunku do nas żadnej urazy, jeśli ośmielimy się prosić Go, żeby zechciał nas zwolnić od tańczenia w tym balecie, skoro jak mówi Wasza Ekscelencja, nie można łatwo zmienić programu.

Mam zaszczyt pozostawać z najgłębszym szacunkiem, bardzo pokorny i bardzo posłuszny sługa
Waszej Ekscelencji
Le Picque

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD, chap. VIII, nr 5.

wiosna 1766

AUGUST MOSZYŃSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Sire

Ubiegam się o sprawiedliwość WKMc. Racz, Najjaśniejszy Panie, wysłuchać mnie. Skoro WKMc zechciał powierzyć mi obowiązek prowadzenia Jego przedstawień, domagałem się jako rzeczy zasadniczej, żebym mógł wykonać to wszystko, co według mego uznania będzie niezbędnym dla Jego usług i aby wszystko było mi podległe. Miałem o tyle więcej racji upierając się przy tym warunku, że doświadczenia, które zdobyłem w związku z trudnościami nieodłącznymi od prowadzenia teatru, dały mi poznać zmartwienia i kłopoty, na które byłem narażony i które mogły być przezwyciężone tylko wtedy, gdybym posiadał wyłączną władzę w swym ręku.

WKMc mi ją powierzył i nie czuję się tego niegodnym, stawiając widowiska w ciągu 8 miesięcy na tym poziomie, do którego dochodzi się gdzie indziej z biedą w ciągu 2 lat, co tutaj stanowiło zadanie tym bardziej trudne, że nie było niczego, a widowiska są prowadzone na zasadzie antreprzy, co zawsze przeszkadza we wszystkim, co chciałoby się zrobić jak najlepiej. 55 oper, komedii i tragedii i 23 balety nie pozwoliły zmarnieć teatrowi, a feta w Młocinach, jako też liczne programy według mego pomysłu mogą świadczyć o posiadanych przeze mnie zdolnościach do wystawienia tego rodzaju widowisk, zwłaszcza gdy mam wolne ręce. Po tych próbach będzie na miejscu pochlebić sobie, że WKMc był zadowolony z mych usług i że mógłbym je nadal pełnić bez narażania się na przykrości i nie rezygnując z pełnomocnictwa, które mi zostało przyznane. Ale, WKMc, co dzień zdarza się coś wręcz przeciwnego od chwili przyjazdu Binetti. WKMc zaangażował ją z warunkiem, że wraz z mężem i Piquem nie będzie podlegała mojej władzy. Nie powiedziałem nic. Życzeniem WKMc było, żeby ona tańczyła. Przedtem zorganizowałem dla niej balet własnym kosztem. Życzył sobie WKMc, żeby tańczyła inne balety, zaproponowałem jej trzy, które ona odrzuciła. Binetti chce tylko tego, co się jej podoba, chce poniżyć innych i żaden środek do tego nie jest dla niej niestosowny. Stara się ona pokłócić mnie z Księciem Generalem. Sprowadza Angiolini, ażeby być pewniejszą, że sama będzie błyszczeć. Balet, który mam zamiar przygotować, chce wykorzystać w równej mierze, żeby mnie poniżyć, jak i samej zabłysnąć. Balet *Acisa i Galatei* jest sprawą dwóch tysięcy. Zaproponowałem zorganizować tę uroczystość dla WKMc na mój koszt, bo dyrekcja nie może sobie pozwolić na podobny wydatek. Miałem nadzieję, że będę miał przynajmniej przyjemność dysponowania zespołem wobec tego, że ponoszę koszty; i o ile punkt honoru Binetti polega na tym, żeby nie odtwarzać Amfitridy, mój balet jest w ten sposób ułożony, że może w nim nie brać udziału. Pique nie robi żadnych trudności. Ma on przez dwa miesiące tańczyć z nią Neptuna albo Acisa z Gattai, ale Bi-

netti uważa go za nieodpowiedniego i znalazła sposób urządzić wszystko według swojej fantazji. Dlaczego ona mnie się sprzeciwia, żeby nie tańczyć w *Pigmalionie* albo w *Zaczarowanych fontannach*, albo też „Pas de trois” ze swoim małżonkiem, tak jak jej proponowałem? Czy czuje się obrażona, że ma tańczyć główną rolę taką, jaką pokazuje mój program? Czy nie powinna oddać się temu z przyjemności, jeśli nie z obowiązku? Ale ona chce robić z siebie władczynię, przeciwstawiać mi się w podstępny sposób i pognać innych; widzę, że zostałem tylko igraszką zachcianek tej kobiety. Te przykrości, awantura na balu, lecz przede wszystkim obawa, żeby te drobne kłopoty nie naraziły mnie na jakieś niezadowolenie z Twojej strony, Najjaśniejszy Panie, zmuszają mnie, abym prosił WKMć o zwolnienie mnie z obowiązku opieki nad teatrem. Twe łaski, Najjaśniejszy Panie, są dla mnie drogie i nie chcę być narażonym na ich utratę przez skryte intrygi kobiety, z którą nie powinienem wchodzić w porozumienie i która od chwili swego przyjazdu sprawiła mi zbyt wiele zmartwień, żebym mógł je dalej znosić. Racz, Najjaśniejszy Panie, uwolnić mnie od tej dyrekcji, która staje się dla mnie ciężarem zbyt przykrym, żebym nie traktował jako łaski dobroci zadośćuczynienia mej prośbie.

Dolącam tutaj list otrzymany w odpowiedzi na pismo moje, w którym zobowiązuję Gattai do wystąpienia w teatrze zgodnie z żądaniem WKMci. Jest ona chora i nie opuszcza łóżka od 8 dni. Przykrości i inne zmartwienia rujnują jej zdrowie. Wojewoda Wileński, Księżę Strażnik i lekarz Czempiński² mogą zaświadczyć prawdę tego, co oświadczam, tak więc kaprys nie ma w tym żadnego udziału. Skoro WKMć życzy sobie, żeby Gattai wystąpiła w teatrze i żebym ją zostawił bez oparcia, rezygnując z mojej funkcji, ośmielam się ją polecić opiece WKMci. Protekcja WKMci jej się należy, ponieważ dlatego, żeby być posłuszną WKMci, Gattai naraża się na wszystkie nieprzyjemności, jakich doświadcza.

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. X, nr 5.

² Michał Kazimierz Ogiński; Stanisław Lubomirski; Jan Baptysta Czempiński był znanym za Stanisława Augusta lekarzem warszawskim.

9 VII 1766

JÓZEF BIELAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Sire

Grube i niedyskretne obejście się ze mną Jmć Pana Kasztelana² dnia wczorajszego przymusiło mnie uczynić ten krok do łaski WKMci w ufności, że mi WKMśc swej protekcji nie zechcesz umknąć przeciwko temu nieprzyjacielowi talentu mego. Tak się rzecz ma: po rozdaniu między aktorów komedii mojej starałem się, żeby taż komedia jak najprędzej mogła być grana, ale Jmć Pan

Kasztelan wszystkich sposobów rusza, żeby jeżeli nie przeszkodzić, to przynajmniej przedłużyć egzekucją³ tejsze komedii; zbuntowani tedy z natchnienia jego aktorowie, jedni odnosili mi swe role, a Świerzawski wcale nie chciał przyjąć roli Dziwaka. Z tej tedy przyczyny poszedłem do Jmć P. Kasztelana uskarżyć się, aby mający moc chciał im zalecić lepszą pilność w uczeniu się i żeby trudności nie czynili w przyjmowaniu osób; ale Imć zamiast pochwalenia we mnie tego upokorzenia się, zaczął mnie lżyć grubymi słowy i odgrażać się, waciać mi i że-
bym się nie ważył na teatrum bywać. Ja zaś nie tak przestraszony, jako zgorszony i zadziwiony przez respekt i miejsca, i osoby (gdyż to było podczas baletu w komedialni) ukloniwszy się wyszedłem pełen żalu i podziwienia. Osądzę, Najjaśniejszy Panie, jeżeli nie mam przyczyny używać protekcji WKMc, ja, który całe życie służyłem sobie na honor i który szczęśliwie otworzyłem teatrum, teraz stałem się pośmiewiskiem tym, którzy nie mogąc we mnie zmasać talentu, szukają potępić mnie w umyśle tak Sprawiedliwego Monarchy; reszty wstyd mi powiedzieć, bo takie postępowanie jest tylko podłym duszom zostawione na ukaranie; więcej powiem: żeby odwlec egzekucją mojego *Dziwaka*, rozdali nową komedią między aktorów. Spodzielam się, że WKMc tę moją sprawiedliwą skargę dobrotliwie przyjmiesz i nie dopuścisz, żebym dłużej stał na celu zazdrości i zemście tych na głowę nieprzyjaciół nauk, którzy zamiast poprawiania obyczajów, nie umieją — tylko źle gadać, źle pisać i gniewać się na tych, co komedie piszą. Widzisz tedy WKMc złość z jednej strony, a z drugiej smutną sytuacją, w której nieszczęśliwie ledwie już wlekę życie. Z tym wszystkim jaki dla mnie z rąk tak Dobrego Króla wypadnie wyrok, przyjmę go upokorzonym sercem.

Sire, de Votre Majesté

Le plus humble et le plus fidèle sujet⁴

Bielawski

Le 9 juillet 1766

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 6. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 98.

² Lipskiego.

³ Wystawianie, realizację.

⁴ Najbardziej uniżony i najwierniejszy sługa.

1 VIII 1766

ROZPORZĄDZENIE DLA AKTORÓW POLSKICH¹

Regulament dla aktorek i aktorów polskich

1-mo

Kto by przyszedłszy na repetycję nie umiał dobrze na pamięć sobie wyznaczoną i oddaną do nauki rolę i nie chciał jej udawać, jak mu każą, będzie karanym wytrąceniem z pensji miesięcznej czerwonych złotych dwóch.

2-do

Kto by się ważył podczas repetycji zwady jakie robić lub dać okazję drugiemu, będzie karany wytrąceniem z pensji miesięcznej czerw. zł cztery.

3-tio

Kto by się ważył podczas repetycji lub komedii przydawać, ujmować lub odmieniać słowa albo też gesta, które nie są podczas repetycji aprobowane, będzie karany wytrąceniem z pensji miesięcznej czerw. zł jeden.

4-to

Kto by nie przyszedł na repetycję zawczasu podług naznaczonej godziny, będzie karany z pensji miesięcznej wytrąceniem złotych ośm.

5-to

Kto by się ważył hardo odpowiadać lub kontradykować w czym swoim przeznaczonym podczas repetycji, będzie wzięty pod areszt pod przypadkiem pół pensji miesięcznej, aktorce zaś wytrącona będzie pensja miesięczna.

6-to

Kto by się ważył odchodzić z teatrum przed zaczęciem komedii albo się nie chciał zaraz ubierać czy się prędko, czy się późno będzie miała zacząć komedia, także gdyby się aktorowie do łoży cisnęli, gdzie się aktorki ubierają, będzie karany wytrąceniem z pensji miesięcznej czerwony złoty jeden.

7-o

Kto by się ważył przyjść pijany na repetycję lub komedią, będzie karany wytrąceniem z pensji miesięcznej cz. zł dwa.

8-vo

Kto by hałasy i burdy po mieście robił i pijatyką się bawił lub też o godzinie jedenastej w wieczór w stancji nie znajdował się, to proporcjonalnej karze pieniężnej lub aresztownej podług wielkości ekscesu podlegać będzie.

9-no

Kto by z aktorów albo aktorek nie obwieściwszy zwierzchności chciał według daty kontraktu kończącego się dziękować, odprawionym ani odprawiona nie będzie, jeżeli tej odprawy przynajmniej ćwiercią roku przed datą kontraktu żądać nie będzie.

10-mo

Kto by zwierzchności swojej na jakimkolwiek bądź miejscu należytego nie uczynił poszanowania, którego powinność i polityka wyciąga, ten będzie karany wytrąceniem pół pensji miesięcznej.

11-mo

Gdyby jeden drugiego powadziwszy się uderzył, będzie karany straceniem pensji miesięcznej i pod aresztem do woli zwierzchności zostawać będzie.

12-mo

Pieniądze z pensji wytrącane będą składane w kasie na praemia dla tych, którzy najprzód w statku i przykłady obyczajach, a potem w udawaniu swych roli będą innych celować lub też obrócone będą na nadgodę zniewagi od krzywdzącego uczynionej.

Co dla lepszej wagi i wiary ręką moją własną przy przyciśnieniu pieczęci podpisuję

Dat. w Warszawie dnia 1 sierpnia roku 1766

Tadeusz Lipski

K[asztelan] Ł[ęczycki] K[awaler] O[rderu] O[rła]
M[ajor] I[ocus]s[i]gilli

¹ Druk współczesny. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 100.

lato 1766

JÓZEF BIELAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Sire

Kiedy się już podobało WKMcI odrzucić widowisko, które ja z rozkazu WKMcI miałem honor otworzyć — ten wyrok niepomysłny dla mnie obudził żal w piersiach moich, że dzieło, któremu WKMcI życie dałeś, niszczało w ręku — przecież nie dyrekcji mojej, a co mi najwięcej dokucza, że ten upadek odjął mi sposób do zasługiwania sobie na łaskę WKMcI, której ledwie dostało mi się zakosztować. W ufności jednak, że mi WKMcI nie odmówisz Swej protekcji, w czasie którego ja chciałbym zażyć tak dla poratowania zdrowia mego, jako przejrzenia się w teatrum, odważam się prosić WKMcI o pozwolenie do wyjechania do Spa, a stamtąd na jaki czas do Paryża, aby tym lepiej mogłem się wydoskonalić w rzemiośle, do którego los ślepy i łaska WKMcI powołała mię. Rozumiem, Najjaśniejszy Panie, że pomoc, której pełnym wdzięczności umysłem szukam w łasce WKMcI, nie uczyni szkody w skarbie WKMcI, a zdrowie mi i talent nadsztukuje i pióro tak do czczenia wielkich czyn WKMcI, jako i do wytechnienia nałogów w kraju zakrzewionych, mocniejszym duchem zakropi.

*Sire, de Votre Majesté
le plus humble et le plus fidèle Sujet
Bielawski*

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 6. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...* s. 100.

przed 24 września 1766

TANCERZ BINETTI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Sire

Bardzo uniżony suplikant pada do nóg WKMc i błaga o sprawiedliwość i łaskę. Zbyt prawdziwym jest to, że nie zawsze od ludzi zależy, żeby żyć w spokoju, nawet wtedy gdy oni tego pragną jak najbardziej. Niesnaski między mężami i żonami są częste i o ile one na nieszczęście przekroczą miarę, punkt widzenia, z którego się je przedstawia, każe często mniemać, że niewinny jest winnym. Byłoby zbyt długim i nudnym wymieniać wszystkie fakty z jednej i drugiej strony, wystarczy przytoczyć, że to, co mi zarzucają jako główną winę, wywołane jest rozpaczą z powodu pogardy, którą mi okazuje moja żona². Myślałem, że będę mógł obudzić jej uczucia. Przyszło mi na myśl, żeby jej dać do zrozumienia, że zmęczony jej obojętnością jestem gotów posunąć się w stosunku do samego siebie do ostateczności. Wystrzeliłem w powietrze z pistoletu słabo naładowanego, gdy byłem sam zamknięty w swoim pokoju. Oczekiwałem, że przybiegnie do mnie pełna skruchy z powodu całej pogardy, którą mi dała odczuć, czekałem na tę chwilę, chciałem ją przyjąć z otwartymi ramionami, gotów zapomnieć przeszłość w zamian za jej pierwszą pieszczotę. Ale, WKMc, mimo że w czarnym kolorze przedstawiono jest moje postępowanie, istotnie nierozsądne i mało przemyślane, to przecież nie było ono podyktowane żadnym złym zamiarem.

Pan Hrabia Moscinski [!] przysłał mi kilka słów skreślonych pod wpływem pierwszego wrażenia wywołanego przesadzonymi relacjami, opartymi jedynie na pozorach, lecz pochlebiam sobie, że gdy on zostanie lepiej poinformowany, uczyni mi tę łaskę i przekreśli ciężkie zarzuty, które mnie obarczają, i po raz drugi nie narazi mnie na poniżające porównanie z brutalą.

Błagam WKMc o łaskę i sprawiedliwość, upominam się o swą żonę. Prawo boskie i prawo ludzkie mnie ją dały, ona musi dzielić mój los. Liczę, że to się stanie z łaski najsprawiedliwszego z Monarchów i pozostaje w największej pokorze i najgłębszym szacunku.

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. VIII, nr 5. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 102.

² Anna Binetti, tancerka z włoskiej szkoły baletowej, żona skarżącego się, dobrego tancerza charakterystycznego. Do Polski została zaangażowana kontraktem z dn. 25 XII 1765 jako „pierwsza tancerka” i partnerka świetnego tancerza Charlesa Pica. Oboje przybyli z Wiednia, gdzie przedtem występowali (wraz z nimi był właśnie również mąż Anny). Binetti była ładna, jednak, jeśli wierzyć współczesnej krytyce, pozbawiona talentu. Po obfitym w różnego rodzaju skandalach pobycie w Warszawie Binetti w czerwcu 1767 wyjechała znów do Wiednia.

*wrzesień 1766 — marzec 1767*FRAGMENTY KORESPONDENCJI STANISŁAWA AUGUSTA
Z PANIĄ GEOFFRIN¹

Pani Geoffrin do króla — Wiedeń, 24 września 1766

Przebywa tu tancerz nazwiskiem Binetti, który żali się wielkim głosem na sposób, w jaki postąpiono z nim w Warszawie. Odmalował czarnymi barwami tamtejsze obyczaje, uzasadniając swą opinię opowiadaniem, jak to podpisano z nim kontrakt, a następnie odprawiono go bez zapłaty, zatrzymując przy tym jego żonę i dziecko; domaga się jednego i drugiego i uważam jego żądania za słuszne. To, co wygaduje, czyni jak najgorsze wrażenie. Był u mnie i opowiedział mi cały swój przypadek. Przeczytał mi kilka listów Moszyńskiego. Zaprawdę, wszystkie te szyskany godne są pożałowania i narażają na szwank majestat Waszej Królewskiej Mości. Nie wchodząc w szczegóły tej przykrej sprawy, jestem zdania, że odprawiając męża należało oddać mu żonę i dziecko.

Król do pani Geoffrin — Warszawa 5 października 1766

Binetti to zupełny szaleniec, który skarży się bezpodstawnie; zapłacono mu aż nadto w stosunku do tego, co mu się należało, i bardzo był rad mogąc dzięki otrzymanym pieniądзом opuścić ukochaną małżonkę, której nie darzył uczuciem, a która zresztą mnie osobiście nic nie obchodzi. Jeśli istotnie poczynił jakieś kroki na dworze francuskim, niech Pani łaskawie da do zrozumienia przez swych przyjaciół, że nie jest to sprawa, w której dworowi temu wypada wobec mnie występować.

Pani Geoffrin do króla — Paryż 15 stycznia 1767

Panna Clairon mówiła mi, że chciałaby przyjechać do Polski na miesiąc, dwa, jedynie za zwrotem kosztów pobytu i podróży. Pokazała mi list, który w związku z tym projektem wysłała do księcia Repnina. Z uwagi na to, że list ten bardzo dobrze wyjaśnia zamiary panny Clairon, prosiłam ją o odpis, chcąc wysłać go Waszej Królewskiej Mości, abyś był przygotowany na propozycję, którą prawdopodobnie przedłoży ci książę Repnin. Nie zdradź się, proszę, że miałeś odpis listu, który on otrzymał. Wasza Królewska Mość może jedynie powiedzieć, że wspomniałam mu o projekcie panny Clairon.

Odpis listu panny Clairon do księcia Repnina

Pragnę przedstawić Waszej Ekscelencji pewną propozycję. Pomyśli Pan może, że oszalałam, wydaje mi się, że jednak tak nie jest, a Pan niech osądzi z listu. W Paryżu dawał mi Pan dowody przyjaznych uczuć, które Pan i we mnie obudził; łaskawe względy, jakie okazałeś Marsanowi, a które sobie przypisałam, zbudziły gorący oddźwięk w moim sercu i płonę chęcią okazania Ci za nie wdzięczności. Wasza Ekscelencja nie może przyjechać tutaj, ale ja mogę być tam, gdzie Pan jest. Czy to by Panu odpowiadało?

Nie przed Panem nie zataję. Wszystko, co słyszę o królu polskim, podnieca moją ciekawość; chciałabym mieć możność podziwiać go w oparciu o to, co ujrzę na własne oczy. Nie mieści mi się w głowie, że istnieje człowiek grzeczny, przystępny, litościwego serca, wielkoduszny — i ten człowiek jest królem! Trzeba zobaczyć taki splot właściwości, żeby go pojąć. Podobno darzy przychylnością ludzi utalentowanych i chętnie ich przyjmuje. Jeżeli lubi teatr, czemuż bym nie miała przyjechać i zagrać kilka ról dla niego? To da mi sposobność ujrzeć go. Przez całe życie starałam się zawsze zgłębić naturę ludzką; jeżeli stanowi on tak piękny jej okaz, skorzystam z tego, by stać się lepszą jeszcze znawczynią. Widzi Wasza Ekscelencja, że żaden stan nie jest pozbawiony ambicji, ale musi Pan też przyznać, że im niższe zajmuje się miejsce, tym naturalniejsze jest dążenie do jego wyniesienia. Jestem teraz panią swej woli, zajmuje mnie jedynie przyjemność moja i sława; z tego, co głosi fama, widzę, że gdyby mi się udało zainteresować króla polskiego, osiągnęłabym w pełni jedno i drugie. Pojmuje Pan, że kobieta w moim wieku nie żywi niedyskretnych zamiarów, przysięgam Ci, interes nie gra żadnej roli w moim wystąpieniu. Mam skromny majątek, ale rozsądek mój czyni go wystarczającym — żądania moje ograniczają się do nieponoszenia kosztów podróży, którą odbędę bez niepotrzebnego zbytku. Do Waszej Ekscelencji należy decyzja, co mam uczynić. Mam do dyspozycji trzy miesiące i mogę dać 12 przedstawień.

Król do pani Geoffrin — 11 marca 1767

Kiedy książę Repnin nalegał o odpowiedź dla Clairon, powiedziałem mu: „Niech Pan jej odpowie, książę. Pan wie lepiej ode mnie, czy za trzy miesiące będę mógł ją słyszeć.² Jeśli spotka mnie nieszczęście, Pan się nią zaopiekuje i Pan będzie za nią odpowiedzialny, skoro zwróciła się do Pana. Ujrzeć i usłyszeć Clairon w Warszawie, to z pewnością jedno z najgorętszych moich pragnień, ale nie chciałbym sprawić jej zawodu.” Repnin zapewnił mnie z całym naciskiem, że jej nie zawiodę.

Król do pani Geoffrin — 20 marca 1767

Kochana Mateczko

Posyłam ten list przez umyślnego chcąc jak najszybciej powiadomić za Twoim pośrednictwem pannę Clairon, aby nie planowała w tym roku podróży do Warszawy. Trudno mi wyrazić, jak dalece żal mi spodziewanej przyjemności oglądania jej i słyszenia u nas. A oto przyczyny, które pozbawiają mnie tej radości: skoro tylko spostrzegłem, że sprawy tutejsze przybierają obrót każący spodziewać się zamieszek, zamierzałem początkowo rozwiązać cały mój teatr. Powiedziano mi jednak: „Takie posunięcie ujawni przedwcześnie pogląd Waszej Królewskiej Mości na sytuację, a poznanie tego poglądu wprowadzi również umysł w przedwczesne wzburzenie.” Ustąpiłem wobec takiego przedstawienia rzeczy, zwłaszcza kiedy dowiedziałem się, że panna Clairon ma ochotę przyjechać

do Warszawy, a przyznasz, że trudno o silniejszą pokusę. Ostatnio jednak doszło do mnie z różnych stron, że ta sama publiczność, która bawi się na moim teatrze, ma mi równocześnie za złe, że poświęcam mu w tej ciężkiej chwili zbyt wiele starań i pieniędzy. Jasne jest, że oszczędność na teatrze nie pozwoli mi stworzyć armii; jasne jest, że nagle odprawienie trupy pociągnie nawet za sobą poważne koszty; jasne jest, że pozbawiam się rozrywki, którą lubię, przede wszystkim jednak jasne jest, że pozbawiam się przyjemności widzenia panny Clairon. Cóż, trudno! Trzeba być posłusznym głosowi ludu, kiedy chodzi o okazanie, że odczuwam i podzielam jego troski. W czasach nieszczęść każdy musi zdobyć się na poświęcenie, chętnie więc świecę przykładem.

Całuję Cię, Mateczko, tysiąc razy. Przeprosz w moim imieniu na ten raz pannę Clairon. Jeśli jednak nastanie u nas spokój po burzy, jej przyjazd do Warszawy będzie, mam nadzieję, jednym z najpiękniejszych na to dowodów. Gołębica przyniesie wówczas gałązkę oliwną.

¹ Tłum. wg: *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de madame Geoffrin (1764—1777)*, Paris 1875, s. 243, 253, 277, 279—280. Przeł. W. Zawadzki. Marie-Thérèse Geoffrin (1699—1777), właścicielka głośnego salonu literackiego w Paryżu, była zaprzyjaźniona ze Stanisławem Augustem. Przez nią król nawiązywał niejednokrotnie kontakty z artystami francuskimi i załatwiał dla nich różne polecenia. O m-lle Clairon zob. także w nin. t. s. 148.

² Aluzja do niepewnej sytuacji króla wobec ostrego zatargu z Rosją w sprawie dysydentów.

18 X 1766

KONTRAKTY AKTORÓW POLSKICH¹

Specyfikacja aktorków i aktorów polskich, die 18 Octobris 1766

1.	IW. Prosinoska	ma kontrakt A[nn]o	1766	die 1	Octobris	na rok	150
2.	Leszczyńska	d-to	1766	1	Septembris	ditto	150
3.	Radziejewska	d-to	1766	1	Januarii	ditto	150
4.	Pawlikoska	d-to	1766	1	Martii	ditto	150
5.	Czenpińska	d-to	1766	1	Aprilis	ditto	150
6.	Świeżawski[!]	d-to Ao	1766	1	Septembris	na rok	108
7.	Wirzbicki[!]	d-to	1766	1	Septembris	ditto	87
8.	Antonowicz	d-to	1766	1	Septembris	ditto	87
9.	Boleski	d-to	1766	1	Septembris	ditto	87
10.	Bartoldz	d-to	1765	1	Novembris	ditto	87
11.	Nowicki	d-to	1766	1	Aprilis	ditto	65
12.	Szpikierman	d-to	1765	1	Novembris	ditto	60
13.	Dilewski	jeszcze nie ma				ditto	60
14.	Niemański	jeszcze nie ma				ditto	60
15.	Gorski	ma	1766	1	Aprilis	ditto	52

16.	Wilczewski	<i>d-to</i>	1766	1 Octobris	<i>ditto</i>	60
17.	Modzelewski	<i>d-to</i>	1766	1 Aprilis	<i>ditto</i>	52
18.	Kapica	<i>d-to</i>	1765	26 Novembris	<i>ditto</i>	43
						fl.1
Suma na rok						1658
						fl.11 ²

¹ Rkps Arch. Jabłonny AGAD, A-178a, chap. IV, nr 7. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 81.

² O pierwszych aktorach Teatru Narodowego zob. też M. Klimowicz, *Początki teatru stani-sławowskiego...*, s. 313—325.

październik 1766

JOSSE ROUSSELOI DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

Monseigneur!

Rousseloi, któremu Wasza Eksceleńcja w swojej łaskawości powierzył pro-wadzenie teatru francuskiego, czuje się w obowiązku przedstawić swoje żale z powodu zdarzenia, którym i on, i jego koledzy są tym bardziej zmartwieni, że może ono obecnie naruszyć porządek przedstawień.

Przesłałem kartkę, w której wyznaczyłem sztukę i próby, dołączyłem też nazwiska aktorów uważając, żeby były one poprzedzone literą M., co doskonale zaznacza szacunek, jaki mam dla moich kolegów. Panna Jodin obrażona tym, że nie widzi słowa Mademoiselle w całej rozciągłości na mojej liście, napisała ten wyraz przed swoim nazwiskiem oraz przed nazwiskami panny Duponchelle i pana Dhercour dodając, że chce mi dać lekcję grzeczności. Uważałem, że moim obowiązkiem jest dowieść, że tej lekcji nie potrzebuję, i zwróciłem jej uwagę na literę M, której ona widocznie nie zauważyła. Po jej nieprzystojnych odpowiedziach wolałem usunąć się do mojego gabinetu, powiedziawszy przed-tem, że nie odpowiadam kobiecie. Słowo to ją tak zezłościło, że zaczęła mi mówić okrutne głupstwa. Mnie się wypsnęło słowo flądra, ja z kolei zostałem nazwany rajfurem i obdarzony wieloma innymi epitetami równie żywymi, które zmusiły mnie do ucieczki do mojego gabinetu. Pan Dhercour, który mnie zna od dawna, podniecony obelgami, o których dobrze wiedział, że nie zasłuży-łem, obrażony złośliwymi drwinami Panny Jodin, wywołanymi jego imieniem — co było powodem innego dowcipu — zrobił jej wyrzuty w słowach jak najbar-dziej przystojnych. Panna Jodin odpowiedziała mu w sposób jak najbardziej obraźliwy. On jej powiedział, że jest złą kobietą, a panna Jodin plunęła mu wtedy w twarz. Pan Dhercour nie będąc w stanie zapanować nad pierwszym odruchem spowodowanym tak bolesną złością dał jej kopniaka.

Tak się przedstawia szczerą prawdą, Jaśnie Wielmożny Panie, do której nie trzeba ani ująć, ani dodać najmniejszego szczegółu, i to jest to, co koledzy,

którzy z tytułu swego obowiązku byli obecni na próbie, mogą zaświadczyć Waszej Ekscelencji swoim podpisem. I to na skutek ich szemrania wywołanego tą sceną przedstawiam moje żale, ażeby Wasza Ekscelencja mógł osobiście osądzić sprawę.

Rouselloi, Clavarcu, Duponchelle,
Moulan, Duclo, Caron

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. VII, nr 1. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 103.

7 XII 1766

AKTORKA PRUSINOWSKA DO AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO¹

Jaśnie Wielmożny Mci Dobrodzieju

Pokrzywdzona bardzo a żadnej dotąd nie mająca satysfakcji, już nie listem, ale podaniem memoriału muszę inkomodować² JW Pana Dobrodzieja: czerwonych złotych pięćdziesiąt od pensji odcięto, chociaż na tymże samym kontrakcie na drugi rok go akceptując podpisał mi się P. Szubalski. Za miesiąc jeden cały nie dali mi pieniędzy. Do przeszłorocznych pieniędzy nie dopłacili mi czerwonych złotych ośm i złotych dwanaście. Na dokument posyłam kontrakt, w którym każdy miesiąc wypłacający podpisał, *decessu*³ na monecie przeszłorocznego kontraktu, bo mam złotem wyrażone złotych osiemdziesiąt kilka.

Nie dopłacili mi tedy sprawiedliwie należących pieniędzy # 29 i złotych dziesięć, przydać do tego jeszcze # 50 odciętych, ach, jakoważ to dla mnie strata! Miarkujże, JW Panie, jak ja nie mam na to płakać i dopominać się? Przedtem JW Pan Dobrodziej wiele mię wspomagał, a czyliż teraz ta pensja ma mi wystarczać! Oto i futra za co nie mam sprawić, i dREW kupić, od stancji gospodarz dopomina się zapłaty, grozi mi pozwem na sądy marszałkowskie w tym tygodniu, wstyd mi tego, ale przyznam się JW Panu, żem bidna i golutenieńka — pasz gieltów⁴.

JWWć Pan Dobrodziej wejrzyj w sprawiedliwość, wyznacz JP. Albaniego⁵ na przykład, niechaj przeczyta i przerejestruje dawny kontrakt, a kasa wypłacić powinna, a sam JWWć Pan Dobrodziej uczyni nade mną kompasją⁶ i miłosierdzie, łaską Swą wspomóż, sowicie niebo nadgrodzi! Inaczej będę się musiała ustawnie naprzykrzać Panu, płakać i żebrzeć.

Kontrakt dawny inkluduję⁷, ale suplikuję kazać oddać do moich rąk.

JW Pana Dobrodzieja obowiązana i najniższa służa
A. Prusinowska

D. 7 Decembra 1766 w Warszawie

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. VII, nr 2, Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 105.

² niepokoić

³ niedoboru

⁴ bez pieniędzy

⁵ Jan Franciszek Albani, zbankrutowany kupiec warszawski, były antreprenier komedii francuskiej (1762), zatrudniony przez Moszyńskiego w mennicy.

⁶ litość

⁷ dołączam

1766

POKWITOWANIA AKTORÓW¹

Odebraliśmy largicji² za miesięcy 3 od WJmci Pana Ryxa na osób dziesięć niżej wyrażonych, z których odebranych kwitujemy. To jest a 1 February *pro* Martii i Aprili po # 3.

Karol Świerzawski

Jan Gorski

Jan Nowicki

Maciej Wierzbicki

Michał Wilczewski

Bogusław Spikierman

F. G. Lemański

Tadeusz Kapica

Kazimierz Modzelewski

Antoni Dylewski³

Item za maj odebraliśmy od WJmci Pana Ryxa po # 3 na tych, którzy wzwyż wyrażeni, to jest za osób 10.

Na co się piszemy, ci, którzy wyżej, Aktorowie Polscy.

Item pro mensi Junii odebraliśmy na osób 10. Ciż sami, co wyżej, po # 3 na każdego z osobna, # 30. Na co się piszemy

Aktorowie Polscy

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178b, chap. XX, nr 3.

² należności (datku pieniężnego)

³ Nazwisko i imię przekreślone.

1766

WYKAZ NALEŻNOŚCI AKTORÓW ZA WYŻYWIENIE¹

Specyfikacja
długu za stół aktorom polskim kredytowanego

P. Karol Świerzawski złotych.	65 gr 11
P. Tadeusz Kapica złotych	91
P. Michał Wilczewski złł	98 gr 12

P. Jan Gorski zł	140
P. Maciej Wierzbicki zł	120
P. Franciszek Bolewski zł	49
P. Franciszek Gorski zł	14 gr 16
<i>Suma facit fl.</i>	578 gr 9

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD 178b, chap. XX, nr 10.

1766

ZESTAWIENIE WYDATKÓW NA TEATR POLSKI¹

Wyrachowanie tak pensjów, jako i innej ekspensy na aktorki
i aktorów polskich w roku 1766

Pensje

Imię Pani Prosinowska # 200, pięć zaś à # 150 do roku	# 950
Nr 12, Aktorów według różnic z nimi uczynionych	
Kontrakt	730
<i>efficit</i> na rok	# 1680
Najęcie domu na repetycje i na 12 aktorów na rok	200
Suma	# 1880
Wytrąciwszy najęcie domu, a rozrzuciwszy # 1680 na miesiący dwana- ście, co miesiąc na same	
pensje przypada	# 140
na perukarza co miesiąc	# 5
Pannie do ubierania na teatrum aktorek na mies.	4,2
Na najęcie ustawiczne różnych rzeczy podczas komedii	1/2
Ekspensa różna przy repetycjach i usługa ludzi	6
<i>efficit</i> suma co miesiąc	156
Generalnie wzwyż wyrażony ekspens na rok wynosi	# 2072
Zostaje się na stróże na cały rok	# 928
Suma summarum	# 3000

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD 178a, chap. IV.

koniec 1766

ZESTAWIENIE WYDATKÓW NA TEATR POLSKI¹

Rachunek ekspensy zaczęty w roku 1766 mensis februarii
na komedią polską

1. Regestr strojów białogłowskich	Czerw. złotych	18 f. 12	2
2. <i>ditto</i> krawca polskich sukien	" "	5	9 3
3. <i>ditto</i> kuśnierza	" "	5	10 2
4. <i>ditto</i> ze sklepu bławatnego	" "	5	10
5. <i>ditto</i> krawca sukien niemieckich	" "	2	15 3
6. <i>ditto</i> ze sklepu bławatnego	" "	80	4
malowidło	" "	1	6
2 kapelusze	" "	1	12
2 pary butów żółtych	" "	2	8
pióro białe do kapelusza	" "	2	
atlas verdepomey ² biały	" "	1	11
najęcie szabel	" "	1	4
para butów czerwonych	" "	1	2
rethapowanie ³ 2 kapeluszków	" "		6
kutasy szychowe ⁴	" "		16
pióra na głowę	" "	1	12
pudła na chowanie kornetów.	" "		5
ekspensa przez półtora miesiąca podczas re- petycji, drwa etc	" "	15	
Martius			
paski do szabli	" "		4
kalendarsz i kilka papierów szpilek	" "		9
najęcie stancji na cały rok dla 12 aktorów i repetycje	" "	200	
od fryzowania perukarzom przez półtora miesiąca	" "	8	
pannie od strojenia na teatrum <i>ditto</i>	" "	5	
para trzewików męskich	" "		7
obuch mosiężny	" "	1	14
worek jedwabny zielony z liczmanami	" "		15
naprawa zepsutej szabli	" "	1	9
2 pary pończoch jedw. męskich	" "	3	
najęcie szabel	" "		16
2 chustki muslinowe	" "	1	14
12 egzemplarzy komedii kupionych i od oprawy tych	" "	2	14
worek jedwabny do włosów	" "		10

Aprilis

pensje na cały miesiąc aktor. perukarzom,				
pannie od strojenia etc.	„	„	149	8 1½
3 halsztuchy kitajkowe czarne	„	„	1	14
pióra i kity na głowę	„	„	2	
<i>du rouge</i>	„	„	1	12
para butów żółtych	„	„	1	6
kapelusz z galonem	„	„		16
kilka papierów szpilek dubeltowych . .	„	„		8
para zauszniczek kamiennych	„	„	3	
2 garnitury sprzączek kamiennych męskich	„	„	19	
papier do przepisywania komedii i roku. .	„	„		15
wstążki różnego koloru	„	„	1	12
para butów żółtych niemiecką robotą . .	„	„	1	14
atlasu białego 2 łokcie	„	„	1	4
za 3 egzemplarze <i>Natętów</i>	„	„		9
para trzewików męskich	„	„		7
kitajki ⁵ różowej łokci 19½	„	„	8	2 2
<i>ditto</i> białej łok. 14	„	„	5	7 3
7. registr ze sklepu bławatnego	„	„	11	7
8. <i>ditto</i> krawca sukien niemieckich	„	„	2	7
9. <i>ditto</i> krawca polskich sukien	„	„	3	14
10. <i>ditto</i> krawca sukien białogłowskich . . .	„	„	1	12
12 par pończoch jedwabnych	„	„	15	
2 tuziny rękawiczek	„	„	3	8

Majus

Za cały miesiąc pensjów wypłacenie . .	„	„	149	8 2
11. registr ze sklepu bławatnego	„	„	31	6
12. <i>ditto</i> garniturów białogłowskich	„	„	20	3
najęcie domina	„	„	1	2
maszka na gębę	„	„		2 3
para rękawiczek męskich	„	„		2 3
para pończoch jedwabnych męskich. . .	„	„	1	8
najęcie domina	„	„	1	2
½ tuzina rękawiczek białogłowskich . .	„	„		14
4 łok. kitajki czarnej na fartuszek . . .	„	„	1	10
wstążka do tegoż	„	„		3
od oprawy kilku egzemplarzów komediów pisanych.	„	„		6

Junius					
na cały miesiąc pensjów wypłacenie . . .	„	„	145	1	2
2 tuziny rękawiczek białogłowskich . . .	„	„	3	8	
1 tuzin pończoch jedwabnych	„	„	15		
1½ łokcia kitajki różowej	„	„		10	2
2 łok. mienionej <i>ditto</i>	„	„		14	
2 szable oprawne wyzłacane	„	„	7	10	
2 pasy	„	„		16	
sztuka galonu szerokiego	„	„	2	5	
worek skórzany do pieniędzy	„	„		4	
żółte buty sznurowane	„	„	2		
pióra na głowę	„	„	2	9	
<i>du rouge</i>	„	„	2		
paski do szabli	„	„		6	
najęcie domina	„	„	1	2	
18 łokci barakanu ⁶ pąsowego na suknie .	„	„	8	1	1
attaminu ⁷ ł. 8	„	„	1	12	
13. registr krawca sukien niemieckich . . .	„	„	3	3	1
8 łok. szalonu ⁸ w papuzim kolorze . . .	„	„	1	3	1
<i>ditto</i> 2 łok. pąsowego	„	„		5	
2 pary pończoch jedwabnych męskich .	„	„	3	3	
Julius					
na cały miesiąc pensje wypłacone . . .	„	„	145	1	2
2 łok. kitajki różowej	„	„		14	
<i>ditto</i> zielonej i białej	„	„		13	
czarnej wstążki 6 łok.	„	„		7	2
2 pary mankietków dentoilagowych ⁹ . .	„	„	3		
2 koszule zwierzchnie cienkie	„	„	4		
2 pary trzewików męskich	„	„		14	
kapelusz z białym piórem i galonek . .	„	„	3	6	
4 łok. ½ cycu ¹⁰ na fartuch	„	„	1	3	1
puliareś safianowy czerw.	„	„	2	4	
para butów	„	„	1	2	
14. registryk souflera	„	„		12	
15. <i>ditto</i> krawca	„	„	1	2	
16. <i>ditto</i> krawca sukien niemieckich . . .	„	„	6	8	
17. <i>ditto</i> ze sklepu bławatnego	„	„	39		
18. <i>ditto</i> krawca	„	„	1	8	1
3 razy najęcie karety	„	„	1	8	1

August			
na cały miesiąc wypłacenie pensjów. . .	„	„	145 1 2
para rękawiczek męskich	„	„	2 3
najęcie domina	„	„	1 2
za cyc na szlafrok ł. 7½	„	„	3 2 1
na mantolet ¹¹ <i>ditto</i>	„	„	1 10
czapka pąsowa z barankiem siwym . . .	„	„	1 8
boty żółte z podkówkami	„	„	1 6
meszty ¹² i papucie	„	„	10
2 szafki noremburskie	„	„	1 7
galanterie różnego gatunku, w tychże: .	„	„	5
2 szlafmyce	„	„	10
puzderko z flaszami zamykane	„	„	1 4
fartuch	„	„	4
para butów żółtych	„	„	1 4
para pończoch nicianych	„	„	5
19. registr strojów białogłowskich	„	„	4 2
20. <i>ditto</i> souflera	„	„	10
21. <i>ditto</i> krawca sukien niemieckich	„	„	1 15
wydrukowanie regulamentów	„	„	1 4
22. <i>ditto</i> krawca sukien polskich	„	„	3 11
23. <i>ditto</i> krawca białogłów.	„	„	1 5
24. <i>ditto</i> sklepu bławatnego	„	„	15 1 1
25. <i>ditto</i> strojów białogłowskich	„	„	5 7 1
laska pielgrzymka	„	„	7
Suma <i>summarum</i>		# 1458	f.1 3½

¹ Rkps Arch. Jabłonny, AGAD A-178a, chap. IV, nr 9.

² Gatunek jedwabiu.

³ Odświeżenie.

⁴ Frędzle złożone.

⁵ Z jedwabiu.

⁶ Kosmatej tkaniny wełnianej.

⁷ Cienkiej bawełny.

⁸ Tkaniny jedwabnej.

⁹ Koronkowych.

¹⁰ Jedwabiu.

¹¹ Płaszcz.

¹² Miękkie pantofle.

1767

PROJEKT NOWEJ ANTREPRYZY TEATRALNEJ¹

Projekt prowadzenia widowisk teatralnych w Warszawie,
przedłożony JKMci.

Ponieważ pewność, że zobowiązania będą wypełnione, jest główną podstawą zdobycia zaufania, wykazania swej solidności i zasłużenia na zatwierdzenie planu przedłożonego kornie JKMci, projektant proponuje dać kaucję złożoną w gotówce w Warszawie na sumę, jaką się będzie podobalo wyznaczyć JKMci dla wykonania i przeprowadzenia wszelkich ogólnych i szczegółowych zamierzeń.

Projektant zobowiązuje się utrzymywać na usługi JKMci podczas całego okresu lat siedmiu, poczynając od Wielkanocy 1769 do Wielkanocy 1776, pełną trupę aktorów francuskich, operę komiczną włoską, trupę aktorów polskich i komplet tancerzy dostosowany do niżej wymienionych widowisk, a wszystko to co do szczegółów — jak niżej:

Komedia francuska

Projektant podejmuje się zorganizować i utrzymywać na usługi JKMci w ciągu całego wyżej wymienionego okresu pełną komedię francuską, mogącą odpowiednio wystawiać komedie, tragedie i opery komiczne, według następującego planu:

Aktorki

Pierwsza rola — grająca wszystkie wielkie role, „*grandes amoureuses*” i królowe w tragediach — równorzędna aktorce Clairon. Pierwsza amantka grająca wszystkie młode kochanki, dublująca główne role w tragedii i śpiewająca partie kochanek w operze komicznej. Kiedyś rola aktorki Dubois. Pierwsza subretka — śpiewająca partie ochmistrzyni w operze komicznej.

Druga subretka — grająca drugie amantki, powiernice w tragedii i śpiewająca partie drugich kochanek w operze komicznej. Aktorka charakterystyczna — grająca także role powiernic w tragedii. Rola aktorki Sans-laVille².

Aktorzy

Aktor grający pierwsze role w komediach i tragediach. Aktor grający drugie role, mogący dublować pierwsze role w tragedii oraz śpiewać partię amantów w operze komicznej. Aktor grający trzecie role, odtwarzający wszelkie osoby w komedii i powierników w tragedii oraz mogący w razie potrzeby śpiewać. Pierwszy aktor komiczny.

Drugi aktor komiczny grający arlekina i mogący w razie potrzeby śpiewać rolę królów w tragedii, ojców ze szlachty czy gminu w komedii oraz rolę Caillota³ w operze komicznej. Aktor grający drugie role: królów, safandulę, starych ojców, finansistów, „czarne charaktery”, śpiewający partie La Ruette’a⁴ w operze komicznej.

Aktor grający role zastępcze.

Sufler.

Opera komiczna włoska

Będzie się składała z czterech aktorów, dwóch mężczyzn i dwu kobiet.

Śpiewaczki

Jedna śpiewaczka do ról poważnych, odpowiednik aktorki Torri. Jedna śpiewaczka do ról komicznych, odpowiednik aktorki Restorini.

Śpiewacy

Jeden śpiewak „demi—caractere”, odpowiednik p. Restorini. Jeden śpiewak komiczny, odpowiednik Poggi⁵.

Komedia polska

Będzie się składała z czternastu aktorów, pięciu kobiet i dziewięciu mężczyzn, którzy grać będą kolejno wszystkie sztuki, jakie WKMcI spодoba się im dać.

Balety

Pierwszy tancerz, baletmistrz.

Pierwsza tancerka.

Drugi tancerz komiczny.

Trzeci tancerz „demi—caractere”.

Trzecia tancerka „demi—caractere”.

Czternastu baletników, siedmiu mężczyzn i siedem kobiet. W sumie całość wynosi dwadzieścia osób tańczących.

Projektant zawrze wszelkie wstępne umowy na dwa lata z wyżej wymienionymi osobami, po ich pierwszych występach w Warszawie. Od rozkazów JKMcI będzie zawsze uzależnione, kogo z aktorek, aktorów, tancerzy, tancerek, niepodobających się Jemu trzeba będzie odprawić z chwilą wygaśnięcia umowy.

Projektant zobowiązuje się również nie odnawiać kontraktów, jak tylko w mieście, w jakiej będą miłe JKMcI, oraz przedstawiać corocznie, kilka miesięcy przed zamknięciem teatru, stan umów aktorskich na rok bieżący, w celu otrzymania rozkazów JKMcI dotyczących zmian i zaangażowania na rok następny nowych aktorów, mogących sprawić przyjemność JKMcI.

Projektant zobowiązuje się, natychmiast po podpisaniu niniejszego aktu, o ile ten zostanie zaakceptowany, dostarczyć funduszków i wybudować salę operową na takim miejscu i według takiego planu, jaki spodoba się przekazać JKMci.

Zobowiązuje się dostarczyć wszelkich ubiorów, dekoracji, orkiestry i w ogóle wszystkiego, co może być potrzebne dla wymienionych wyżej widowisk, i to zgodnie ze szczegółowym planem, jaki się według potrzeby opracuje i ustanowi.

Zobowiązuje się zawierać umowy w ten sposób, aby nigdy, w żadnej okoliczności ani pod żadnym mogącym się nasunąć pretekstem nikt z osób zaangażowanych do teatru warszawskiego nie miał potrzeby zwracać się z najmniejszą sprawą do JKMci, cokolwiek by się stało, natomiast projektant będzie odpowiedzialny za wszystko na mocy kaucji złożonej przez niego w Warszawie oraz na mocy drugiej kaucji, jaką złoży w Paryżu na odszkodowanie i kosztą podróży dla każdej osoby zaangażowanej do spektaklu warszawskiego.

Prośby projektanta, skierowane do JKMci, dla umożliwienia wykonania wyżej wymienionego projektu:

Blaga on bardzo pokornie JKMć, aby raczył łaskawie udzielić mu swej protekcji i aby w razie mogących zaistnieć zaczepki i zadrażnień mógł znaleźć ucieczkę oraz cieszyć się prawami przysługującymi osobom mającym zaszczyt być na usługach JKMci.

JKMć będzie dawał na utrzymanie wyżej wymienionych spektakli dwadzieścia tysięcy dukatów w pierwszych dniach marca i po tysiąc pięćset w ostatnich dniach każdego miesiąca, co utworzy sumę dwudziestu tysięcy rocznie.

Wszelkie dochody z występów będą należały do projektanta. Jakkolwiek projektant prosi o umowę na lat siedem, JKMć będzie zawsze mógł zerwać ją, odprawić antreprenera i wziąć innego, wypłacając w zamian sumę dziesięciu tysięcy dukatów, co stanowi mniej więcej koszt półrocznego utrzymania spektaklu, płatne antreprenierowi od dnia przerwania jego działalności, w wysokości wyżej wymienionej sumy; o ile JKMć zechce odprawić wszystkie trupy, na koszt antreprenera odbędą się podróże powrotne, zostaną wypłacone odszkodowania oraz wypełnione zostaną wszelkie klauzule zobowiązania zaciągniętego względem podwładnych z tym, że ani jeden grosz nie będzie się należał ze strony JKMci.

Gdyby kiedyś JKMć pragnął powiększenia liczby osób czy to tańczących, czy występujących w innych spektaklach, stanie się to na koszt JKMci, który dostarczy funduszy potrzebnych antreprenierowi, a ten z pewnością będzie się czuł najbardziej zaszczycony, wykonując rozkazy JKMci; nikt jednak nie będzie mógł być zaangażowany do wyżej wymienionych spektakli bez zawarcia umowy z antreprenierem, a więc bez podporządkowania się przepisom i zarządzeniom, ustanowionym i przyjętym przez wszystkie inne osoby należące do teatru.

Jeśli chodzi o wybudowanie sali widowisk, JKMć przydzieli teren i wypłaci zaraz po podpisaniu kontraktu cztery tysiące dukatów w gotówce lub w naturalnie materiałami służącymi do budowy, jak cegły, deski, drewno, żelaziwo itp.

Po czym projektant wypłaci na wszystkie pozostałe koszty budowy kompletnej sali, według dowolnego, łaskawie dostarczonego przez JKMé projektu. Po ukończeniu wymienionej sali zestawia się sumę wszelkich dokonanych wydatków, z której potrąci się najpierw cztery tysiące dukatów wypłaconych z góry przez JKMé i JKMé stanie się natychmiast właścicielem całego wymienionego budynku i prywatnym dłużnikiem na resztę sumy, wydanej na budynek przez projektanta. Wyżej wymieniona suma zostanie podzielona na siedem równych części, które zostaną całkowicie spłacone projektantowi w ciągu siedmiu lat trwania antrepryzy, z wykluczeniem jakiegokolwiek dla niego uszczerbku, bez względu na mogące zajść okoliczności. Jeśliby teatr został zburzony lub spalony, wszelkie straty pójdą na rachunek JKMci, będącej zawsze gwarantem i obowiązanej zwrócić w każdej chwili wymienioną sumę wraz z odsetkami.

O ile niniejszy projekt miałby szczęście spodobać się JKMci, projektant za jedyny cel postawiłby sobie zasłużenie na zadowolenie JKMci, dzięki odpowiedniemu wypełnieniu wszystkich warunków. Dlatego to zobowiązuje się rozpocząć [spektakle] dopiero na Wielkanoc 1769, aby mieć czas na dokonanie dobrego wyboru i odpowiednie wypełnienie zobowiązań.

Ponieważ [projektant] przypuszcza, że JKMé nie zechce pozbawić się przyjemności spektaklu od Wielkanocy 1768 do Wielkanocy 1769, projektant zobowiązuje się ponadto zająć się utrzymaniem widowisk w najbliższym roku.

Zobowiązuje się utrzymać istniejącą już komedię francuską, uzupełniając ją w ten sposób, aby mogła odpowiednio wystawiać komedie, tragedie i opery komiczne.

Zobowiązuje się powiększyć liczbę tancerzy o tancerkę, która będzie występowała razem z Missoli¹.

Powiększyć ich liczbę o dwóch baletników i dwie baletnice. Następnie dodać na miesiąc październik i na całą przyszłą zimę operę komiczną włoską na cztery głosy.

Na utrzymanie teatru w ciągu tego roku prosi JKMé, aby JKMé dostarczył sali, gdzie będzie można wystawiać wymienione spektakle czy to w teatrze Saskim, czy gdzie indziej.

JKMé zezwoli na używanie wszelkich dekoracji, przyborów, kostiumów itp. znajdujących się obecnie w magazynie JKMci.

JKMé wypłaci w pierwszym tygodniu postu przyszłego roku dwa tysiące dukatów, następnie co miesiąc tysiąc dukatów, a na końcu roku dwa tysiące dukatów, co utworzy sumę szesnastu tysięcy dukatów na całoroczne utrzymanie. Całkowity dochód z występów będzie należał do projektanta.

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jablonny, AGAD A-178b, chap. XII, nr 2.

² Sasn-la Ville, aktorka francuska występująca w Warszawie w 1766.

³ Caillot Joseph (1732—1816), śpiewak opery włoskiej w Paryżu, miał rozległą skalę głosu (łączył baryton z tenorem) oraz wspaniałą mimikę.

⁴ La Ruelle Jean Louis (1731—1792), początkowo amant w paryskiej operze komicznej, następnie po stracie głosu znakomity odtwórca ról komiczno-charakterystycznych (śmiesznych ojców, opiekunów itp.).

⁵ Restorini, Poggi, śpiewacy włoscy występujący w Warszawie w 1766 r.

⁶ Missoli, tancerz półcharakterystyczny występujący w Warszawie w 1766 r.

3 IV 1768

JÓZEF BIELAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Sire

Smutna sytuacja, w której podobało się WKMcI zostawić mnie dotąd, nie umorzyła jeszcze nadziei we mnie do osiągnięcia z rąk WKMcI posiłków, których odmówienie mogłoby resztę dobrych myśli i ducha przydusić we mnie, ale nie umniejszyć ochoty do zasługiwania sobie na łaskę tak wspaniałego Monarchy. JMé ksiądz Biskup Wileński² może wyznać, jeżeli w uciechach lub w próżnowaniu utopiłem czas mój, którego nawet panem nie jestem; bo myśli pełne frasunku i niespokojności dzielą się nim ze mną, i chociaż tu poła-pałem znajomości nie tylko z nauczonymi, ale i z pierwszymi widowisk francuskich aktorami, cóż kiedy niedostatek mój nie pozwala mi pożytkować społeczności tak doskonałych ludzi; i jeżeli mi WKMé umkniesz swej protekcji, nie wiem, co będę czynił, i co sobie mam obiecywać, kiedy w czasie, którego zażywam na zubożenie talentu mego, pomocy nie znajdę; a tym bardziej, kiedy już najpiękniejszą część wieku mego w umartwieniach przewlekłem: więcej z siebie czynić nie mogę, kiedy szukam wszystkimi siłami i być chcę z podziału mego użytecznym tak WKMcI, jako Ojczyźnie mojej; że mi zbywa na sposobach, nie moja wina, lecz natury, że mnie nieszczęśliwym przypadkiem wepchnęła w ubogie ciało — omyłka, którą łaska WKMcI poprawić zawsze może; więcej powiem, że po szczęśliwym otworzeniu pierwszej komedii, miał paść ten los dla mnie. Na gruncie to tej łaski i wspaniałego umysłu WKMcI (na którym nie mogłem się oszukać) odważyłem się, Najjaśniejszy Panie, zbliżyć do tego źródła nauk, w ufności, że WKMé nie będziesz żałował kosztu dla tego, który w wydokształceniu rzemiosła swego nie szuka inszej chwały, tylko podobać się i być zdolniejszym do usług tak mądrego Króla. W rękę tedy WKMcI nie tylko osłodzić mój wyrok, ale zbudować mi dom szczęścia, sławy i chwały; łaska, której pamięć chybaby z potomnością zginęła, dobrodziejstwo, którego słodki zysk obudziłby w wielu umysłach chęć do pracowania i nauk, a w moim zawiązałyby wyższe myśli tak do wielbienia i pokazania potomnym wickom wspaniałości, chwały i wielkich czynów WKMcI, jako do wytechnienia [!] nałogów ludu WKMcI, jeżeliby mnie do tej roboty łaska WKMcI znowu powołała, której z miejsca tego drugi raz mam honor wzywać.

Sire, de Votre Majesté le plus humble et le fidèle sujet

Bielawski³

A Paris le 3 Avril 1768

¹ Rkps Muz. Czart. 711. Druk: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta*, t. II, Lwów 1929, s. 402.

² Ignacy Jakub Massalski, biskup wileński (1729—1794), lichy ten człowiek był mecenasem literatów i uczonych.

³ U góry listu własnoręczna notatka króla: „*Le 2 mai j'ai donné commission à Schmidt qu'il fasse quelque chose pour lui.*”

4 VII 1774

ROZPORZĄDZENIE DLA AKTORÓW A. PONIŃSKIEGO¹

Rozporządzenia, które tutejsza entrepryza teatralna dla zachowania i utrzymania dobrego porządku nicodwoalnie musi przestrzegać.

1. Wszyscy aktorzy i aktorki muszą w dniu, w którym występują, znaleźć się w garderobie teatralnej o godzinie 5, ażeby przedstawienie zgodnie z ustanowionym najlaskawszym rozporządzeniem mogło się rozpocząć punktualnie o godzinie 6. W wypadku, gdy jakaś z potrzebnych do występu osób z własnej winy lub niedbalstwa nie znajdzie się tam o oznaczonej godzinie i w ten sposób spektakl zostałby opóźniony albo gdyby jakaś osoba przeciwstawiała się entrepreneurowi, to może ona być przekonana, że się z nią postąpi tak, jak zwykle postępuje się w innych dużych teatrach w podobnych wypadkach.

2. Jeśli względem powozów ma się wzorować na przyjętym w cesarskim teatrze w Wiedniu zwyczaju, to zgodnie z nim powóz zabierze kobiety aktorki (jednak tylko te, które występują) jeszcze przed godziną 5. Cztery osoby wsiądą jednocześnie i nie każą się zawozić do teatru pojedynczo. Żadna z kobiet nie może długo zatrzymywać powozu i kazać na siebie czekać. Zaraz po komedii aktorki w tym samym porządku pojedą do domu, ponieważ powóz ma odwiedzić tancerki i musi niezwłocznie powrócić. Aktorka, która chciałaby być obecna na balcie albo dla jakiegoś innego powodu chciałaby jeszcze pozostać, nie będzie miała wozu do swego użytku. Żaden niemiecki aktor ani aktorka nie będą odwożeni powozem na próby, chyba że będzie im to zezwolone z grzeczności na ich uprzejme prośby albo przy bardzo złej pogodzie.

3. Zaleca się wszystkim aktorom i aktorkom, aby się zachowywali spokojnie w stosunku do wszystkich osób zatrudnionych w obsłudze teatru i aby w wypadku obrażenia (przez kogoś z nich) nie dochodzili sami sprawiedliwości, ale poskarżyli się na (winnego) przed panem entrepreneurem, w wyniku czego otrzymają zupełne zadośćuczynienie.

Zaleca się w ogóle z wielkim naciskiem spokój i zgodę.

4. Żaden aktor nie może zarządzić wystawienia sztuki ani rozdzielać ról, gdyż dla wielu powodów jest to jedynie i wyłącznie zadaniem pana entrepreneur'a. Żaden również aktor ani aktorka nie ma prawa wybierać sobie samowolnie roli ani wahać się przy przyjmowaniu roli przydzielonej zgodnie z kontrak-

tem. Tak samo muszą być zadowoleni z ubrań, które z garderoby zostają wydawane na każdą komedię.

Kto nie wypełni wszystkich wymienionych punktów, łamie umowę i może być albo od razu, albo na św. Michała zwolniony ze swego kontraktu. To samo dotyczy tego, kto z góry nie ma zamiaru stosować się do tych nieodzownych rozporządzeń. Aby temu zarządzeniu dać ważność i nadać mu moc, podpisał je własnoręcznie

Jego Książęca Wysokość Marszałek Konfederacji
Działo się w Warszawie dnia 4 lipca 1774
A. Książę Poniński

¹ Odpis dokumentu w języku niemieckim sporządzony przez M. Rulikowskiego. Oryginał znajdował się w nieistniejącym już rkpsie Bibl. Krasieńskich, nr 4137.

4 I 1775

FRANCISZEK RYX DO ANTONIEGO TYZENHAUZA¹

Monseigneur

Wiadomo JWWM. Panu Dobrodziejowi, że *publicum* żąda i dopomina się jak najczęściej opery włoskiej; wiadomo i to, że ze wszystkich oper, które aktorowie grać umieją, *publicum* najlepiej lubi *Il Pazzo finto per amore*, *Sposa fedele* i *La Metilde ritruovata*.² Uwierzyć JWWM. Pan Dobrodziej łatwo nie możesz, jak wielki mam zawód z tego, że ludzie JWWM. Pana Dobrodzieja wyżej wspomniane opery ode mnie za rewersem pożyczone do Grodna zabrali.

Prócz tych trzech wszystkie inne spektatora nudzą; nowej aktorowie jeszcze nie umieją, więc gdy żadnej opery włoskiej nie dam albo dawne niegustowne grać każę, spektatorowie zrażeni opuszczą teatr i mnie to przyniesie szkody *ad 17 praesentis* (w który dzień nowa opera będzie) więcej tysiąca czerwonych złotych.

Za czym śmiałem upraszać łaski JKMci, aby list swój za mną do JWWM. Pana Dobrodzieja pisany umyślnym wysłał kurierem, gdyż ja potrzebując nieodwłocznie muzyki wyżej wspomnianych trzech oper, chciałem i JWWM. Pana Dobrodzieja ekspensy ująć, i sobie jak najprędzej dogodzić. Racz zatem JWWM. Pan Dobrodziej odesłać mi przez oddawcę starego Jacka te moje opery. Jak nową Picciniego³ grać zacząć, za wielki sobie honor i ukontentowanie mieć będę na długi czas onych JWWM. Panu Dobrodziejowi pozwolić.

O co jeszcze raz upraszając oddaję imię statecznej łasce, zostając z głębokim uszanowaniem JWWM. Pana Dobrodzieja najniższym sługą

Ryx⁴

w Warszawie die 4 Januarii 1774⁵

¹ Rkps Arch. Tyzenhauza, AGAD F-23.

² Opera pierwsza, Mariani—Sacchini, grana była po raz pierwszy w r. 1774, druga, Chiari—Guglielmi, też w 1774 i trzecia, Petrosellini—Anfossi, również w 1774.

³ Prawdopodobnie chodzi o operę *La Pesatrice, ovvero l'Erede riconosciuto*, graną po raz pierwszy 16 I 1775.

⁴ Podpis własnoręczny. Franciszek Ryx (1732—1799) początkowo pełnił funkcję fryzjera u podkanclerzego Sapiehy, następnie został kamerdynerem St. Augusta, wówczas jeszcze stolnika litewskiego. Po objęciu tronu przez Poniatowskiego Ryx zdobywał coraz większe zaufanie króla służąc mu do różnych poruczeń, zwłaszcza w sprawach finansowych. Dzięki względom króla otrzymał w 1768 r. indygenat polski i starostwo piaseczyńskie, a w r. 1776 odkupił, zgodnie z życzeniem króla, monopol teatralny od Sułkowskich. W r. 1779 wystawił Ryx budynek teatralny na placu Krasieńskich. Ryx przeważnie wydzierżawiał teatr odstępując go różnym „dyrektorom”. W r. 1790 wydzierżawił go Wojciechowi Bogusławskiemu.

⁵ Na obwołucie „4 Januar 1775”, co jest datą właściwą; świadczy o tym list St. Augusta pisany do Tyzenhauza w tej samej sprawie 3 I 1775, w którym m. in. czytamy: „On [Ryx] właśnie tych oper chciał zażyć do dania *publico*, nim się nowej nauczą aktorowie, które że już i zapowiedziane były, zawód stąd wielki będzie miał Ryx, gdyż zrażeni spektatorowie dawniejszymi niegustowymi operami grożą próżne zostawić theatrum. [...] dla Ryxa kilkaset czerwonych złotych ta zwłoka przynieść może szkody...” (AGAD, Arch. publ. Potockich 310.)

kwiecień 1775

ROZPORZĄDZENIE MARSZAŁKA LUBOMIRSKIEGO¹

1° Aby podług opisów i obowiązków *publicum* nie miało zawodu; aby theatrum dobrymi aktorami opatrzone było i regularnie podług opisu, w czasie i godzinach naznaczonych *spectacula* odprawiły się.

2° Pod żadnym pretekstem cena łóżów bądź rocznych, bądź kwartalnych, czyli miesięczna, podwyższona być nie może nad opis, którzy *seorsive*² ustanawia się; podobnie i wszelkie inne *entrées* na parterze, galerie i paradyz.

3° W czasie reprezentacji, w których liczność zgromadza się spektatorów, z rozważeniem bilety rozdawane być powinny, ażeby zawodnie więcej nie zgromadziło się spektatorów, niżeli theatrum obejmować może, przez co zawiedzeni zostają, iż opłaciwszy bilet miejsca nigdzie nie znajdują; natenczas albowiem opłata biletu miejsca nie znajdującemu powrócona być ma.

Ad 1^m Upoważniona konstytucją kompania w tej mierze najdokładniejszy dozór obiecuje.

Ad 2^m Spełni się w tym wola JO. Jmci Marszałka w. k[oronnego].

Ad 3^m Ile razy się to trafiać będzie, że dla nacisku nie będą mogli być wszyscy spektatorowie pomieszczeni, tym, którzy miejsca dla siebie nie znajdują, pieniądze powrócone będą.

4° Jest żądaniem *pro publico*, aby kilka łóżów mogło być nie najętych, a to dla wygody przyjeżdżających, aby mogli za swoje pieniądze mieć łożę na reprezentację przybywając.

5° W piątki, aby wakowały *spectacula*, dozwala się.

6° Jeżeliby zaś w te dni inne zabawki okazywane były, to jest: koncerta, oratoria, natenczas każdy *seorsive entrée* zapłaci, chociaż mający łożę lub abonowany będąc, a to podług ustawy na to osobnej od jurysdykcji oznaczonej. To się zaś waruje, iż każdy najemniciel łoży swej jest panem i gdy się sam znajdować nie będzie, nikt bez jego woli łoży jego używać nie powinien.

7° Bądź w jakiegokolwiek uroczystości, nigdy cena odmieniona i podwyższona być nie powinna *ullo titulo*⁴, ale każda reprezentacja zawsze w jednej równości opłacana być powinna, a mający łożę lub miejsce abonowane, pod żadnym wynalazkiem do inszego płacenia nie ma być pociągany.

8° Na limoniady, orzady i wszelkie inne rynfreszki⁵ nastąpi taksa, aby *publicum* nie było *aggravatum*⁶.

9° *Ullo titulo et pretextu* gry hazardowne być na theatrum i w łożach zabraniają się.

10° Aktorowie i wszyscy do theatrum należący tudzież kontraktami do pewnego ukarania przez dyрекcję submitują się⁸, jednak gdyby toż ukaranie zdawało się im być *aggravane* i nie sądzili się onego być zasłużonymi, wolno im będzie udać się do zwierzchności jurysdykcji dla rozeznania ich uzalenia.

Ad 4^m Taż sama jest intencja dyrekcji.

Ad 5^m Jest to właśnie żądaniem dyrekcji, gdyż piątki być mogą zażyte na repetycje i inne przygotowania.

Ad 6^m Oczekuje w tej mierze dyrekcja wyroków jurysdykcji laski w. k., z tym jednak ostrzeżeniem: aby jeżeli oratoria i koncerty *in bonum*³ dyrekcji dawane będą, przy dawnej taksie zostanie się.

Ad 7^m Zupełnie według żądania JOKsięcia Imci zachowane być ma.

Ad 8^m Doprasza się dyrekcja takowej taksy.

Ad 9^m Gry żadnej azardownej ani na theatrum, ani w łożach nie pozwoli się.

Ad 10^m Akceptuje się, z tym tylko ostrzeżeniem: aby *poena temerae vexae*⁷ była wzajemnie obostrzona w sądach laski w.k.

11° W czasie agitującego się *spectaculi*, z powodu nieposłuszeństwa w swych obowiązkach lub kłębności wolno będzie dyrekcji wartość dodać aktorowi wykraczającemu, nie dłużej jednak trzymanym być ma, aż do końca reprezentacji, o dalsze albowiem ukaranie do jurysdykcji doniesionym lub zapozwanym być powinien.

12° Jako rygor na aktorów jest ostrzeżony i posłuszeństwo do wykonania swych powinności jest mocno ostrzeżone; więc równie należy zwierzchności dojrzeć, aby każdy aktor miał zupełne bezpieczeństwo swojej należytości kontraktem przyobiecanej; aby mu w swym czasie była wypłacona i by nie miał w obowiązkach *formandi processum juris*⁹ i na dobrach szukać swojej satysfakcji, przeto dyrekcja złożyć ma albo sumę u bankiera warszawskiego, aby ta suma była bezpieczeństwem do zapłacenia, co komu należeć będzie, *ex decreto vel resolutione*¹⁰ zwierzchności, albo zaręczenie bankiera stawić *sub responsione*¹¹ w sądach marszałkowskich.

13° Gdy najęcie łóżów i inne abonamenta *anticipative* płacić się mają, równie należy *pro securitate* tychże zaręczenie bankiera okazać; punktualność zaś opłacenia od najęcia łóżów być może z dołożeniem odpowiedzi w sądach marszałkowskich.

14° Jeżeli ta societas w domu swoim trzymać będzie club lub inne zabawy, gry hazardowne jako są zakazane, tak *ullo titulo* i tam nie pozwalają się.

Ad 11^m Doprasza się dyrekcja, aby do tego rygoru nie tylko aktorowie, ale też aktorki pociągane były.

Ad 12^m Zaręczenie JP. Burcharda złożone w ręce JOKsiewia Imci Marszałka w.k. zupełnie ten punkt ułatwia.

Ad 13^m Równa gwarancja w tej mierze JP. Burcharda zupełnie to ubezpiecza.

Ad 14^m Ponieważ club, chociaż będący w pałacu Radziwiłłowskim, nie zależy od dyrekcji teatralnej, ale założony jest przez osoby na przyległym rejestrze specyfikowane, więc raczy JOKs. Marszałek w. k. do wspo-

15° Spokojność, skromność, uszanowanie każdego, aby w czasie reprezentacji zachowane były, jurysdykcja ubezpieczy.

16° Prawem obwarowane 4 m. [4 000] złotych polskich do kasy marszałkowskiej koronnej, aby wypłacone było, *pro anno elapso et pro futuro*¹² punktualność zachowana w wypłaceniu.

[podpisano:] August książę Sułkowski M[arszałek] R[ady] N[icustającej], Antoni książę Sułkowski W[ojewoda] gniez[nieński], Ryx.

mnianych osób adresować swoje zakazy.

Ad 15^m Obowiąże takowa atencja dyrekcję, za której oświadczenie JOKs. Imci dziękuje.

Ad 16^m Ponieważ konstytucja o wypłaceniu 4 m. fl. dopiero *ab augusto* ma początek, więc przy końcu anni 1775 według prawa dopiero się wypłaca.

¹ Rkps AGAD, Warszawa-Ekonomiczne, sygn. 859. Druk: A. Wejnert, *Starożytności warszawskie*, t. II Warszawa 1848 s. 359.

² Oddzielnie.

³ Na dochód.

⁴ Pod żadnym pozorem.

⁵ Napoje orzeźwiające.

⁶ Obciążone.

⁷ Kara za zuchwałę udręczenie, stosowana za bezpodstawne wszczynanie procesu sądowego.

⁸ Podlegają.

⁹ Formować proces sądowy.

¹⁰ Wg dekretu albo uchwały.

¹¹ Pod odpowiedzialnością.

¹² Za rok upłyniony i przyszły.

kwiecień 1775

PRZEWIDYWANY ROZKŁAD PRZEDSTAWIEŃ¹

Wykaz ogólny reprezentacji baletów i innych widowisk publicznych, które mają być dane wśród roku teatralnego od 1775 do 1 maja 1776.

1. Będzie przedstawionych bezzawodnie 12 nowych oper włoskich w ciągu całego roku; każdego tygodnia odegrają 2 razy teatr włoski.

2. Co tydzień trupa niemiecka da nową sztukę w ten sposób, aby w ciągu roku 48 było nowych przedstawień. Każdego tygodnia 2 razy będzie teatr niemiecki.

3. Aktorowie polscy przedstawia 18 sztuk nowych wśród całego roku tak, aby co 3 tygodnie była 1 nowa sztuka. Teatr polski będzie 2 razy na tydzień.

4. Osiemnaście baletów nowych w odstępach miesięcznych dane będą jeden po drugim wśród całego roku, resztę 6 baletów pozostaną na dni galowe dla króla i w innych tym podobnych okolicznościach.

Przedsiębiorcy będą mieli zaszczyt złożyć JO.Ks[ięciu] Marsz[alkowi] W.K[oronnemu] programata wszystkich baletów oraz sztuk nowych, z których upodobane przez Księcia pierwszeństwo otrzymają. Pochlebiają sobie jednak, że wszystkie sztuki będą uznane za dobre.²

¹ Rkps w języku francuskim, AGAD, Warszawa-Ekonomiczne, sygn. 859, wg tłumaczenia A. Wejnerta: *Starożytności warszawskie*, t. II, s. 366.

² Tekst urwany.

11 VII 1775

OŚWIADCZENIE DYREKCJI TEATRU¹

Ponieważ kilka osób, które były obecne na parterze i wysłuchały opery wystawionej dnia 11 lipca br., wyraziło się, że pan Guardasoni w dodanych kilku słowach miał je na myśli i że zostały przez to obrażone publicznie, Wysokie Przedsiębiorstwo nie omieszkło zbadać tej sprawy i zapytać o to pana Guardasoniego. Badanie wykazało, że takich zmian i dodatków aktorzy często dokonują nie obrażając nikogo. Aby jednak zaradzić takim wypadkom i zapobiec im w przyszłości, Wysokie Przedsiębiorstwo uznało za stosowne zobowiązać wszystkich aktorów wszystkich teatrów i każdego z osobna, żeby wyuczyli się swych ról tak, jak zostały im przedłożone, bez ujmowania lub dodawania czegoś, o czym by nie omieszkano zawiadomić łaskawej i szanownej publiczności, ażeby w przyszłości nikt nie mógł pomyśleć, że sprawy osobiste wkradły się w tekst, na co Wysokie Przedsiębiorstwo z całą świadomością nigdy nie zezwoli.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774—1785*, przygot. M. Rulikowski, oprac. B. Król, Wrocław 1957, s. 108.

20 VIII 1775

AKTORZY WŁOSCY DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Panie!

Suplikanci mają zaszczyt oznajmić najuniżeniej WKMci, że w niedzielę 20 sierpnia 1775 zakomunikowano im pisemny rozkaz WKMci, który im zalecał udać się z całym zaufaniem do Warszawy. Usłuchali natychmiast. Znajdując zapewnienie w łaskawych słowach, w jakich WKMć raczył względem nich się wypowiedzieć, udali się oni do swego domostwa, ażeby się przygotować do nowych rozkazów, które będą im dane według upodobań WKMci.

To może być tylko z bardzo przykrym uczuciem, Najjaśniejszy Panie, o czym siła prawdy zmusza ich do powiedzenia WKMcI, że pomimo opieki, którą dobroć WKMcI im przyznała i na którą oni się powołali — potraktowano ich z krańcową pogardą i surowością niesłychaną względem kobiet.

Księżę Antoni Sułkowski zabrawszy głos zapytał niżej podpisane kobiety wszystkie razem i każdą z osobna, po co przyszły do pałacu Radziwiłłowskiego, co jest ich zamiarem i do czego one zmierzają.

Suplikanci odpowiedzieli, że przyszli tam na rozkaz WKMcI i na zapewnienie Marszałka Wielkiego, ażeby wykonać jak zwykle to, co przewidują ich kontrakty w terminach, do których byli oni zobowiązani, nie pozwalając sobie na ich uchylenie. Księżę odpowiedział im: „Król nie ma prawa rozkazywać u mnie ani też jego służba nie ma prawa tam wejść. Co zaś was się dotyczy, macie opuścić to miejsce w ciągu trzech godzin.” Ten srogi rozkaz łącznie z pogrożkami oraz nakazem danym roztawionym u ich wrót strażom, ażeby uniemożliwić im wszelkie porozumiewanie się, był wykonany z całym zgorszeniem, które towarzyszy publicznym awanturom. Przemilcza się wobec WKMcI niezbyt odpowiednie wyrażenia, które poprzedziły i towarzyszyły temu rozkazowi. Tylko gniew mógł je omyłkowo wywołać u Księcia Antoniego, który nie pozwoliłby sobie na to, gdyby panował nad sobą.

Również akty gwałtu w stosunku do pana Pasqua pociągają za sobą poważne skutki wobec jego godności szlachcica polskiego. WKMcI pozwoli na pewne wyjaśnienia. Chodzi tutaj o prawo ludzi i obywateli bezkarnie skrzywdzonych. Ufny w swoją nienaganną konduite pan Pasqua udał się do pałacu Radziwiłłowskiego nie będąc zastraszone gwałtem stosowanym wobec kobiet, które się udały do siebie na rozkaz WKMcI, ale, Najjaśniejszy Panie, zaledwie pan Pasqua wszedł, już został wezwany do stawienia się przed ich kliką jako przed groźnym sędzią, ażeby odpowiedzieć na rozmaite zadane mu pytania. Że on przyszedł do pałacu w charakterze gościa, tak jak to było w zwyczaju tam przychodzić, że on nie wiedział do tego czasu, że pałac jest własnością księcia Antoniego i że obecność jego jest mu niemiła i że on pozostaje w stosunkach służbowych z panem Ryxem. Księżę kazał wezwać instygatora, aby zaprowadzić Pasqua pod straż marszałkowską. Wobec tego, że instygator był nieobecny, księżę występując wciąż w roli sędziego zażądał podpisu, na mocy którego Imię Pasqua uznawał siebie za aresztowanego przez Księcia Pana i nie wolno mu było opuścić Warszawy przed orzeczeniem Marszałka Wielkiego.

WKMcI będzie niemniej zdziwiony, gdy się dowie, że podobne zachowanie się księcia Antoniego względem JPana Pasqua nastąpiło pod pretekstem tego, że wczoraj nie stawiał się on na wezwanie JOPana Marszałka Wielkiego. Ale WKMcI zostanie całkowicie przekonany samą odpowiedzią, którą przyniósł imię pan Pasqua od JOPana Marszałka Wielkiego, który uważał, że tamten się z nim ułożył i przyjął do wiadomości jego rozkazy.

Nie będzie mógł WKMcI ukryć przed sobą, jak niesłychaną rzeczą jest, że

[Sulkowski] przywłaszczył sobie prawa Marszałka Wielkiego Koronnego karania przewiny, która nie istnieje, a w każdym wypadku powinna podlegać jedynie władzy tego trybunału. Książę Antoni w swojej roli sędziego skazał sekretarza pana Ryxa na 100 batów i zagroził połamaniem rąk i nóg Imć Panu Bizestiemu, o ile kiedykolwiek odważy się on pokazać w pałacu Radziwiłłowskim, który jest siedzibą księcia.

Ofiarując WKMcI dowody sądowe, które suplikanci przedstawiają i podpisują, błagają oni o dalszą protekcję WKMcI, bez której staną się tragicznymi ofiarami nieprześlągananej kliki.

Pasqua, Clarice Bini, Caterina Sibetti,
Linerata, Bessesi, Cajetan

Warszawa, sierpień 1775

¹ Rkps w języku francuskim Arch. Jabłonny, AGAD, A-178b, chap. „année 1775”, nr 3. Druk. K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 130—132.

8 VIII 1775

KAROL ŚWIERZAWSKI DO ANTONIEGO SUŁKOWSKIEGO¹

Jaśnie Oświecony Mości Ks[ia]żę Dobrodzieju!

Roztrząsając długo zwrot po podziękowaniu WKs. Mci Dobrodziejowi za służbę teatralną, macerowałem na wszystkie boki szukając skutków dalszego w niej uszczęśliwienia, alizci nie upatrzyłem nic pewnego, co by mnie w dalszym życiu kontentować mogło. I już do niej czyni mi wstręt wiek, praca, skrócenie pamięci, a nade wszystko poniżenie od pospółstwa. Do pułków JKMcI ułanów znalazłem umieszczenie, z większym to będzie zaszczytem dla mnie służyć ojczyźnie niż *publico* w teatrze, co donoszę bez odwołania. Zostając

Waszej Ks[ia]żęc[iej] Mci Dobrodzieja
najniższy podnózek
K. Sierzawski [!] mp.

de 8 Aug. 1775²

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 116.

² Na odwrocie listu notatka: 9 Augusta, Owsieński. Adres: JOKs[ia]żęciu Jmci wojewodzie gnieźnieńskiemu.

25 VIII 1775

KAROLINA I MICHAŁ GRONOWICZOWIE DO AUGUSTA
SUŁKOWSKIEGO¹

Tak ja w teatralnym akcie, jak mój mąż w usługach do teatru należących zostający, oboje to na piśmie czynimy oświadczenie, iż już dłużej do żywego nam naprzykrzającej się tej służby kontynuować nie mamy woli. Niech to nie będzie nam poczytane za złe, iż inszego chcemy potentować szczęścia. Widziemy, że dla nas tu mała korzyść, a wielki ucisk. Musimy tedy inaczej nasze kierować kroki; już wiadome są przyczyny opowiedziane; gotowam je powtórzyć nawet jeszcze raz ustnie; teraz zaś to na piśmie tylko daję finalne oświadczenie, że od pierwszego służyć nie myślę i nie mamy woli oboje.

Karolina Gronowiczowa
Michał Gronowicz mp.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 121.

25 VIII 1775

JAKUB HEMPIŃSKI DO AUGUSTA SUŁKOWSKIEGO¹

Jakożkolwiek dotąd zostawałem w nadziejach, że się nasz teatr polski ułoży i ureguje lepiej, z tym wszystkim kiedy widzę, że im mniej między nami aktorów zdolnych i ćwiczonych w scenicznej sztuce, tym mniej dla nas u *publicum* miłości i względów, zamiast zaś tego tym więcej dla nas pracy i mozół, umyśliłem tedy tę służbę złożyć, a w inną jaką dla polepszenia sytuacji mojej uderzyć stronę. Com tedy dawno umyślił, z czymem się onegdaj ustnie oświadczył, to i dziś na piśmie podaję, że od pierwszego następującego miesiąca JJOO Książętom Jchm. służyć nie mam chęci ekscipując żądanie ich, jeżeliby taka nastąpiła wola, aby jeszcze jeden miesiąc w tej przepędzić służbie, w tym nie odmówię, owszem, woli zadośćuczynić zechcę.

J. Hepiński [!]

Dat. d. 25 Aug. A[nn]o 1775.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 120.

25 VIII 1775

BARBARA SIERAKOWSKA DO AUGUSTA SUŁKOWSKIEGO¹

Prawdziwe to są oświadczenia moje, którem miała honor ustnie opowiedzieć — tylko do pierwszego septembra terazniejszą teatralną kontynuować

służbę, chyba że wola konieczna Waszej Ks. MDobr. taka nastąpi, aby i ten jeszcze przyszły miesiąc w tej służbie przepędzić, dogadzając woli WKs. MDobr. w tym będę posłuszna.

Bar. Sierakowska

Dat. d. 25 Aug. A[nn]o 1775.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 120.

25 VIII 1775

AGNIESZKA I TOMASZ TRUSKOLASCY DO AUGUSTA SUŁKOWSKIEGO¹

Dotąd wśród rozmaitych i zamieszkań, i bied zostawaliśmy w komedii. Lecz kiedy widzimy, że coraz gorzej dla nas ani mamy nadziei polepszenia, nie znajdujemy innego środka melioracji naszego stanu nieszczęśliwego, tylko zupełnie odłączyć się i oddalić od teatru. Mąż mój za buntownika poczytany i przed sądem oskarżony, ja przy wszelkiej aplikacji mojej ledwie mająca dostarczać na obżywienie się z dziecięciem szczupłą pensję, nie możemy tych uciążliwych nam rzeczy znosić, tylko ich uniknąć. Jakoż protestujemy się, że naszej służbie z tym miesiącem chcemy uczynić koniec, tak dalece, że chyba gwałt sam przymusić nas może, ale alboż sprawiedliwy sąd przymuszać nas gwałtownie nie będzie raczył, ale wesprze tych, którzy będąc wolnymi dłużej tu służyć nie mają woli jak do pierwszego 7-bra.

A. Truskolaska

T. Truskolaski

mp.

Dat. d. 25 Augusti anno 1775.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 120.

25 VIII 1775

FRANCISZEK DE SOTRO DO SUŁKOWSKICH¹

NOTA

Dosyć spokojnie było między aktorami polskimi od buntu ostatniego, byłyby i kontrakty ze wszystkimi dotychczas pozawierane. Gdyby nie złość Truskolawskiego [!], który wszystkich od tego odciągał, nie dosyć mu na tym było,

ale jeszcze szeptami pokątnymi, na co mam kilku świadków z samych aktorów, do dziękowania za służbę sam ich namawiał tak dalece, iż od kilku dni zaczęli dziękować, ale tak dziwackimi i śmiesznymi sposobami, ponieważ od jednego na dzień najmniej dziesięć miałem różniących się odpowiedzi, z tych przyczyn, aby JOKsiążęta pewność doskonałą mieli, a ja, powinności swojej dobrym porządkiem i prawnie zadosyć uczynił, uprosilem W. imci pana Bedońskiego, pisarza sądów marszałkowskich, aby im nakazał na piśmie podać z wyrażeniem czasu dziękowania swoje za służby, co gdy się stało, dałem JOKsiążętom 3 aktorek i 3 aktorów pisane za służby dziękowania, reszta zaś, to jest: Skorczyński, Kłosowski, Baczyński, Promiński, Skarzyński i sufler Komorowski służą JOKsiążętom spokojnie. Teraz jeżeli JOKs[ia]żę[ta] chęć mają utrzymać komedię polską, śmiem przy jak najgłębszym respekcie ten najłatwiejszy podać sposób: Truskolawskiego, z gruntu niegodziwego i nikomu pokoju nie dającego czleka, oddalić od służby teatralnej, na którego miejsce i jego żony już mam aktorkę i aktora dobrego, którzy już na teatrach rolę grywali. Co zaś Gronowiczowej, Sierakowskiej i Champińskiego [!], byleby tylko JOKs[ia]żę[ta] przed siebie ich zawołać kazali i wdzięczność winną przypomnieli, o której oni sami wspominają czasem, spodziewam się, że by kontrakty przyjęli i służyli, a przynajmniej by jeszcze służby przez trzy miesiące nie opuszczali, co mi już byli przyrzekli w przeszłym tygodniu; i tym sposobem teatrum polskie po oddaleniu Truskolawskiego, buntownika terazniejszych rozruchów, jak najspokojniejsze zapewne będzie, a choćby się między wspomnianymi dziękującymi osobami, które aktualnie po tym oddalić chciały, na ich miejsce powoli inne mogą być wyczwiczone.

F. de Sotro mp.

Datum w Warszawie 25 Augusty 1775.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 121.

sierpień 1775

AKTORZY POLSCY DO AUGUSTA SUŁKOWSKIEGO¹

Jaśnie Oświecony Mci Książę, Panie i Dobrodzieju!

Niejednostajnej są myśli aktorowie polscy, gdyż jedni przez jakoweś nie wiadome nam racje przy teatrum polskim zostawać nie chcą, drudzy zaś znając dobroć i łaskawość JOWKs. Mć Dobrodzieja życzą sobie jak najdłużej trwać na usługach Pańskich. Wiesz, JOWKs. Mć Dobrodziej, iż niewiele pierwsi zyskali, którzy przez krnąbrność i nierozsądną zuchwałość swoją przed kilku niedzielami od teatru się polskiego oddalili. Czegoż się i drudzy spodziewać mają, którzy się nieroztropnie zapatrując na nich w ich zuchwale i mylnie wstę-

pują ślady. My zaś, w statecznej pozostali wierności, to JOWKs. Mć Dobrodziejowi w naszym podajemy projekcie, iż chcąc się JOWKs. Mć Dobrodziejowi i łaskawemu na nas *publico* ile możliwości naszej przysłużyć (przybrawszy kilku jeszcze od nas już asekurowanych aktorek i aktorów), damy nową komedię najdalej za niedziel dwie. Jeżeli tedy JOWKs. Mć Dobrodziej przyjmiesz łaskawie tę naszą propozycję, to zechcemy naszego przyłożyć starania, abyśmy pokazali, iż jesteśmy

JOWKs. Mci Dobrodzieja najniższymi podnóżkami

I. Skarzyński, M. Kłossowski, I. Skorczyński,
W. Baczyński, B. Promiński, T. Komorowski²

¹ Druk. *Warszawski teatr Sulkowski*, s. 127.

² Na odwrocie, 4-a strona: Memoriał do JOKs. JMć Sulkowskiego Rady Nieustającej marszałka w Warszawie 1775 roku.

sierpień 1775

ŻĄDANIE AKTOREK I AKTORÓW¹

Pani Gronowiczowa żąda poprawy na miesiąc więcej $\neq$ 2, jednakowo kontraktu przyjąć nie chce, lecz się obowiązuje ustnie służyć JOO. Ks[iążę]tom. I gdyby się odprawić miała, przed tym czasem na trzy miesiące służbę ma wypowiedzieć.

Panna Sierakoska [!] przyjmuje kontrakt za powiększeniem jej pensji miesięcznej $\neq$ 2 lub za też samą pensję, którą dotychczas brała, służyć będzie, lecz bez kontraktu, za wypowiedzeniem przed czasem na trzy miesiące służby swojej.

Pani Truskolaska przyjmuje kontrakt za powiększeniem jej pensji miesięcznej $\neq$ 2.

Pan Truskolaski przyjmie kontrakt, jeżeli mu wypłacą *promenso uno* pozostałe się w kasie, jak on powiada, za żonę i za niego $\neq$ 26.

Pan Hempiński obiecuje przyjąć kontrakt za powiększeniem mu pensji miesięcznej.

Pan Kłossowski obiecuje przyjąć kontrakt za powiększeniem mu pensji miesięcznej.

Pan Kosiński nie żąda więcej, jak drudzy przyjmą kontrakty, więc i on ich naśladować będzie, a i tak chętnie JJOO. Książętom służyć obowiązuje się.

Pan Skarzyński obiecuje przyjąć kontrakt.

Pan Baczyński przyjmuje kontrakt za przyobiecana od samego JOKsięcia Jmci pensję mającą się zaczynać w przyszłym miesiącu.

Pan Promiński do garderoby przyjęty obiecuje przyjąć kontrakt za powiększeniem mu pensji miesięcznej.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 128.

1775

BARBARA SŁUPECKA DO JEDNEGO Z SUŁKOWSKICH¹

Jaśnie Oświecony Księżę Panie i Najosobliwszy Dobrodzieju!

Nie mam zasług, które by za mną mówiły, a bez łaski Waszej Ks[iążę]cej Mci nic nie wskóram. Więc, Mci Ks[ią]żę i Najosobliwszy Dobrodzieju, bądź na mnie łaskaw, chciej mię Wasza Ks[iążę]ca Mość pomieścić między aktorki polskie, ponieważ słyszałam, że mają przyjmować na tamtych miejsce, a czując się do tego być zdatną oraz chęć mając, bez służby zostająca, a nie mająca dotąd wielkiej znajomości (gdyż niedawno przyjechałam) byłaby dla mnie wielka pomoc. Dufam po wspaniałym sercu Waszej Ks[iążę]cej Mci, że mnie żebrzącej łaski Pańskiej odmówić nie zechcesz, co gdy otrzymam pełnić rozkazy oraz zostając najniższa podnóżka

Barbara Słupecka

¹ Druk. *Warszawski teatr Sułkowskich*, s. 163.

1775

FRANCISZEK DE SOTRO DO JEDNEGO Z SUŁKOWSKICH¹

Jaśnie Oświecony Księżę!

Ponieważ Wasza Książęca Mość był łaskaw zapewnić mnie, że będzie pamiętać o mnie, w co zupełnie nie wątpię znając wspaniałomyślność, ludzkość i wielkoduszność WKMc, przyjmując Jego zlecenie pracy w teatrze ośmielałam się ze swej strony z największym szacunkiem zapewnić Go, że WKM. znajdzie we mnie poczucie lojalności i szczerości ponad mój własny interes, pilności i pracy tyle, na ile pozwoli mój umysł i moje siły. Oto, Wasza Książęca Mość, plan mego kierownictwa:

1-mo. Postaram się w miarę moich możliwości pisać sam, tłumaczyć i wyszukiwać najlepsze sztuki.

2-do. Wzbudzę w aktorach więcej zapału, więcej aktywności i więcej związania ze sceną, bez czego komedia zatracą życie; wyjaśnię im charaktery i namietności, wspaniałą ekspresję wielkich uczuć, a wręcz przeciwną niskich; ta wyraźna granica między tym, co chwalebne, a tym, co godne pogardy, tworzy piękno i stanowi atrakcję dla widza.

3-tio. Będę się starał wystawiać również tragedie, nawet wierszowane; na początku to wydaje się trudne, ale poświęcając na to czas i pracę dochodzi się do wszystkiego; nasi Polacy są ludźmi jak wszyscy inni, trzeba tylko chcieć i zadać sobie trud; wreszcie, JOKsiążę, będę się starał ze wszystkich mych sił wywiązać się jak najlepiej z innych drobnych obowiązków mego stanowiska, aby zadowolić Waszą Księżęcą Mość i z największą dokładnością wykonać Jego rozkazy.

4-to. Co zaś dotyczy porządku wystawienia sztuk, to skoro wszystko będzie mi przekazane, będę miał zaszczyt przedstawić Waszej Księżęcej Mości ogólną listę utworów według ich dawności, z oznaczeniem dnia pierwszego przedstawienia; z tej ogólnej listy wybiorę tyle sztuk, ile będzie mi potrzeba dla przedstawień w ciągu całego miesiąca, sporządzę w nich osobną listę, która zostanie doręczona Waszej Księżęcej Mości pierwszego dnia każdego miesiąca; mówię o przedstawieniach w ciągu całego miesiąca, gdyż uważam, JOKsiążę, że wydatnie się to przyczyni do dobrego wystawienia sztuk; aktorzy powiadomieni w pierwszym dniu, jakie utwory będą przez cały miesiąc grane, będą mieli dość czasu, aby nauczyć się i zapamiętać swoje role; jest to dużo lepsze od tego, co obserwowałem na próbach moich sztuk, gdy zawiadamiano aktorów poprzedniego dnia, co mają grać nazajutrz.

5-o. Z ogólnej listy wybiorę sztuki w ten sposób, aby najlepsze i najbardziej atrakcyjne były grane jak najczęściej; a Wasza Księżeca Mość będzie mógł skreślić lub dodać w specjalnym spisie miesięcznym taką, która Mu się podoba albo o którą będą wielokrotnie prosić.

6-o. Raz na trzy tygodnie lub najmniej raz na miesiąc będę się starał wystawić sztukę pięcioaktową albo dwie trzyaktowe lub jedną złożoną z trzech aktów i drugą jednoaktową.

Usilnie proszę, gdy WKM. sprowadzi trupe do swego pałacu, stworzyć pozór — gdyż nie chciałbym tego robić inaczej — że Wasza Księżeca Mość ma więcej względów dla mnie niż dla p. Bizesti, i pod jakimś pretekstem podkreślić różnicę między nim a mną, to zobowiąże zespół do większego szacunku dla mnie, a w konsekwencji i do większej karności — matki dobrego porządku, co bardzo wpłynie na podniesienie poziomu teatru polskiego.

Pozostaję z najgłębszym szacunkiem
Waszej Księżęcej Mości
najbardziej uniżony i najbardziej posłuszny sługa
F. de Sotro mp.

¹ Druk. *Warszawski teatr Sulkowski*, s. 159.

10 V 1776

DYSPOZYCJA MARSZAŁKA LUBOMIRSKIEGO¹

Dyspozycje entrepryzie teatralnej względem nowego
ulożenia teatrum i abonowania miejsc

Niżeli dalsze nastąpi z entrepryzą teatralną ułożenie względem reprezentacji tudzież dalszego abonowania, dozwala urząd marszałkowski koronny tejże entrepryzie donieść *publico*, iż *a die 13 maji ad 24 junii inclusive* przez niedziel 6 łoża i miejsca w parterze abonowane być mogą, do proporcji dawniejszej ceny, to jest

łoża z 8 biletami	# 60
łoża z 4 biletami	# 30
parter na 1 bilet	# 12

Entrepryza zaś jest obowiązana w przeciągu tego czasu dawać reprezentacje oper *Demophonte* lub *Didone*, jeżeli zechce opery buffa, *Cecine* [!]² lub inne komedie polskie i piękne balety.

Reprezentacje być mają 4 w tygodniu lub pięć, jeżeli na szrody zajdzie od zwierzchności Marszałka W.K[oronnego] dozwolenie.

Zaczęcie w godzinach uregulowanych zaleca się entrepryzie, niemniej zakaz wszelkich gier hazardowych, pod jakimkolwiek pretekstem, tudzież wynalazkowe depaktacje i profity *inpositivi ullo titulo*³ nie pozwalają się.

Stanisław Lubomirski M.W.K[oronny]

Dan w Warszawie dnia 10 maja 1776 roku.

¹ Rkps AGAD, Warszawa-Ekonomiczne, nr 859. Druk: Z. Wołoszyńska, *Wokół antrepryzy Sułkowskich*, „Archiwum Literackie”, t. V, s. 211.

² *Il Demofonte* Metastasia (premiera w teatrze warszawskim 8 V 1776), *Didone abbandonata* Metastasia—Anfossiego (premiera 29 II 1776), *La Cecchina* (vel *La Buona figliuola puta*) Goldoniego—Picciniego, grana w r. 1776 od kwietnia (premiera w 1765).

³ wyższe nad takse opłaty i zyski niegodne pod żadnym pozorem

wiosna lub lato 1776

PROJEKT AUGUSTA MOSZYŃSKIEGO DOTYCZĄCY SCENY
NARODOWEJ¹

Projekt utrzymania teatru narodowego

Między kunsztami gorliwie uprawianymi przez wszystkie narody Europy należy z pewnością postawić widowiska, jako jedną z tych sztuk, które w naszych czasach wykazały największy rozwój w krajach północy. Niemcy, Dania,

Szwecja, Polska i Rosja znalazły na początku naszego stulecia jedynie widowiska cudzoziemskie, takie jak komedia francuska czy opera włoska, a jeśli istniały tam jakieś spektakle narodowe, były to tylko farsy, które tymczasem dobry smak wygnał ze wszystkich wielkich teatrów. Każdy naród zaczął więc robić próby stworzenia teatru narodowego. Gellert i Lessing oczyścili teatry niemieckie, inne państwa poszły za ich przykładem, a tylko Polska została pozbawiona korzyści posiadania narodowego teatru.

Ojciec Bohomolec próbował wydawać niektóre sztuki teatru francuskiego i dostosować kilka z nich do gustu narodowego, ale brakowało aktorów, trzeba było ograniczyć się do grania w kolegiach rozmaitych sztuk w polskim języku.

Początek panowania Stanisława Augusta, zapewniając istnienie tyłu kunsztom, jakie zawitały do nas pod jego auspicjami, był przeznaczony na zapoczątkowanie nowej epoki, znamiennej dzięki wprowadzeniu teatru narodowego. Pan Bielawski zajął się kształceniem aktorów, którym kazał grać komedie ułożone według swego gustu, i w ten sposób zapoczątkował otwarcie polskiego teatru. Najwięksi panowie nie zlekceważyli swego w nim udziału, pracując nad dostarczeniem teatrowi dobrych sztuk, których moral mógłby mile zająć publiczność, kształcąc przy tym jej obyczaje. Klęski, które następnie na nas spadły, kazały zawiesić na czas jakiś wszelkie widowiska, a ci, którzy zabawiali się kiedyś pisaniem dla teatru, uznali za stosowne poświęcić swój czas sprawom bardziej związanym z okolicznościami.

Przywrócenie spokoju przywołało znowu Muzy, teatr narodowy ukazał się w postaci dużo pomyślniejszej niż dotychczas. Tłumaczenia najlepszych sztuk teatru francuskiego przystosowanych do obyczajów narodowych albo, lepiej powiedziawszy, naturalizowanych, szły w parze ze sztukami oryginalnymi, które cieszyły publiczność; i jeżeli wnoszono skargi, to z powodu małej ilości tych utworów, co nie pozwalało aktorom już uformowanym na wystawianie nowych sztuk tak często, jakby tego chcieli.

Nie ma nikogo, kto nie uznałby pożytku tego narodowego widowiska, nikogo z ludzi gustu, kto nie wspominałby z przyjemnością uczucia, jakie wzbudziły w nim dobre sztuki odpowiednio wystawione; nie ma nikogo, kto nie pragnąłby widzieć teatru narodowego założonego na stałe, na wzór innych krajów. A jednak mimo te wszystkie argumenty widzimy oto rozkład całej trupy tworzącej spektakl narodowy, i to w chwili gdy spokój panujący w państwie i zbliżanie się sejmu winny by mu zapewnić najpełniejsze powodzenie. Jeśli aktorzy już wykształceni w zawodzie rozproszą się, nie będzie można spodziewać się szybkiego nauczania innych, a dawni, zniechęceni dwukrotnym wymówieniem, będą się obawiali opuścić miejsce, jakie znajdują, aby po raz trzeci narażać się na ryzyko kariery, w której widzą tak mało stałości.

Ponieważ jedynie brak funduszy może wywołać rozproszenie teatru narodowego, antreprener zaś komedii francuskiej może najwyżej spodziewać się opędzenia codziennych kosztów opłatami za wstęp, a w żadnym razie pokrycia

gaż polskich aktorów, niektórzy amatorzy tego rodzaju widowisk sądzą, że oddadzą przysługę publiczności i narodowi próbując zapobiec wypadkom i proponują zapoczątkować subskrypcję mającą jedynie na celu uzyskanie gaż dla aktorów komedii polskiej i dodatków bezpośrednio z nimi związanych, jak komorne, pojazdy, służba — według przedłożonego subskrybentom. Ponieważ zaś ten wydatek wyniesie w ciągu dziewięciu miesięcy, poczynając od 1 lipca 1776 do ostatniego dnia marca 1777, sumę 1710 dukatów, zaprasza się wszystkich tych, którzy na chwałę narodu zechcą zainteresować się w podtrzymaniu teatru narodowego, aby zechcieli wziąć udział przez dobrowolną subskrypcję. W tym celu wypuści się akcje, w ilości 34 po pięćdziesiąt dukatów, z których każda będzie dawała wolny wstęp na parter, na polskie spektakle, przez cały wymieniony okres.

Warunki subskrypcji

1-o Subskrybenci wybiorą spośród siebie większością głosów jednego przedstawiciela, który będzie kierował wymienionym spektaklem, z tym, że mu będzie wolno wprowadzić zmiany, jakie uzna za stosowne.

2-o Każdy subskrybent przekaże sumę za pobrane akcje wyznaczonemu bankierowi i otrzyma od niego bilet wstępu z numerem i imieniem nabywcy.

3-o Wymieniony bankier przekaże każdego pierwszego dnia miesiąca sumę 190 dukatów na pokwitowanie dyrektora, który nigdy nie zażąda nic więcej ponad tę sumę.

4-o Zarządzający trupą rozdzieli te pieniądze według wykazu dostarczonego mu co miesiąc przez dyrektora i będzie prowadził księgę, w której złożą podpisy wszyscy otrzymujący pieniądze.

5-o Co trzy miesiące dyrektor będzie obowiązany przedstawić akcjonariuszom do wglądu stan wydatków, a przy końcu marca zrobi ogólny rozrachunek i wypłaci każdemu akcjonariuszowi pozostały dochód z kasy.

W tym czasie spisie się projekty ustalone dla stworzenia funduszu, który by zapewnił na stałe trwałość teatru narodowego.

W wyniku tego wstępnego powiadomienia osoby, które zechcą łaskawie zainteresować się antrepryzą, są proszone o wpisanie na przedłożonej liście swego nazwiska i ilości akcji, jakie chcą pobrać, i wpłacenie wysokości sumy w terminie ośmiodniowym w biurze Pana..., który wyda im bilety wstępu, a w razie gdyby subskrypcja nie mogła być dokonana i projekt pozostał w sferze niewykonanych, ten sam bankier zwróci otrzymane pieniądze każdemu z akcjonariuszy.

¹ Rkps w języku francuskim w Arch. Jabłonny, AGAD A-1786 b, chap. „Années 1776 et 1777”, nr 3. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 134.

przed lipcem 1776

DONIESIENIE¹

Doniesienie

Właściciel teatru gdy po wypełnieniu względem publiczności i składających sameż widowiska wziętych na siebie obowiązków, podług wszelkiego ich wyrazu, zamknąć teatrum przedsięwziął, za rzecz narodowi miłą sądził obmyślić mu sposoby utrzymania Teatru Narodowego, na którego założenie tyle pracy podejmować musieli ci, którzy się do wystawienia onego przyłożyć raczyli, i który by do szczątku zginął, gdyby o wsparciu onego teraz skutecznie nie pomyślono.

Z takowego więc powodu postanowił właściciel teatru ustąpić bez żadnej nagrody aktorom polskim swoje teatrum, skład szatny i mieszkania potrzebne, a to od czasu terażniejszego aż do świętego Michała.

Takowe ustąpienie nakłoniło więc aktorów polskich do ogłoszenia *Publico*, iż podejmują się na swój zysk lub stratę utrzymanie Teatrum Narodowe, obiecując co tydzień trzy reprezentacje z małym za każdym razem baletem, a to aż do przybycia aktorów francuskich. W tym przeciągu czasu nie tylko ponowią te komedie, które najbardziej się *Publico* podobały, ale i trzy całę nowe z trzema nowymi baletami dadzą i wszelkiego dolożą starania, aby *Publico* ile możliwości dogodzili.

Dowodem tego najpierwszym będzie umniejszenie zapłaty za wejście, następującym sposobem uczynione.

Łoża na pierwszym piętrze z trzema biletami . . .	złotych 21
Łoża na dole z trzema biletami	złotych 15
Łoża na drugim piętrze z trzema biletami	złotych 12
Bilet do cyrkułu	złotych 7
Bilet na parterze	złotych 4
Bilet do amfiteatru	złotych 4
Bilet na galerii	złotych 3
Bilet na paradis	złoty 1

Która to cena umniejszona jeszcze będzie dla wszystkich, którzy by łoże lub bilet na cały czas najeli.

A że Aktorów polskich przedsięwzięcie nic nie ma wspólnego z poprzedzającą antreprizą, przeto wszystkie dawniejsze bilety abonowane, także bilety na zawsze dane i bezpłatne żadnej odtąd przy wejściu ceny mieć nie będą.

Upraszają więc Aktorowie polscy, aby łaskawe *Publicum* bytnością swoich ich wesprzeć raczyło, tym zaś większą tej uczynności nadzieję mają, iż żaden zysk prywatny do tego ich nie pociąga, gdyż własne swoje gaże na los szczęścia

puszczają, do niczego innego nie dążąc, tylko do utrzymania Teatru Narodowego na zaszczyt kraju i do dalszych usług publiczności.

¹ Druk współczesny.

8 IX 1776

AKTOR HAMON DO MARSZAŁKA LUBOMIRSKIEGO¹

Do JKMci JO. Pana Marszałka Wielkiego.

O ile Wasza Wysokość zezwoli, zespół francuski rozpocznie przedstawienia w poniedziałek [sztukami] *L'Ami de la maison* oraz *Les Deux avares*.² Zgodnie z układami zawartymi z panem Ryxem, do końca września będę dawał cztery przedstawienia tygodniowo, przeznaczając pozostałe dni dla komedii polskiej.

Każdego dnia przeznaczonego na przedstawienie wystawię dwie sztuki albo dwie opery, albo jedną komedię i jedną operę, a zawsze jedna z nich będzie nowa. Ażeby zadowolić JKMć, wyznaczyłem opłatę za każdą łożę parteru i pierwszego rzędu [piętra] składającą się z 4 biletów — 2 dukaty, za każdą łożę na galerię o 4 miejscach — 20 florenów, za bilet na parter — 8 florenów, za bilet na galerię — 5 florenów, a na paradyz — 2 floreny. Ośmielam się skłonić do nóg WKMc i czekać Jego zezwolenia na moje uniżone prośby.

Mam zaszczyt być z jak największym uszanowaniem, Jaśnie Oświecony Panie

Waszej książęcej Mości
najuniżeszszym i najposłuszniejszym sługą
Hamon
dyrektor teatru francuskiego

dn. 8 września 1776

¹ Rkps w języku francuskim, AGAD, Warszawa-Ekonomiczne 859.

² Mowa o operetce Marmontela—Grétry oraz Fenouillot de Falbaire—Grétry danych na inaugurację występów teatru francuskiego we wrześniu 1776 r.

5 XI 1777

MICHAŁ OGIŃSKI DO ARMANDA SAINT-SAPHORIN¹

Mamy tutaj komedię francuską. Pierwszą jej aktorką jest siostra Lucie Clavreau, która była również zamężna za aktorem, a obecnie jest wdową.² Trupa jest dość dobra. Aktorzy polscy bardzo się wydoskonali i w niczym nie ustępują Francuzom. Dostarcza im się dobre sztuki, nie tylko tłumaczenia przystosowane do ducha i obyczajów narodowych, lecz również dobrze napisane utwory oryginalne. Czasami jednak, żeby się śmiać, trzeba się polaskotać.

¹ Rkps w języku francuskim w Archives de la famille de Mestral au château de Saint-Saphorin sur Morges (Szwajcaria). Odpis E. Rostworowskiego. Armand de Mestral de Saint-Saphorin był ministrem króla duńskiego przy rządzie polskim.

² Chodzi o Victoire Clavareau, wdowę nie po aktorze, lecz kapelmistrzu Gherardim; występowała w pierwszych latach panowania St. Augusta.

1777

AUGUST MOSZYŃSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Panie

[...] patrząc przez trzy lata na rozmaite trudności, jakich doznawał Ryx od Polaków, i będąc nimi również częściowo dotknięty, muszę wyznać zgodnie z prawdą, że są to ludzie zuchwali i niesforni i że Ryx, za pozwoleniem WKMc, postąpił doskonale, dając im odpawę; w oczekiwaniu na przybycie Francuzów będzie się starał zastąpić brak [Polaków] lekkimi spektaklami francuskimi i baletami.

¹ Rkps w języku francuskim, Muz. Czart. nr 676, s. 97.

18 IV 1778

LOUIS MONTBRUN DO MARSZAŁKA LUBOMIRSKIEGO¹

Montbrun, uprzywilejowany organizator widowisk warszawskich, pokornie uprasza JKM JOPana Księcia Lubomirskiego, Marszałka Wielkiego Koronnego, o udzielenie mu pozwolenia na otwarcie teatru w pałacu Radziwiłłowskim w najbliższy poniedziałek, 20 kwietnia, w drugi dzień świąt Wielkanocy. Montbrun zaangażował na cały bieżący sezon teatralny prawie taki sam zespół polski jak w roku poprzednim, zespół francuski, który zostanie powiększony o parę osób przybyłych z Berlina, balet złożony z czołowych tancerzy i tancerek przebywających obecnie w Warszawie.

Ośmiela się on pochlebiać sobie, że WKMc raczy udzielić mu swego wysokiego poparcia i nie cofnie swych dobrodziejstw. Nie zaprzestanie on zanosić modłów za WKMc i jego znakomitą rodzinę, do której jest przywiązany od szeregu lat.

Montbrun

Warszawa 18 kwietnia 1778

¹ Rkps w języku francuskim, AGAD, Warszawa-Ekonomiczne 859.

1778

WYKAZ PENSJI AKTORSKICH¹

Planta dyrekcji nowej teatralnej względem pensji
Ichmościów aktorów polskich

	Jak daw- niej	Jak im ofiarują	Jak mieć żądata
	D u k a t ó w		
JMć Pani Truskolawska mieć będzie stancję i miesięcznej pensji	16	20	40
JMć pani Gronowiczowa mieć będzie stancję i miesięcznej pensji	15	17	20
JMpanna Sierakowska mieć będzie stancję i miesięcznej pensji	14	15	20
JMpanna Skurczyńska nie będzie miała stancji, tylko miesięcznej pensji	12	14	20
JMpani Szreterowa mieć będzie stancję i mie- sięcznej pensji	12	13	20
JMpanna Tecznerówna mieć będzie stancję i miesięcznej pensji	10	10	15
JMpan Świerzawski nie będzie miał stancji, tyl- ko miesięcznej pensji	18	20	20
JMpan Owsński mieć będzie stancję i miesięcz- nej pensji	20	20	30
JMpan Truskolawski mieć będzie stancję z żoną i miesięcznej pensji	10	12	20
JMpan Witkowski nie będzie miał stancji, tylko miesięcznej pensji	12	12	15
JMpan Herman nie będzie miał stancji, tylko miesięcznej pensji	10	12	15
JMpan Bagnicki nie będzie miał stancji, tylko miesięcznej pensji	8	10	12
JMpan Mierzyński nie będzie miał stancji, tylko miesięcznej pensji	7	9	10
JMpan Hempiński mieć będzie stancję i mie- sięcznej pensji	9	10	12
JMpan Harasimowicz mieć będzie stancję i mie- sięcznej pensji	4	6	6
JMpan Czajkowski mieć będzie stancję i mie- sięcznej pensji	9	9	9
JMpan Kosiński mieć będzie stancję i pensji	7	7	7
W ogóle	193	216	291

¹ Rkps AGAD, Warszawa-Ekonomiczne 859. Druk: A. Wejnert, *Starożytności warszawskie*, s. 406.

29 VII 1778

DECYZJA KOMEDII FRANCUSKIEJ W SPRAWIE OBSADY RÓL W TEATRZE MONTBRUNA¹

Wyciąg z kontraktu pani Hamon

„Ja, Ludwik Montbrun, zeznaję, że zaangażowałem i angażuję Rose Gertrude Landrier, panią Hamon, aby grała w mojej trupie wyłącznie główne role charakterystyczne, subretki w komedii oraz wyłącznie role kostiumowe i główne role powiernic w operze komicznej itd.”

Panowie aktorzy królewscy są proszeni, aby zechcieli wydać decyzję opierając się na brzmieniu umowy wyluszczonej powyżej. Aktorka zaangażowana do tych ról uważa, że ma prawo wyboru roli charakterystycznej lub roli subretki, która się jej najlepiej podoba w sztukach, w których obie role znajdują się jednocześnie jako główna i jako druga, biorąc pod uwagę, iż nie jest powiedziane w kontrakcie, że kiedy te dwie role znajdują się w jednej sztuce, dyrektor będzie miał prawo zlecić aktorce granie tej, którą będzie uważał za odpowiednią. [Aktorzy królewscy] są również proszeni o łaskawą decyzję, kto powinien grać Céliante w *Philosophe marié*, hrabinę w *Dehors trompeurs* i inne role tego typu grane w Paryżu przez subretki. Zdecydowano większością głosów, że role Céliante w *Philosophe marié* i hrabiny w *Dehors trompeurs* należą do „pierwszych zalotnic”.

29 lipca 1778

¹ Rkps w języku francuskim w Bibl. Komedii Francuskiej w Paryżu.

7 X 1778

DECYZJA KOMEDII FRANCUSKIEJ W PARYŻU W SPRAWIE MONTBRUN I COURCELLE¹

Komedia Francuska rozważywszy spór pomiędzy panem Courcelle, aktorem francuskim w Warszawie, i panem Montbrun, jego dyrektorem, zdecydowała większością głosów, że we wszystkich stowarzyszeniach aktorskich aktor jest zobowiązany do grania wyłącznie w sztukach z repertuaru ułożonego przez zgromadzenie ogólne [aktorów] i za jego zgodą. Ponieważ sztuka *Romeo i Juliette* nie figurowała w repertuarze obowiązującym od soboty 18 lipca do 31 sierpnia włącznie, wspomniany pan Courcelle nie może być odpowiedzialny za nieprzygotowanie swej roli i nie można od niego żądać żadnego odszkodowania.² Jeżeli

zaś chodzi o rolę Montaigu w tejże sztuce *Romeo i Juliette*, pan Courcelle powinien być gotów do grania tej roli z chwilą, gdy znajdzie się ona w repertuarze ułożonym przez zgromadzenie ogólne zespołu, uzyskawszy oczywiście odpowiedni czas do jej przygotowania, zważywszy, że ta rola jest z typu ról odpowiednich dla aktorów odtwarzających postaci królów.

¹ Rkps w języku francuskim w Bibl. Komedii Francuskiej w Paryżu. „Registre concernant les contestation de la Province” zawiera akta spraw spornych aktorów trup francuskich bawiących poza Paryżem.

² *Romeo i Julię*, prawdopodobnie w przeróbce Ducisa, grano po raz pierwszy 17 VIII 1778 r.

jesień 1778

AKTORZY FRANCUSCY DO KRÓLA¹

Sire!

Aktorzy i śpiewacy francuscy najuniżeniej przedstawiają WKMcI swoje położenie. Widząc — nieszczęsne i niewinne ofiary swego zaufania najspokojniej opuszczone przez ich dyrektora — że wysiłki ich dobrodziejów natychmiast po ich przedsięwzięciu są niszczone przez wpływy złośliwe, niewyciężone i niepojęte, wahają się ustawicznie między nadzieją a rozpaczą, znosząc od dwóch miesięcy okrutną dla ich sił niepewność co do swego losu. Jedni po rozprzedaniu wszystkiego doprowadzeni do okrutnej perspektywy — niemożności powrotu do ojczyzny, drudzy nie posiadający nawet najkonieczniejszych rzeczy, są pozbawieni ostatnich szans. Mieli oni nadzieję, że przydzielenie im teatru należącego do konwiktów pijarskich przyczyni się do złagodzenia ich nieszczęść, ale żądanie przez wielbnych ojców kaucji w wysokości sto tysięcy [!] dukatów całkowicie obaliło ich nadzieje i doprowadziłoby ich do stanu najgłębszego przegnębienia, gdyby nie podtrzymywała ich pewność co do dobroczynności i sprawiedliwości WKMcI.

Z całym szacunkiem oczekują oni u stóp WKMcI orzeczenia w ich nieszczęsnej sprawie i wnoszą nieustanne błagania i modlitwy o zdrowie i pomyślność Jego poświęconej osoby.

Clericourt i jego żona, Victoire Dainville, pani Hamon,
Loubertie i jego małżonka, Marival, Degreville, Defranoy,
Testelin i jego małżonka, Damsy i jego małżonka, Gaillard
i jego małżonka, Montrose syn, Perrin, Davia, T. Among

¹ Rkps w języku francuskim Muz. Czart., nr 965, s. 385. Fotografia dokumentu u Bernackiego, *Teatr...*, t. II.

jesień 1778

AKTORZY POLSCY DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu! Panie Nasz Najmiłościwszy!

Niektóre osoby zatrudniające się losem naszym błysnęły były nadzieją, że teatr pijarski za kaucją Teppera miał nam pozwolony być dla sposobu do życia, ale zaczęcia komedii gdy być nie może, tylko za usłyszonym przez ksks. pijarów od WKMc, P[ana] N[aszego] Mił[ościwego] dobrotliwym pozwolenia słowem, idziemy więc do swojego Króla i Pana, błagamy z najgłębszym upokorzeniem, aby miał litość nad stanem naszym, nędza bowiem jest teraz naszym podziałem, i jeżeli u WKMPana Naszego Miłościwego nie znajdziemy politowania, rozpacz chyba będzie nam śródkowała w nieszczęsnej okoliczności. Lecz ufność w Panu pełnym czułości mamy, że wejrzy na nas tym dobrotliwym okiem, które zwykło szczęśliwić zawsze.

Waszej Królewskiej Mości Pana Naszego Najmiłościwszego wiernych poddanych

Zgromadzenie Teatralne Polaków²

¹ Rkps Muz. Czart. nr 965, s. 387.

² Mylnie datuje ten list na r. 1767 M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego...*, s. 396 i n.

między rokiem 1778 i 1780

AKTORKA HAMON DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Panie!

Cztery miesiące temu złożyłam na ręce pana Ryxa suplikę prosząc go o dopuszczenie do stóp tronu błagań nieszczęsnej, która nie posiada innego oparcia prócz tego, którego ona się spodziewa od WKMc. Wobec tego, że nie było odpowiedzi, nasuwa się myśl, że Ryx mógł o mnie zapomnieć. I w tym wypadku mogłabym powiedzieć wraz z Aleksym ze *Zbiega*, że nieszczęśliwi nie mają przyjaciół. Pograżyłam się więc coraz bardziej w nędzy bez nadziei wyratowania się z niej. Chyba gdyby się WKMc spodobało rozczulić nad losem biednej cudzoziemki, która wszystko poświęciła, ażeby swoimi staraniami przyczynić się do rozrywki WKMc, i raczył zwrócić na nią łaskawą uwagę.

Tak, Najjaśniejszy Panie, na samym początku straciłam za pierwszej dyrekcji 6000 dukatów, 200 dukatów za dyrekcji Montbruna razem z moim magazynem, który został przy panu Ryxie. Zakończyłam zaś tym, że część mojej biżuterii i garderoby sprzedałam, a część zastawiłam za cenę 230 dukatów, ażeby podtrzymać moją smutną egzystencję. Nie pozostaje mi innego zabezpieczenia

przed okrutną nędzą prócz dobroci WKMci, którego ośmielał się błagać, aby mi podał dobroczynną dłoń, co pozwoli mi wrócić do mojej ojczyzny, lub też przyznał mi małą pensję dla zaspokojenia najkonieczniejszych potrzeb życiowych, dzięki której mogłabym kształcić uczniów dla komedii. Mogliby oni WKMci sprawić takie same zadowolenie, jak ci, którzy są sprowadzani z dużym kosztem z zagranicy. Zostaję z najgłębszym szacunkiem WKMci uniżona sługa

Hamon²

¹ Rkps w języku francuskim, AGAD, Arch. Kameralne, nr 1600.

² Rose-Gertrude Hamon (z domu Landrier), aktorka francuska grająca role subrettek i powiernic. W l. 1768—1774 Hamon występuje w zespole opery komicznej swego męża grającej na terenie Niemiec (Lipsk, Hamburg). 26 lutego 1774 debiutuje w paryskiej Comédie Italienne, po czym znów występuje poza krajem (Hanower, Hamburg). W styczniu 1776 r. zespół Hamona bawił w Wiedniu, a od września 1776 r. rozpoczął występy w Warszawie. Pani Hamon wraz z zreorganizowaną trupą francuską grywała w Warszawie również w r. 1777/1778, a w 1778 znalazła się w zespole komedii francuskiej zorganizowanym przez Montbruna. Po bankructwie Montbruna i rozpuszczeniu zespołów aktorskich pani Hamon pozostała w Polsce zajmując się kształceniem młodych adeptów sztuki aktorskiej. Od 1780 r. pobiera stałą pensję od króla. Po otwarciu teatru w Łazienkach pani Hamon wystawiła tam parę komedii, w których wystąpili jej uczniowie

28 II 1779

KAROL ŚWIERZAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu Panie, a Panie mój Miłościwy

Czternastoletni przeciąg zasług moich w teatrze w trzech razach rwany daje mi otuchę pewną ostatniego upadku, gdy pora do dalszego sposobienia się w mym dziele zniknęła, a lata do niezdadności zbliżają się.

Najjaśniejszy Panie, gdym był po ośmiu latach w oczekiwaniu, a wsparty nieco funduszem zjawionego teatru przestałem już na pewno trwałego tegoż ugruntowania, przeto żadnych do N.P. nie czyniłem odezw, lubo miałem z dawną przyrzeczenie w tych słowach: „Bądź cierpliwym do czasu, ja o tobie pamiętam i nigdy nie zapomnę.” Lecz gdy mię z wszech miar obarczyła nadzieja, a niedostatek przycisnął, ośmielał się w ostatnim nieszczęścia zgonic zawołać: ratuj, Najjaśniejszy Panie! abym się nie stał urąganiem pospólstwa z natrząsania temu, z którego się dawniej śmiali. Do szacunku łaski WKMci należeć będzie, jak zapobiec i wybawić z tak fatalnego ciosu niepomyślnej fortuny. Na nieszczęście moje korzystałem w sierpniu roku przeszłego z łaski WKMci; kaduka² włożyłem w proces # 43. Sukcesorowie znaleźli się, odstąpić przymuszony, a ekspens przepadł, jak wiadomo JWPodkanclerzowi Koronnemu³. Już to trzeci miesiąc fantować się i sprzedawać muszę, a wsparcia znikąd nie mam; za sześć miesięcy do kontraktu dwiema zapłaconymi kontentować się przyna-

glony; wiem ja, że w tym krytycznym czasie nie można tak dogadzać potrzebom, jak byśmy sobie życzyli. Małeńką, aby ciepłą ręką daną, będę się kontentował porcją, abym mógł przynajmniej zasłonić cię nieodbitej ekspensie.

Zniewolisz, Najjaśniejszy Panie, w niedostępnej wierności i posłuszeństwie do zgonu życia tego, który jest zawsze WKMcI wierny poddany

Karol Świerczawski

¹ Rkps w Muz. Czart., nr 965, s. 391.

² Kadukiem nazywano spadek, który pozostawał bez najbliższych sukcesorów. Rozporządzał nim król.

³ Podkanclerzym koronnym w 1779 był Jan Borch.

21 II 1780

RACHUNEK NA FUTRO TRUSKOLASKIEJ¹

Na rozkaz WMJPana Ryxa wydał żyd Mayer na futro JW Pani Truskolawski [!] następujące rzeczy:

26 łokcie atlasu niebieskiego a 10 złotych	<i>effecit</i>	260 zł
d° 3 i 1/2 łokci kitajki niebieskiej a 6 f	21 „	
		281 zł

paie le 2 mars 1780

Michał Bessesti mp.

w Warszawie dnia 21 Februarii r. 1780

¹ Rkps Arch. Kam, AGAD, nr 1543.

11 IV 1781

MICHAŁ BESSESTI DO NIEZNANEGO ADRESATA¹

Jaśnie Wielmożny Panie, Panie i Najłaskawszy Dobrodzieju

Rozlicznymi nieszczęściami rodzajami uciśniony, uciekam się do najszacowniejszej protekcji Pańskiej najpokorniej suplikując o łaskę Jego najwspanialszą w następującym przypadku. Mam rozpór prawny² z włoskimi teatralnymi aktorami w jurysdykcji sądów marszałkowskich koronnych. Nie unikam decyzji skutków onejże, lecz przed agramacją³ schraniając się, tułaczem zostałem: już to u ichmć księży teatynów, już u ichmć księży kapucynów teraz przemieszku-

jąc. Aktorowie wyżej wspomnieni lub szukają, lub szukać będą mojej opanowania osoby i pod strażą osadzenia. Żebym więc w miejscu tym u ichmciów księży kapucynów jako w miejscu świętej ucieczki (jako nieodbiegający, owszem, czekający wymiaru sprawiedliwości) bezpiecznym był do ostatecznego rozsądzenia sprawy naszej, najuniższej litości Pańskiej dopraszam się o to, iżby żadne uprzedzenie na stronę swoją powagi Pańskiej użyć nie mogło, to jest, żeby prośba żadna wydania mego z miejsca tego rozkazem Pańskim nie pozyskała. Taka spokojność niewymownym stanie się dobrodziejstwem dla wyznawającego, iż jestem z nieograniczoną czcią

JWPana Dobrodzieja
Michał Besseti⁴

Dan w Warszawie dnia 11 kwietnia 1781 r.

¹ Rkps AGAD, tzw. Metryka Litewska, IX, 61, k. 324.

² Proces.

³ Uciemieniem.

⁴ Tylko podpis własnoręczny.

27 X 1781

KAROL ŚWIERZAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu Panie, a Panie mój Miłościwy

Do tego, Najjaśniejszy Panie, przyszedłem niedostatku, że nie tylko się dla zaratowania domowych i nieodbitych potrzeb względem utrzymania życia zahartowałem, zniszczył i wyprzedał, szczupłą przez lato opatrzoney będąc pensją, ale i za komorne trzy kwartalne dłużen zostałem, w tych dniach a nie zapozwany z dekretem spodziewam się eksekucji, gdy nie jestem w stanie uiszczenia się, racz, Najjaśniejszy Panie, z szacunku łaski swojej ten mały dług zastąpić przynajmniej, który mię najwięcej dolega, a ja i tak zmartwiony, w lata zapędzony i o przyszłym do życia zwątpiony procederze. Za którą to dobroczynność przed Najwyższym Majestatem nie wygasła w duszei mojej rysuję pamięć.

Waszej Królewskiej Mości Pana wierny i nieodstępny poddany
K. Świerzawski

Odebrałem z rąk JW. grafa Moszyńskiego z łaski Najjaśniejszego Pana # 20.

¹ Rkps Muz. Czart., nr 965, s. 399.

marzec 1782

CONSTANTINI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Biedny stary Constantini ma honor schylić się do stóp WKMc i przedstawić mu pokornie, że po 18 latach pracy, którą miał szczęście wykonywać dla Niego, wobec tego, że wiek jego nie pozwala mu tańczyć, objął dyrekcję przedstawień niemieckich, ażeby przetrwać. Dotąd dzięki gorliwości i staraniom udało mu się przetrwać, ale sześć dukatów, które on powinien płacić Panu Ryxowi od każdego przedstawienia, stwarza sytuację, która mu w żaden sposób nie pozwala na dalsze prowadzenie przedstawień i zmusza go do udania się wraz z zespołem na laskawy chleb do kapucynów, chyba że WKMc, znany ze swych dobrych uczynków, uwolni go od opłaty tych sześciu dukatów, tak jak WKMc w swojej łaskawości uwolnił od tego zespół polski. Ta łaska WKMc stworzyłaby dla biednego Constantiniego możliwość długiego prowadzenia przedstawień niemieckich, a nawet uczynienie ich bardziej zajmującymi i godnymi uwagi WKMc.

¹ Rkps w języku francuskim, Muz. Czart., nr 965, s. 407.

8 IV 1782

AUGUST MOSZYŃSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Pan de Ryx zawiadomił mnie właśnie, że WKMc pozwolił antrepreneurowi komedii dziecięcej na przedstawienie u Kadetów. W imieniu polskiej trupy osmielałem się przedstawić WKMc, że jeżeli to dojdzie do skutku, spowoduje całkowitą ruinę polskich aktorów, gdyż obecnie tylko z największym trudem udaje im się, po pokryciu codziennych kosztów [przedstawień], wyciągnąć parę dukatów. Jeśli zaś te dzieci będą przedstawiały w innym teatrze, Polacy nie opędzą nawet własnych kosztów, a kwiecień jest tym jedynym miesiącem, w którym mogą się jeszcze czegoś spodziewać, a jeśli Pan Pochat otrzyma pozwolenie grania u Kadetów, stracą tę okazję. Ale wczoraj zaproponowałem mu następujący układ, z czego, jak mi się zdawało, był dosyć zadowolony i na co się zgodzi, o ile ambasador² nie będzie zbyt usilnie nalegał na teatr dziecięcy.

Polacy odstąpią mu jeden lub dwa dni w tygodniu w zamian za jedną trzecią udziału w zyskach, to jest: dwie trzecie dla niego i jedna trzecia dla nich, tak co do wydatków, jak dochodów.

Dostosuje się scenę teatru Pana Ryxa w ten sposób, że się ją zmniejszy o połowę na wysokość i długość, aby była odpowiednia dla dzieci. Uważam tę propozycję za uczciwą i jedyną, jaka może zapobiec zagładzie spektaklu polskiego.

¹ Rkps w języku francuskim, Muz. Czart., nr 676, s. 1237.

² Stackelberg.

1782

WYKAZ AKTORÓW KORZYSTAJĄCYCH Z APTEKI KRÓLEWSKIEJ¹

Specyfikacja osób, które medykamenty z apteki JKMcI bezpłatnie biorą z rachunków i recept wyciągniętych.

Aktorowie polscy

JP. Świeziawski [!]

„ Bagnicki

„ Harazymowicz [!]

„ Szymański

„ Mierzyński

„ Kurczńska aktorka [!]

Do roku teraźniejszego

1782 wydawała apteka

JKMcI tym osobom medykamenty *gratis*.

¹ Rkps AGAD, Zbiór Popielów, nr 57.

po 10 II 1783

OBWIESZCZENIE MARCINA LUBOMIRSKIEGO¹

Imię Książę Jerzy Marcin Lubomirski, generał lieutenant wojsk koronnych, uczyniwszy celem przypodobania się publiczności i zostania się użytecznym krajowi z W. Franciszkiem Ryxem, starostą piaseczyńskim, kontrakt pod dniem 10 lutego roku bieżącego, mocą którego kontraktu wszystkie w ogólności i powszechności widowiska podług przepisu konstytucji roku 1775 JOKsiążętom Sułkowskim służącej, na siebie objął; przedsięwziął z dzieci młodych, zdolnych i doskonałych w czasie uformować aktorów i baletników narodowych; uwiadamia więc publiczność, iż brać będzie na edukację dzieci młode obojej płci, urodziwe, kształtne, i wad żadnych nie mające, która to młodzież podług zdolności i przymiotów osobistych ćwiczona będzie we wszystkich umiejętnościach do widowisk służących; jako to: w tańcach, muzyce wokalne i instrumentalnej, w czytaniu, pisaniu i w językach; za czym którzy by rodzice lub opiekunowie sobie życzyli oddać swe dzieci na edukację teatralną, niechaj się udadzą do pałacu Radziwiłłowskiego do JPana Giżyckiego, mającego zlecenie wpisywać takowe dzieci. Ostrzega się jednak, iż młodsze od jedenastu, a starsze od piętnastu lat przyjęte nie będą, z których najkształtniejsze i edukacją jakążkolwiek już mające lub język jaki umiejące pierwszeństwo do wyboru i przyjęcia mieć będą.

¹ Tekst wg Doniesienia; toż z niewielkimi zmianami ogłosiła „Gazeta Warszawska” 1783 26II, nr 17, supl.

po 10 II 1783

ZARZĄDZENIE MARCINA LUBOMIRSKIEGO DLA AKTORÓW¹

Przepis JOKs. Jmci Jerzego Marcina Lubomirskiego
dla aktorów

1. Żaden aktor nie ma wymawiać lub nie przyjmować tej roli, która mu od Ks. Jmci postanowionych dyrektorów przysłana będzie.

2. Gdy Księżę Jmć osądzi za rzecz potrzebną, aby grana już rola tak z nowych, jako i starych dzieł komu innemu nadana była, nikt przeciwko temu szemrać, a jeszcze daleko mniej swego współaktora prześladować nie powinien.

3. Każdy aktor powinien się w przeciągu tygodnia jednego swej głównej, a w potrzebie jeszcze jednej malej roli nauczyć dobrze. A nic go od tego prócz przez doktora zaświadczonej choroby wymówić nie może. Gdy zaś przez niedbalstwo jego widok jaki opóźniony będzie, czwarta część miesięcznej jego płacy ma mu być za karę odciągniętą.

4. Żaden nie nauczywszy się dobrze na pamięć swej roli stanąć na teatrze przed *Publicum* nie powinien, a przeto tak pierwsza, jak i generalna próba bez czytania być odprawiona powinna. Dyrektor zaś jest obowiązany, gdy ta lub owa rola nie w powinnym jest stanie, stare do okazania obrać dzieło. A ten, który się spóźnił, będzie miał czwartą część miesięcznej odciągniętą płacy.

5. Nikomu nie jest wolno nieprzystojne przydatki do swych ról dokładać; kto by zaś w tym wykroczył, ósmą część swej miesięcznej zapłaci gaży.

6. Każdy obowiązany jest, gdy go dyrektor przeświadczy, iż on w udawaniu swej roli lub niektórych miejsc błądzi, iść za gruntowną przezornością tego i wszystko tak czynić, jak od tego dyrektora poprawione będzie. Gdyby się zaś kto kilkakrotnie przeciwiał temu, na ostrą wystawi się karę.

7. Toż ma się każdy ubierać podług przepisu tegoż dyrektora.

8. Rozdawanie i obieranie widowisk na cały miesiąc do dyrektora należyć ma; a tego nie wola aktora którego, lecz tylko wyraźny rozkaz Ks. Jmci lub niespodziana choroba do tego widowiska należącego aktora odmienić tylko potrafi.

9. Gdy kto przez chorobą od czynienia powinności swojej wstrzymanym będzie, powinien to natychmiast dyrektorowi donieść, aby ten wyższą zwierzchność mógł uwiadomić o tym, lecz zaświadczenie od doktora powinno być przyłączone do tego, które by tę prawdę stwierdzało. Gdy zaś aktor, który więcej jak 6 niedziel chorym będzie, a doktor zaświadczy, iż choroba z dobrowolnej pochodzi rozpusty, tedy cała gaża aż do zupełnego wyzdrowienia w kasie się pozostanie.

10. Od bycia przytomnym na próbach wyznaczonych przez dyrektora nikt się wymawiać nie powinien. Kto nad wyznaczony czas kwadrans za późno przyjdzie szesnastą, a kto pół godziny, ósmą część miesięcznej zapłaci gaży.

Kto by zaś później przyszedł lub wcale bez dania ważnej przyczyny całej uchybił próby, ten odciągnięciem całomiesięcznej gaży skarany będzie.

11. Przed wieczorem każdy aktor powinien się wcześniej na teatrze znajdować, aby widowisko o naznaczonym czasie zaczynać się mogło, kto by zaś przyczyną był, iż okazywanie nie mogłoby się podług przepisu zaczynać lub też wnijsie na scenę znacznie spóźnił, zapłaci ósmą część swej miesięcznej gaży, kto zaś wcale o swej zapomni scenie, część czwartą tejże gaży.

12. Ponieważ zaś Książę Jmci z osobliwszej łaski po wszystkie aktorki na okazywanie karetą posyłać postanowił, a każda godzinę przed okazywaniem na teatrze znajdować się powinna, każda przeto ma się na gotowości trzymać, aby gdy karetą po nią zajdzie, siadała, gdyby zaś siadać jeszcze nie chciała, karetą po inne aktorki pójdzie, a ta za swym kosztem na teatr stawić się powinna. A gdy za późno przybędzie, popadnie karze pod numerem 11 wyrażonej.

13. Nikt więcej jak jedną osobę do swej usługi podczas okazywania na teatr przyprowadzać nie ma, a tym jeszcze przykazano być ma, aby nie przeszkadzały grającym, osobiwie zaś, aby się nie uwijały pomiędzy kulisami.

14. Wszystkie próby spokojnie i porządnie odprawować się mają, by wszelkie dzieła z pilnością i gorliwością być próbowane mogły, do dyrektora zaś należyć będzie, aby żadnej osoby w scenie nie cierpiał, która w niejże nic do czynienia nie ma, cichość i milczenie nakazywać, rozkazom zaś jego każdy aktor być ma posłusznym pod w następującym paragrafie wyrażoną karą.

15. Kto się rozporządzeniom dyrektora (niech się te ściągają, do czego chcą) sprzeciwia lub tegoż przykrymi i dotyczącymi odpowiedziami urazi lub wcale własną powagą jakowe rozporządzenia czynić żąda, ten za karę ósmą część miesięcznej utraci gaży. Przeciwnie zaś, każdy z aktorów obowiązany jest tegoż dyrektora, gdyby ten co nieprzyzwoitego rozkazywał lub co potrzebnego rozkazać zaniedbał, lub też przykrymi wyrazy uraził kogo, przed wyższą oskarżyć zwierzchnością, a ten wzwyż tu wyrażoną karę podwójnie zapłacić powinien będzie.

16. Nikt więcej nad 24 godzin z miasta oddalać się nie ma nie opowiadawszy się wprzód dyrektorowi, chociażby też w tym czasie i nic do czynienia nie miał.

17. Wszystkie potrzeby, zaskarżenia, zdania lub żądania na piśmie mają być dyrektorowi podawane. Ten je zaś wiernie Książęcej Jmci donosić jest obowiązany.

18. O włożonych pieniężnych karach zawiadomi dyrektor kasę w czasie płacenia gaży, a tam też kary odciągnięte będą i podług rozkazu Księcia Jmci rozrządzone.

¹ Odpis M. Rulikowskiego z nieistniejącego rkpsu Biblioteki Krasieńskich, nr. 4137.

1 V 1783

KONTRAKT MIĘDZY MARCINEM LUBOMIRSKIM I ADAMEM
PONIŃSKIM¹

Między JOKsięciem Adamem Łodzia Ponińskim, podskarbis wielkim koronnym, z jednej, a JOKsięciem Jerzym Marcinem dwóch imion Lubomirskim, wojsk koronnych generałem leutenantem, z drugiej strony, stawia niniejszy kontrakt i w punktach następujących postanowienie:

1^o Strony obiedwie przypuszczają siebie wspólnie do połowy wydatku, zarobku i straty w antrepryzach baletu, polskiego, niemieckiego i włoskiego, teatrów, hecek, Wokhalu [!], redut, kłopu², balów i wszystkich, które i dzisiaj już są i *in posterum* być mogą uprojektowanymi.

2^o A zatem każda z strony swojej do połowy wydatków, które by od obydwóch wspólnie za potrzebne uznanymi były, bez wymowy i odwłoki, bądź to w gotowych pieniądzech, bądź kredytem, bądź umówionymi między sobą sposobami przykładać się powinien.

3^o Jako też równie wszystek zysk i strata, która by się z antrepryz tych wynikała być okazała i księgami rejestrowymi dowiedziona była, strony obydwie wspólnie i zarówno znosić obowiązują się.

4^o Żeby zaś strony obydwie ani małości zysku, ani straty jedna na drugą zwać nie mogły, nic a nic, bądź to w urzędzeniu wydatków, bądź w rozrządzeniach gospodarskich, osobno i bez wiadomości i zgody wspólnej nie czynić przyrzekają sobie.

5^o Ale że JOKs. Jmć Lubomirski wszedł już przed spisaniem kontraktu tego w rozrządzenie teatrum, podawał potrzebnym do niego osobom kontrakty i niektóre gospodarskie poczynił rozrządzenia, przeto JOKs. Jmć Podskarbi do wszystkiego, co tylko moc i imię kontraktu niesie, a przez JOKs. Jmci Marcina jest podpisanym, przychyła się. Zostawując sobie wolne wejrzenie w dyspozycje gospodarskie, przez JOKsięcia Jmci Lubomirskiego poczynione i żadnym kontraktem nie stypulowane³; tudzież możność zostawienia lub odmienienia onych, jeżeliby się stronom obydwum wspólnie podobało.

6^o Wszystkie zaś kontrakty, umowy i *quovis titulo*⁴ dziać się mające *in posterum* dyspozycje, do wiadomości wspólnej zostawują strony kontraktujące.

7^o Dlatego więc ażeby treść i wielość tak poczynionych kontraktów jako też i powydawanych dyspozycji wiadoma i określona była, JOKsiążę Jmć Lubomirski wszystkie podawane od siebie i komukolwiek kontrakty produkować i o rozrządzeniach poczynionych od siebie donieść JOKsięciu podskarbiemu obowiązuje się.

8^o A że JOKsiążę Jmć Lubomirski znaczne już, tak na opłacenie teatrum, jako też na zapłatę niemieckim, polskim, włoskim aktorom, baletnikom pensji tudzież na sprowadzenie tancerzów i bestii poczynił awanse, dlatego Książę Jmć Podskarbi tak te, jako też i inne, li na teatrum albo też te, do których wcho-

dzi antreprzyza poczynione wydatki, z najpierwszego, który się pokaże, zysku połowę na niego przypadającą, a przez JOKsięcia Lubomirskiego zastąpioną, bonifikować przyrzeka: nie pierwszej jednak, póki ekspens dobra społeczeństwa tyżająca się, a z połowy Księcia Jmci Podskarbiego zapłacić się mająca, odtrąconą nie będzie.

9^o Ale książę Jmć Marcin wszystkie te podjęte od siebie ekspensa autentycznymi dowodami próbować powinien.

10^o Żadna ze stron kontraktujących, wolności czynienia większej, ulżeń większych ani pod jakimkolwiek bądź nazwiskiem dobrodziejstw przywłaszczając ani pretendować nad drugą nie powinna; a to czego by się użyć jednej zdało, a od drugiej w równejże wielkości użytym nie było, bonifikowanym od strony używającej bez żadnej ulgi stronie drugiej być powinno.

11^o A ponieważ JOKsiężę Jmć Podskarbi i JOKsiężę Jmć Lubomirski do wspólnej motii⁵ co do teatru tylko i hecek wchodzą, do reszty zaś antreprzyz, jako to kłopu, Wokhalu, redut, balów, do równej z sobą części przypuszczają JP. Perosiego. Dlatego z tych tylko dwóch antreprzyz zysku lub straty na dwie równe części podzielonej oczekiwać mają; z antreprzyz zaś wraz z JP. Perosie trzymany trzecią każdemu z nich straty lub zarobku część dostawać się będzie.

12^o Chcąc zaś strony dobrą na zawsze zachować między sobą harmonię, jedna drugiej wspólnie obowiązuje się pieniędzy z jakiegokolwiek przedaży zbierających się ani z rąk wybierających oneż, ani z kasy ogólnej nie brać ani przywłaszczać sobie; chybaby na to strony kontraktujące zgodziły się. Inaczej zaś każdy, aż do zakończenia miesiąca i sporządzenia zupełnego obrachunku części zysku przypadającej na niego, cierpliwie oczekiwać powinien.

13^o Każda z stron kontraktujących skoroby jakiegokolwiek bądź to w pieniądzech, bądź w meblach potrzebnych, bądź w czymkolwiek innym nad drugą uczyniła awans, bonifikowaną od stron kontraktujących być powinna, za poprzedzającym jednak potrzeby awansu tego od stron kontraktujących uznaniem.

14^o Ponieważ w podobnych antreprzyzach nowe coraz wypadają okoliczności i takie trafiają się zdarzenia, których ani przejrzyć, ani w kontrakcie pomieścić niepodobna, dlatego strony obydwie umawiają między sobą sesję, na których cokolwiek i w jakiegokolwiek materii umówionym między nimi podpisanym i w protokół zaciągnionym będzie, ażeby moc tego kontraktu miało postanawiającą.

15^o Że zaś z stron kontraktujących ani tyle czasu, ani tyle możliwości mieć będzie, ażeby sama albo egzekucją tego, co się ustanowi, albo utrzymaniem ksiąg, albo wchodzeniem w rozbiór gospodarstwa zatrudnić się mogła, dlatego każda z nich reprezentanta swego, ale od obydwóch stron wybranego, mieć będzie. I tak *pro parte* JOKsięcia Jmci Podskarbiego, JP. Wilczewskiego, kawalera maltańskiego; *pro parte* zaś JOKsięcia Jmci Lubomirskiego — JP. Suff-

czyńskiego, kasztelanica czerskiego, za reprezentantów strony obydwie niniejszym ustanawiają kontraktem.

A jakoż ciż Jchmość usługi niektóre w kontraktach między nimi a JJOOKsiążętami zawartych i rękami obydwu ich każdy podpisanych wyrażone czynić społeczeństwu powinni, tak ażeby za to bez nadgrody nie zostali, z kasy teatralnej po # 15 na miesiąc odbierać będą, a zapłata ta jako ekspens wspólna i nieuchronna przez JJOOKsiążąt Jmciów uważaną będzie. Pomienieni zaś reprezentanci nie pierwaj aż przy końcu każdego miesiąca o zapłatę swoją dopominać się powinni. Kontrakt ich od dnia 1 maja zaczynając.

16^o Przyrzekają sobie jednak wspólnie JJOOKsiążęta Jmci nie nadawać reprezentantom swoim inszej władzy jak ta, którą *vox consultiva*⁶ mieć powinna. Chybaby który z JJOOKsiążąt przytomnym w Warszawie lub na sesji nie był, wtenczas reprezentant jego, *voce activa gaudere*⁷ powinien. A principal jego wszystko, cokolwiek by przez reprezentanta umówionym i podpisanym było, *pro rato et stabili*⁸ przysiąc obowiązany będzie.

17^o A że kontraktujący dzisiaj JJOOKsiążęta Jchmość dalej w czasie widoki swoje rozciągnąć mogą, dlatego przyrzekają sobie wspólnie nic mimo siebie wspólnie w podobnych okolicznościach nie czynić, ale wszystkich pojętych projektów i myśli wzajemnie udzielać sobie i jak naściślej we wszystkich antreprzykach być z sobą związanymi, zachowując jednak sobie zupełną wolność czepiania się lub odrzucenia projektu, który by jednemu z nich nie podobał się, chociażby też strona druga egzekucji jego chwyciła się.

A cały ten kontrakt we wszystkich jego wyrazach i zamknięciach strony obydwie pod odpowiedzialnością w sądach grodzkich potocznych warszawskich dotrzymać obowiązują się i rękami własnymi podpisują.

Dat. w Warszawie die 1 maja 1783 roku.⁹

¹ Odpis M. Rulikowskiego z nieistniejącego rkpsu Bibl. Krasieńskich, nr 4137.

² Popisów cyrkowych, zabaw w ogrodzie Vauxhall przy Nowym Świecie, klubu.

³ Nie zastrzeżone.

⁴ Jakimkolwiek prawem.

⁵ Spółki.

⁶ Głos doradczy.

⁷ Głosem czynnym cieszyć.

⁸ Za mające moc i trwałość.

⁹ W odpisie Rulikowskiego figuruje r. 1785, co wydaje się błędem kopisty. Wskazuje na to przede wszystkim dokument „Pertraktacje pomiędzy zespołem polskim a A. Ponińskim”, z którego wynika, że Poniński już 1 VI 1783 działał jako antreprenier, a więc musiał się związać z Lubomirskim umową wcześniejszą.

koniec maja 1783

POLECENIA MARCINA LUBOMIRSKIEGO
DLA BOGUSŁAWSKIEGO¹

Dyspozycja JPanu Bogusławskiemu, dy-
rektorowi teatru polskiego, dana.

1^{mo} JP. Bogusławski lubo jest dyrekto-
rem teatru polskiego, jednak z ramienia
mego ma zlewek² do wszystkich innych
teatrów; że zaś dla naglących mnie inte-
resów oddalam się na krótki czas z Warsza-
wy, ma tenże JP. Bogusławski we wszyst-
kich przypadających okolicznościach re-
ferować się do WJP. Antoniego Suffczyń-
skiego, kasztelanica czerskiego, z przyjaźni
obowiązków i osobistej dla mnie zawartej
przyjaźni biorącego ciężar zastępowania
osoby mojej pod nieobytność moją własną.

2^{do} Orkiester mój własny, zgodzony i za-
płacony, ma na wszystkie spektakla z klau-
zulą w kontrakcie i dyspozycją zawartą na
polskie stawieć się, jakiegokolwiek bądź rodza-
ju i cudzoziemskie spektakla, o czym
JP. Bogusławski reprezentującemu osobę
moją JP. Suffczyńskiemu jakoby mnie sa-
memu wcześniej doniesie.

3^{tio} Czerwonych zł 142, *dico* sto czter-
dzieści i dwa, podług specyfikowanego
osobno rejestru tenże od 1 miesiąca Junii
wyplacić starać się jak najusilniej będzie
JWP. Suffczyński, kasztelanica czerski,
a P. Bogusławski za odebraniem onych
podług rejestru rozdzieli.

Regestr pór miesięcznej
gaży, to jest a 15 Maii
ad 1 mensis Junii

Bagnicki	7
Bogusławski	12
Desznerówna	7 — 9
Donacki	4
Ekmanówna	5
Gronowiczowa	7 — 9
Gronowicz	3
Harasimowicz	6
Hempiński	8
Kossowska	5 — 9
Łuszczewski	3
Mierzwiński	8
Nowicki	6 — 9
Olszewski	3 — 9
Przetoka	4 — 9
Promiński	2 — 9
Piotrowski	3
Pinadoński	3 — 9
Rotengruber	8
Barb. Sierakowska	7 — 9
Świerzawski	7 — 9
Szymański	5
Werterówna	5
Wąsowicz	6
Wrońska	1 — 9
Przetocki	1 — 9
Suma <i>efficit</i>	142

¹ Odpis M. Rulikowskiego z nieistniejącego rkpsu Bibl. Krasieńskich, nr 4137.

² Udział, tu: prawo ingerowania.

około 1 VI 1783

PERTRAKTACJE POMIĘDZY ZESPOŁEM POLSKIM I ADAMEM PONIŃSKIM¹

1^{mo} Za miesiąc gażą odebrawszy aktorowie złożą kontrakty, a to, aby były pieniądze przed dniem 15 Junii 1783. Inaczej będą pretendować za półtora miesiąca, gdyż im sprawiedliwie się należeć będzie.

2^{do} Dług dawny JOKsięcia Jmci Jerzego Marcina Lubomirskiego, generała porucznika wojsk koronnych, żądają aktorowie, aby był zapłacony, na który złożą kwity ręką JOKsięcia Dobrodzieja pisane. Suma zł czerw. 144, to jest za bilety brane od teatru.

3^{tio} Aktorowie przyjmują ofiarowane sobie dwa dni w tygodniu od JOKsięcia Jmci Dobrodzieja, ale aż po złożeniu kontraktu zechcą się w tej materii ułożyć, ale pod tym warunkiem, że chcą mieć kontrakt tak jak niegdyś z WJmć Panem Ryxem.

4^{to} Aktorowie opery polskiej ponieważ z aktorami komedii tak dawniej, jako i teraz mają kontrakt societatis między sobą, iż się nigdy nie puszcza z kompanii, więc czyli pod entreprenynerem, czyli sami na siebie trzymają, w jednej kompanii zawsze zostaną.

B. Sierakowska, Jan Chempiński[!], An. Mierzyński,
Fr. Nowicki, Ma. Nowicka, S. Desznerówna,
K. Gronowiczowa, K. Harasimowicz, J. Bagnicki,
A. Kosowska, A. Przytocka, C. Wertherówna,
J. Olszewski, A. Rottengruber, K. Wąsowicz,
F. Łuszczewski, B. Promiński, K. Świeżawski [!]

Ad primum: zgoda.

Ad secundum: Książę Podskarbi zaręczy im, jeżeli Ks. Marcin za powrotem nie zapłaci, tedy Ks. Podskarbi zapłacić powinien.

Ad 3-tium: na dwa dni zgoda, z kondycją² płacenia czerw. zł. 6 [...] za każdy dzień.

Ekspensa wszystkie w tych dwóch dniach należą do kompanii polskiej. Wszystkie pryncypalne dni galów, czyli dla króla, czyli dla innych monarchów ekscypuje sobie entrepryza, niedziela trzecia dla aktorów polskich, która rachowana być powinna w liczbie dwóch dni. O stancjach sami Polacy myśleć powinni.

Ad 4-tum: ponieważ aktorowie polscy sami na siebie pracować będą, przeto entrepryza w to się nie wdaje i temu się nie sprzeciwia.

A[dam] Ł[odzia] Ks[iążę] Poniński

Ekscypuje³ sobie entrepryza, ażeby nowa opera w miesiącu jeszcze do księcia Marcina, ażeby trzy razy na konto Księcia była grana w dniu do entrepryzy należącym.

A[dam] Ł[odzia] Ks[iążę] Poniński

¹ Fotografia dokumentu u L. Bernackiego, *Teatr...*, t. II; rkps znajdował się w Bibl. Kasińskich, nr 4137.

² Warunkiem.

³ Zastrzega.

29 VIII 1783

KAROL ŚWIERZAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu Panie, a Panie mój Miłościwy

Skolataný myślami, znużony pracą, zapędzony w lata, gdy sobie nadal wystawiam perspektywę życia mego, nie widzę w tym stanie wyrównywającej za pracę nagrody, gdy nierównym wlecze się torem; w przeciągu tych miesięcy kilku bez wsparcia, bez pomocy, do ostatniej przywiedziony nędzy rozpaczać mi należało, gdybym sobie nie wystawiał dawne WKMc i mnie zapewnienie w tych słowach rzezone: „Bądź cierpliwym do czasu, ja o tobie pamiętam i nigdy nie zapomnę.” Wakują teraz funkcje Łaski Wielkiej Koronnej². Podaj mi, Najjaśniejszy Panie, abym przy niej mógł być stróżem bezpieczeństwa publicznego przy boku WKMc i. Udaruj mi, Najjaśniejszy Panie, łaski swojej chlebem, a ten będzie sytszy dla mnie niż te niepewne łakocie, którymi mnie świat niestały przez 19 lat łudził. Nadstaw ucha, N[ajjaśniejszy] P[anie], do wysłuchania prośby mejej, przyłóż się duszą i sercem, a dopiero na mecie szczęśliwości osadzonym być się ujrzę.

Waszej Królewskiej Mości Pana Naszego Miłościwego
wierny i nicodstępny poddany
K. Świerzawski mp.

¹ Rkps Muz. Czart., nr 965, s. 425.

² Stanowiska w urzędzie marszałkowskim.

wrzesień 1783

SKARGA WNIESIONA PRZEZ MARCINA LUBOMIRSKIEGO PRZECIW ADAMOWI PONIŃSKIEMU I FRANCISZKOWI RYXOWI¹

JOKsiążę Jmć Jerzy Marcin Lubomirski przed tymże urzędem i jego księgami naprzeciwko JOKsięciu Jmci Adamowi Łodzianowi Ponińskiemu, podskarbi w. k[oronnemu], oraz u[rodzonemu] Ryxowi, staroście piaseczyńskiemu, manifestuje się i protestuje etc., etc., iż w r. teraźn. 1783 Jaśnie Oświecony żalący się zrobiwszy kontrakt o teatr z u. Ryxem i z niego co miesiąc po #² płacenie winien będąc, zapłaciwszy za miesiąc maj, gdy dla pilnych interesów swoich z War-

szawy wyjeżdżać miał, chcąc być punktualnym w opłacaniu należności u. Ryxowi, zobligował JOKsięcia Jmci Podskarbiego W.K[oronnego], iżby miesięczną należność za miesiąc czerwiec, lipiec i sierpień z funduszu u siebie mianego u. Ryxowi wypłacił, co nie tylko JOKsiężę Jmć Podskarbi uczynić oświadczył, ale nawet u. Ryx akceptując takowe JO. żalącego się przelecenie w niektóre umowy z JOKsięciem Jmcią Podskarbibim wszedł; tak więc zapewniony JO., żalący się odjeżdża za granicę; alie po upłynionym pierwszym dniu czerwca gdy nie płaci JOKsiężę Jmć Podskarbi sumy #³ miesięcznej, tak jako świadczy manifest przez ur. Ryxa przed aktami grodu Warszawy dnia 2 tegoż miesiąca przeciwko żalącemu się uczyniony, ur. Ryx teatr zamyka, aktorom grania komedii zabrania i użytku JO. żalącemu się ciągnąć nie pozwala. Nic o tym nie wie JO. żalący się, pewny, iż ułożenie doskonale względem pewności swojej i ur. Ryx uczynił, aż ani za miesiąc lipiec, ani następnie za sierpień nie ma odbierać swojej należności u. Ryx od JOKsięcia Jmć Podskarbiego WK[oronnego], jak wyraża w swym manifestie powtórny również w aktach Grodu dnia 2 sierpnia o niezapłaceniu sobie uczynionym, i nie tylko iż teatru nie pozwala, ale nawet z pałacyku pod kontrakt JO. żalącego się podpadającego ludzi tegoż księcia ruguje. Przyjeżdża wtem JO. żalący się, zastaje teatr zamknięty, ludzi z mieszkań rugowanych i siebie z dochodów teatralnych trzech miesięcznych ogołoconego. Wchodzi w przyczyny, znajduje zaskarżenia, jako wyżej, u. Ryxa o niezapłaceniu onemu należności trzechmiesięcznej z teatru, wreszcie mówi z JOKsięciem Jmcią Podskarbibim, dlaczego nieopłacony teatr, a przez to onemu z niego zastanowione użytki, lecz przeciwną znowu od tegoż JOKsięcia Jmci Podskarbiego odbiera rezolucją, jakoby u. Ryx zupełnie był zaspokojony i nie onemu nie należało się; owszem, w likwidacji sum wypłaconych przez JOKsięcia Jmć Podskarbiego za siebie żalącego się i sumy te obwieszczane widząc, zastanawia się nad czynnościami tak u. Ryxa, jako i oświadczeniami JOKsięcia Jmć Podskarbiego, lecz dojść nie mogąc, co by zapieranie jednego a przyznawanie drugiego znaczyło, przecież oczywistą stąd dla siebie szkodę z zamknięcia teatru nastąpioną widząc tak przeciwko JOKsięciu Jmci Ponińskiemu podskarbiemu w. k[oronnemu] i, jako u. Ryxowi o nienależyte teatru zamknięcie zrządzenie i użytkach siebie skrzywdzenie, oświadczać tak zapłaconych, lubo nierad dochodzić, jako i krzywdy sobie zdziałanej nadgrodzenie prawnie dochodzić znowu i powtórnie manifestuje się.

A Die 18 Augusti, ad Diem 30 Augusti, od suscepty¹ f.54.

¹ Odpis M. Rulikowskiego z nieistniejącego rękopisu Bibl. Kasińskich, nr 4137.

² Puste miejsce.

³ Puste miejsce.

⁴ Dnia przyjęcia skargi w sądzie.

początek 1784

WYDATKI TEATRALNE ZA MIESIĄC STYCZEŃ 1784 DO ZAPŁACENIA TYM, KTÓRZY POZOSTAJĄ W WARSZAWIE¹

Aktorzy²

Pan Owsieński ³ odciągając mu 8, które jest winien kasie .	17
Hempiński	15
Swierzawski	14
Mierzyński	13
Szymański	10
Tomaszkiewicz	8
Urbański	7

¹ Odpis M. Rulikowskiego z nieistniejącego rkpsu Bibl. Krasińskich, nr 4137.

² Publikuję tylko fragment odnoszący się do aktorów polskich.

³ W odpisie „Owieński”.

przed 4 sierpnia 1784

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu! Panie mój Miłościwy

Okropność stanu mego niechaj, Miłościwy Panie, wzruszy dobrotliwe serce Twoje, które dla tylu nieszczęśliwych stało się źródłem pomocy i poręką w ich upadku!

Ani czas, który nadto jest drogi dla Waszej Królewskiej Mości, ani partykularność interesów moich nie pozwalają mi zatrudniać Go wyluszczeniem przyczyn, które mnie do ostatniego stopnia nędzy przywiodły, dość będzie Waszej Królewskiej Mości nadmienić, że po zbankrutowaniu na ostatniej entreprizie teatru zostałem bez sposobu nadziei i żywności nawet. Łask Twoich źródła, Miłościwy Monarcho, wylane na mnie, choć bez żadnych zasług, nie pozwalają mi tak być niewdzięcznym, abym się stąd oddalił. Czekam cierpliwie tej pory, w której gdy się otworzy znowu Teatr Narodowy, da mi sposobność wysługiwania się słabym talentem moim za wielkość dobrodziejstw Waszej Królewskiej Mości, a resztę życia mojego poświęcić mi potrzeba będzie już nie na polepszenie losu mojego (co niepodobna), ale przynajmniej na wypłacenie tych długów, w które mnie nieroztropne podjęcie się trzymania teatru wtrąciło. Nigdy, Najjaśniejszy Monarcho, chęcią moją nie było naprzykrzać się Waszej Królewskiej Mości, lecz najniemiłościwszy z ludzi, jeden mój kre dytor, przywiódłszy proces na mnie i zyskawszy moc tradowania² mnie, głuchy na wszystkie prośby i przyrzeczenia, za sumę duk. 38 dzisiaj po południu

do zabrania mi wszystkich rzeczy przystąpi! Mało mam, lecz to przynajmniej w tym oplakany stanem mym dawało mi sposób dostania pieniędzy na utrzymanie życia mego, gdy to postradam, życie niczym dla mnie już będzie! Miłościwy Panie, nigdy nieszczęśliwi nie odchodzili bez pomocy od Tronu Twojego! Nie odrzucaj prośby najbiedniejszego, który w wspałości Waszej Królewskiej Mości jedyną już i ostatnią pod słońcem złożył nadzieję. Niewielka ta kwota wielką dla czulego Monarchy serca będzie pociechą, bo uszczęśliwi jednego z poddanych, który do zgonu nie przestanie wielbić dobroczynności Waszej Królewskiej Mości, a serdecznie codziennie do Najwyższego Pana Zastępów posyłając modły za szczęśliwe wszystkich chęci jego uskutecznienie, słodko zawsze wyznawać będzie, że jest z najgłębszym respektem Waszej Królewskiej Mości Pana Mego Miłościwego wiernym poddanym i najniższym podnóżkiem

Wojciech Bogusławski³

¹ Rkps w Muz. Czart., nr 965, s. 589, fotografia dokumentu u L. Bernackiego, *Teatr...*, t. II. L. Bernacki mylnie datuje ten list na r. 1789.

² Sądowego zajęcia.

³ Wg własnoręcznej notatki króla na liście Bogusławski otrzymał 36 duk.

12 VIII 1784

AKTORZY POLSCY DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu, Panie nasz Miłościwy!

Kiedy już do ostatniej nędzy przyszlismy, zostawieni bez sposobu do życia i nadziei nawet, daruj nam, Najjaśniejszy Panie! że u tronu Twojego, skąd tak wielu łask źródła spływały na nas aż dotąd, i teraz prośby nasze składamy, mając ufność, że miłosierna ręka monarchy z tak biednego wydzwignie nas stanu. Po zerwaniu teatru i rozłączeniu się aktorów polskich, gdy żadnym sposobem, dla niedostarczającej liczby pozostałych tu osób, teatru uformować nie można było, czekaliśmy aż dotąd spodziewając się, że może jakowy znajdzie się antreprenier, który podźwignie znowu komedią narodową, lecz widząc, Najjaśniejszy Panie, że zapomnianym i opuszczonym od wszystkich zamiast pomocy — coraz większej tylko nędzy i ubóstwa spodziewać nam się przychodzi, umyśliliśmy w kilka zgodnych zebrawszy się osób do Nieświeża pojechać, gdzie przyłączywszy się do trupy aktorów, których JOKsiężę Radziwiłł rozpuszcza wkrótce (a w której kilku zdatnych aktorów, a osobliwie bardzo dobre znajdują się śpiewaczki), chcieliśmy, uformowawszy niezbyt wielkie, lecz do wszystkich sztuk zdadne zgromadzenie, udać się na sejm do Grodna, skąd powróciwszy do Warszawy, łatwo się w małej liczbie, ile dobranych osób, utrzymać zdołamy na potem, wielość bowiem przez lat dziewięciu przeciąg

naprzyjmowanych, a mniej zdatnych aktorów gubiła zawsze narodowe teatrum... Lecz, Miłościwy Panie! gdy już z trupą nieświeską przez pocztę ułożyliśmy się zupełnie, dwie nam jeszcze najgłówniejsze trudności na zawadzie zostają. Naprzód niesposobność dostania się do Nieświeża, po wtóre: opłata teatru w Grodnie, której dla wielkości ekspensy włożonej nań przez WJMci Pana Starostę Ryxa, nie możemy być w stanie uiszczenia. Lubo zaś z łaski Waszej Królewskiej Mości tak orkiestr, jako i teatrum w Warszawie darmo zawsze mamy, gdyby jednak od teatru grodzieńskiego zapłacić nam przyszło, nie tylko nic by nam się może nie pozostało z percepty² sejmowej do zachowania sobie na przyszłe lato, które tak jest zawsze dla teatru fatalne, ale nadto nie byłoby czym oczyścić się z tych długów, które teraz musieliśmy zaciągnąć. Do kogóż tedy, Miłościwy Panie, udać się mamy w tym razie?... do Monarchy miłosiernego, którego łask tylekroć doznaliśmy w złej toni, którego dobroczynność najpiękniejszych w kraju nauk i kunsztów stała się początkiem!... Duże to łaski, Najjaśniejszy Panie! Możliwość grania na teatrze grodzieńskim i warszawskim potym trzech dni w tygodniu bez opłaty Jmci Panu Ryxowi i wspomnienie nas na drogę do Nieświeża postawi nas w stanie służenia Waszej Królewskiej Mości oraz całemu *Publico* i podniesie znowu narodowe teatrum.

Ostatni to już raz naprzykrzamy się prośbami naszymi Waszej Królewskiej Mości; jeżeli bowiem po odebraniu tych łask jeszcze się nie zdołamy utrzymać, już żadnego nie będzie sposobu do wskrzeszenia teatru. Wpśród nadziei skutki prośb naszych... i bojaźni razem; czekamy od wyroku Monarchy Dobroczyńnego dalszych losów naszych, jakikolwiek zaś na nas spadnie, słodko nam zawsze będzie wyznać, że jesteśmy z najgłębszym respektem Waszej Królewskiej Mości Pana Naszego Miłościwego wiernymi poddanymi i najniższymi podnózkami

Aktorowie Polscy

dn. 12 sierpnia 1784

¹ Rkps AGAD, Arch. Kameralne, nr 1600. Druk: K. Wierzbicka, *Z dziejów aktorstwa w czasach stanisławowskich*, „Pam. Teatr.” 1952, z. 2/3. List pisany ręką Bogusławskiego.

² Dochodu.

24 VI 1785

AKT DAROWNY NA ZESPÓŁ BALETOWY PODSKARBIEGO TYZENHAUZA¹

Stanisław August z Bożej Łaski Król Polski, Wielki Książę Litewski..., oznajmujemy tym listem-reskryptem naszym wszem wobec i każdemu z osobna, komu o tym wiedzieć należy, iż gdy sukcesorowie zeszłego Wielmożnego

Podskarbiego Nadwornego Litewskiego znalazłszy po nim trzydzieści i trzy osób obojej płci w sztuce baletniczej edukowanych nie tylko z prawa poddaństwa, które nad nimi mieli, lecz i nakładów na edukację ich łożonych przez zapis swój Nam, Królowi, ofiarę uczynili. My skłoniwszy się do przyjęcia od nich takowej przysługi, a chcąc przez nadanie wolności talent tychże trzydziestu trzech osób ku lepszemu udoskonaleniu zbliżyć, niniejszym listem-reskryptem Naszym onych i potomstwo ich wiecznymi czasy od tegoż Nam ustąpionego poddaństwa uwalniamy. Że zaś od tegoż ich wydoskonalenia ciągle służba i ustawiczne ćwiczenie się najprzyzwoiciej ich doprowadzi, i ażeby razem łożone na edukację ich nakłady należyłą wysługę Nam, Królowi, zawdzięczone były, niniejszym reskryptem Naszym nadana im wolność nie inaczej im służyć będzie, aż gdy przez ciąg życia Naszego usług profesji swojej przyzwoitych tam, gdzie je mieć zechcemy, i na płacy, jaka im wyznaczona będzie, wiernie dopełnią. Na co dla lepszej wiary ręką się Naszą podpisaawszy pieczęć W. Księstwa Litewskiego przycisnąć rozkazaliśmy. Dan w Warszawie dnia 24 miesiąca czerwca Roku Pańskiego 1785 Panowania Naszego 21 Roku.

¹ Rkps AGAD, Teatr i muzyka z Arch. Tyzenhauza. Druk: K. Wierzbicka, *Ze studiów nad teatrem poddańczym*, „Pam. Teatr.” 1953, z. 1.

30 V 1786

ZAŚWIADCZENIE RYXA DLA JASIŃSKIEGO I PIEROŻYŃSKIEGO¹

Niżej wyrażony zaświadczam, jako pp. Pierożyńskiemu i Jasińskiemu dałem kontrakt trzechletni na zostawanie przy teatrze Narodowym Warszawskim z ustanowieniem dla pierwszego płacy miesięcznej [!] po 12, dla drugiego po 20 z żoną; czynią prośbę o *litteras moratorias*, nie końcem² uwiedzenia wierzycieli swoich, ale i owszem, dla ułożenia się z nimi przez ustąpienie im części płac swoich, w czym zapewniam i na to się podpisuję. Działo się w Warszawie. Dnia 30 miesiąca maja roku 1786. — Franciszek Ryx.

¹ Rkps AGAD, tzw. Metryka litewska IX 128, k. 27.

² Odroczenie terminu, nie celem.

lipiec 1786

ROZPORZĄDZENIE MARSZAŁKA GUROWSKIEGO¹

Władysław Gurowski, marszałek wielki W. Ks. Litewskiego, Orła Białego i innych kawaler

Wszem wobec i każdemu z osobna, komu o tym wiedzieć należy, do wiadomości podaję, iż gdy reprezentacja komedii, oper, dawanie redut i wszelkich innych jakiegokolwiek bądź rodzaju widowisk i zabaw publicznych prawem roku 1775 jedynie tylko do Pałacu Nowy Sulków zwanego, tu w Warszawie sytuowanego, z zastrzeżeniem zachowania ceny miejsc i biletów, jaka do owego czasu była, przywiązane zostało, a następnie w roku 1776 przy uwolnieniu od tych widowisk i zabaw pomienionego pałacu toż prawo z wolnością wystawienia tym celem domu na osobę ur. Franciszka Ryxa i jego sukcesorów jest przeniesione, na mocy którego tenże ur. Ryx nie tylko teatr, ale też i inne do tego potrzebne gmachy znacznym kosztem wybudował, i oneż dotąd nie tylko w porządku utrzymuje, ale coraz dla ozdoby miasta i wygody publiczności pomnaża, cena zaś miejsc i biletów w roku 1774 do zł 9, w roku 1776 do zł 8, w roku 1779 co do parteru do tyłuż, a co do łóż pryncypalniejszych do zł 9 od osoby za pozwoleniem Jurysdykcji marszałkowskiej stanowiąca, a dalej w chęci dogodzenia publiczności nieco zniżona i do byłości lub nie biletów stosowana, z przypadków jednej osobliwości sztuki lub wydatku znacznego podnoszona bywała, przez którą niejednokrotność ceny biletów i łóż między publicznością nieukontentowania, a między utrzymującymi zgromadzenia osób teatralnych narodowych i zagranicznych, chociaż równie publiczności wysługującymi się o nierówność ceny narzekania wynikały. Za czym zapobiegając temu wszystkiemu, a mimo znacznego kosztu na wystawienie teatru i innych gmachów poniesionego, sam tylko wydatek na utrzymanie osób teatralnych tudzież taneczników i baletników narodowych w znacznej wielości, jaka przedtem nie bywała, zgromadzonych i dość stosownie, jak się spodziewać należy nie bez satysfakcji publiczności, dobranych zważając po ścisłym wyegzaminowemu regestrów percepty i ekspensy teatralnej, dotąd niejaką stratę okazujących i żadną miarą na utrzymanie osób teatralnych nie wystarczających, z władzy urzędu mego marszałkowskiego cenę następującą pod kondycjami jednak niżej wyrażonymi co do komedii, oper, tragedii w jakimkolwiek bądź języku reprezentować tudzież koncertów jednostajną ustanawiam

za bilet na parter	— zł 6
łoże parterową z 4 biletami	— 28
łoże na pierwszym piętrze z 4 biletami	— 28
łoże parterową z 6 biletami	— 42
łoże parterową z 3 biletami	— 21

łoże na galerię z 4 biletami	—	18
łoże na galerię z 3 biletami	—	14
bilet na galerię	—	4
bilet na paradis	—	1 gr 15

Takowa zaś cena nie tylko względem narodowych, ale też i względem innych wszelkich w zagranicznych językach reprezentacji komedii, oper i tragedii oraz koncertów zawsze jednostajnie zachowana być ma i pod żadnym tytułem i pozorem czyli to osobliwości sztuki, czyli też szczególnej zalety aktora, tanecznika albo pod nazwiskiem *virtuoso* na jakimkolwiek instrumencie grającego podwyższoną być nie powinna, a jeżeliby kiedy dla słabości tancmistrza lub innej słusznej przyczyny, przy której reprezentacji polskiej lub w języku zagranicznym dawać mianej, balet reprezentowany być nie mógł, natenczas rządcy teatrum koniecznie przy komedii drugą sztukę, jako to operę w języku polskim lub zagranicznym dawać obligowani będą. Których kondycji równie jak innych poprzedzonymi pozwoleniami ostrzeżonych zachowanie zalecam i przykazuję, a to pod karami w sądach marszałkowskich koronnych pierwszej instancji i rejestru policji w przypadku sprzeciwienia się nieochybnie wskazać mianymi. Dan w Warszawie d.² miesiąca lipca 1786 roku.

¹ Rkps Muz. Czart., nr 965.

² Puste miejsce.

7 X 1786

KWIT TRUSKOŁASKICH DLA GAILLARDA¹

Niżej podpisany daję kwit Imię Panu Gaillardowi na czerwonych złotych piętnaście, które zupełnie odebrałem za komedią wierszem przetłumaczoną z francuskiego pod tytułem *Król rozkoszy*, na co i podpisuję

Tomasz Truskolawski
A. Truskolawska

Dnia 7go Xbra 1786 roku

¹ Papiery Ludwika Bernackiego, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 7069 I, list A. Mieszkowskiego do M. Gawalewicz z 2 X 1896, druk. Bernacki, *Teatr...*, t. II, s. 133.

27 VIII 1787

PIETRO PERSICHINI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Panie

Moje umiejętności i gorliwość, jaką wkładam w ich wykonywanie, są znane WKMc. Wobec tego, że od wielu lat jestem na jego służbie teatralnej, komponowanie muzyki do utworów włoskich, francuskich, polskich stało się dla mnie zwykłym przyzwyczajeniem i ośmielam się powiedzieć, że mogłem się wywiązać z moich obowiązków z pewnym sukcesem. Mój ostatni kontrakt dobiega końca; praca przy boku WKMc jest dla mnie zbyt pochlebna, ażeby nie pragnął pełnić jej w dalszym ciągu, o ile starania, które wkładam w wykonywanie moich obowiązków, mogą być dla niego przyjemne.

Błagam WKMc o oznajmienie mi, czy będę miał szczęście pozostawać nadal w tej samej służbie, czy też powinienem szukać gdzie indziej zatrudnienia; dotkliwy będzie mój żal, gdy się znajdę w tej ostatniej sytuacji. Ale moja chęć podobania się WKMc, o ile pozostanę, będzie jeszcze większa, bo włożę cały mój zapał, ażeby ten cel osiągnąć.

Waszej KMc bardzo posłuszny i pokorny sługa
Pietro Persichini²

27 sierpnia 1787

¹ Rkps w języku francuskim w Muz. Czart., nr 965.

² Nadworny kapelmistrz Stanisława Augusta, autor licznych kompozycji, m. in. muzyki do *Andromedy*.

16 I 1788

ROZPORZĄDZENIE MARSZAŁKA MNISZCHA
W SPRAWIE UDZIELENIA KREDYTU AKTOROM¹

Michał Wandalin z Wielkich Konczyc hrabia Mniszech, Marszałek Wielki Koronny, lubelski etc. starosta, orderów Orła Białego, S. Jędrzeja i S. Stanisława kawaler.

Wszem wobec i każdemu z osobna, komu o tym wiedzieć należy, do wiadomości podaje, iż gdy dozór i baczność względem miejsc publicznych, jakim jest teatr pod bokiem Najjaśniejszego Pana z opisu praw urzędowi marszałkowskiemu są polecone, a punktualne okazywanie reprezentacji przez osoby teatralne zabawy powszechności tyczy się, ta zaś niekiedy z winy osób do reprezentacji i służby teatralnej użytych w spodziewaniu swym zawiedziona bywa, do czego łatwość kredytu aktorom i innym służbą w teatrze obowiązany najistotniej przyczynia się. Albowiem ciż po uchybionym terminie uisz-

czenia się z długu prawnie przekonani egzekucjom z rzeczy, a nawet i z osób czynionych ulegać są obowiązani i tym samym pełnienia swych powinności uchybiają, a przez to zawód entrepryzie teatralnej, publiczności zaś niewygodę zrzędzają; za czym takowej nieprzyzwoitości zapobiegając, a z łatwości kredytu wynikającym rozwiązłością [!] tamę zakładając z władzy urzędu mego marszałkowskiego koronnego zalecam i przykazuję, aby nikt osobom teatralnym i innym wszystkim, którzy tylko w służbie tejże entrepryzy zostają, pod żadnym pozorem pieniędzy, towarów, fantów, trunków i wszelkich rzeczy odtąd bez udania się wprzód do zwierzchności entrepryzy teatralnej i od niej otrzymanego na piśmie zezwolenia lub zaręczenia na kredyt dawać i pożyczać pod przepadkiem tegoż kredytu nie ważył się i które to urządzenie aby do wiadomości każdego doszło, toż przy ogłosie trąby przez woźnego w miejscach zwyczajnych publikowane mieć chcę.

Dan w Warszawie dnia 16 m-ca stycznia 1788 roku

Michał Mniszech
marszałek w. k[oronnny]
L[oco] S[igilli]

¹ Druk współczesny.

styczeń 1788

LUDWIK PIEROŻYŃSKI DO MARSZAŁKA MNISZCHA

Jaśnie Wielmożny Panie Dobrodzieju

Jesteś, JW Panie, sędzią sprawiedliwym, rozważnym, i możliwym, jesteś małżonkiem bogobojnym i przykładnym. Wreszcie: jesteś, JW Panie, mężem takim, że nie uwierzysz zaraz doniesieniom żalącego się, może płochym, ale wyrozumiesz wprzód przekonanie tego, którego oskarżają. Nie dość na tym; ten, kto oskarża kogo przed powagą JW Pana, a niesprawiedliwie, wini cię, JW Panie, na takiego zemstę najprzyzwoitszą i ukaranie najprzykładniejsze. Otóż ja ten jestem, co oskarżam przed JW Panem, a jeżeli, JW Panie, dostrzeżesz najmniejszej obłudy, nie proszę o miłosierdzie żadne, ale o karę jak najsurowszą dla mnie samego i suplikuję JW Pana, abyś to pismo moje zatrzymać kazał u siebie, aby potępienia mego zostało wyrokiem. Żalę się na Gawrońską aktorkę, nierządnicę publiczną, a teraz metresę imię pana Rogalskiego młodego, która tak dalece żonę moją² do nierządu zbałamuciła, że wprowadziwszy się w dom mojej żony razem sypiały: jej amant i mojej żony konkurent, przez niedziel dwie. Na koniec perswadowałem mojej żonie, jaka stąd wypływa zakazała. Stało się, że się Gawrońska wyprowadziła, ale moja żona nie nocuje w domu. Jeżdżą z sobą na zgorszenia, ile ta żona, co ze mną żyje lat osim i troje mamy dzieci; nie dość na tym: perswadując mojej żonie, że to

jest zdrożnie, żona moja wyprowadza się z domu swego, mieści się przy siostrze, pannie jeszcze, zabierającej się do trzeciego połogu, gdzie schadzka nierządności. Ale, JWPanie, oskarżając kogo, nie trzeba zapominać o sobie. Owoż, JWPanie, będzie u JW Pana pan Gaillard, da świadectwo moich postępów. Cały teatr wreszcie, a na dobitkę imć pan Zawadzki, oberinstygator policji, który mię zna dobrze od lat piętnastu. Ci zaświadczą, że nie jestem kartownik, nie jestem pijak, owszem, zaświadczą, że tak pracowity jestem człowiek, że oprócz dwunastu czerwonych złotych gaży miesięcznej, za tłumaczenie sztuk z francuskiego, włoskiego i niemieckiego języka wziąłem przez miesiące dwanaście sumę czerw. złotych 228. I to jeszcze wyrażam i dokładam, że jeżeli bił moją żonę za tyle zdrożności, każ mię JWPanie ukarać. Owoż tedy ta moja żona i dziś z reduty z nierządnicą Gawrońską nie nocowały w domu, a co większa, gdy w obecności p. Gaillarda prosił teje Gawrońskiej, aby mi nie psuła żony, odgroziła mi publicznie, że jak się użali swoim amantom, tedy we mnie kości połamią. Proszę więc litości Pańskiej, aby z ramienia i mocą powagi Pańskiej zszedł ur. instygator do Marunowskiej, siostry żony mojej, i zapowiedział jej, aby żona moja wróciła się do swego mieszkania, gdyż z nią mieć będę sprawę w konsystorzu; aby zagroził Marunowskiej, jak się ważyła przyjmować cudzą żonę. Co zaś do Gawrońskiej, pozwałem ją do sądu Pańskiego. Zebrze tej litości JW Pana cnotliwy, ale nieszczęśliwy mąż, a Jaśnie Wielmożnego Pana Dobrodzieja podnózek

L. Pierożyński

¹ Rkps Muz. Czart., nr 965, s. 515.

² Franciszkę Pierożyńską z domu Marunowską, siostrę Agnieszki Truskolaskiej.

Bez daty

AGNIESZKA TRUSKOLASKA DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu, Panie Mój Miłościwy

Poświęciwszy się na usługi powszechności, chciałam (ile ze mnie należało) przystojnie powinności mojej zadosyć czynić, żeby nie ukrzywdzić sceny narodowej w porównaniu z zagraniczną, to mnie przyprowadziło do kosztu i do długów. Już odebrałam cokolwiek pomocy w troskach od zachęcających dobrą wolą; ale największą pokładam ufność w nieprzebranej łasce WKMc i P[ana] M[ego] M[iłościwego], że raczysz mnie wesprzeć w nieszczęściu i oswobodzić myśl zamartwienia, żeby sposobniejsza była wydoskonalać przymiot mogący zalecić powszechności. Składałam nadzieję moją u nóg WKMc i Pana Mego Miłościwego.

Wierna poddana Truskolaska

Rkps Muz. Czart., nr 965, s. 383.

*Bez daty*WYKAZ DŁUGÓW TRUSKOLASKIEJ¹

Nota długów gwałtownych, gdzie już wszystkimi procesami są przyciśnione:

1 ^{mo}	Kuborowicz	#	32
2 ^{do}	Rzępołuwski	#	25
3 ^{tio}	Gronowicz	#	17
	Strzałkowska	#	20
	Gidelski	#	15
	suma	#	109

Te są, które już egzekwują i trądują.

A. Truskolaska

Nota długów, które najdalej za miesiąc przyndo [!] do tejże samej egzekucji:

1 ^{mo}	Leyman	#	50
	Greybich.	#	22
	Jabłoński	#	60
	Zinkiewicz	#	28
	za miesięcy 3		
	termin przypada		
	Czekierski	#	50
	Żydowi	#	33
	liwerantowi teatralnemu	#	20
	suma	#	263

Na te już pozwy powychodziły [!].

A. Truskolaska

¹ Rkps AGAD, Arch. Kameralne, nr 1600.

31 III 1789

ODPOWIEDŹ STANISŁAWA AUGUSTA AKTORCE HAMON¹

Wobec tego, że matka i ojciec obydwóch Rudnickich² złożyli królowi prośbę, żeby obydwie ich córki były odtąd umieszczone i wychowywane wraz z tancerkami, nie będą one obciążać więcej pani Hamon. O ile zechce ona dołączyć do tancerek jeszcze i tą małą, która tańczyła jako amor, będzie to jeszcze o jeden ciężar mniej dla pani Hamon. O ile pani Hamon w dalszym ciągu

będzie miała zamiar być użyteczna dla teatru i przy uroczystościach w Łazienkach, będzie jej w dalszym ciągu przysługiwała pensja od króla w wysokości 8 duk. miesięcznie. Zresztą wobec tego, że pani Hamon otrzymała w ciągu ostatnich 18 miesięcy 1914 duk. jako zapłatę za mieszkanie, oświetlenie, opłatę i podarunki, oraz wychowanie i wyposażenie tych 2 uczennic, które teraz przejdą do tancerek, nie ma ona więc powodu do skarg, tym bardziej że zawsze utrzymywała swą szkołę w miejscu zamieszkania i w ten sposób nie straciła swego urzędu.

¹ Rkps w języku francuskim w Muz. Czart., nr 965, s. 367.

² Mowa o dwu siostrach Rudnickich, aktorce i śpiewaczce, uczennicach p. Hamon.

między rokiem 1786 i 1789

MATEUSZ WITKOWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu, Panie mój Miłościwy

Zrobiona na usługę WKMcI Kompania Aktorów Narodowych z dzieci w nadziei, że gdy talenta ich widziane będą, wsparcie znajdą. Alić gdy już zaczynają przychodzić do swojej perfekcji, trupa przyjeżdżająca ich talenta, mą pracę i ekspens podniesioną, w nic obraca i z tej łaski, na którą starali się zasłużyć ruguje.

Dlaczego przymuszony u Nóg Najjaśniejszego Króla złożyć prośbę moją o wsparcie dla utrzymania onejże. Jeżeli WKMcI każesz, które utrzymanie choć nie ze wszystkim do 30 duk. na miesiąc wynosi. Starać zaś się będę, by do oper z nut uczeni i na wszystkie rozkazy WKMcI gotowi byli albo gdy mają pójść w rozterkę, to przynajmniej aby chęć służenia WKMcI i ekspens podniesiona łaskawe znalazła względy.

Wierny poddany

Mateusz Witkowski²

Dyrektor Komedii z Dzieci

¹ Rkps AGAD, Arch. Kameralne, nr 1600. Druk: K. Wierzbicka, *Z dziejów aktorstwa*, „Pam. Teatr.” 1952, z. 2/3.

² Aktor i antreprenier występujący w Warszawie i Krakowie; organizator zespołu dziecięcego, który śpiewał 19 I 1790 operę *Słowik*, czyli *Hanka z Kasią na wydaniu*.

21 IX 1790

WYKAZ OSÓB MAJĄCYCH WSTĘP DO ŁÓŻ KRÓLEWSKICH¹

Lista Generalna wolnego wejścia do łoży JKMcI za biletami od
enterpryzy

ŁOŻA Z OKNAMI

Król
Generał Gorzeński
Adiutant
Szambelani służbowi

ŁOŻA BŁĘKITNA OTWARTA

Bracia i synowcowie królewscy
Marszałkowie wielcy, a kiedy ich nie masz, nadworni
Hetman Tyszkiewicz
Kasztelanowie Ostrowski i Aleksandrowicz
Generalowie Byszewski i Komarzewski
Koniuszy koronny
Siostry, synowice i siostrzenica królewskie
Księżna Radziwiłłowa, kasztelanowa wileńska
Marszałkowa Raczyńska
Koniuszyna Kicka
Kasztelanowa podlaska i czerska z córką
Starościna małagowska

ŁOŻA MAŁA NAD TEATREM

Generalowa Grabowska

Co do karet, przejechać mogą do wsiadania i wysiadania tych osób wyrażonych wyżej karety, ale stać nie powinny w tej sieni, gdzie kareta królewska.

¹ Rkps Muz. Czart., nr 965, s. 583.

7 IV 1791

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI DO STANISŁAWA AUGUSTA¹

Najjaśniejszy Królu, Panie mój Miłościwy

Teatrum Narodowe kończąc antrepryzę swoją całoroczną niesie najpokorniejsze dzięki do tronu WKMcI za łaskawe względy, pomoc i dobrodziejstwa świadczone mi w tym czasie. Dla mnie, zarządzającego nim, najmiłszym to

jest wspomnieniem, że przy usilnej pracy i starunku w tym przynajmniej chęciom WKMcI dogodzić zdołałem, że dobrodziejstw Jego na złe nie używając, teatrum to, mimo różnych dla niego przeciwności, potrafiłem utrzymać. Dziś, Najjaśniejszy Panie, kiedy cokolwiek kompania aktorów przeciwczoną została i tak z ust samych WKMcI kilkakrotnie pochwały, jako i od publiczności wiele względów odbierać poczyną, szkoda by było nieźle już dobrane osoby rozpuszczać i w inne miejsca pozwolić im się oddalić. Niepewny dalszego losu mojego, nie mogę się odważyć kontraktować ich na rok następujący, mając przed sobą dwie wielkie przeszkody — pierwszą jest oświadczenie odebrane z ust JWPana Starosty Ryxa, że balet WKMcI zostawiony tylko dla letniej Jego zabawy, już do Teatru Narodowego przyłączony być nie może; drugą, że zacząć się mająca reperacja teatru nie pozwoli przez całe lato dawać nam spektaklów. Dwie prośby, które te przeszkody usunąć by mogły, niosę do tronu WKMcI: pierwsza, abys, Miłościwy Panie, to tylko przyrzeczenie łaskawie uczynić mi raczył, że jeżeli na zimę w jakimkolwiek sposób balet WKMcI do zagranicznych widowisk miałby być przyłączonym, tedy i nas od tych samych względów, Miłościwy Monarcho, oddalić nie raczysz. Po wtóre, abys WKMcI abonować łóż swoich w czasie letnim, kiedy dla reperacji teatrum grać nie będziemy mogli, z szcudrośliwości swojej opłacać łaskawie rozkazał, ten albowiem fundusz mógłby aktorów przy połowie przynajmniej ich płacy przez lato utrzymać. Za co wdzięczni dobrodziejstw WKMcI chętnie usługi swoje do letnich zabaw Jego w Łazienkach ofiarujemy i za największą szczęśliwość poczytamy sobie, kiedy pozwolisz nam równie z baletem przyłożyć się do rozweselenia samotnych Jego momentów. Składam w ręce WKMcI dalsze nasze losy mając wrazone w umyśle, jak wiele już z tych rąk dobrodziejstw na mnie spłynęło.

Waszej Królewskiej Mci Pana Mojego Miłościwego
wierny poddany i najniższy podnózek
Bogusławski

¹ Rkpś Muz. Czart., nr 965, s. 435. Fotografia dokumentu u L. Bernackiego, *Teatr...*, t. II.

koniec 1791

FRANCISZEK RYX DO SEJMU¹

Przełożenie okoliczności do teatru warszawskiego ściągających się.

Każde nadanie Rzeczypospolitej, jako gruntowane na wierze publicznej, było zawsze uważane za rzecz świętą, nie podpadającą odmianie, a tym więcej odwołaniu, chyba w przypadku przewinienia osoby, dla której uczynione było.

Takiego wszelako bezpieczeństwa nie przychodzi doznawać ur. Ryxowi,

który mając prawem publicznym zabezpieczone dla siebie używanie przywileju względem wszelkich widowisk i zabaw publicznych w mieście tutejszym, a nie znajdując w sobie żadnej winy, która by go o złe użycie takowej wolności przeświadczać mogła, czuje przecie w tym czasie ubliżenie prawu swemu, gdy tym, co dotąd względem zabaw publicznych jedynie do niego należało, dzisiaj Prześwietna Komisja Policji bez niego dla innych rozrządza, a to z powodu prawa dla siebie przepisanego w § VII, punkcie 2 mówiącego: że ma być wolność wystawiania teatrów i grania na nich bez żadnych przeszkód, opłat i wyłączeń, skoro o tym też Komisja uwiadomiona będzie i da pozwolenie na piśmie.

Prawo to, chociaż ogólność stanowiące, zdaje się nie móc zajmować miasta tutejszego, w którym teatrum i wszelkie do niego przywiązane widowiska oraz zabawy publiczne oddane są przez Konstytucję 1775 pod tytułem: *Teatrum publiczne i Pałac Redutowy* — do rozrządzenia i użytku pewnej kompanii, a od niej dopiero, za pozwoleniem i aprobacją sejmu następnego, przeszły do własności ur. Ryxa.

Nie można takowego nadania poczytywać za krzywdzące albo publiczność, albo w szczególności kogo.

Wszystkie miasta większe, a tym więcej stołeczne lub mieszkaniem królów zaszczycone, z wielorakich powodów obejść się nie mogą bez widowisk i zabaw publicznych, które że wyciągają bardzo znacznych nakładów, a są podległe najczęściej stratom i upadkom, zwykły bywać albo w zarządzeniu samych miast, albo oddawane w szczególności jakowej kompanii, która by nie mając od nikogo przeszkody w widoku i nadziei jakowego zysku, była w sposobności łożenia potrzebnych kosztów ku wygodzie i zabawie publiczności.

W mieście tutejszym jeżeli bywały otworzone kiedy teatra, podpada to pod pamięć i wiadomość wszystkich, iż najwięcej działały się i utrzymywały kosztem panujących.

Następnie formować się zaczęły to względem teatru, to względem redut różne antreprzyzy, lecz te dla ciężaru nakładów, a przeciwnych zawsze zyskowi wypadków, w swojej nadziei omylone bywały, upadały z gruntu, a miasto najczęściej bez żadnej zabawy publicznej zostawało.

Około roku 1775 zebrana kompania, chcąc temu miastu obmyślić ciągle i niezawodne zabawy, wystawiła projekt złączenia wszystkich widowisk i zabaw publicznych tym końcem, aby zyski z jednych nadgradzały straty drugich, a kompania wszystkie mając pod swoim rządem i użytkowaniem, znajdowała w wielorakich źródłach zasilenie i pomoc dostarczania tak wielkich kosztów, jakich takowe antreprzyzy koniecznie wyciągają.

Sejm w tym czasie będący potwierdził takowy projekt, przez wyżej wspomnianą konstytucję, oddał tejsze kompanii wszelkie widowiska i zabawy publiczne, poddał je, co do czasu, opłaty i wygody pod dozór Laski Wielkiej Koronnej. Nareszcie obowiązał kompanię do udziału zysków na użytek publiczny w płaceniu corocznym do skarbu tejsze Laski po zł 4000.

Kompania ta, choć przy pomyślnych dla siebie okolicznościach i znacznej w czasie sejmowym ludności, iż nie miała swego własnego teatru i wiele na najęcie pałacu i wystawienie onego łożyć musiała w czasie prawie jednego roku, już do upadku zbliżała się.

Wiadomo to jest bardzo wielu znakomitym osobom, że ur. Ryx nie w widoku jakowego zysku, jako raczej w chęci dogodzenia powszechnemu żądaniu, zachęcony nawet ofiarą pożyczania na ten koniec sumy znacznej, wszedł w traktowanie nabycia prawa powyższego od JOKsięcia Augusta Sułkowskiego, naówczas Marszałka Rady Nieustającej, któremu za samo ustąpienie tegoż prawa zapłacił to gotowizną, to papierami bankierów i innych, to przejęciem długów sumę ogólną czerw. zlot. 23 496, co zaświadcza kwit urzędowy z odebranej tej sumy zeznany.

W ogóle której sumy znajduje się przeszło 6000 czerw. zlot. samych przejętych długów, które kompania w przeciągu jednego roku, chociaż przy niemałych wpływających do siebie opłatach, zrobić musiała.

To z właścicielem prawa teatralnego ułatwiwszy, pozyskał przez *sancitum* konfederacji w roku 1776 będącej pozwolenie nabycia, a razem aprobację na być się mającego prawa.

Na tych dwóch wiary publicznej zasadach zabrał się do wystawienia gmachu teatralnego, nigdy dotąd w tym mieście nie będącego, który niżeli mu nawet rozpocząć przyszło, musiał na samo uprzątnienie przeszkód tamujących egzekucją planty² tegoż gmachu łożyć zaraz wydatki na przeniesienie niektórych budynków Pałacu Rzeczypospolitej z jednego na drugie miejsce, przyłożyć się większą połową do wymurowania kordegardy nowej na dziedzińcu tego pałacu, wyplanować rzeczony dziedziniec, porobić na nim przejazdy i one wybrukować.

Nastąpiło potem wystawienie samego teatru i przyległych jemu salów re-dutowych, opatrzenie w ozdoby, maszyny, garderobę, magazyn teatralny i inne nieuchronne potrzeby, na co wszystko kilkadziesiąt tysięcy czerwonych złotych wyłożył.

A że czas rujnujący wszystko oraz żądanie coraz większej wygody okazały następnie potrzebę reformowania teatru wewnątrz, wykonał to w niedawnym czasie, wyłożywszy na to znowu około 50 000 zł pol.

Tak znacznym wydatkom jak od początku, tak następnie nigdy nie odpowiadały zyski, nie tylko z widowisk teatralnych i redut, ale nawet z innych wszelkich zabaw publicznych, a wszelako tenże ur. Ryx, czyli teatrum było otwarte lub nie, był zawsze pociągany do jak najpункtualniejszego opłacania co rok po zł 4000 do Skarbu Laski W. Koronnej.

Nadzieja jakiegokolwiek odzyskania w dalszych latach straty, którą w poprzedzających ponosił, zasilala zawsze sposobność i powinność tak dogodzenia publiczności, jako też dopełnienia włożonych obowiązków.

W tym stopniu gdy są rzeczy i co do prawa publicznego, i co do azardowa-

nego, na wierze jego majątku partykularnego, krzywdą byłoby pomyśleć, aby Najjaśniejsze Stany Rzeczypospolitej stanowiąc punkt ogólny o wolności wystawiania teatrów na przyszłość chciałyby go mieć stosowany i do miasta tutejszego, gdzie już na zabezpieczeniu publicznym jest wystawiony kosztem tak znacznym jednego partykularnego teatru.

Tym więcej, gdy w opisanu granic władzy Komisji Policji czytać się daje, iż ta Komisja Policji nie będzie mogła nic czynić, stanowić, nakazywać lub zakazywać, co by naruszało przyrodzone i zabezpieczone ustawami Rzeczypospolitej prawa własności i wolności osobistej obywateli i przyrodników. Nie może być nic jawniejszego nad ten warunek, który zabezpiecza wolność i własność prawa teatralnego ur. Ryxa dwiema konstytucjami co do nadania i mocy zaręzonego.

Tym jeszcze więcej, gdy w obawie szkodliwych jakoby skutków z wystawionego powszechności monopolium teatralnego podany był na początku sejmku i dotąd zostaje w deliberacji projekt pod tytułem: *Przywrócenie przywilejów Rzeczypospolitej właściwych*. Projekt, który lubo jest przeciwny prawu ur. Ryxa, wszelako że zapewnia przynajmniej dla niego sprawiedliwość w warunku: *Salva* za onych powrót *compensatione*³, czeka względem siebie wyroku, przez który jeżeliby tracił na prawie sobie danym, ma wszelako nadzieję indemnizacji⁴ majątku na wierze publicznej wyłożonego.

Nie jest ani interesem, ani przyzwoitością ur. Ryxa przekładać tak światłym mężom, że danie wolności wystawiania w jednym mieście kilku teatrów jest najbliższą przyczyną upadku wszystkich, a pozbawienia Stolicy i mieszkania Królów wszystkich zabaw publicznych, bo to wszystkim pod oczy podpadało, wiele to antrepryzów teatralnych w tutejszym mieście, choć przy jednym teatrum; a zatem bez wszelkiej przeszkody, wszelako dla nieuchronnych nakładów a małego zysku, upadać musiało.

Udaje się on tylko do zaszczycającej ten sejm sprawiedliwości z prośbą, iżby albo przy prawie swoim zachowany został, albo gdy ma od niego odpaść, zyskiwał nadgodę i powrót poniesionych nakładów. Przyrodzona słuszność nie zostawia innego środka do pogodzenia interesu publicznego bez krzywdy partykularnego.

Nareszcie: czyli byż i sława sejmującej Rzeczypospolitej, i wielkość sentymentów osób tenże sejm składających po całej Europie rozchodzące się pozwolić mogły, iż gdy wszyscy z rządu terazniejszego odbierają powrót i zabezpieczenie praw i wolności swoich, jeden ur. Ryx, nie czując się do żadnej winy, miał one tracić nawet bez żadnej indemnizacji?

¹ Druk współczesny. Druk: K. Wierzbicka, *Źródła...*, s. 139.

² Wykonanie planów.

³ Za powrót zapłaty.

⁴ Odszkodowania.

13 I 1793

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI DO MARSZAŁKA MNISZCHA¹

Jaśnie Wielmożny Panie i Najosobliwszy Dobrodzieju

Dnia wczorajszego znalazło się kilku ichmościów na paradyzie, którzy bez wszelkiej przyczyny gwizdali komedią narodową od lat 15 znaną, żadnym obciężnościom nie podległą i nikogo nie obrażającą. Publiczność widząc aktorów pomieszanie i zniewagę powagi swojej w tym, że kilku paradyzowych odważyło się świstać to, co ona chwaliła, udała się na paradyz i tam wynalazłszy onych dwóch pod wartę wziąć rozkazała, jednego dla munduru oficerskiego puszczono, a jeden miał uciec. Że ci ichmość polskiego języka nie umieją i tylko po niemiecku mówią, publiczność różne sobie stąd czyniła wnioski. Ja zaś nic nie wnosząc, nikogo nie oskarżając, nikomu nic nie zadając, upraszam tylko pokornie jurysdykcji JW Pana Dobrodzieja, abyś tak dla zadosyćuczynienia powadze publiczności, jako i dla dojścia przyczyny mojego pokrzywdzenia z tych dwóch w areszcie będących inkwizycją wyprowadzić rozkazał. I o to pokorne prośby moje zanoszę — z głębokim respektem.

Jaśnie Wielmożnego Pana i Osobliwszego Dobrodzieja

najniższy sługa

W. Bogusławski

Antreprenier Teatru Narodowego

D. 13 stycznia 1793 w Warszawie

¹ Rkpś AGAD, Archiwum Królestwa Polskiego nr 234, s. 13.

13 I 1793

INDAGACJA SZEFNERA I ERTMANA¹

Indagacja z JP. Marcina Szeffnera, kapitana, i Ertmana, feldfebla, abszytowanych² od korpusu zwiniętego strzelców, w przytomności JPana Ganca, tłumacza Jurysdykcji Marszał. Kor., przez nas, niżej podpisanych, na okoliczność świstania na dniu wczorajszym na komedii przy komisji dnia 13 mca stycznia 1793 roku uczyniona. JP. Szeffner zeznał: do teatru na komedią szczególnie poszedłem wraz z Ertmanem feldfeblem dla widzenia baletu, a nie dla komedii, ponieważ języka polskiego nie rozumiem, a przeto też z aktorów polskich nie rozumiejąc języka naśmiewać się nie mogłem i świstać żadnej przyczyny nie miałem. Słyszałem, prawda, iż na parterze w czasie reprezentacji świstano, ale nie wiem, kto; ja zaś ani feldfebel nie świstaliśmy, jeżeli zaś kto w tym pomawia, to chyba musi być na nas zmówienie się, ale nie istotna praw-

da; z aktorami niemieckimi żadnej nie mam znajomości i nikt mię do uczynienia afrontu aktorom polskim nie namawiał.

Waleczny Ertman feldfebel równie na też okoliczność indagowany zeznał: prawda, iż będąc na paradyzie wypiliśmy z JP. Szeferem ponczu za zł 4, ale nie świstaliśmy, nawet nie słyszałem świstania, nikt mnie do czynienia afrontu aktorom polskim nie namawiał i żadnego z aktorów niemieckich nie znam, na co wszystko gotów jestem przysiąc.

Szl[achetny] Szczepański wymawiał na oczy JP. Szeferowi i Ertmanowi, jako ci napiwszy się na paradyzie ponczu, na każdym akcie komedii, a najbardziej w czwartym, obydwaj świstali, a osobliwie feldfebel. Perswadowałem im po dwa razy, aby spektatorom dystrakcji nie czynili, lecz na to nic nie zważali. Za przyjściem moim do teatru pytał mi się JP. Szefer, czyli też feldfebel, bo dobrze nie pamiętam, polskim językiem po niemiecku zatracając, czy będzie balet, na co im odpowiedziałem, że będzie, i więcej do nich nic nie mówiłem prócz tego, żeby dystrakcji nie czynili. Nie słyszałem zaś, żeby na parterze kto świstał, owszem, słysząc tam *publicum* świstanie z paradyżu wolano, aby komu się nie podoba wyszedł i na parterze tylko brawo aktorom dawano. Ci zaś obydwaj, tak JP. Szefer, jako i Ertman feldfebel, takowego świstania mimo naocznego sobie wymówienia zaprzeczają.

¹ Rkps AGAD, Archiwum Królestwa Polskiego, nr 234, s. 253.

² Zwolnionych.

1 II 1793

ZEZNANIA ŚWIADKÓW W SPRAWIE ZAJŚCIA W TEATRZE¹

Inkwizycja u instygatora

1. Szczepański: Zeznał, iż tupali i pytali, czy będzie balet, że poncz pili, że widział, że w trzecim akcie, jak brawo dawano, świstali i klaskali, że co do punktu 5, że wszystko prawda, że przyszedł młody kawaler i dwóch żołnierzy i sami wyszli na zawołanie, że Bogusławski zastanowił się usłyszawszy świstanie i pytał się, czy ma przestać grać, że Bogusławski po skończonej komedii miał mowę.

2. Kuczyński szwajcar nic nie wie.

3. Paweł Dworakowski: Że mocno tupali przed komedią, że po cztery szklan-ki ponczu pili, że perswadowano, aby nie świstali, a oni nie słuchali, że oni świstali, że na parterze nigdzie nie świstali, że po skończonej komedii miał Bogusławski przemowę.

4. W. Domański, regent: Że słyszał świstanie, że poncz pili, że pan Podoski od artylerii i pan de Tyli, że tylko na paradyżu świstanie słyszać było.

5. Zacharski żołnierz: Że z tyłu uderzono Mertensa.

6. Jaworski: Że chcieli bez biletów iść na parter, że poncz pili, że słyszał, iż oni świstali, że porucznik kazał świstać sierżantowi, że tylko na paradyzie świstali, że Bogusławski po skończonej komedii skromnie dziękował i że po niej żadnego poruszenia nie było.

3. Sowiński: Że Bogusławski tylko prosił publiczność o uwiadomienie siebie, w czym aktorowie albo komedia nie podoba się, że dziękował po komedii bardzo skromnie i po niej rozruchu nie było.

4. Sitański: Że w skromnych wyrazach pytał się, co się nie podoba, a po komedii Bogusławski skromnie podziękował.

¹ Rkps AGAD, Archiwum Królestwa Polskiego, nr 234, s. 246—268.

1 II 1793

PYTANIA PRZEDŁOŻONE ŚWIADKOM PRZEZ BOGUSŁAWSKIEGO¹

Pytania z strony ur. Wojciecha Bogusławskiego, antreprenera Teatru Narodowego, przeciwko ur. Janowi Staniszewskiemu, instygatorowi sądowemu, pozwanemu z mocy dekretu sądów mar. kor. najwyższej instancji, wraz z JW. Asesorami, agitujących się do wysłuchania świadków, spisane 1793.

1mo Zezna świadek, jako poruszenie publiczności w parterze na dniu 12 miesiąca stycznia wydarzono, nie z żadnej innej przyczyny, lecz szczególnie z powodu gwizdania, które się słyszeć dało, nastąpiło.

2 Jako kiedy w ciągu aktu czwartego gwizdanie to mocniejszym słyszeć się dało, ur. Bogusławski strwożony, nie mogąc na teatrze wiedzieć, czyli gwizdanie słyszeć się daje z parteru, czyli innego miejsca, odezwał się do publiczności w wyrazach pomieszanie swoje z tego przypadku okazujących, będąc w mniemaniu, że publiczności na parterze znajdującej się albo aktorowie, albo komedia grana nie podobają się. Wyrazy te jednak były przyzwoite, okazujące tylko zatrudnienie antreprenera, żadnym zaś sposobem publiczności do wzruszenia i zamieszania pobudzić nie mogące.

3 Jako po skończonym czwartym akcie skończyło się i poruszenie, tak że piąty akt w cichości i bez najmniejszej przeszkody był zaczęty i kontynuowanym, a gdy po skończonej komedii podobało się publiczności dać brawo i liczne oklaski aktorom, ur. Bogusławski jako antreprener wdzięcznością przejęty dziękował w wyrazach skromnych i pełnych uszanowania za względy, którymi publiczność raczyła zaszczyścić Teatr Narodowy, po której skończonej mowie najmniejszego poruszenia nie było.

4 Jako ur. instygator donoszący, jakoby mowa ur. Bogusławskiego przy końcu komedii miana zrządzić miała poruszenie, pomylił się w doniesieniu swoim, gdyż ur. Bogusławski nie przy końcu komedii, ale po jej skończeniu miał mowę do publiczności. Czy ten ur. instygator znajdował się tam podtenczas na komedii, świadek pytany tak w tej okoliczności, jako też w innych ku oczyszczeniu ur. Bogusławskiego ściągających niech pod przysięgą zezna.

Ś w i a d k o w i e

1 W-ny ur. Kuszewski, metrykarz Pieczęci Miejsk[iej]

Expedi: 2 Sowiński, metrykarz Pieczęci WK[oronnej]

3 Przędziecki, pisarz, asesor koronny

Expedi: 4 Stanisław Baczyński

Expedi: 5 Józef Domański, regent Sądu Marszałk[owskiego]

Expedi: Sitański, z orkiestry teatralnej

Z strony urodzonego Staniszewskiego instygatora podpisuje
Łosiewski

dn. 1 lutego 1793 roku

¹ Rkps AGAD, Archiwum Królestwa Polskiego, nr 234, s. 247.



Barbara Król-Kaczorowska

BUDYNKI TEATRÓW,
DEKORACJE I KOSTIUMY
W WARSZAWIE XVIII STULECIA

I. BUDYNKI I SALE TEATRALNE

Stan badań. Ostatnie lata przyniosły szereg opracowań i materiałów rozszerzających zakres naszych wiadomości o gmachach i salach teatrów stołecznych. Nie zawsze bowiem zagadnienie to interesowało badaczy dziejów naszego teatru.

Pierwszym spośród historyków teatru, który zrozumiał doniosłość badań na tym odcinku, był Mieczysław Rulikowski. Jego zainteresowania budynkami teatrów dawnej Warszawy znalazły swój wyraz w trzech pracach, które długo jeszcze dostarczać będą materiałów do rozważań kontynuatorom badań nad architekturą teatralną drugiej połowy XVIII stulecia. W rozprawce *Otwarcie teatru w Warszawie — 1765* (Warszawa 1915, odbitka ze „Sfinksa”) Rulikowski, na podstawie posiadanych planów, zdjętych tuż przed rozebraniem budynku, a więc w r. 1772, podaje opis saskiej operalni przy ulicy Królewskiej. Zaginione w czasie ostatniej wojny plany ze zbiorów Rulikowskiego miał wykonać — według przypuszczeń autora pracy — architekt Szymon Bogumił Zug. *Teatr w Pomarańczarni* (Warszawa 1916) jest pierwszym monograficznym szkicem historii jednego z dwu zachowanych w Polsce budynków królewskich teatrów. Książką *Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie* (Warszawa 1918) zapoczątkował Rulikowski — nie bez pewnych niedokładności łatwo dających się wytłumaczyć brakiem opracowań fachowych z tego zakresu — trudną pracę nad warszawskimi pomieszczeniami teatralnymi w XVII i XVIII wieku. Spośród historyków sztuki i architektury wieku Oświecenia budynkami teatralnymi na terenie Łazienek zajmował się Władysław Tatarkiewicz (*Pięć studiów o Łazienkach St. Augusta*, Lwów 1925, *Rządy artystyczne St. Augusta*, Warszawa 1919, *Łazienki warszawskie*, Warszawa 1957) przekazując wiadomości o istnieniu na terenie parku Łazienkowskiego kilku budynków teatralnych. Duży fragment pracy Tadeusza Mańkowskiego *August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia* (Prace Komisji Historii Sztuki, t. IV, 1928) poświęcony jest licznym, choć nigdy nie zrealizowanym projektom teatrów królewskich, prywatnych i publicznych wykonanych przez Moszyńskiego dla Warszawy. W „Pamiętniku Teatralnym” ukazały się prace: dorzucająca nieco wiadomości o saskiej

operalni (Kazimierz Konarski, *Teatr warszawski w dobie saskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, nr 2/3), o dwu salach w pałacu Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu i o gmachu na placu Krasińskich (Eugeniusz Szwanowski, *Teatr warszawski XVIII i XIX wieku na tle przemian gospodarczo-społecznych*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, nr 2/3) oraz prace Barbary Król o kilku budynkach teatralnych: *Teatr w Starej Pomarańczarni w Łazienkach* („Pamiętnik Teatralny” 1952, nr 2/3) i *Publiczne sale teatralne Warszawy w latach 1774—1776* („Pamiętnik Teatralny” 1953, nr 2/6). Taż sama autorka omówiła zagadnienie popularnych w tym czasie teatrów na wolnym powietrzu. Wśród nich znalazły się ziemne amfiteatry w Ogrodzie Saskim i amfiteatry łazienkowskie (*Teatry na wolnym powietrzu w Polsce w w. XVIII*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 2). B. Król opracowała następnie budynki: saskiej operalni i Teatru Narodowego przy Pl. Krasińskich (*Budynek operalni saskiej w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, nr 4, oraz *Budynek Teatru Narodowego 1779 — 1833*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, nr 1), a budynki teatrów i redut omówił Z. Bobrowski (*Studia i materiały do teorii i historii urbanistyki*, t. III, Warszawa 1961). Plany saskiej operalni ze zbiorów Biblioteki Narodowej ogłosił M. Kwiatkowski, *Przyczynek do dziejów operalni* („Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1). Salę nie znanego dotychczas teatru na zamku królewskim umiejscowił i omówił Z. Raszewski, *Teatr w kamienicy kromlofowskiej* („Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1).

Pewną ciekawostkę stanowi fakt, że królewski teatrzyk dla zamku warszawskiego zaprojektował jeden z najwybitniejszych architektów europejskich doby Oświecenia Victor Louis. O niezrealizowanym projekcie tego teatrzyku pisała B. Król (*Projekt teatru V. Louis dla zamku warszawskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, nr 1; ten sam artykuł przedrukowała „Revue d’Histoire du Théâtre” 1960, nr 1). Wszystkie teatry łazienkowskie omówiła B. Król-Kaczorowska w pracy, *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1961.

C z a s y s a s k i e. Jedną z niewielu dziedzin zawdzięczających swój rozwój epoce saskiej jest sztuka sceniczna. Wraz z rządami obu monarchów z dynastii Wettynów odrodził się w Polsce — trwający odąd nieprzerwanie — teatr królewski, który zaszczerpił wśród zbliżonej do kół dworskich arystokracji zrazu tylko modę urządzania widowisk, z czasem zaś prawdziwe zainteresowania teatrem. Zainteresowania te objawiały się utrzymywaniem stałych zespołów aktorskich przy większych siedzibach magnackich, czynnym udziałem arystokracji w przedstawieniach amatorskich organizowanych coraz częściej z okazji uroczystości rodzinnych i politycznych. Zaczęto też zajmować się rozważaniami nad teorią sztuki dramatycznej i wreszcie wznosić budynki i sale teatralne — trwałe pomniki snobizmu lub szczerzej pasji teatralnej, kierującej poczynaniami właściciela.

Zagadnienie budynku teatralnego jest dla rozwoju teatru rzeczą pierwszo-

rzędnej wagi. Stanowi on bowiem naturalną ramę dla wszystkich spraw sceny i widowni, pewien zwarty zespół elementów wzajemnie uwarunkowanych. Budynek teatru jest wykładnikiem przemian zachodzących bezustannie, choć stopniowo, w technice urządzeń scenicznych. Nowe kierunki pojawiające się w stylu gry aktorskiej czy w scenografii bardzo często powodowane są coraz to nowymi zdobyczami pozostającej na usługach sceny techniki oraz wprowadzonymi do wszystkich dziedzin życia teatralnego ulepszeniami. Przemiany ekonomiczne i społeczne, rozwój sztuki i nauk technicznych wywierają duży wpływ na architekturę budynku, jego rozmiary, wreszcie na przemiany form widowni teatru, pozostające w ścisłym związku ze zmieniającym się jej składem społecznym.

Nie zachowały się do naszych czasów ani zabytki architektury teatralnej, ani ryciny, które mogłyby świadczyć o walorach artystycznych teatrów magnackich doby saskiej. Pozostały tylko nieliczne plany i projekty. Cudzoziemskim materiałem porównawczym nie zawsze można się w pełni posługiwać zważywszy specjalne warunki ekonomiczne naszego kraju. Oczywiście panujące wszechstronnie w Saksonii rokoko wycisnęło swe piętno i na powstających w tym okresie w Polsce budowlach reprezentacyjnych; do ich rzędu należy zaliczyć i teatry.

Znakomici sascy architekci pracujący dla Augustów II i III w Warszawie, architekci tej klasy, co Baltazar Longelune, Mateusz Daniel Pöppelmann młodszy, Daniel Jauch, Szymon Bogumił Zug, Jakub Fontana — przeszczepiali nowe formy budownictwa na teren zniszczonego niedawnymi wojnami kraju. Oprócz budowli królewskich, takich jak pałace Saski i ujazdowski, zamek królewski (przebudowa), koszary i inne, wzniesiono w stolicy szereg pałaców magnackich, zmieniających zupełnie urbanistyczne i społeczne oblicze miasta. Tak więc powstały siedziby: Mniszchów na Senatorskiej, Bielińskich na Marszałkowskiej, Sułkowski przebudował pałac Kazimierzowski. Powstały imponujące siedziby Branickich na Miodowej, tamże biskupów krakowskich, Brühla na Wierzbowej, Wessla na Trębackiej oraz nieliczne gmachy użyteczności publicznej, jak Biblioteka Żałuskich, Poczta Saska i inne.¹ Zaraz na początku panowania Augusta II powstała na zamku warszawskim sala teatralna. Wprawdzie była ona prowizoryczna, zbudowano ją bowiem w sali senatorskiej, liczyła jednak piętnaście łóż i używano jej często.² Nie wiemy, jak długo istniała. Wiemy zaś, że sal widowiskowych było kilka. Aktor Ristori wspomina o budowie teatru w roku 1715. Inna wiadomość, z roku 1726, stwierdza, że „Komoedienhaus stoi na placu, za którego wynajem za okres od 1 kwietnia 1714 do początku 1716” otrzymał jego właściciel 600 tynfów. Jest też mowa o sali teatralnej na pierwszym piętrze kamienicy Leśniewskiego, zwanej kromlofowską, oraz w domu Cassellich przy ul. Piekarskiej 9. Przez cały czas czynny jest też teatr na zamku królewskim.³ Cechy, jakie charakteryzowały architekturę sal królewskiego teatru, nie były niczym nowym dla tego typu pomieszczeń: ławki na parterze,

łoże na parterze i piętrze, scena głęboka na 3—6 kulis, zaopatrzona z pewnością w urządzenia podnoszące przepych inscenizacji, jak flugi, wózki do przesuwania kulis, glorie itp. Oprawę plastyczną wykonywał prawdopodobnie malarz nadworny, więc można założyć, że nie była ona niczym innym, jak panującą wszechwładnie w w. XVIII barokową dekoracją perspektywiczną. Budynek teatru nie doczekało się miasto przed rokiem 1724. Sprawa natomiast królewskiej sali teatralnej interesowała ciągle architektów związanych z dworem warszawskim, skoro dochowały się — nie zrealizowane wprawdzie — plany takich sal w pałacu Saskim.

Do najbardziej znanych należą dwa niezrealizowane projekty sal w tym pałacu, pochodzące z pierwszej połowy XVIII w., kiedy to sam pałac, otaczające go budynki i park ulec miały gruntownej przebudowie. Ze względu na nie datowane i nie sygnowane plany nie można ustalić kolejności powstania obu projektów ani też nazwisk ich twórców, wydaje się jednak, że dzielił je niewielki tylko okres czasu. Widownia na obydwu projektach jest jednakowa; obydwie dworskie teatry liczyły po trzystaście łóż parterowych. W mniejszej sali, której scena głęboka jest na 4 kulisy, łoże ustawione są w półkole⁴, w większej (scena głęboka na około 10 kulis) zaplanowano je w prostokątnej, dość długiej bo około 20 m liczącej sali, tak że obiegały ją niemal wkoło (po 6 łóż z każdej strony sali); łączyła je umieszczona naprzeciw sceny łoża królewska.⁵

Nową zupełnie formą teatru, jaka pojawiła się w Polsce już w pierwszych latach panowania Augusta II, był teatr ogrodowy. Ten typ teatrów, dość często spotykanych jako ozdoba królewskich i magnackich parków w Niemczech, przeniesiony z Saksonii przez dwór Augusta II, szybko przyjął się u nas. W drugiej połowie stulecia wiele takich teatrów zdołało parki otaczające rezydencje.

Pierwszy ze znanych dotychczas teatrów „zielonych” powstał w Ogrodzie Saskim w Warszawie w roku 1713, w miejscu, gdzie dziś znajduje się staw, koło zbiornika wody. Scenę i widownię wykonano z ziemi i strzyżonych żywopłotów. Amfiteatralnie wznosząca się ku górze pięcioma stopniami widownia znajdowała się w odległości około 51 m od sceny głębokiej na 5 kulis, lekko nachylonej ku widowni. Łoża orkiestry zagłębiona była poniżej poziomu terenu. Nie znamy wprawdzie żadnych konkretnych wzmianek o przedstawieniach dawanych na wolnym powietrzu w Ogrodzie Saskim, znając jednak zamięłowanie do rozrywek Augusta II i jego dworu trudno przypuszczać, że teatr ten był nie używany. Jak długo istniał, nie wiemy — zburzono go wszakże jeszcze za panowania Augusta II.⁶ Przydatność teatru okazała się istotna, skoro na planie Warszawy Ricaud de Tirgaille'a z r. 1762, w części Ogrodu Saskiego położonej między pałacem Błękitnym a kościołem Św. Antoniego znajdujemy inny teatr zielony, bardzo podobny do poprzedniego — jedynie z głębszą sceną.

W obu rodzajach teatru dworskiego (królewskim i magnackim) cechą niewątpliwie wspólną była architektura: tak wnętrze sali teatralnej, jak ściśle powiązana z ogrodem architektura teatru na wolnym powietrzu, pomyślane były na tych samych zasadach. Powszechnie już stosowana w w. XVIII scena kulisowa z ramą była zdobyczą teatru dworskiego. Widownia — miejsce przeznaczone dla niewielkiej ilości uprzywilejowanych widzów — w obu wypadkach traktowane było przez projektodawcę jako dogodny teren rozwinięcia możliwości twórczych, do czego na ogół dopomagała mu ambicja zleceniodawcy. Liczba miejsc była ograniczona.

Trudno tu mówić o architekturze widowni licznych w I połowie XVIII w., teatrów w kolegiach jezuitów, pijarów, teatynów czy bazylianów, gdyż prawie nie mamy z tego zakresu materiałów ikonograficznych. W specjalnych często salach teatralnych, doskonale do swych funkcji przystosowanych, ćwiczyła się młodzież w sztuce wymowy, podziwiana na scenie przez rodziców i nauczycieli.⁷ Natomiast stwierdzić trzeba, że ten właśnie typ teatru w połączeniu ze zdobyczami architektury teatru dworskiego ukształtował pod koniec stulecia budynek, który najczęściej spotkać można było na ziemiach polskich.

Kraje, gdzie zainteresowania teatrem trwały nieprzerwanie od w. XV, nierównie wcześniej musiały rozwiązać problem budynku publicznego teatru. U nas zagadnienie to stało się palącą koniecznością dopiero w latach sześćdziesiątych XVIII stulecia. Poziom kulturalny rzesz drobnej szlachty i mieszczaństwa nie od razu sprzyjał rozwojowi i rozprzestrzenianiu się sztuki teatralnej. Kulturowały ją wyłącznie warstwy uprzywilejowane i tym należy tłumaczyć niewspółmiernie dużą ilość budynków i sal teatrów dworskich czy nawet ogrodowych.

Pierwszym miastem w Polsce, które w w. XVIII otrzymało gmach teatru publicznego, była Warszawa. Jako stolica, skupiała już od XVII w. gromadzącą się wokół tronu magnaterię, urzędników i szlachtę prowincjonalną. Stając się centrum kulturalnego życia kraju, troszczyła się stolica również i o kulturę teatralną. Tutaj w roku 1637 powstaje pierwsza sala teatralna na zamku warszawskim, opatrzona najnowszymi w owym czasie zdobyczami techniki teatralnej, znanymi nam z prac Sabbattiniego i Furttenbacha, wykonanymi dla teatru Władysława IV przez architekta Augustyna Locci i jego pomocnika Jana Ghisleni.⁸ W roku 1687 wzniesiono na dziedzińcu kolegium jezuickiego pierwszy w Polsce gmach teatru szkolnego⁹. W Warszawie też w roku 1724 z rozkazu Augusta II budowano gmach operalnię. Znajdował się on „bei königliche Palais”. Był to pierwszy teatr królewski obok rezydencji zwanej pałacem Saskim. Drugi, w r. 1748, wznosił August III. Znajdował się on między ulicami Królewską i Pacjenburg, zwanej też Saską. Poza tym, że gmach zbudowano z pruskiego muru, nic nie wiemy o jego zewnętrznej architekturze; więcej wiadomości mamy o pierwotnym wyglądzie jego wnętrza. Po dokładnym

przeanalizowaniu pierwotnego planu stwierdzamy, że nie odbiegał on bardzo od tej postaci, o jakiej przekazy i wiadomości zachowały się u Rulikowskiego.

W ostatniej fazie swego istnienia był to budynek założony na planie prostokąta o wymiarach 80×38 łokci; wysokość teatru wynosiła prawdopodobnie 43 łokcie.¹⁰ Teatr dzielił się na 3 części: przedsionek i klatki schodowe, sala widzów wraz z lożą dla orkiestry oraz scena 31×34 łokcie głęboka, o wymiarach otworu $18 \times 14,5$. Za sceną znajdowało się jeszcze jedno pomieszczenie (12×8 łokci). Dostęp na scenę z zewnątrz był przez wrota, do których prowadził pomost. Widownię zbudowano w kształcie podkowy. Ciekawą rzeczą jest zróżnicowanie miejsc. „*Parteur* [!] *pour la noblesse*” składający się z czterech rzędów siedzeń oraz 7 rzędów „*bancs élevés pour la bourgeoisie*”, wzniesionych amfiteatralnie. Wokół widowni znajdowały się trzy piętra łóż (na parterze czternaście, na pierwszym piętrze piętnaście, w tym największa, położona na wprost sceny, przeznaczona była dla ambasadorów). Po obu stronach budynku, mniej więcej na wysokości loży orkiestry, wzniesiono dwie niskie przybudówki. W każdej z nich mieściły się po dwa pomieszczenia przeznaczone na garderoby aktorów oraz przedsionki prowadzące do łóż: królewskiej po prawej i książąt krwi po lewej stronie parteru. Obie łóż miały osobne wejścia z zewnątrz. W gmachu teatru nie było pomieszczeń ani na magazyny, ani na malarnię, ani na skład dekoracji. Budynek taki znajdował się jednak nie opodal, w uliczce Pacjemburg.

Do wyobrażenia sobie, jak wyglądać mogło wnętrze warszawskiego teatru, pomaga przekrój podłużny budynku, gdzie widoczna jest dokładnie jedna ze ścian widowni, z lożami parteru, pierwszego, drugiego i trzeciego piętra. Jak wynika z rysunku, całą ozdobą skromnego wnętrza były inne dla każdego piętra wykroje górnych partii łóż i coraz to inne w pomysłach na każdym piętrze bariery. Najozdobniejsza była loża książęca umieszczona pomiędzy dwoma kanelowanymi pilastrami. Wrażenie ozdobności podnosiły też barwne tkaniny, którymi wytapetowano wnętrza łóż zajmowanych przez dostojników.

Operalnia warszawska odegrała ciekawą rolę w dziejach teatru w Polsce. Wzniesiona jako teatr królewski przeznaczony zrazu dla panującego, jego rodziny i dworu — z czasem rozszerzyła swą widownię dla szlachty i mieszczaństwa, niechętnie jeszcze wprowadzić słuchających włoskich oper, ale niebawem już mających oklaskiwać na tej samej scenie jeden z pierwszych zespołów polskich. Saska operalnia, rozebrana w roku 1772, uświadomiła przedsiębiorcom teatralnym już w roku 1774, jak palącym problemem jest budowa nowego publicznego teatru, teatru, w którym arystokracja będzie wprowadzić jeszcze stanowiła większość, ale w którym mieszczaństwo i drobna szlachta zajmą już nierównie więcej niż dawniej miejsca.

Mówiliśmy o warszawskiej operalni jako najwcześniejszym z publicznych teatrów stolicy oraz jako formie przejściowej pomiędzy teatrem królewskim i publicznym. Nie znamy niestety dotychczas ani autora, ani wykonawcy pro-

jektu budynku przy uliczce Pacjenburg; wydaje się pewne, że pochodził on z kręgu architektów związanych z dworem saskim. Wystarczy porównać przekrój podłużny teatru warszawskiego (projekt) z wnętrzami drezdeńskich teatrów. Zbyt może śmiało byłoby stwierdzenie, że osoba architekta Józefa Gallibibieny łączy oba teatry, wolno jednak przypuszczać, że rozbudowa teatru drezdeńskiego nie pozostała bez wpływu na przebudowę warszawskiego, tym bardziej że obie przebiegały mniej więcej w tym samym czasie (ok. 1748 r.).¹¹ Teatr warszawski architekturą swą nie różnił się od włoskich, francuskich i niemieckich teatrów tej doby. I to jest właśnie ważne, że w tak wczesnym okresie powstawania architektury teatralnej w naszym kraju należeliśmy do nurtu, który panował na pozostałych terenach Europy.

Czasy stanisławowskie. Już w rok po wstąpieniu na tron Stanisława Augusta Poniatowskiego stolica przeżywała duże wydarzenie teatralne. Jakakolwiek bowiem jest wartość artystyczna samej komedii Bielawskiego *Natreci*, wystawienie jej na scenie dawnej królewskiej operalni było kapitalnym wydarzeniem. Przedstawienie zapoczątkowało stałe widowiska polskie w stolicy, było także wyrazem dążeń do stworzenia sceny narodowej, której realizacja urzeczywistnić się miała dopiero w kilka lat później. Zainteresowanie teatrem propagowane przez króla, magnatów i szkoły od początku XVIII w. przygotowywało grunt pod stały teatr w stolicy. W związku z ożywionym ruchem teatralnym na terenie miasta powstawały coraz liczniejsze sale i budynki teatralne. Słuszne więc wydaje się tu zebranie wiadomości, usystematyzowanie i omówienie kilkunastu teatrów Warszawy, którym przypadła w udziale pionierska rola kształtowania młodej sceny polskiej w dobie Oświecenia. Teatry te podzielić można na następujące grupy: 1 teatry szkolne, 2 królewskie, 3 prywatne, 4 publiczne.

1. Teatry szkolne. Tradycja teatrów szkolnych sięga w Polsce czasów Odrodzenia. Kiedy nowe poglądy kształtujące się pod wpływem poznania kultury starożytnej zmieniać zaczęły spojrzenie na świat, wraz z powszechnym zwrotem ku nauce i sztuce obudziło się w bursach i szkołach przyklasztornych zainteresowanie teatrem. Teatr ów nie miał oczywiście takiego znaczenia dla kultury polskiej, jakie zdobył sobie w XVIII w. teatr publiczny. Traktowany był jako czynnik wychowawczy wyrabiający w młodzieży swobodę bycia, płynną wymowę i nienaganną dykcję, przedstawienia weszły w XVII w. do stałego programu nauczania w szkołach klasztornych. Najznakomitsze z tych teatrów istniały w Collegium Nobilium pijarów w Warszawie, w kolegiach jezuickich w Wilnie, Gdańsku, Poznaniu, Bydgoszczy, Wschowie, Kaliszu, Lublinie i innych. Scenie jezuickiej dużo zawdzięcza późniejszy polski teatr publiczny zwłaszcza w zakresie techniki scenicznej. Od sceny symultanicznej przeszli jezuici stosunkowo szybko do „telari”, urządzeń bardziej skomplikowanych, pozwalających na dokonywanie zmian na oczach widzów. W roku

1626 wyszło drukiem dzieło Macieja Sarbiewskiego *De perfecta poesi*, gdzie w księdze II wyłożone zostały zasady „nowoczesnej” w owym czasie techniki teatralnej, zaobserwowane niewątpliwie przez autora w rzymskim Collegium Germanicum, w którym przebywał czas jakiś.¹²

Salami teatrów szkolnych były bądź specjalnie na ten cel budowane pomieszczenia, wyposażone w odpowiednie urządzenia, bądź, w uboższych konwiktach, naprędce wznoszone sceny w dużych salach klasztornych; widownia powstawała przez ustawienie ław dla publiczności w dalszej części pomieszczenia. W Warszawie przedstawienia teatralne w kolegium jezuickim odbywały się najprawdopodobniej w gmachu zakonnym mieszczącym się między ulicami Świętojańską i Jezuicką na Starym Mieście. Budynek bowiem teatru szkolnego wzniesiono dopiero w 1687 roku. Pewne tradycje miała już ta scena kierowana i zasilana utworami przez ks. Bohomolca. Znany był również teatr w konwikcie teatynów, cieszących się sympatią i zainteresowaniem byłego wychowanka, króla Stanisława Augusta, który chętnie bywał na popisach w swej dawnej szkole.¹³ O salach tych teatrów nie mamy jednak dotychczas żadnych pewnych danych.

Najwięcej powiedzieć możemy o trzecim z warszawskich teatrów konwiktowych, znajdującym się w Collegium Nobilium pijarów przy ulicy Miodowej. Sala tego teatru ma również specjalne znaczenie dla polskiego szkolnictwa teatralnego, tam bowiem w roku 1811 zaczęły się pod kierunkiem Wojciecha Bogusławskiego pierwsze wykłady i ćwiczenia z zakresu gry aktorskiej.¹⁴ Sala ta, wysoka na 2 piętra, mieściła się we wschodnim, bocznym skrzydle budynku Collegium, zajmując je wraz z przylegającym do niej pomieszczeniem niemal całkowicie.¹⁵ Bezpośrednio z ulicy wchodziło się do sieni większej, stamtąd zaś po schodach do mniejszej. Prostokątną salę oświetlały od wschodu i zachodu okna; widownia miała parter (stojący lub z dostawianymi ławkami) oraz wspartą na dziesięciu słupach, biegnącą wzdłuż wszystkich trzech ścian sali galerię pierwszego piętra. Scenę z „mutacjami scen” (chodzi tu o dekoracje), głęboką na 8 kulis, można było jeszcze pogłębić przez otwarcie drzwi, łączyła się ona bowiem z niewielkim pomieszczeniem dobudowanym od ogrodu do południowej ściany budynku. Do sceny przylegały od strony wschodniej cztery (dwie na parterze i dwie na piętrze) izby dla aktorów, obok zaś znajdował się magazyn przeznaczony na „mobilier teatralny”.¹⁶ Autorem projektu jest znakomity architekt Augusta III Jakub Fontana, plany zaś wydał reformator szkół klasztornych ks. Stanisław Konarski. Z zestawienia tych dwu nazwisk wynika jasno, że zleceniodawca — w tym wypadku konwikt — upoważnił swego przedstawiciela do omówienia żądań i zaleceń, jakie uwzględnić musiał w swoim projekcie architekt. Nie ulega kwestii, że autorytetem w tym wypadku był ks. Konarski. Tak więc mamy do czynienia z nowoczesną salą teatralną, zbliżoną już w znacznie większym stopniu w swym kształcie architektonicznym do sali teatru publicznego.

Zupełnie inny charakter miał świecki teatr szkolny założony w roku 1770 w Korpusie Kadetów przez brygadiera Ferdynanda Ciszewskiego.¹⁷ Nie miał on charakteru dawnych teatrów klasztornych. Już osoby obu komendantów Korpusu — Adama Kazimierza Czartoryskiego i Augusta Sulckewskiego — a więc ludzi bezpośrednio zainteresowanych i związanych z teatrem, były rękojmią poziomu organizowanych tam przedstawień. Sala teatralna mieściła się w pałacu Kazimierzewskim na Krakowskim Przedmieściu, który to pałac jeszcze Aleksander Józef Sulckewski w roku 1765 sprzedał Stanisławowi Augustowi na Keszary Kadeckie. O architekturze wnętrza tego pomieszczenia nie jednak bliższego nie wiemy. Tak więc z warszawskich teatrów szkolnych zramy dekladniej załdwie jedrą salę w Collegium Nobilium, inne pozostają w sferze dociekań i hipotez. Wydaje się jednak, że wszystkie pozostałe teatry szkolne dysperowały własnymi salami teatralnymi. Zarówno dawna świetna tradycja sceny jezuickiej, jak przedstawienia u teatynów, osoby związane z tworzącym się polskim teatrem publicznym, kierujące i czuwające nad widowiskami w Korpusie Kadetów oraz wygodna i dobrze wyposażona sala w konwiktzie pijarów pozwalają mniemać, że warszawski teatr szkolny daleko odbiegał od prymitywnych scenek prowincjonalnych.¹⁸

2. Teatry królewskie. Już od w. XVII dwór królewski w Polsce interesował się teatrem, protegował go, posługiwał się nim nawet jako narzędziem w propagowaniu własnych celów politycznych.¹⁹ W zakresie urządzeń scenicznych dużym postępem była, jak już wspominaliśmy, sala na zamku warszawskim.²⁰ Teatrem królewskim, służącym w końcowej fazie swej egzystencji potrzebom ogółu, był również budynek saskiej operalni przy ulicy Królewskiej. Teatralne zainteresowania Stanisława Augusta zaciążyły niewątpliwie na dalszym rozwoju polskiej sceny narodowej.

Nie będąc jeszcze królem stolnik Poniatowski interesuje się sceną tak dalece, że za pośrednictwem Jara Czempinińskiego ma zamiar sprowadzić z Paryża zespół aktorski. Po wstąpieniu na tron myśli tej bynajmniej nie zaniechał.

Jakże cenną jest dla nas sarkastyczna notatka Jana Heinego, z 17 kwietnia 1765: „Wczoraj odbyło się przekazanie operalni przez naszego [tj. saskiego] radcę Schmidtcowi wraz z oddaniem kluczy. Później przyszedł król pieszo ulicą Seratorską przez ogród i wszedł do samej operalni, gdzie laził po wszystkich kątach zatrzymując się tam od godziny piątej do siódmej, po czym przebiegł sąsiednie budynki, które przeznacza dla malarzy itp...”²¹

Na zamku warszawskim już w latach 1766 powstała w głównej części budynku od strony Wisły (za salą jadalną) „komedialnia”, która miała być jednak tylko tymczasowym pomieszczeniem dla dworskiego teatru.²² We wszystkich bowiem projektach przebudowy zamku architekci Wiktor Louis, Dominik Merlini, Efraim Schröger, Jakub Fontana uwzględniali salę teatralną, bądź wolno stojący budynek teatru, który miał powstać w miejscu, gdzie dziś przechodzi trasa W-Z (odcinek mniej więcej na linii ocalałej bramy zamkowej).

O zainteresowaniach królewskich architekturą teatru świadczą oprócz wyżej wymienionych projektów również i inne rozwiązania najrozmaitszych budynków opracowywanych przez architektów: Augusta Moszyńskiego, Dominika Merliniego, Szymona Bogumiła Zuga, Stanisława Kostkę Potockiego, Jana Christiana Kametzera, Jakuba Kubickiego i innych²³. Tak duże zainteresowanie tematem, szeroki krąg pracujących nad nim budowniczych, których nazwiska należą do grupy czołowych twórców w zakresie architektury doby Oświecenia, przywodzi tu na myśl analogię z dzisiejszymi konkursami architektonicznymi. Samo założenie konkursu jest w dużej mierze podkreśleniem ważności opracowywanego obiektu oraz troski o jego artystyczną wartość.

Gdy w latach siedemdziesiątych król zajął się przebudową i remontem podwarszawskiej swej rezydencji w zamku Ujazdowskim, i tam zaprojektowano niewielki teatr, którego wnętrza zdobili malarze Quaglio i Hoffmeister.²⁴ Nie mamy wiadomości o dziejach tego teatru, nie mógł on jednak trwać zbyt długo, skoro Stanisław August szybko zmienił swój pierwotny zamiar zajęcia się zamkiem Ujazdowskim, a zainteresowania swoje przeniósł na zbudowaną jeszcze przez Tylmana z Gameraen dla marszałka w. k. Stanisława Herakliusza Lubomirskiego „łazienkę” położoną w zwierzyńcu Ujazdowskim.

Prace nad powiększeniem, przyozdobieniem i przystosowaniem ogrodowego pawilonu do zadań, które spełniać miał jako letni pałacyk przeznaczony na królewską rezydencję, rozpoczęto około roku 1767/1768 i odtąd ciągnęły się one z kilkuletnimi przerwami aż do roku 1793.²⁵ Stanisław August jednak przebywał często w Łazienkach zanim jeszcze ukończono pałac na wyspie. Na terenie zwierzyńca-parku wznosiły się Białý Domek, Ermitaż, Pałac Myślewicki, Grand Commun i inne budynki zajmowane w lecie przez króla, jego rodzinę i dwór. Kiedy powstał na terenie Łazienek pierwszy niewątpliwie z istniejących tam teatrów, zwany „Teatrem Małym” — dokładnie określić niepodobna. Stało się to zapewne w czasie, gdy król i jego otoczenie przemieszkiwało już w Łazienkach całe lato i gdy odczuć się dawał brak rozrywek. „Teatr Mały” znajdował się w pobliżu pałacu, mniej więcej w miejscu, gdzie dziś wznosi się kordegarda, po prawej stronie południowego stawu.²⁶

Na akwarelach Zygmunta Vogla przedstawiających pałac łazienkowski z lat 1784—1787 widzimy po stronie lewej niewielki parterowy budynek. Kiedy zestawimy ten fragment z planem z tych samych lat, dojdziemy do wniosku, że malarz przedstawił na rycinie jeden z kilku budynczków znajdujących się w interesującym nas zespole zgrupowanym wokół dawnej kordegardy, z którą w roku 1788 połączono teatr. Który z tych budynków mieścił w sobie salę teatralną, który był kordegardą, magazynem na dekoracje i rekwizyty — ustalić dziś nie możemy.

Ze skąpych wiadomości o „Teatrze Małym” możemy wywnioskować, że skoro mowa jest o nim w liście króla z roku 1784 oraz o ewentualnym wzniesieniu na tym miejscu „małej kaplicy”, mniej więcej tak dużej jak teatr, musiał on

stać w parku łaazienkowskim co najmniej od kilku lat. Inny znowu dokument, z roku 1788, stwierdza, że w tymże roku „Teatr Mały” został odremontowany, że przebito drzwi łączące go z „nową kordegardą”, powiększono całą lewą stronę dla wygody orkiestry i aktorów, którzy w ten sposób zyskali „garderobę do ubierania się”. Wiadomości te pozwalają ponadto stwierdzić, że teatr ten długo musiał być dosyć prymitywnie urządzone, bo późno zatroszczono się o wygodę aktorów i orkiestry: po kilku dopiero latach istnienia postanowiono wreszcie rozszerzyć go za pomocą sztucznego połączenia z kordegardą. Te wszystkie sprawy wskazują na konieczność budowy innego, większego, wygodniejszego i ciekawszego architektonicznie teatru zimowego, jakim niebawem miał być zaczęty już w owym czasie teatr w Pomarańczarni. Mała scenka łaazienkowska była dworskim ekskluzywnym teatrzykiem grającym dla wąskiego grona rodziny królewskiej i najbliższej związanych z nią osób. Niejednokrotnie zapewne król musiał odczuwać niedoskonałość budynku, zwłaszcza gdy nie było można zaprosić na widowiska tych wszystkich, których pragnął tam widzieć.

Rok 1788 zaznacza się powstaniem aż dwu teatrów na terenie Łazienek: teatru w Pomarańczarni oraz drewnianego amfiteatru nad stawem południowym. Budynek teatru w Pomarańczarni (projekt Dominika Merliniego) rozpoczęto jeszcze w roku 1785, jednakże ukończono go ostatecznie dopiero we wrześniu 1788.²⁷ Teatr pomyślano jako wschodnie skrzydło budynku wzniesionego u podnóża skarpy ujazdowskiej w Łazienkach, założonego na planie w kształcie litery „U”. W skrzydle południowym urządzono oranżerię mającą służyć za foyer teatru, w skrzydle zachodnim zaś znajdowały się mieszkania aktorów i funkcjonariuszy teatru, magazyny, pracownie teatralne itp. Prostokątna sala z amfiteatralnie wznoszącą się widownią, na której mogło pomieścić się około 200 osób, z dziewięcioma parterowymi łóżami, zwraca uwagę starannie opracowaną dekoracją wnętrza. Ściany zdobią iluzjonistyczne malowidła przedstawiające łoże z wyglądającymi z nich osobami, pędzla Jana Bogumiła Plerscha (por. dekorację sal: teatralnej w Pomarańczarni w Rydzynie, balowej w pałacu w czeskim Krumłowie oraz w pałacu w Natolinie), plafon zaś Apollo na kwadrydze. Świeczniki trzymane są przez postacie kobiece dłuta Andrzeja Le Brun. Dosyć obszerna scena teatru głęboka była w XVIII w. na cztery kulisy. Pierwotna kurtyna, najprawdopodobniej również pędzla Plerscha, przedstawiała dziewięć Muz na Helikonie.

Innym teatrem wzniesionym na terenie Łazienek był drewniany „amfiteatr” odcinający zapewne w lecie mały teatr królewski, a zbudowany w miejscu, gdzie później stanąć miał do dziś zachowany kamienny amfiteatr. Teatr drewniany, o którym mowa, zbudowano nad stawem południowym wg planów architekta królewskiego Jana Chrystiana Kamzetzera w roku 1786, o czym świadczą rachunki i raporty budów łaazienkowskich z tego roku, wykazujące szereg pozycji związanych z pracami przy budowie i urządzaniu teatru. Wie-

my jednak, że teatr Kamzetzera poprzedzający kamienny amfiteatr był już drugim zbudowanym na tym samym miejscu. Pierwszy z teatrów, „na kępie”, miał charakter bardzo prowizoryczny; scena znajdowała się jak dziś na wyspie, natomiast widownię stanowiły trzy równoległe do siebie ustawione rzędy wznoszących się amfiteatralnie ławek (boczne rzędy miały po pięć ławek, środkowy — tylko dwie; być może były to miejsca królewskie).²⁸ Widownia drugiego amfiteatru ze sceną na wyspie znajdowała się na brzegu stawu, znowu mniej więcej w miejscu, gdzie dzisiaj jest kamienny teatr; były to również amfiteatralnie wznoszące się drewniane ławki, nakryte już dachem płóciennym wspartym na ozdobnie zakończonych słupach. Scenę urządzono na wyspie, także w miejscu późniejszej stałej, zbudowanej prawdopodobnie przez Merliniego. „Teatr Mały” nie wystarczał — jak już wspomniałam — na potrzeby łażeniowskiego towarzystwa, konieczność istnienia sceny letniej była więc sprawą stale aktualną. Drewniany amfiteatr Kamzetzera nie istniał długo, już bowiem w roku 1790 rozebrano go, aby oczyścić miejsce pod budowę znanego nam dokładnie kamiennego amfiteatru ze sceną na wyspie.

Teatr „na wyspie”, jak zwykle się nazywać łażeniowski teatr letni, również dzieło Kamzetzera, jest jednym z najpiękniejszych tego typu zabytków w Europie.²⁹ Na półokrągłą kamienną jego widownię składają się amfiteatralnie wznoszące się ku górze ławy. Najwyższy parapet zdobią posągi Tragedii, Komedii oraz 16 posągów dramaturgów świata: Ajschylos, Eurypides, Sofokles, Arystofanes, Menander, Plaut, Terencjusz, Seneka, Szekspir, Kalderon, Racine, Molier, Metastasio, Lessing, Trembecki i Naruszewicz. Dziś zostało ich tylko osiem. Obliczona na około 1500 osób widownia wskazuje wyraźnie, że teatr pomyślano już nie tylko dla najbliższego kręgu zaufanych monarchy. Coraz bujniej krzewiące się zainteresowania teatrem sprawiły, że mnożyła się liczba polskich autorów dramatycznych i wzrastał wpływ teatru na kształtowanie się opinii publicznej. Niezwykle malownicza scena, na bogatej w drzewa i krzewy wyspie, mimo że zawiera szereg elementów klasycznych nie jest jednak sceną starożytnego teatru. Pomyślana jest w kategoriach romantycznych. Architekt wzorował się najprawdopodobniej na modnych w owym czasie publikacjach: Roberta Wooda *The ruins of Balbec otherwise Heliopolis in Coelosyria* (Londyn 1757) i Franciszka Piranesiego *Il teatro d'Ercolano* (1763), stosując motywy raczej ozdobne niż formy monumentalne.³⁰

Amfiteatr, w którym dominują elementy romantyczne, był ostatnim teatrem wzniesionym przez Stanisława Augusta w Warszawie, zamyka więc ową działalność króla w dziedzinie architektury teatrów. Przebiegała ona dość interesująco i bujnie od pierwszych niemal lat panowania aż po jego kres. I tak wiemy o roli króla w przygotowaniu operalni dla polskiego zespołu, o „komedialni” na zamku warszawskim, o teatrze w zamku ujazdowskim i o pięciu teatrach działających na terenie Łazienek w latach ok. 1770—1795, z których dwa tylko dotrwały do naszych czasów. Jest rzeczą pewną, że tea-

tralne zainteresowania króla obejmowały nie tylko wąski krąg spraw teatrów dworskich; o tym, że amfiteatr miał być teatrem publicznym, świadczy chociażby pojemność jego widowni.

Co dały późniejszemu teatrowi publicznemu Warszawy teatry królewskie? Zasięg ich było oczywiście szerzenie zainteresowań sceną wśród magnaterii i mas szlacheckich. Najistotniejsze jednak było oddziaływanie architektonicznych kształtów tych teatrów na scenę publiczną. Także w zakresie zagadnień plastyki teatru: dekoracji wnętrza, malarstwa scenicznego i kostiumu, teatr królewski był naśladowany. Nie należy także lekceważyć stylu gry aktorskiej, który w królewskim teatrze musiał być i lepszy, i staranniejszy.

3. *Teatry prywatne.* W ślad za dworem królewskim, gdzie skupiały się prawdziwe i udane pasje teatralne, poszła i arystokracja. Zrazu zainteresowania tej grupy społecznej objawiały się coraz częściej przygotowywanymi amatorskimi przedstawieniami dawanymi przygodnie z okazji uroczystości rodzinnych czy tylko dla rozrywki.

Teatry magnatów w stolicy miały charakter dużo skromniejszy niż w dobrach wiejskich. Nie wznoszono na ogół budynków teatralnych, a przedstawienia w większości wypadków odbywały się w salach balowych naprędce do tego celu przystosowanych.

O ile wnioskować możemy z rozmaitych wzmianek w przekazach literackich z epoki, to budynek teatru, czy też może tylko specjalnie na ten cel przeznaczona sala teatralna, istniał już przed rokiem 1772 na terenie wspaniałej rezydencji eks-podkomorzego Kazimierza Poniatowskiego na Solcu. Sala, jak to zwykle bywało w teatrach prywatnych, była prawdopodobnie niewielka, widownię zapelniała amfiteatralnie ku górze wznoszące się ławy dla publiczności.³¹ Innych konkretnych wiadomości prócz tej, że teatr musiał być od roku 1772 dobrze zaopatrzony w urządzenia techniczne, a może i dekoracje — dotychczas nie mamy.³² Widniejący jednak na planie posiadłości Poniatowskiego wolno stojący budynek zapewne teatru (projekt) wskazuje na to, że rozbudowujący swą dziwaczną siedzibę magnat rozważał problem własnej sceny.³³

Drugim doskonale wyposażonym teatrem stolicy była sala urządzona przez hr. Karola Thomatisa w jego pałacu (miejsce nieokreślone; może był to ukończony w roku 1786 pałac w Królikarni?). Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że długoletni antreprener warszawskiego teatru dysponował środkami i możliwościami w tym zakresie znacznie większymi niż którykolwiek inny z ówczesnych magnatów.³⁴

Z literatury pamiątnikarskiej okresu wiemy o dużej sympatii dla teatru, jaką miała jedna z ciekawszych, choć mało znanych dotychczas kobiet stanisławowskiej Warszawy, Karolina z Gozdzkich I voto Sanguszkowa, II voto de Nassau-Siegen, od roku 1780 żona głośnego awanturnika, pogromcy Hiszpanów i Turków, admirała w służbie cesarzowej Katarzyny, księcia Karola

de Nassau-Siegen. Wiemy, że uczyła ona aktorki młodej polskiej sceny gestów podpatrzonych u znakomitości scen obcych, wiemy, że w czasie swej bytności w Paryżu łączyły ją przyjacielskie stosunki z Piotrem Caron de Beaumarchais, autorem *Cyrulika sewilskiego* i *Wesela Figara*.³⁵ Rezultatem tej przyjaźni, którą zresztą szczycili się oboje księstwo, było odegrane przez co zdolniejszych amatorów z najbliższych królowi sfer arystokracji dworskiej *Wesela Figara* już w roku 1785, na scenie prywatnego teatru księstwa.

W pałacu księżnej de Nassau znajdowała się stała zaprojektowana przez Szymona Bogumiła Zuga sala teatralna, w której często odbywały się przedstawienia, przeważnie operowe. Sala ta była jadalnią, łączyła się z drugim, krótszym, lecz tak samo szerokim pomieszczeniem znajdującym się na nieco wyższym poziomie. Takie same kolumny, jakie zdobiły salę jadalną, wspierały plafon „sceny” — bo tę funkcję pełnił ów „ciąg dalszy” jadalni. Kolumny na scenie ustawione były w sposób przypominający kulisy, tj. w perspektywie zbieżnej. Ścianę zamykającą głębi sceny zdobiła stała „dekoracja architektoniczna”, przypominająca dekorację Palladia z Teatro Olimpico. Salę ze sceną łączyły niewielkie schodki umieszczone w jednym z korytarzy. Służyła ona także jako balowa.³⁶ I ta sala, jak większość warszawskich sal teatralnych z tego czasu, była miejscem zebrań towarzyskich „society”. Jej kształt architektoniczny przypomina teatr Szeremjetjewych w Ostankino pod Moskwą. Pałac „na Dynasach” wzniesiono „w guście willi włoskiej” — wg słów pamiętnikarza.³⁷

Sceny prywatne znajdowały się ponadto w pałacach Sapiehów na Nowym Mieście przy ul. Zakroczymskiej, Brühlowskim przy ul. Wierzbowej — gdzie sala teatralna wzniesiona została najprawdopodobniej jeszcze za czasów saskich przez ministra Henryka Brühla (być może urządził ją syn jego, gen. artylerii koronnej Fryderyk Alojzy Brühl, znany miłośnik teatru i autor dramatyczny). Sale teatralne istniały jeszcze w pałacu Czartoryskich (dziś Ministerstwo Zdrowia) przy ul. Miodowej, w Błękitnym pałacu również Czartoryskich na Senatorskiej i w innych zapewne, o których wiadomości — już lub jeszcze — do nas nie dotarły.

W Warszawie w miejskich rezydencjach arystokracji obok sal teatralnych wyzyskiwano także sale balowe czy asamblowe. Mało troszczono się wtedy o wygodę aktorów, o dekorację, o urządzenia sceny — z pewnością jednak największą rolę odgrywały w teatrach magnackich względy czysto estetyczne.

Inną kategorię pomieszczeń teatralnych stanowiły specjalne sale widowiskowe. Również niewielkie, znacznie wygodniej urządzone, miały ograniczoną ilość miejsc dla widzów bądź w łóżach obiegających ściany przeważnie w formie podkowy zbudowanej widowni, bądź w ustawionych na środku pomieszczenia fotelach i ławkach. Nieduża scena, głęboka na 3—5 kulis, łączyła się z pomieszczeniami na garderoby aktorów. Na przodzie sceny znajdowała się niekiedy łóża dla orkiestry.

Salę, a zwłaszcza budynki teatrów prywatnych odbijały wiernie charakter

socjalny właścicieli, zwracając uwagę swoją ekskluzywnością. Oddziaływały jednak w pewnej mierze — i to nas właśnie tu interesuje najbardziej — na kształtowanie się i przemiany form sal teatrów publicznych. Doskonalone i rozbudowywane, dały one gmachy teatrów publicznych, których formy architektoniczne przetrwały aż po wiek XX.

Elementami, które teatry dworskie przekazały budynkom teatrów publicznych, są przede wszystkim rama sceny i rozplanowanie widowni. Rama sceny występuje w teatrach dworskich już od roku 1620, kiedy to Jan Aleotti zastosował ją po raz pierwszy w Teatro Farnese w Parmie. Tenże sam architekt zastąpił wywodzące się ze starożytności „telari” kulisami, które od dwudziestych lat XVII w. przetrwały po dziś dzień.

Widownia teatru dworskiego, będąc zrazu zapełnioną tylko fotelami dla najznakomitszych spektatorów, z czasem zaczęła przybierać kształty coraz bardziej skomplikowane. Nawet w tak ekskluzywnym gronie, jakim był krąg widzów tego teatru, zaczęto ich różnicować wyznaczając odpowiednie dla pozycji i stanowisk miejsca na widowni. Z czasem miejsca te zaczęto określać wyraźnie oddzielając fotele magnatów od reszty parteru, nieliczne łoże dla dostojników państwowych od balkonu dla związanej z dworem szlachty. Aktorom pozostawiono dwie ciasne łoże tuż przy scenie. Teatr książęcy w Bayreuth (1748—1749), którego polskim odpowiednikiem jest operalia w Ogrodzie Saskim (1748), wskazuje wyraźnie, że zwycięża niemal zupełnie wykształcona już forma teatru publicznego. Zrealizowany przez architekta Louisa teatr w Bordeaux (1778) jest świadomym przeniesieniem przetworzonych form architektonicznych teatru dworskiego na teren teatru publicznego.³⁸

Powstające przez cały wiek XIX budynki teatralne są niemal powtórzeniem form teatrów dworskich, przy dostosowaniu form widowni do przemian społecznych, jakie nastąpiły w tym czasie w całej prawie Europie, a więc jeszcze większym jej zróżnicowaniem. Podstawą podziału nie było już urodzenie. Stał się nim pieniądź.

4. *Teatry publiczne*. Nie licząc sali królewskiej operalii — która jak wspominaliśmy stanowi bardzo wyraźny przełom w teatralnym budownictwie tego okresu — pierwszą salą publicznego teatru stolicy była sala w pałacu Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu (dziś siedziba Prezydium Rady Ministrów). Budowę pałacu rozpoczął w 1643 roku Stanisław Koniecpolski, z którego ramienia prowadził budowę Włoch Andrzej Del Aqua. Wspaniały, przewyższający rozmiarami i przepychem budynek przeszedł następnie na własność Lubomirskich i Radziwiłłów; w posiadaniu tych rodzin pozostawał do końca XVIII w. W opuszczonym i zaniedbanym pałacu, którego właścicielem był w owym czasie ks. Karol „Panie Kochanku”, w dużej sali pierwszego piętra urządził teatr w roku 1773 przedsiębiorca i znany w swoim czasie baletmistrz Józef Kurtz, zwany „Bernardonem”.³⁹ Niedługo jednak, mimo znacznych kosztów przedsięwzięcia, trwała w dużej sali pałacu antreprzyza tancerza, gdyż

już w roku 1774 przedsiębiorstwo przeszło w ręce Sułkowskich, którzy zajęli salę na półtora roku swoich rządów w warszawskim teatrze. Odtąd prawie do roku 1779, tj. do ukończenia budowy gmachu teatru na placu Krasińskich, życie teatralne stolicy koncentrowało się w sali tego właśnie teatru. Duża sala obliczona była na ponad 500 widzów, którzy zapełnić mogli łoża parterowe pierwszego i drugiego piętra, miejsca na parterze, galerię i paradyż. Nie wiemy, jak wyglądała scena teatru ani jak było zdobione jego wnętrze. Można jednak przypuszczać, że dekoracja wnętrza sali pozostała ta sama, która była przed jej przerobieniem na teatr, antreprenerzy bowiem, nastawieni na czerpanie możliwie dużych zysków ze swego przedsiębiorstwa, starali się je osiągnąć przy możliwie skromnych wkładach.

Ponadto w pałacu Radziwiłłów istniała jeszcze jedna sala teatralna.⁴⁰

Aby choć w części wywiązać się z zobowiązań zaciągniętych wobec sejmu, który w pierwszym już punkcie przywileju „Exclusionis” zobowiązywał przedsiębiorców do budowy gmachu teatralnego, urządził August Sułkowski we własnym domu zajezdnym przy ul. Trębackiej niedużą salę teatralną, przerobioną najprawdopodobniej z sali balowej dawnego pałacu prymasa Ostrowskiego. Architektura teatru z pewnością zbyt ciekawa nie była; miejsca widzów znajdujące się na parterze zróżnicowano jako „pierwsze” i „drugie”. Obiegająca widownię galeria była zapewne jedynym dodatkiem przydanym sali przez Sułkowskiego o ile — co jest rzeczą raczej mało prawdopodobną — nie odziedziczył jej po prymasie Ostrowskim. Nie był to teatr ani wygodny, ani zapewne specjalnie dobrze wyposażony w urządzenia sceniczne, wskazuje jednak wyraźnie, że Sułkowski nie miał ochoty wypełnić zasadniczego warunku, jaki postawił mu sejm — zbudować teatr dla stolicy. Z przedsiębiorstwa teatralnego chciał ciągnąć jedynie zyski, nie robiąc prawie żadnych wkładów.⁴¹

W roku 1778 Franciszek Ryx, ówczesny antreprener warszawskiej sceny, rozpoczął budowę pierwszego w stolicy gmachu zaprojektowanego na teatr publiczny.⁴² Stanął on wg planów architekta Bonawentury Solariego na gruntach znajdujących się naprzeciwko kościoła pijarów przy ul. Długiej, obok zaś wzniesiono dwie kamienice używane dla „celów teatralnych”.

Warto wspomnieć, że rozwiązaniem gmachu teatru publicznego zajmowali się tacy architekci, jak August Moszyński, Efraim Schröger, Dominik Merlini i Stanisław Kostka Potocki, ze względów jednak — najprawdopodobniej natury finansowej — żaden z ich projektów nie doczekał się realizacji. Że wzniesiony na placu Krasińskich teatr był budynkiem brzydkim, świadczą o tym współczesne relacje. Pieniądzy na budowę teatru dostarczył król z własnych funduszy, stając się w ten sposób wraz z Ryxem współwłaścicielem gmachu. Zupełnie wyjątkowo mówić możemy o zewnętrznej architekturze budynku, istnieje bowiem akwarela Zygmunta Vogla z końca XVIII w., na której przekazał nam widok gmachu.⁴³ Był to budynek jednopiętrowy, o architekturze w istocie mało ciekawej. Część środkową fasady głównej ożywiały parterowy ryzalit

z kolumnowym portykiem, zwieńczony tympanonem. Po obu stronach dwa pawilony mieszczące sale reductowe dobudowane zapewne w roku 1791, kiedy to cały teatr poddano dokładnemu remontowi, a nawet częściowej przebudowie.

Pierwotny teatr na placu Kasińskich był niewielki: bardzo mała scena (ok. 7 m głęboka) często nie mogła pomieścić zespołu baletowego, nie było garderób dla aktorów, którzy ubierali się w przylegającej do teatru kamienicy, brakowało malarzy i składu dekoracji. W sali teatralnej (wys. 11 m, dł. 20 m, szer. 13 m) znajdowały się miejsca parterowe, łoże parterowe, łoże pierwszego piętra, galeria i paradyz. Wspomniana już przebudowa, przeprowadzona w roku 1791 na wyraźne żądanie Wojciecha Bogusławskiego, dokonana została pod kierunkiem malarza i architekta Włocha Innocento Maraino, późniejszego twórcy amfiteatru w ogrodzie Jabłonowskich we Lwowie. W tym czasie powiększono o dwie trzecie scenę teatru, dobudowano wspomniane przy zewnętrznym opisie budynku sale reductowe, pełniące jednocześnie funkcje garderób, malarzy i sal na próby. I tu również nie pewnego powiedzieć nie można o ówczesnym wyglądzie wnętrza teatru. Późniejsze opisy pozwalają wyciągnąć wnioski dotyczące charakteru dekoracji wnętrza — skromnej i nie powiększającej kosztów budowy gmachu.

Obraz wnętrza Teatru Narodowego nieznanego malarza przedstawia fragment sali teatralnej z widokiem na scenę w czasie trwania widowiska baletowego.⁴⁴ Salę, architektonicznie nieciekawą, pozbawioną jakichkolwiek szczegółów z wyjątkiem ozdoby nad sceną (medalion? lukarna?), oświetlały dwa żyrandole oraz duża ilość kinkietów (po 6 świec w każdym). Łoże od strony widowni wyglądały jak okna pozbawione ram i szyb, z wyjątkiem oszklonej łoży królewskiej na pierwszym piętrze po stronie lewej. W łożach zawieszono były firanki, udrapowane od góry i przepięte po bokach. Galeria i paradyz znajdowały się powyżej górnej części ramy scenicznej. W umieszczonej poniżej poziomu sceny łoży orkiestry muzycy siedzieli parami *vis à vis* siebie, tak że jeden rząd tylko odwrócony był twarzami do widzów. Miejsca parterowe dzieliły się na siedzące (pierwsze osiem lub dziesięć rzędów) oraz stojące — siłą rzeczy dalej odsunięte od sceny.

Na tym przyjdzie zakończyć relację o budownictwie teatralnym w Warszawie doby Oświecenia, o bardzo różnorodnych typach sal i budynków, ściśle związanych ze stanem zainteresowań sprawami teatru, nurtującymi ówczesne społeczeństwo. Tak znaczna przewaga sal i budynków należących do króla i arystokracji dworskiej jest wykładnikiem zarówno zainteresowań tą gałęzią sztuki wśród przedstawicieli klas uprzywilejowanych, jak i ich możliwości finansowych. Jedyna z dotychczas znanych w Warszawie, zaprojektowana na teatr szkolny sala w Collegium Nobilium u warszawskich pijarów świadczy o nowoczesnych prądach, jakie po reformie Konarskiego zaczęły ożywiać skostniały system nauczania niektórych szkół klasztornych. Skromne, niemal prowizo-

ryczne sale i budynki teatrów publicznych kazały myśleć o tym, że każdorazowy antreprenier-cudzoziemiec starał się wyciągnąć z teatru możliwie duże korzyści nie dbając o stan budynku ani o wygodę aktorów, posługując się starymi dekoracjami i nędznie je oświetlając. Budynki czy sale teatralne wznoszono nie dbale, przy możliwie najniższych kosztach. Sprawom dekoracji wnętrza nie poświęcono ani czasu, ani pieniędzy. Pierwszym, który zrozumiał, że stałe miejsca widowisk teatralnych są podstawowym warunkiem szerzenia się teatralnej kultury w miastach i miasteczkach, był Wojciech Bogusławski. Jemu to zawdzięcza teatr polski odnowienie teatrów na placu Krasińskich w Warszawie, w Białymstoku i Lwowie, budowę sal teatralnych w Wilnie, Grodnie, Poznaniu, amfiteatru we Lwowie, teatru w Kaliszu i być może wielu innych, o których wiadomości do nas nie dotarły. Troska o budynek teatru, jaką wykazywał w ciągu całej swojej działalności, wypływała z głębokiego przeświadczenia, że właściwe urządzenie miejsca pracy aktora stworzy mu lepsze warunki i ułatwi doskonalenie jego sztuki. Wygodna i bezpieczna widownia miała przyciągać publiczność na przedstawienia, miała pozwolić przypadkowym zrazu widzom czuć się dobrze w budynku, który stać się miał z czasem miejscem ulubionej rozrywki.

O architekturze teatrów w sensie koncepcji artystycznych mówić można nie tylko na zasadzie budynków i sal już omówionych. Nierównie więcej można by mówić o nie zrealizowanych projektach teatrów królewskich, magnackich, a nawet choć to już dużo rzadziej — publicznych, które zachowały się w przeciwieństwie do teatrów zbudowanych. Projekty te wykazują wpływy europejskiej architektury dworskiej, co jest zrozumiałe, gdyż twórcami ich byli bądź architekci-obcokrajowcy, bądź Polacy inspirowani gustami zleceniodawcy. Teatry te w ogromnej większości wypadków nie doczekały się realizacji; być może koszty budowy przewyższały możliwości finansowe inwestorów. W każdym razie należy stwierdzić, że wznoszono teatry niedrogię, dające się szybko wykonać. Do wyjątków należy kamienny amfiteatr łazienkowski. Nie ulega kwestii, że stolica w interesującym nas okresie przoduje w budownictwie teatralnym kraju. Wynika to z rozwoju ekonomicznego i kulturalnego miasta, a także coraz żywszego zarówno w sferach dworskich, jak i szerszych kręgach warszawskiego społeczeństwa zainteresowania sztuką sceniczną.

Budownictwo teatralne doby saskiej jest jeszcze *par excellence* dworskim w swej ideologicznej treści. Panujący i magnaci są zleceniodawcami cudzoziemskich architektów podporządkowanych całkowicie życzeniom i wskazówkom swych mecenasów. Niewielka bogato zdobiona widownia wspólna niemal wszystkim dworskim teatrom Europy dostępna jest dla nielicznego grona wybranych.

Punktem zwrotnym w budownictwie teatralnym stolicy jest saska operalnia przy Ogrodzie Saskim, łącząca w sobie w równym jeszcze stosunku elementy teatru dworskiego i publicznego. Budynek, wzorowany na teatrze drezdeń-

skim, stał się pierwszym pomieszczeniem dla publicznego teatru stolicy. Rozplanowanie jego wnętrza z pewnością wywarło pewien wpływ na powstające po roku 1772 sale publiczne w pałacu Radziwiłłowskim, na placu Kasińskich a być może nawet i na niewielką salkę w zajeździe Rydzyna.

W drugiej połowie stulecia najważniejszym problemem architektury teatrów jest nowe rozwiązanie widowni. Zdobyte teatru dworskiego w tym zakresie, przenoszone — po uprzedniej modyfikacji — do wnętrza teatrów publicznych, stwarzają architektom duże możliwości twórcze. Pomieścić licznych widzów, zachowując w zasadzie powszechnie przyjęty i akceptowany plan teatru dworskiego — oto program pracy budowniczych teatru publicznego w w. XVIII. Został on wypełniony. Gmach teatru w Bordeaux stał się prototypem sali teatru publicznego przez cały wiek XIX, aż po nasze czasy niekiedy. Teatry warszawskie tego okresu nie mają żadnych cech architektury rodzimej. Nie nawiązują też do tradycji miejscowej z tej prostej przyczyny, że taka w zakresie architektury teatralnej nie istniała. Formy architektoniczne teatrów, jakie projektowano u nas, przybyły do Polski poprzez Saksonię lub Wiedeń z Włoch i Francji. Projekty te przeważnie nie zostały zrealizowane. Ważną rolę w tworzeniu się i popularyzacji rodzimego teatru odegrały w XVIII w. prymitywne, ubogie sale będące dalekim i niewyraźnym echem wspaniałych gmachów teatrów europejskich.

¹ C. Gurlitt, *Warschauer Bauten aus der Zeit der Sächsischen Könige*, Berlin 1917.

² *Do dziejów teatru polskiego za Augusta II*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3/4 (11—12), s. 59.

³ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr Warszawski za Sasów*, Warszawa 1964, s. 34—35. Z. Raszewski, *Teatr w kamienicy kromłofowskiej*, oraz tenże, *Za króla Sasa*, obydwie prace ogłoszone w „Pamiętniku Teatralnym” 1965, z. 1. Zestawienie sal i budynków teatralnych w Warszawie, bez teatrów w kamienicy kromłofowskiej i w domu Casselich, podał J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 112.

⁴ Projekt ogólnej przebudowy dawnego pałacu Morsztynów na pałac królewski, rzut I piętra, wariant I poł. XVIII wieku. Saskie Krajowe Główne Archiwum w Dreźnie, sygn. R. Schr. VII. Fach. 89. nr 11.

⁵ Plan pałaców i ogrodów Saskiego, Brühlowskiego i Błękitnego, z niewykonanym projektem rozbudowy pałacu Saskiego. I poł. XVIII wieku. Saskie Krajowe Archiwum w Dreźnie, sygn. R. Schr. VII, Fach. 87. nr 7d.

⁶ B. Król, *Teatry na wolnym powietrzu w Polsce w w. XVIII*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2, s. 84—89.

⁷ Por. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 19.

⁸ W. Tomkiewicz, *Widowiska dworskie w okresie renesansu*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, nr 3(7), s. 105.

⁹ J. Furttenbach, *O budowie teatrów*, Wrocław 1958, s. 44, przeł. i oprac. Z. Raszewski.

¹⁰ B. Król, *Budynek operalni saskiej w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 4. Opis budynku opernhauzu sporządziłam na podstawie opisu zamieszczonego w pracy M. Rulikowskiego, *Otwarcie teatru w Warszawie — 1765*, odb. ze „Sfinksu” 1915, z. VII/VIII, s. 9—11. W zbiorach autora znajdowały się wówczas 3 plany budynku teatru saskiego w Warszawie: 1 „Blindwerck des

Prosceni (ums) vom Sachsichen Theater zu Warschau"; 2 „das Sachsische Theater zu Warschau welches 1772 abgetragen wurde"; 3 rzut poziomy części budynku (przedsionek, klatki schodowe i widownia, scena nie uwzględniona) z objaśnieniami w jęz. francuskim. Autor z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszcza, że plany (przynajmniej dwa pierwsze) zostały zdjęte w czasie burzenia zniszczonego teatru. Uzasadniona była również hipoteza Rulikowskiego, jakoby autorem planów miał być Szymon Bogumił Zug, „budowniczy dworu saskiego w Warszawie". Została ona potwierdzona w 50 lat po wydaniu książeczki Rulikowskiego. Omówione wyżej plany Zuga odnalazł w Bibliotece Narodowej i opublikował w „Pamiętniku Teatralnym" 1965, z. 1, M. Kwiatkowski w artykule *Przyczynek do dziejów operalni*.

¹¹ E. Werner, *Theatergebäude*, t. I, Berlin 1954, s. 79.

¹² Ks. J. Poplatek, T. J., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 12, oraz Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych*, s. 13—23.

¹³ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1925, t. II, s. 372.

¹⁴ H. Szletyński, *Szkoła dramatyczna Wojciecha Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 3/4, s. 351.

¹⁵ „Dessins et plans du batiment du collège pour la noblesse à Varsovie aux écoles pieuses l'an 1744. Planty fabryki colegij nobilium Varsaviae scholarum piarum anno 1744." Jakub Fontana i Stanisław Konarski.

¹⁶ Po raz pierwszy opis tego teatru podał M. Rulikowski w pracy *Dawne sale i gmachy teatralne w Warszawie*, Warszawa 1918, s. 23—25, prostując niedokładny artykuł W. Czajewskiego, *Teatr w konwiktach pijarów w Warszawie*, „Wędrowiec" 1897, s. 302, 356, 372.

¹⁷ A. K. Czartoryski, *Komédie*, Warszawa 1955, wstęp Z. Zahrajbny, s. 20—21.

¹⁸ „Graliśmy w refektarzu tragedię Heroda cum magno aplausu spectatorum: ja udawałem króla Żydów Heroda i bardzo pięknie byłem *vestitus*, pożyczylem u Josela, rabina miejscowego, szabasowego jego łapserdaka [...] czapki [...] pantofli i pończoch granatowym suknem na piętach łatanych; żeby zaś widać było, że jestem królem, imię ksiądz rektor włożył na mój łapserdak order niebieski z gwiazdą, a na jarmulce ze złotego papieru wystrzyżoną koronę; pejsaki zrobiliśmy z włókna konopnego." J. U. Niemcewicz, *Dwaj panowie Sieciechowcie*, Wrocław 1950, s. 11—12.

¹⁹ Por. J. Ch. Pasek, *Pamiętniki*, Warszawa 1952, s. 328, J. Kochanowskiego *Odprowa posłów greckich* oraz widowisko w Warszawie apoteozujące zwycięstwo Ludwika XIV nad Leopoldem II.

²⁰ W. Tomkiewicz, *Renesansowy teatr dworski*, „Pamiętnik Teatralny" 1953, z. 3(7), s. 103—104.

²¹ J. Heine, *Teatr Narodowy 1765—1766. Raporty szpiega*, Warszawa 1962, s. 5, przeł. i oprac. M. Klimowicz, wstęp napisał Z. Raszewski.

²² W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów 1925, s. 90, i przyp. 40 na s. 152.

²³ Szereg projektów zachowanych w Gabinetie Rycin UW opublikowali: T. Mańkowski w pracy *August Moszyński, polski architekt XVIII w.*, Prace Komisji Historii Sztuki, t. IV, 1928, oraz B. Król, *Budynki Teatru Narodowego 1779—1833*, „Pamiętnik Teatralny" 1958, z. 1., Z. Bobrowski, *Budynki użyteczności publicznej w Polsce wieku Oświecenia*, Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki, z. III, 1961, s. 109—126.

²⁴ W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach...*, s. 92.

²⁵ *Ib.*, s. 18—35.

²⁶ B. Król-Kaczorowska, *Łazienkowski teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1961.

²⁷ O teatrze w Pomarańczarni zob. M. Rulikowski, *Teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1916, B. Król, *Teatr w Starej Pomarańczarni w Łazienkach*, „Pamiętnik Teatralny" 1952, z. 2/3, oraz wspomniany już *Łazienkowski teatr w Pomarańczarni*.

²⁸ „Plan Łazienek Królewskich wymierzony geometrycznie przez Im. Panów Kadetów w roku 1786. Józef Łęski direxit. Teodor Łęski fecit." Klisza w zbiorach Instytutu Sztuki PAN. Fragment reprodukuje B. Król, *Teatry na wolnym powietrzu w Polsce w wieku XVIII*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 2(14).

- ²⁹ A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963, s. 206.
- ³⁰ W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach...*, s. 81.
- ³¹ Tamże teatrum w stopnie ułożone
Przedziwnym kształtem wpół cyrkulu krąży...
- A. Magier, *Estetyka miasta Warszawy*, Wrocław 1963, s. 204.
- ³² K. Wierzbicka, *Życie teatralne w Warszawie za Stanisława Augusta*, Warszawa 1949, s. 38 i 61.
- ³³ G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1954, s. 130. Plan ogrodu ks. Kazimierza Poniatowskiego, s. 129. Zob. też W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogusławskim i teatrze jego epoki*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3/4 (11—12), s. 298.
- ³⁴ Por. S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, t. I, Warszawa 1953, s. 246—247, oprac. J. Kott.
- ³⁵ W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o polskim teatrze XVIII i początków XIX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4, s. 131.
- ³⁶ Por. M. Kwiatkowski, *Dynasy*, „Rocznik Warszawski” III: 1962, s. 98.
- ³⁷ M. Czacki, *Wspomnienia z r. 1788*, Poznań 1862, s. 114.
- ³⁸ E. Werner, *Theatergebäude*, t. I, s. 93, 94 i 65.
- ³⁹ B. Król, *Publiczne sale teatralne Warszawy w latach 1774—1776*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2(6), s. 46, oraz tejże autorki, *Józef Kurtz-Bernardon w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, nr 1, oraz „Maske u. Kothurn” 1958, nr 2/3.
- ⁴⁰ E. Szwankowski, *Teatr warszawski XVIII i XIX w. na tle przemian gospodarczo-społecznych*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, nr 2/3, s. 80, przyp. 5.
- ⁴¹ B. Król, *Publiczne sale teatralne Warszawy*, s. 50.
- ⁴² B. Król, *Budynek Teatru Narodowego*.
- ⁴³ Akwarela Z. Vogla z końca XVIII w. przedstawiająca Teatr Narodowy znajduje się w Zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 181. 785.
- ⁴⁴ Pl., ol., nr inw. 128949, Muzeum Narodowe w Warszawie, r. 1790.

II. DEKORACJE

Stan badań. Badania nad malarstwem scenicznym stolicy doby Oświecenia zostały podjęte niedawno. Powierzchnowe próby opracowania całości kształtu tego zagadnienia znajdują się w zarysach dziejów dekoracji teatralnej w Polsce: są to prace Jana Lorentowicza *Dekoracje teatralne*, „Życie Teatru” 1924, nr 14, do nr 49 włącznie, i Mieczysława Tretera *Teatr a sztuki plastyczne, uwagi o scenografii polskiej*, „Sztuki Piękne” 1932, i odb. 1933. Szczegółowymi opracowaniami z tego zakresu są rozprawki Barbary Król o działalności teatralnej Jana Bogumiła Pierscha, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3/4, oraz *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, nr 2/3 i nadbitka. Zebrano w nich i usystematyzowano dotychczas znane wiadomości dotyczące działalności dwu czołowych przedstawicieli „scenografii” warszawskiej doby Oświecenia.

Czasy saskie. Malarstwo sceniczne w Warszawie epoki saskiej było odbiciem tego, co się działo w malarstwie europejskim stulecia. Teatr barokowy wciąż ulegał przemianom. Od czasów, kiedy obrotы telari stworzyły teatralną złudę, wynaleziono nowe metody. Kulisy zrobiły europejską karierę,

tak że pod koniec XVII stulecia wszystkie większe teatry posługiwały się tym „nowoczesnym” środkiem technicznym. Kulisy to blejtramy ustawiane na wózkach poruszających się pod podłogą sceny. Wózki z ramami ustawione na tych samych miejscach na scenie, co dawne telari, rozsuwano na boki, wsuwając jednocześnie następną parę kulis z nową dekoracją. Było ich niejednokrotnie po 4—5 równolegle (wózek koło wózka). Wprawiano je w ruch, tak że za pociągnięciem odpowiedniej liny wszystkie kulisy poprzedniej dekoracji schodziły ze sceny, a druga zmiana jednocześnie na nią wchodziła. Tak więc „zmiana otwarta” (*changement à vue*) — znana już w czasach telari — robiła dalej furorę wśród teatralnych widzów. Tego właśnie typu urządzenia miały liczne królewskie teatry saskie.¹ Tak również wyglądała scena warszawskiej operalni, teatru zbudowanego w roku 1748 przez Augusta Trzeciego w stolicy, przy ulicy Królewskiej.² Wiadomo, że w roku 1758 znakomita opera drezdeńska wygnana działaniami wojennymi Fryderyka Wielkiego przybyła do Warszawy, gdzie działała do roku 1762. A dekoratorami tego teatru byli: Giuseppe Galli-Bibiena (1696—1757) i Carlo-Ambrogio Zucchi (1728—1795) oraz Jean-Jerôme Servandoni (1695—1766).³ Ponadto ostatnio ujawniło się nazwisko Szymona Bogumiła Zuga (1733—1807) jako inżyniera teatralnego.⁴ Być może, że i on projektował dekoracje dla teatru Augusta III. Najważniejsze stały się teraz problemy perspektywy. Szły one w dwu kierunkach. Perspektywa zbieżna nadal panowała na scenach europejskich — została tylko podniesiona do rzędu znacznie ważniejszych elementów widowiska niż uprzednio. Nieokreślonego rodzaju wnętrza ni to świątyń, ni pałaców przytłaczały publiczność wspaniałością, potęgą i przepychem.

Drugim ważnym momentem w dziejach perspektywy scenicznej jest odkrycie Ferdinanda Galli-Bibieny — czy jak chcą Francuzi Jean-Jerôme Servandoniego — tzw. perspektywy skośnej („*perspectiva per angolo*” czy „*winckel-perspective*”). Sprawa ta polegała na przesunięciu punktu widzenia artysty ze środka sali (chodziło przede wszystkim o miejsce panującego) do jej boku. Perspektywa uległa wtedy nagłym skrótom. Mimo dalszego stosowania elementów architektury monumentalnej, z konieczności zmniejszyła się przestrzeń z taką maestrią wywoływana przez scenicznych malarzy. Najbardziej typowym przedstawicielem tego okresu dekoracji teatralnej jest Giuseppe Galli-Bibiena (1696—1757), który podpisywał się wprawdzie „di Bologna”, ale działał przeważnie w Dreźnie i Wiedniu.⁵ Cechami charakterystycznymi jego dekoracji są monumentalność i niezwykle bogactwo szczegółów architektonicznych. Ale najważniejsze w jego dekoracjach są problemy perspektywy. Stosuje zarówno perspektywę zbieżną, jak i „*per angolo*”. Iluzjonizm dochodzi w tych dekoracjach do szczytu. Schody wiodące w najdziwniejszy sposób ku nie istniejącym galeriom i tarasom, kręcone „berniniowskie” kolumny podtrzymujące potężne budowle, które zamiast kopuł mają tylko balustrady i niebo. Artystą działającym w Warszawie w myśl tego kanonu był Jan Spaggiari z Regio, pełniący funkcje

malarza-dekoratora operalni w latach 1726—1730.⁶ W czasie, kiedy zespół opery drezdeńskiej przebywał w Warszawie, widowiska zdobiły znakomite dekoracje Bibieny.⁷ Nie wydaje się, aby po niefortunnym występie w Dreźnie w roli dekoratora teatralnego ponownie próbował sił na tym polu w Warszawie Andrzej Radwański.⁸ Przypuszczenie dotyczące działalności teatralnej Łukasza Smuglewicza, ojca Franciszka i Antoniego, zostało sformułowane bardzo ostrożnie.

Choćby dzięki Bibienie i malarzom teatralnym dworu drezdeńskiego można stwierdzić, że malarstwo teatralne w Warszawie doby saskiej było w zasadzie odbiciem kierunków, jakie w tej dziedzinie obowiązywały w całej Europie.

Dekoracje klasycystyczne i preromantyczne doby stanisławowskiej. Pod koniec XVIII stulecia zachodzą ponowne zmiany w dekoracji teatralnej. Pod wpływem nowych kryteriów estetycznych staje się ona bardzo kameralna, ucisza się i uspokaja. Powraca symetria i kompozycja obrazu na głównej osi sceny. Pojawiają się wnętrza antyczne operujące rzeczywistymi elementami architektury starożytnej, gotyckiej czy barokowej. Ponadto ujawniają się w dekoracji groza i tajemniczość. Prkursorem tych nastrojowych dekoracji był G. B. Piranesi (1720—1778).⁹

W tym okresie występują także pejzaże, wnętrza fantastyczne i egzotyczne możliwie wiernie ukazywane przez malarzy dekoratorów teatralnych. Widać wyraźne odejście od przedłużanych w nieskończoność iluzjonistycznych perspektyw. Pojawia się troska o „*couleur locale*” oraz dążenie do naśladowania natury i historii.¹⁰ Zmieniają się też zwyczaje dotyczące korzystania z urządzeń barokowej sceny. Nie stosuje się ani „lotów” na flugach, ani apoteoz na glorii. Tylko zmiana otwarta pozostała nadal w arsenale środków „teatru klasycystycznego, który jako przeciwstawienie w pewnym stopniu teatrowi barokowemu miał widza przekonywać, a nie oszołamiać”.¹¹

W Polsce działał w tym czasie zespół aktorów narodowych Wojciecha Bogusławskiego. Aktor, autor dramatyczny, reżyser, dyrektor teatru, pedagog i pierwszy historyk sceny polskiej, rozumiał wagę i siłę atrakcyjną dekoracji teatralnej.

O dekoratorach z okresu poprzedzającego wystąpienia Bogusławskiego wiadomości zachowało się niewiele. Dekoracje dla publicznego teatru warszawskiego malowali wtedy często ludzie, których można by krótko scharakteryzować jako zajmujących się malarstwem teatralnym dorywczo lub przypadkowo, a uprawiających przede wszystkim malarstwo sztalugowe, ściennie, użytkowe, dekoracyjne itp. W wielu wypadkach młody teatr miał także do czynienia po prostu z rzemieślnikami niewiele mającymi wspólnego ze sztuką. Nie trzeba dodawać, że to warunkowało poziom artystyczny dekoracji. Do grupy tych malarzy „przypadkowych” należeli: Hoffmeister¹², Gerzabek — chyba ten sam współpracownik Plerscha, którego raporty łazienkowskich budowli nazywają poufale „Antoniem”¹³, Gepfert¹⁴, Borkau¹⁵, Jasiński¹⁶, Giesel¹⁷, Bereżycki¹⁸,

Goltman¹⁹, Lohrman, twórca zachowanych w Gabinecie Rycin rysunków kostiumów do opery Saliergo *Axur, król Ormus* (1793) i zapewne inni, których nazwiska prędkiej czy później zostaną wydobyte z nie znanych jeszcze dokumentów. Do innej grupy przyjdzie zaliczyć takich malarzy teatralnych z prawdziwego zdarzenia, jakimi byli Carlo Quaglio, August Moszyński, Bernardo Bellotto Canaletto, Innocente Maraino, Antoni Smuglewicz i Jan Bogumił Plersch.

Carlo Quaglio z Laino, bawiący w Polsce w latach 1765—1778, reprezentował na terenie Warszawy prawdopodobnie średnią klasę włoskiego malarstwa teatralnego. Zajmował się on ponadto dekorowaniem wnętrza zamku ujazdowskiego.²⁰ Dekoracje teatralne projektował także architekt i ówczesny opiekun sceny warszawskiej stolnik August Moszyński. Jeden z takich projektów, prospekt do opery *Tankred*, zachował się po dziś dzień w Gabinecie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego.²¹ Teatrem zajmował się niewątpliwie Piotr Norblin, o czym świadczą liczne rysunki i szkice o tematyce teatralnej.²² Rola Bernarda Belotta jako malarza teatralnego w Polsce nie jest dotychczas dostatecznie wyjaśniona. Wiadomo, że wuj artysty i jego mistrz Antonio da Canal (1697—1768) malował dekoracje teatralne, wiadomo, że Belotto przebywał od roku 1747 w Dreźnie na dworze Augusta III, gdzie widowiska teatralne były niemal codzienną rozrywką. Mało prawdopodobne, aby artysta komunikujący się z drezdeńskimi dekoratorami teatralnymi, rysujący balet Rameau *Le Turc généreux*, zajmujący się przy tym malarstwem wedytowym — nie pokusił się o zaprojektowanie dekoracji teatralnych.²³ Wiadomości o dekoracjach jego pędzla przechowywanych w magazynach teatru na placu Krasińskich przekazali nam dwaj aktorzy-pisarze Ludwik Adam Dmusczewski i Alojzy Żółkowski (ojciec), którzy mogli na tle tych dekoracji — ofiarowanych teatrowi chyba przez Stanisława Augusta — niejednokrotnie występować. Innocente Maraino, architekt i malarz teatralny, działał w Warszawie w latach 1790—1794, a później do roku 1799 we Lwowie. Przebudowywał on na wniosek Bogusławskiego gmach teatru stołecznego na placu Krasińskich. Wzniósł także lwowski amfiteatr w ogrodzie Jabłonowskich, pierwszy w Polsce publiczny teatr monumentalny i w pewnym sensie rewolucyjny, teatr, dla którego Bogusławski pisał nowy repertuar, w którym stosował nowe formy inscenizacji widowisk operując masami statystów.²⁴ Specjalnie ciekawą rolę w kształtowaniu dalszych dziejów malarstwa scenicznego w Polsce odegrał Antoni Smuglewicz (1740—1810), należy mu się zatem nieco więcej uwagi.

Działalność Smuglewicza w polskim teatrze publicznym łączyć należy niewątpliwie z osobą Wojciecha Bogusławskiego.²⁵ Nie wiemy, jak nawiązał się ścisły kontakt pomiędzy dyrektorem warszawskiej sceny narodowej i królewskim malarzem. W każdym razie nazwisko jego występuje w *Dziejach Teatru Narodowego* Bogusławskiego późno, bo dopiero w roku 1793. W roku, w którym po raz pierwszy pokusił się zespół aktorów polskich w Warszawie o wystawienie opery Saliergo *Axur, król Ormus* (libretto Beaumarchais tłumaczył i przerobił

Wojciech Bogusławski); oprawę plastyczną widowiska powierzono Smuglewiczowi. Sukces przedstawienia — które uświetniła obecność Stanisława Augusta — był niezwykle. Data ta jest ważna w dziejach sceny polskiej nie tylko ze względu na początki scenografii polskiej w XVIII w. „Wystawiłem [...] ową operę, która przed trzema laty mnie samemu zdawała się niepodobną do wystawienia” — pisze Bogusławski.²⁶ A więc jeszcze jedno zwycięstwo „twórcy sceny narodowej”. Rozstrzygało ono definitywnie kwestię sporną, czy opera może być wykonana przez polskich artystów. To przedstawienie zadecydowało najprawdopodobniej także i o powołaniu Smuglewicza. Od roku bowiem 1793 związał się on z teatrem całkowicie. Dalszymi pracami artysty dla sceny stołecznej były dekoracje do opery *Cosa rara* Martiniego w roku 1794, oraz do znakomitego dzieła Bogusławskiego, z muzyką Stefaniego, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*, wystawionego po raz pierwszy 1 marca tegoż roku.

W początkach roku 1796 Smuglewicz przybywa do Lwowa, wezwany niewątpliwie przez bawiącego tam już od roku Bogusławskiego. Wprawdzie pierwszym dekoratorem był w teatrze lwowskim „staruszek Maraino”, ale może nie mógł podolać robocie, a może nie zawsze to, co robił, odpowiadało Bogusławskiemu, dość że Smuglewicz był potrzebny. Wydaje się, że w okresie, w którym we Lwowie tworzył się pierwszy w Polsce teatr preromantyczny, dekoratorzy odegrali ważną rolę. Nowe formy inscenizacji melodram Bogusławskiego specjalnie napisanych dla amfiteatru, sentymentalne dramy rycerskie, sensacyjne dramy zbójckie oraz wiedeńskie utwory czarodziejskie z operą Mozarta *Flet czarnoksiężski*, pełne najdziwniejszych scenicznych efektów, i wreszcie polska prapremiera *Hamleta* — oto cwenementy, które przeżywał i w których współdziałał we Lwowie Smuglewicz, a które były nowym etapem w dziejach polskiej sceny.

Kilka słów wypada także poświęcić budynkowi amfiteatru lwowskiego wzniesionemu w roku 1796 w ogrodzie Jabłonowskich przez architekta Maraino, nie bez inspiracji Bogusławskiego. Budynek ten przypominał rzymskie amfiteatry i mieścił „w natłoku” 3000 widzów. Na scenie — oprócz sceny właściwej — wzniesiono także garderoby aktorów i magazyn dekoracji. Trudno jest nie skojarzyć budowli lwowskiej z łańcuchowym amfiteatrem wzniesionym w roku 1790. Obydwa budynki miały wyraźne cechy preromantyczne: malowniczy park, stare drzewa, fantastyczną „antyczną” architekturę gmachu „wystawiającego ostatki rozwalin wspaniałego niby amfiteatru, co oznaczały wewnątrz liczne naokoło posągi i niskorzeźby, a zewnątrz połamane kolumny, upadłe kapitele, i tam dalej”.²⁷ Widok tej budowli „przy świetle przebijających się przez wyniosłe drzewa promieni księżyca” (s. 106) przywołuje na myśl scenerie piranesiańskich *Starożytności rzymskich*.

Nowy kierunek, który we Lwowie ujawnił się już wyraźnie, rozpoczął się znacznie wcześniej, jeszcze w Warszawie. Lwów jednak uważa się za kolebkę polskiego romantyzmu, a Bogusławskiemu przypisuje się odegranie niepośled-

niej roli w kształtowaniu nowego prądu kulturalnego.²⁸ Oczywiście pomagali mu w tym dekoratorzy, oddziałując na wyobraźnię widza preromantycznego teatru.

Ale wracamy do Smuglewicza, którego zaraz po przyjeździe do Lwowa zatrudnia Bogusławski w teatrze urządzonym w dawnym kościele pofranciszkańskim. Na początku praca malarza nie była ciekawa. Musiał on przygotować dla odnawiającego się teatru kilka czy nawet kilkanaście kompletów dekoracji, odświeżając je i przemalowując. Robił to, gdyż po pierwsze: „Najpierw zupełny brak dekoracji, tak daleko zszarzałych, że rozpoznać trudno było, co wystawiały, o przemalowaniu onych myśleć kazał” — a poza tym: „Malarz a zarazem budowniczy Maraino zupełnie był oddany amfiteatrowi. Zapisani więc na cały rok dwaj malarze: sławny nasz Antoni Smuglewicz i wiedeński malarz Miller, już od początku maja trudnili się pierwszy dekoracji, drugi wewnętrznym parteru i łóż odmalowaniem”. Tak pisał w *Dziejach Bogusławski* (s. 108). Malarnia, w której pracował Smuglewicz, znajdowała się w miejscu dość niezwykłym i malowniczym, bo na najwyższym „piętrze” służącego za teatr budynku pokościelnego.

Prace nad odnawianiem starych i nad tworzeniem nowych dekoracji trwały około pięciu miesięcy. Wreszcie w dniu 1 października otwarto teatr wzbudzający podziw pięknym i świeżym wnętrzem oraz znakomitymi dekoracjami Smuglewicza.

„Na nowo urządzony i ozdobiony teatr miejski otwartym znowu został 1 października. Jeżeli wewnętrzne odnowienie jego przez wiedeńskiego malarza co do części, w której się mieszczą widze, ucieszyło wszystkich oczy, widok dekoracji naszego rodaka Smuglewicza w podziwienie wprawił. [...] Po dwudziestu lat upłyńnięciu jeszcze aż dotąd zachowują na lwowskiej scenie kilka z tych malowań jako pamiątkę doskonałości jego” — pisze Bogusławski (s. 111—112).

Bankructwo antrepryzy nastąpiło w kwietniu 1799 roku, a dnia 7 maja opuścił Bogusławski Lwów, udając się do Warszawy. Wspólny pobyt Smuglewicza i Bogusławskiego we Lwowie trwał przeszło trzy lata. Nie mamy wiadomości źródłowych pozwalających na powiązanie konkretnych dekoracji z osobą malarza. Jedno jest rzeczą pewną: okres lwowski był dalszym ciągiem współpracy z Bogusławskim, zapoczątkowanej w Warszawie w roku 1793. Tu najprawdopodobniej dojrzał w Smuglewiczu malarz teatralny, co niewątpliwie w dużej mierze było zasługą Bogusławskiego. Budowniczy teatrów, płodny autor dramatyczny, inscenizator, reżyser, aktor i administrator — był Bogusławski również i reformatorem dotychczas obowiązującej scenografii. W nowo wzniesionym amfiteatrze sam tworzył koncepcje plastyczne, które realizował mu „staruszek Maraino”. Smuglewicz zaś, wspierany radami reżysera, inspirowany dekoracjami używanymi przez austriacki zespół Bulli i przyjezdne trupy wiedeńskie, przynosił nowy styl prospektów i kulis do polskiego teatru. I tak dotarli do nas:

dekoracja preromantyczna oraz takiż repertuar. Zaryzykować można twierdzenie, że elementy romantyczne pojawiły się w Polsce najpierw w teatrze lwowskim — przed literaturą, przed sztukami plastycznymi i przed muzyką.

W roku 1799 Bogusławski i Smuglewicz wracają do stolicy. Od tego momentu nowy repertuar niemiecki szturmem zdobywa Warszawę. Rozrzucając publiczność sentymentalne utwory Kotzebuego oraz inne podobne w charakterze, jak np. *Inez de Castro*, nazywana powszechnie „dżdżem łez”.²⁹ Nowy sezon rozpoczęło wznowienie opery Martiniego *Drzewo Diany, czyli Miłość wszystko zwycięża* z dekoracjami Smuglewicza. Oprócz już wymienionych, wystawił Bogusławski w roku 1800 szereg utworów, do których chyba tylko Smuglewicz mógł robić nowe lub odświeżać stare dekoracje, gdyż żadnego innego malarza działającego w tym czasie w teatrze warszawskim nie odnaleziono.

Okres ten musiał być dla Smuglewicza pracowity, obsługiwał bowiem nie tylko scenę warszawską, ale i kaliską, przenosząc na nie zdobycze lwowskie. W roku 1801 postanowił Bogusławski wystawić Mozarta *Flet czarnoksiężski, czyli Tajemnice Isis* i sam tłumaczy z niemieckiego libretto Schikanedera do tej opery. „Przetłumaczyłem jedną z najnowszych oper, *Flet czarnoksiężski*, z muzyką sławnego Mozarta, a właśnie wieszczym duchem przyszlą tego potrzebę zgadując, przez kosztowne ubiory i nader piękne Smuglewicza dekoracje przyozdobiłem” — pisze Bogusławski w *Dziejach* (s. 163—164). Premiera znakomitej opery odbyła się 29 stycznia 1802, a dekoracje Smuglewicza odniosły wielki sukces. Mianowicie kiedy na scenie Dmuszewski w roli Tamira ołśnionego przepychem świątyni Zoroastra mówił:

Tak, te świątynię zdobiące kolumny

Są dziełem gustu i ręki uczonej... —

rozlegały się huczne oklaski ku czci artysty (*Dzieje...*, s. 166—167).

Początek roku 1802 zaznaczył się także dla teatru narodowego wzmocnieniem walki, jaką wiodła młoda, kierowana przez Bogusławskiego opera polska, ze sprowadzoną do Warszawy pod protektoratem Stanisława Kostki Potockiego operą włoską. W szeregu zarzutów skierowanych pod adresem Polaków znalazła się i krytyka dekoratora sceny narodowej. Utrzymywano mianowicie, że „malarz” opery włoskiej „mógł być nauczycielem Smuglewicza”, a dekoracje Polaka nazywano pogardliwie „obrazkami za szkło do ramek” dlatego, że „delikatnie cieniowane były”.³⁰ Nawet z tak pobieżnego i lakonicznego sformułowania sądów i opinii przeciwników Smuglewicza można wyciągnąć wnioski. Dekoracja teatralna, a specjalnie operowa — według nich — zapewne winna była kontynuować znakomitą, w pierwszej połowie XVIII stulecia, w początkach XIX wieku przeżywającą wyraźnie swój zmierzch sztukę barokowej iluzji architektonicznej Bibienów.

Po osiągnięciach w operach *Przerwana ofiara Wintera*, *Telemak*, *królewicz Itaki* Hofmaistra oraz *Dwa dni trwogi, czyli Woziwoda paryski* Cherubiniego —

w roku 1804 malarz na zawsze opuszcza warszawski teatr udając się do Wilna, gdzie przebywa aż do śmierci, tj. do roku 1810.

Niewielka tylko ilość projektów dekoracji teatralnych Antoniego Smuglewicza dotrwała do dziś, aby świadczyć o charakterze jego twórczości. Zabytki te można podzielić na cztery grupy: dekoracje architektoniczne, pejzaż z architekturą, pejzaż i wreszcie dekoracje fantastyczne.

Dekoracje architektoniczne Smuglewicza — przynajmniej te, które dochowały się do naszych czasów — znacznie odeszły od monumentalnego stylu perspektywistów z kręgu Bibienów. Były spokojne, symetryczne, o płytkiej perspektywie, operowały rzeczywistymi elementami architektonicznymi i rzecz można — były prawie realistyczne. Zniknął patos, natomiast czuje się zgodne z intencją dramaturga dążenie malarza do wywołania nastroju. To samo można powiedzieć o dekoracjach przedstawiających pejzaż z architekturą.

Nie rozwiązano dotychczas zagadnienia scenicznego pejzażu, dlatego trudno jest mówić o nowatorstwie czy tradycji w tym zakresie. Wydaje się, że centralny układ pejzażu na scenach włoskich XVII i XVIII w. pochodzi od projektowanego pierwotnie dla telari — stąd też ich sztywna osiowa kompozycja, która doszła do perfekcji w dekoracjach Lodovico Burnacciniego. Kulisy pozwoliły na większą różnorodność i inny układ form. Pejzaże sceniczne z końca XVII i początku XVIII w. wykazują bardziej swobodny, mniej podporządkowany technice sceny gatunek krajobrazu. U Smuglewicza pejzaże traktowane są bardziej swobodnie niż architektura. Nie zawsze dekoracje takie są symetryczne. Z elementów dość charakterystycznych dla pejzażów scenicznych XVIII w. często pojawia się u naszego artysty palma. Fantastyczna dekoracja do *Fletu czarnoksiężskiego* obliczona jest na wywołanie nastroju grozy i tajemniczości.

Inne, ale niemniej ważne dla warszawskiej sceny znaczenie miały dekoracje teatralne Jana Bogumiła Plerscha, nadwornego malarza, dekoratora wnętrz, malarza scen historycznych, alegorycznych i wreszcie kompozycji religijnych.

Nie wiemy, kiedy Plersch zaczął projektować dekoracje sceniczne ani z jakiego czasu pochodzą jego pierwsze prace z tego zakresu. Wiadomo, że z warszawskim teatrem publicznym związał się w roku 1803.

Z prac artysty zachowały się liczne projekty, które nie wiadomo, czy kiedykolwiek zostały zrealizowane (z wyjątkiem dwóch transparentów). Możemy podzielić je na cztery grupy: projekty przedstawiające wnętrza architektoniczne, fantastyczne krajobrazy, transparenty i projekty kurtyn.³¹

Jeszcze w końcu ubiegłego stulecia zwróciły uwagę historyków sztuki rysunki fantastycznych wnętrz więziennych, choć skomponowanych z elementów architektury rzeczywistej. Początkowo określono je z ostrożnością jako „prawdopodobnie” dekoracje teatralne, później jednak bez zastrzeżeń operowano już tym terminem.

Potężne łuki sklepień, nieoczekiwane skróty perspektywiczne, spiętrzenia drabin, wiszących mostów, galerie, zakratowane okna i narzędzia tortur — wszy-

stko to mogło potęgować u widza uczucia grozy i lęku, jakie wywoływał utwór dramatyczny. Żaden jednak z interesujących się pracami Plerscha historyków sztuki nie zwrócił dotąd uwagi na fakt, że wszystkie rysunki przedstawiające wnętrza więzień są mniej lub więcej wiernymi kopiami fantazji architektonicznych znakomitego perspektywisty Giovanni-Battisty Piranesiego, którego szesnaście plansz wydano w roku 1760 pt. *Carcere*.

Oprócz tego Plersch kopiował wiele projektów dekoracji Piranesiego — specjalnie wnętrza o charakterze malowniczych starożytnych atriów, przedsionków itp.

Zainteresowanie Piranesim, nastrojowością jego „więzień”, podkreślanie kontrastowej gry światłocieni świadczy o uwadze, jaką stanisławowski artysta poświęcił nowym prądom w zakresie swojej specjalności.

Ale nie tylko elementy nowości charakteryzowały teatralną twórczość Plerscha. Stanisławowski artysta dla dworskiego teatru projektował też i barokowe iluzjonistyczne wnętrza nieistniejących pałaców oraz kurtyny, na których powtarzał całą tradycyjną scenerię rokokowych kompozycji — Olimp, Apollo, Muzy, Gracje, Pegazy i amorki.

Odrębną gałęzią scenograficznych prac Plerscha była sztuka komponowania transparentów, inaczej przezroczy. Był to rodzaj obrazów sporządzanych dla uświetnienia ważniejszych uroczystości; wykonywano je na płótnie, tiulu lub papierze przetłuszczonym tak, że oświetlenie niektórych partii tła uwydatniało ciemne sylwetki kompozycji. Często robiono też odwrotnie: na ciemnym tle kontrastowo odcinały się jasne — bo oświetlone od tyłu — fragmenty.

A oto jak wyglądało jedno z dzieł artysty: „W końcu sztuki pokazał się na teatrze transparent pędzla sławnego Plerscha, wystawiający rycerza polskiego siedzącego przy zdobytych trofeach i wspartego na tarczy; na tej był orzeł biały, którego osoba wyobrażająca zwycięstwo koronuje. Trzecia osoba oznaczała miasto Warszawę, która w imieniu obywateli wita wojowników przybyłych na spoczynek. Powyżej unosi się Sława trzymająca w prawej ręce kartę z napisem: «Góra, Zamość, Sandomierz, Kraków», a w lewej trąbę, którą światu zwycięstwo oręża Polskiego ogłasza.” — pisze „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z dnia 23 grudnia 1809 roku (nr 102, s. 1584).

Czytając o transparentach, wymieniając tytuły sztuk, które zdobyły, przypominając nazwiska artystów, wodzów i polityków tego okresu, widzimy w wyobraźni Warszawę doby klasycyzmu, Warszawę doby napoleońskiej. Inne były w tym czasie kryteria estetyczne. Nie zachwycaly już perspektywistyczne dekoracje bibienowskie. I Plersch dostosował się do nowych gustów teatralnej publiczności, oczarowanej nowym repertuarem wprowadzonym przez Bogusławskiego po powrocie ze Lwowa.

Może interesujące byłoby spojrzeć na całą antrepryzę Bogusławskiego z punktu widzenia historyka malarstwa scenicznego i spróbować zastanowić się, co i jak się w tej dziedzinie zmieniło w poszczególnych okresach. W roku 1783

Bogusławski obejmuje dyрекcję warszawskiej sceny i prowadzi ją przez lat dokładnie dziesięć. W czasie pierwszej swojej dyrekcji organizuje wiele rzeczy, m.in. i malarstwo teatralne. Ten okres nie wydaje się specjalnie ważny; Bogusławski z konieczności musiał posługiwać się dawnymi dekoracjami; nowe malowali mu dość przypadkowo dobierani malarze.

Niezwykle ważny natomiast był dla spraw dekoracji i inscenizacji okres lwowski Bogusławskiego: 1794—1799; tam kształtował się preromantyczny charakter polskiego teatru we wszystkich jego elementach, także w zakresie dekoracji, co omówiłam szerzej. W czasie kiedy jako reżyser i inscenizator wypracowywał nowe formy widowiska na nowej, przez siebie wymyślonej scenie w ogrodzie Jabłonowskich i próbował sił zespołu w nowym repertuarze — pomagali mu w tym dziele dwaj malarze: Włoch Maraino (architekt-malarz) oraz warszawianin Smuglewicz.

Drugi okres warszawski (1799—1807) cechuje przeniesienie lwowskich zdobyczy na grunt warszawski. Rok 1807 to wejście Napoleona do Warszawy. Ujawniają się uczucia patriotyczne tłumione przez pruskich okupantów stolicy. Pojawia się repertuar „narodowy”, Dmuszewski pisze *Okopy na Pradze* oraz *Pospolite ruszenie*, Łubieńska *Wandę*, Niemcewicz *Władysława pod Warną*, Pękalski *Rotmistrza Góreckiego* itd. W takiej dramaturgii rola dekoracji i inscenizacji była raczej drugorzędna. Była to oczywiście dekoracja realistyczna, przedstawiająca znane widzom miejsca oblężeń oraz pola zwycięskich bitew, których to widoków tak bardzo spragnieni byli mieszkańcy wyzwolonego miasta. I wtedy w stolicy działali sukcesywnie w teatrze publicznym dekoratorzy jeszcze XVIII w.: Smuglewicz i Plersch.

W osobach zarówno Plerscha, jak i Smuglewicza mamy do czynienia z artystami „przełomu”. Smuglewicz jest reprezentantem klasycystycznej i preromantycznej dekoracji, która ma przekonywać i poruszać. Plersch, artysta działający w okresie triumfów architektonicznej dekoracji piranezzańskiej i bibienowskiej, jest także twórcą romantycznych pejzaży i klasycystycznych transparentów. Ci dwaj malarze podnieśli do wyżyn sztuki problem dekoracji teatralnej w Warszawie, sprawili, że stała się ona sztuką, taką, jaką była we Włoszech, Saksonii, Wiedniu i Paryżu, że stała się potrzebną przedsiębiorcy teatralnemu i atrakcyjną dla widza. Wydaje się więc, że scenografia teatru warszawskiego wieku Oświecenia, opierająca się o znakomite tradycje teatru drezdeńskiego i atmosferę artystyczną warszawskiego dworu Stanisława Augusta, wspierana przez talenty Maraina, Smuglewicza, Plerscha — pod światłym kierownictwem Wojciecha Bogusławskiego — była gałęzią malarstwa wcale nie najgorzej u nas reprezentowaną. Poziom dekoracji w teatrze publicznym, ze względu choćby na osoby ich twórców, nie był niższy od tych, jakimi dysponowały teatry królewskie i magnackie za granicą. Wydaje się również, że ostatnie dwadzieścia lat niezawisłości politycznej kraju, tempo jego odbudowy ekonomicznej, rozwój nauki i sztuki rokowały jak najlepsze nadzieje dla polskiego

malarstwa scenicznego, co potwierdza dalsza działalność teatru Bogusławskiego i nazwiska pracujących tam malarzy.

Dekoracje warszawskiego teatru drugiej połowy XVIII stulecia były utrzymane w stylu, jaki cechował teatralne malarstwo tej epoki w całej Europie.

W teatrze tym miała jeszcze niewątpliwą przewagę monumentalna dekoracja architektoniczna. Było to po trosze odbicie panującego powszechnie kierunku inspirowanego znakomitą twórczością Bibienów, jak również repertuarem teatru, którego głównymi filarami były opera i balet. Trzeba jednak stwierdzić, że doprowadzona do perfekcji przez włoskich artystów perspektywa architektoniczna przeżywa już swój upadek. Barokowe puste wnętrza o nieokreślonym bliżej charakterze, lasy „berniniowskich” kolumn, spiętrzenia gzymsów, coraz to inne ujęcia perspektywiczne fragmentów sal zimnych i monumentalnych — wszystko to powoli ustępuje miejsca architekturze jakby ściszonej, bardziej „kameralnej”. Nie przytłacza ona widza, jak to było w przypadku potężnych kompozycji Bibienów czy Piranesiego i jego licznych naśladowców, ale tworzy atmosferę sprzyjającą nastrojowi, w jakim toczy się akcja utworu. Długo jeszcze na warszawskiej scenie ukazywać się będą nieokreślone wnętrza pałaców, przedsiionków i sal; wydaje się, że początków późniejszego, bezstylowego „*palais à volonté*” szukać należy w dekoracjach architektonicznych o takim właśnie charakterze. Od najdawniejszych czasów, bo już od w. XVII, dekoracji takich w całej Europie używano do coraz to innych przedstawień.

Dużo trudniej jest śledzić przemiany dekoracji pejzażowej w teatrze warszawskim, dokąd przybyła bez wątpienia z Niemiec (Quaglio, Borkau, Gepfert, Goltman i Plersch — jedni prawdopodobnie, inni z pewnością uczyli się tam właśnie malarstwa scenicznego). Nie da się dziś jeszcze powiedzieć, jakie były wpływy malarstwa sztalugowego, ile zaś cech indywidualnych artystów nosiły prospekty i kulisy robione dla warszawskiej sceny. Jest jednak rzeczą pewną, że wraz z utworami o tematyce rodzimej i narodowej (*Nędza uszczęśliwiona*, *Zośka*, czyli *Wiejskie zaloty*, *Krakowiacy i górale* i inne) wejść musiały do scenicznego malarstwa krajobrazowego widoki wsi polskiej, o czym świadczą wymownie dwa zachowane rysunki tego właśnie typu. Jak więc widać, klasycyzm i egzotyka, elementy rodzime, nastrój i tajemniczość — oto nowe czynniki, których nie знаło malarstwo sceniczne baroku. A najwyraźniej występują one u malarzy dekoratorów okresu Oświecenia w Warszawie.

Rola malarstwa scenicznego w życiu stołecznego teatru doby Oświecenia była niewątpliwie ważniejsza niż dotychczas myślano. Nie należy zapominać, że początkowy okres egzystencji teatru publicznego, kiedy tworzyła się nowa widownia o tak różnorodnym składzie społecznym, był specjalnie trudny. Widza trzeba było do teatru zachęcić, niejako zdobywać za pomocą coraz to innych atrakcji. To było zasadniczym kryterium układania repertuaru, temu celowi podporządkowano dekoracje, kostiumy, balet i muzykę.

Wydaje się, że w pierwszym okresie istnienia teatru narodowego, kiedy ce-

lem polityki Wojciecha Bogusławskiego było odebranie protektorów cudzoziemskim zespołom aktorskim, a zdobycie ich dla sceny „narodowej”, również malarstwo sceniczne, stojące na wysokim poziomie technicznym, stanowiło dla publiczności czynnik „przyciągający”.

¹ O urządzeniach teatru barokowego zob. Z. Raszewski, *Scena teatru staropolskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1.

² B. Król, *Budynek operalni saskiej w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 4, oraz M. Hämpel, *Rundhorizonte auf der Barockbühne*, „Maske u. Kothurn” 1961, z. 4.

³ G. Rudolf-Hille, *Abteilung Barocktheater im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, [b.m.] 1954, s. 28.

⁴ Por. J. Heine, *Teatr Narodowy 1765—1766. Raporty szpiega*, s. 17. Warto przypomnieć, że M. Rulikowski w pracy *Otwarcie teatru w Warszawie 1765* wyraża przypuszczenie, że autorem planów operalni z okresu rozbiórki budynku jest Szymon Bogumił Zug.

⁵ H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939, s. 74, *Die Entwicklung der Fest- und Theaterdekoration in Spätbarock*.

⁶ B. Król, *Działalność teatralna Jana Bogumila Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3/4, s. 147.

⁷ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 67, zob. także K. Konarski, *Teatr warszawski w dobie saskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1951, s. 2/3.

⁸ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. II, Warszawa 1851, s. 122.

⁹ A. Hyatt-Mayor, *Giovanni Battista Piranesi*, New York 1952, oraz V. Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi „Carceri”*, Zürich 1958.

¹⁰ Zmiany te wyraźnie występują w zestawie ilustracji w pracy J. Scholz i A. Hyatt-Mayor, *Baroque and Romantic Stage design*, New York 1950.

¹¹ Jest to sformułowanie Zbigniewa Raszewskiego.

¹² W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach...*, s. 90.

¹³ E. Rastawiecki, *Słownik...*, t. I, s. 170.

¹⁴ K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od r. 1762 do r. 1833*, cz. I *Czasy stani-sławowskie*, Wrocław 1951, s. 90—91.

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ B. Król-Kaczorowska, *Łazienkowski teatr w Pomarańczarni*, s. 41, 83, 85.

¹⁷ E. Rastawiecki, *Słownik...*, t. I, s. 171.

¹⁸ *Warszawski Teatr Sulkowski, dokumenty z lat 1774—1785*, Wrocław 1957, s. 47, 53, 67, 69, 166, 169, przygotował M. Rulikowski, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła B. Król.

¹⁹ *Ib.*, s. 166, 167, 170.

²⁰ U. Thieme — F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, t. XXVII, Leipzig 1933, s. 497, art. Z. Batowskiego, oraz K. Wierzbicka, *Źródła...*, cz. I, s. 90.

²¹ Gab. Ryc. BUW, Zb. Król. 171, nr 707; por. także K. Wierzbicka, *Źródła...*, cz. I, oraz T. Mańkowski, *August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia*.

²² A. Ryszkiewicz, *Teatr Jana Piotra Norblina*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, nr 1.

²³ S. Kozakiewicz, *Canaletto*, Warszawa 1955, s. 20—21; Scholz i Hyatt-Mayor, *Baroque and Romantic...*, s. 16, *Enciclopedia dello spettacolo*, t. II, Roma 1955, s. 215—216, hasło Belotto Bernardo; A. Michel, *Two great XVIII century ballet masters Jean Baptiste de Hesse and Franz Hilwering*; „La Guinguette” and „La Turc généreux seen by G. de St. Aubin and Canaletto”, „Gazette des Beaux Arts”, 6 ser., vol. 27, New York 1945; J. Starzyński, *Rysunki Canaletta w Warszawskim Muzeum Narodowym*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1933/4, t. II, s. 99.

²⁴ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. IV, Warszawa 1820, *Dzieje teatru narodowego*, s. 98.

²⁵ Dzieje Smuglewicza, charakterystykę twórczości itp. próbowałam skreślić w pracy *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2—3 i nadbitka. W tym miejscu interesują mnie dzieje scenicznego malarstwa w teatrze warszawskim, dlatego na wyjeździe malarza do Wilna przerwałam omawianie jego działalności.

²⁶ W. Bogusławski, *Dzieje...*, s. 75.

²⁷ *Ib.*, s. 100—106, 16, 102.

²⁸ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, Lublin 1948, s. 50—51.

²⁹ W. Bogusławski, *Dzieje...*, s. 145.

³⁰ *Ib.*, s. 164—165.

³¹ Teatralne dzieje Plerscha starałam się dokładniej przedstawić w pracy pt. *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*.

III. KOSTIUM

S t a n b a d a ń. Prac z zakresu studiów nad kostiumem w teatrze warszawskim XVIII w. jest niewiele.

W „Pamiętniku Teatralnym” 1954, z. 2/3 ogłosiła artykuł pt. *Ze studiów nad kostiumem w polskim teatrze Oświecenia* Stanisława Mrozińska. Zbigniew Raszewski, w książce *Staroświecczyzna i postęp czasu, o teatrze polskim 1765—1865*, Warszawa 1963, poświęcił jedną z rozpraw kostiumowi Bardosa — Bogusławskiego (*Krakowiaki i górale*, s. 173) oraz tamże opublikował *Aktorską garderobę Wojciecha Bogusławskiego* (s. 214).

Ponadto w wielu pracach wymienionych w przypisach znajdzie czytelnik częściowo omówione zagadnienia lub materiały dotyczące spraw kostiumu teatralnego w Polsce w w. XVIII.

W s t ę p. Każdemu, kto w ten czy inny sposób zajmuje się teatrem, wiadomo, że kostium w dużej mierze służy do scharakteryzowania odtwarzanej przez aktora postaci. Aktor w kostiumie skupia na sobie uwagę widzów, sugerując jeszcze przed wygłoszeniem tekstu roli pewne cechy scenicznej postaci. W warszawskim teatrze XVIII w. wyodrębnić można dwa kierunki rozwojowe w dziedzinie kostiumu. Pierwszy to kontynuacja kostiumu barokowego, bazującego na modzie aktualnej, dopełnianego przez szczegóły charakteryzujące postać sceniczną, kostiumy egzotyczne oraz *commedia dell'arte*. Kierunek drugi nazywam — za Zbigniewem Raszewskim — „naiwnym realizmem”; zakwalifikować doń można stroje ludowe, polski strój szlachecki, mundur wojskowy, kostium historyczny itp.

Najdawniejszym kostiumem, na jaki patrzyli widzowie barokowego teatru w Polsce, był strój komedianta angielskiego z roku 1611. Występem swym zespół Johna Greena właśnie wtedy uświetnić miał uroczystość hołdu elektora brandenburskiego przed Zygmuntem III w Warszawie.¹ Zachowana — wykonana w roku 1882 — fotografia przedstawia ówczesny kostium dworski z białego atlasu ze złotem; składał się on z dopasowanego do figury kaftana z baskiną,

zapijanego na drobne guziczki. Długie, wąskie rękawy zapinały się na całej długości od ramienia po przegub dłoni na takich guziczki. Kaftan taki nosił nazwę „Wamms”. Szerokie, bufiaste spodnie kończyły się nad kolanami. Do tego noszono pończochy i płytkie pantofle ozdobione klamrą. Ubranie to przekształcało się w ciągu XVII stulecia. Baskina kaftana wydłużała się, spodnie stawały się coraz węższe, a rękawy coraz szersze. Kaftan rozpinał się teraz z przodu, a zdobił go biały, często koronkowy kołnierz oraz także mankiety. Kolory ubrania były żywe. Na przełomie XVII i XVIII w. pojawia się długi, sięgający kolan surdut, który był protoplastą fraka, wszechwładnie panującego aż po wiek XX. Aktor w kostiumie w XVIII w. to po prostu aktualna modna sylwetka eleganta, wzbogacona i uatrakcyjniona upiększającymi dodatkami. Tak wygląda kostium „współczesny”. A charakterystyczny? Schemat zachował się dawny, sięgający jeszcze XVII w., bardzo zbliżony do znakomitych rysunków Jacques Béraina. Podstawą barokowego kostiumu fantastycznego jest „*pourpoint*”, czyli obcisły kaftan, rozszerzający się w okolicy bioder w „*tonnelet*” — beczulkę.² Po czym krótkie wąskie sięgające kolan spodnie, pończochy oraz buciki na obcasie ozdobione charakterystycznymi dla odtwarzanej postaci oznakami. Tak więc Apollo „*pourpoint*” i „*tonnelet*” miał przybrany złotymi promieniami (bóg!), w rękę trzymał lirę, a głowę jego zdobił konwencjonalny w barokowym teatrze hełm, ozdobiony olbrzymim pióropuszem. Bardzo trudno zresztą odróżnić Apolla od Orfeusza, którego strój jest niemal identyczny (zamiast promieni — zielone liście lauru), zresztą i lira, i hełm z piórami identyczne. Całą mitologię barokowej opery i baletu ustawiał dekorator zupełnie tak samo, tylko kostium Posejdona zdobiły muszelki i wodorosty, Trytona złote łuski, Jowisza błyskawice, Plutona płomienie itp. Każdy z bogów i herosów trzymał ponadto w dłoni symbol swej godności czy atrybut władzy. Hełm z pióropuszem pozostał bez zmiany.

Kostium kobiecy także miał swój schemat w barokowym teatrze. Suknia panująca niepodzielnie przez cały wiek XVIII to rogówka niesłusznie zwana krynoliną. W pierwszej połowie stulecia jest jeszcze niezbyt szeroka, fałdzista. W miarę jednak upływu lat rozszerza się, staje się coraz bardziej ozdobna i wspaniała. Około roku 1720 wprowadzono tzw. „*paniers*” z fiszbinów, które usztywniały spódnice. Teatr skwapliwie przejął dworską modę. Upudrowane peruki Medei, Eurydyki, Wenus czy Febe zdobią kwiaty, wstążki, pióra, węże lub klejnoty. Głęboki dekolt i pantofelki na korku są zasadą, od której nie było odstępstwa. Dopiero okazałych rozmiarów płaszczyznę spódnicy — która w operze dotykała podłogi sceny, w balecie zaś ukazywała kostki tancerki — zdobiły symbole charakteryzujące postać. Więc girlandy kwiecista u Wenus, nimf i pięknych bohaterek oper oraz baletów; węże, nietoperze, sowy, pająki, płomienne sztylety itp. u rozmaitych Furii, Parek i Medei. W dłoniach trzymały panie z opery i baletu bądź atrybuty odtwarzanej postaci, bądź zwykły dworski wachlarz. Był to oczywiście kostium fantastyczny. Ale np. komedie w dobie Oświecenia, a grywano ich wiele, oby-

wały się bez kostiumów. Aktorzy występowali w normalnych ubiorach aktualnie obowiązujących — możliwie „modnych” oczywiście. Mężczyźni ubrani byli wtedy we fraki, kobiety nosiły w myśl obowiązujących u nas kanonów mody suknie z „*paniers*” oraz wysokie pudrowane peruki albo luźne fałdziste z tyłu suknie „à l'anglaise” oraz swobodnie uczesane własne włosy. Zobaczyć to można np. na ilustracjach do *Powrotu posła* (1790).

W drugiej połowie XVIII w. zaczynają się dyskusje nad kostiumem w operze i balecie.³ Inicjują je encyklopedyści, podejmują ludzie teatru. Warto pamiętać o teoretycznych zresztą postulatach Jean-Georges Noverre'a, który domaga się w sztuce przybliżenia do natury. Nakłania do studiów malarstwa wielkich mistrzów — radząc unikać zbytecznej symetrii w kompozycji baletów. Zwraca też uwagę na właściwe rozkładanie kolorów kostiumów (silne barwy dla pierwszego planu, słabsze dla dalszego i wreszcie zupełnie nikle dla ostatniego). Protestuje także przeciw sztywności baletowego kostiumu. W drugiej połowie XVIII w. w Paryżu co znakomitsi aktorzy próbują zrywać z obowiązującymi dotychczas konwencjami. Pani Favart w roku 1753 w balecie *Bastien i Bastienne* Le Doux (granym w Warszawie w 1787) wystąpiła w sabotach i ubiorze wieśniaczki (bez klejnotów i piór!). W dramacie próbują uczynić to samo Lekain i panna Clairon. Dopiero jednak Talma swoim rewolucyjnym wystąpieniem z krótkimi włosami, obciętymi specjalnie do roli Prokulusa w *Brutusie* Voltaire'a, oraz antyczną togą skopioną z rzymskiego medalu zapoczątkował nową epokę w dziejach kostiumu scenicznego.

C z a s y s a s k i e. A jak sprawy te wyglądały w Polsce? Ikonografia dotycząca teatru doby saskiej jest skąpa. Na sztychowanych planszach przedstawiających operowe dekoracje Giuseppe Galli-Bibieny dla dworu drezdeńskiego widzimy śpiewaczki w krynolinach oraz śpiewaków w „*pourpoint*”, „*tonnelet*” i hełmach z pióropuszcami. To samo działo się, jak wspomniałam, w balecie. Tancerze w *Divertissement de paysans* przybrani byli w jedwabie ozdobione złotymi galonami, wstążkami i koronkami.

Kostiumy dla aktorów na dworze Augusta II zamawiał i płacił „*directeur des plaisirs*” ze specjalnego funduszu wydatków „dla potrzeb komedii”. Kupowano materiały na kostiumy (kropy, welury, tafty, fazy, muśliny), wstążki, galony, koronki, rękawiczki i pończochy, a kostiumy te szył potem teatralny krawiec wraz z pomocnikami. Oni także zajmowali się naprawą i konserwacją kostiumów starych. Czasem sami aktorzy załatwiali na koszt własny jakieś sprawy związane z kostiumami — wtedy jednak przedstawiali dyrektorowi rachunki, których wartość im zwracano.⁴ Nie wszyscy jednak byli w tak szczęśliwym położeniu, np. zespół komedii włoskiej w tym samym okresie obowiązany był mieć własne kostiumy; tylko w wypadku, gdy sztuka wymagała od aktora odtwarzania osób innej płci — a on czy ona nie posiadali takiego kostiumu — dostarczała go wtedy kostiumernia teatralna. Oczywiście zaraz po

skończeniu widowiska kostium taki musiał być zwrócony. Pewne jednak dodatki do kostiumów, jak kapelusze, pończochy, koronki, wstążki, kwiaty, biżuterię (oczywiście sztuczną) itp., trupa włoska dostawała z teatru. Stroje teatralne tak niewiele różniły się od „cywilnych”, że niejednokrotnie aktorzy i tancerze usiłowali nosić je nie tylko na scenie. Dziać się to musiało często, skoro w regulaminie teatralnym jest paragraf zapowiadający sankcje przeciwko winnym tego wykroczenia, jak również przeciwko tym aktorom, którzy pożyczali przyjaciółom swoje kostiumy. Chodziło tu oczywiście o ubiory będące własnością królewskiej kostiumerni⁵.

Tancerze teatru doby saskiej często występowali w niewygodnych, choć odznaczających się pięknymi barwami maskach. Maski trytonów bywały srebrne lub zielone, demonów ogniste, faunów brunatne itp.⁶

Jeśli chodzi o ikonografię kostiumów teatru doby saskiej, to aktualne są nie tylko portrety Rosalby Carrieri, Louis de Silvestre'a czy A. Rafała Mengsa — również francuskie teatralia Nicolas Lancreta, Charles N. Cochina i innych mogą z powodzeniem ilustrować kostiumy noszone w teatrze obu Augustów.

Czasy stanisławowskie i późniejsze. Dla czasów stanisławowskich mamy dokumenty dotyczące baletu. Długo w badaniach nad dziejami teatru XVIII w. poczesną rolę odgrywały kostiumy baletowe przypisywane Bacciarellemu, a opublikowane w „Kłosach” (1867, t. V, s. 80—81). Jaką wagę przywiązywano do tych — o niewielkiej zresztą artystycznej wartości — rycin, świadczy chociażby fakt opublikowania ich przez Ludwika Bernackiego. Są to właśnie tego typu kostiumy, jakie omawiałem już wcześniej: *krynoliny*, „*pourpoint*” i „*tonnelet*”.⁷

Znany obraz niewiadomego malarza przedstawia parę tancerzy wykonujących *pas de deux* na scenie teatru przy placu Krasińskich⁸. Na przedzie oświetlonej sceny tańczą przybrani w konwencjonalne barokowe kostiumy: tancerz w tradycyjnym hełmie z piórami, tancerka w sukni z „panierami”, w szerokim bogato przybranym piórami kapeluszu. Ośmioro tancerzy, którzy w czasie solowego popisu stoją po czworo z każdej strony sceny, ubranych jest tak samo.

Piękny kostium tego rodzaju w roli młodej ogrodniczki Marysi noszony przez Izabelę z Flemingów Czartoryską w operze Sacchiniego *La Colonie* (wersja włoska znana pod nazwą *Isola d'amore*) uwiecznił Jan Piotr Norblin⁹. Księżna generałowa, odtwarzająca tę rolę w roku 1778, nosi typową dla tego okresu suknię z panierami utrzymaną w kolorach: jasno szarozółtawym oraz różowym w czarne paski. Na głowie ma niewielki okrągły kapelusz z małym rondkiem, umieszczony na wysokiej peruce ku przodowi głowy, zakrywający czoło, ozdobiony z tyłu kokardą z woalki. Jest to niezupełnie typowy kostium teatralny — ma on także cechy normalnej sukni. Amatorski teatr w Puławach usprawiedliwia tego typu strój sceniczny.

Całkowicie natomiast teatralny charakter ma scena malowana przez Walla,

na której przed aktorką w „*grand tenue*” operowym klęczy amant w helmie z konwencjonalnym pióropuszem.¹⁰

Sprawa reform w zakresie kostiumu teatralnego, o czym wspomniałam wcześniej, przenikać zaczęła do Polski już w pierwszych latach XIX stulecia. Dowodem tego jest scena lwowskiego teatru, na której widzimy czworo śpiewaków operowych.¹¹ Tenor i baryton przybrani są w stroje przypominające bohaterów barokowej opery, są one jednak bardziej „antyczne” w charakterze. Zniknęły „tonnelety” — śpiewacy mają także ręce do łokcia obnażone, tylko pióropusze przypominają jeszcze barokowy teatr. Śpiewaczka-sopran nosi modną suknię z okresu Dyrektoriatu, prostą, bez wcięcia w pasie, białą, z zaznaczonym wyraźnie gorsem i uczesana jest „à la greque”; natomiast śpiewaczka-alt ubrana jest w tunikę i otulona pallą — rzymskim płaszczem okrywającym także i głowę. Ta właśnie postać najwyraźniej sugeruje odejście od konwencjonalnego barokowego kostiumu. Jest bezspornie próbą zastosowania prawdziwego rzymskiego stroju w teatrze lwowskim.

Równie interesującym dokumentem ukazującym przenikanie współczesnej mody także do baletu jest szkic Norblina przedstawiający tancerki z zabawy towarzyskiej w Puławach z lat 1802/1803. Artysta przedstawił dwie postacie kobiece w tańcu w sukniach „*directoire*”, prostych, z krótkimi rękawami, z bardzo krótkim stanem. Jedna z postaci w uniesionych nad głowę rękach trzyma bębenek (tamburino?). Poprzez lekką tkaninę sukienek widziane są ruchy ciała tancerek — zupełna nowość — nieosiągalna w ciężkim i sztywnym barokowym kostiumie.¹²

Konwencjonalny kostium barokowej opery i baletu skończył się z wybuchem rewolucji francuskiej. Nowy układ stosunków społecznych wprowadził nowe formy życia i nową estetykę. Przyjął ją i teatr. Sztywnemu dworskiemu strojowi, jakim był w istocie kostium barokowego teatru, przeciwstawił demokratyczny ubiór Dyrektoriatu, *à l'antique*, ukazujący wady i zalety ciała bez osłony rusztowań z tkanin, piór i ozdób.

Bardzo częstym zjawiskiem na scenie barokowego teatru były kostiumy egzotyczne — najczęściej ukazywali się oczom widzów Turcy i Persowie, Kozacy, Węgrzy i Chińczycy, rzadziej inni. Może najpopularniejsi byli Turcy. Złożyło się na to kilka czynników. Polityczny — bo szereg państw europejskich bądź ongiś znajdowało się pod ich panowaniem, bądź z nimi walczyło — niezwykłość stroju i zwyczajów, religia wreszcie budząca w swobodnym wieku racjonalizmu żywe zainteresowanie. U wielu pań wytwornych mali „turczyńkowie” pełnili funkcje paziów, janczarowie czuwali nad bezpieczeństwem magnatów oraz uświetniali ich dwory swą barwną obecnością, a jeden z licznych służących Turków, towarzysz wypraw Jana Potockiego, przeszedł do historii. Teatr doby saskiej znał kostium turecki. Wiemy, że w Warszawie wystawiano *Divertissement Turc*, a panna Vaurinville wystąpiła w roli sultanki.¹³ Była ubrana według obowiązujących w tym zakresie kanonów.

Z tego okresu istnieje rycina o tematyce turecko-teatralnej interesująca dla nas choćby ze względu na osobę autora. Chodzi mianowicie o scenę z baletu-pantomimy J. B. Hessego pt. *Le Turc généreux* wykonanego w Wiedniu w roku 1758, utrwaloną przez Bernarda Bellota zwanego też Canalettem, późniejszego kronikarza osiemnastowiecznej Warszawy.¹⁴ Przedstawia ona ogrody seraju, w których rozgrywa się na środku sceny pełen ekspresji epizod pomiędzy dwiema Turczynkami w krynolinach i Turkiem (sultan?) w turbanie oraz płaszczu do ziemi podbitym gronostajami, narzuconym na luźną suknię przepasaną szerokim pasem. Grupa tancerzy widoczna z lewej strony nosi także turbany i luźne krótkie kubraki narzucone na obcisłe koszule wypuszczone do kończących się nad kolanami spodni. Za szerokimi pasami widać zatknięte pistolety. Na turbanach mężczyzn oraz fryzurach „Turczynek” widoczne są niewielkie „kitki” z piór. Inna scena, także w ogrodach seraju, związana jest już z teatrem Wojciecha Bogusławskiego.¹⁵ Opera *Axur, król Ormuz* odegrała ważną rolę w rozwoju naszego teatru — ją bowiem wystawiono na próbę, aby dowieść, że aktorowie narodowi mogą odśpiewać włoską operę. Dekoracje do utworu robił Smuglewicz, kostiumy projektował F. A. A. Lohrman.¹⁶ Kolorowane rysunki kostiumów zachowały się w Gabinecie Rycin UW. Zajmowano się zależnościami pomiędzy ryciną przedstawiającą scenę z *Axurą* a kostiumami Lohrmanna, rozważano także, jakie wnioski z tego wyciągnąć można w odniesieniu do roli Lohrmanna jako dokumentalisty, którego szkice posłużyły Stachowiczowi do wykonania wiarogodnych ilustracji do *Dziół* Bogusławskiego.¹⁷ Nie zwrócono jednak dotychczas uwagi, że zarówno rycina Stachowicza, jak i projekty Lohrmanna są jedynymi bodaj zabytkami dotyczącymi kostiumu egzotycznego w polskim teatrze stanisławowskim.

Biskroma i Axur ubrani są — w 1793 roku — w tureckie stroje bardzo zbliżone do omówionych poprzednio kostiumów z wiedeńskiego przedstawienia w roku 1758. Axur nosi turban z koroną, ozdobiony u Lohrmanna puszystym pióropuszem, u Stachowicza niewielką „kitką” zbliżoną do narysowanej przez Canaletta. Ubrany jest w luźną szatę przepasaną szerokim pasem. Jest on tylko krótsza niż u wiedeńskiego aktora przedstawionego w centralnej partii ryciny. Na to u Lohrmanna narzucony jest długi bramowany futrem płaszcz. Biskroma przypomina tancerzy z wiedeńskiego baletu.¹⁸ Nosi tylko nieco dłuższe spodnie. Natomiast Urson na projekcie Lohrmanna powtarza niemal wszystkie elementy tureckiego stroju zarejestrowane przez Canaletta w środkowej postaci wiedeńskiego baletu. Turban z nieco tylko większym pióropuszem, bramowany gronostajami długi luźny płaszcz, szerokie spodnie. Miękki pas-szarfa przypominający nieco pasy słuckie przewiązuje luźną suknię ni to żupan, ni tunikę. Zupełnie te same szczegóły powtarzają się w stroju Atara; tylko ornamenty oraz drobne szczegóły dekoracyjne odróżniają go od poprzednich.

A „turecki kostium” kobiecy? Krynolina, a raczej „*paniers*”, oczywiście nadal obowiązują. Głowę zdobi turban z przypiętą doń kitką z piór i kłosami.

Z ramion spływa bramowany futrem płaszcz, a spod sukni widoczne są „tureckie” szerokie spodnie. W tym wyjątkowym wypadku możemy mówić także o kolorach, zachowały się bowiem na projektach Lohrmanna doskonale. Jednak myliłby się, kto chciałby w tureckich kostiumach odszukać delikatną gamę barw, które zwykliśmy uważać za właściwe dla rokoka i klasycyzmu. I tak Axur mieni się po prostu od czerwieni, zieleni, błękitu i czerni. Atar ubrany jest w biel i błękit, Arteusz na biało i liliowo, mały Elamir na biało z różowym, Biskrom na niebiesko z żółtym, Urson na biało-srebrno-czerwono; nosi też płaszcz obszyty gronostajami. Altamor ma kostium fioletowo-pomarańczowy, a dwie bohaterki opery, Aspazja i Semira, występują pierwsza w stroju zielono-czerwonym i białym, druga w biało-czerwonym.

Spróbujmy wyobrazić sobie scenę, na której zgromadzeni są wszyscy aktorzy w tak kolorowych kostiumach, kiedy w blasku świec i lamp olejnych lśnią nie tylko barwy, ale złoto i drogie — przeważnie jednak nieprawdziwe — kamienie. Warto może zaznaczyć, że istnieją pewne analogie pomiędzy dekoracjami wiedeńskiego przedstawienia baletowego i warszawskiego *Axura*. Szereg elementów obydwu tych dekoracji każe myśleć o prospektach Burnaciniego.

Na rycinie Stachowicza znajduje się jeszcze jedna postać często występująca w barokowych operach i baletach. Utrwalono ją także na barokowych ołtarzach oraz jako „szczegół” zdobiący architekturę reprezentacyjną tego okresu.¹⁹ Mówię o tzw. „Dzikim”. Barokowy Dziki jest czasem Murzynem, czasem Indianinem; w każdym razie ma ciemną skórę. W teatrze ukazuje się w trykocie i z przyciemnioną twarzą. Przybrany jest w spódniczkę z piór oraz w także obficie ozdobioną piórami przepaskę na głowie. Wykończeniem tego skromnego stroju są paciorki na szyi i kolczyki w uszach. Dziki był bardzo popularny już w w. XVII. Kamienica „Pod Murzynkiem” na warszawskim rynku, Murzynek uwieczniony w malarstwie barokowym, wspomniane już snycerstwo czy rzeźba, a także „*le bon sauvage*” z literatury doby Oświecenia. Scena przyjęła tę atrakcyjną postać czyniąc ją jeszcze bardziej popularną poprzez publiczność zapelniającą widownie sal teatralnych.

Inny kostium egzotyczny przekazał nam nieoceniony ilustrator dzieł Bogusławskiego Ligber, na rycinie do II aktu *Iskahara*.²⁰ Peruwiańskie dziewczę słońca noszą takie same trykoty jak Murzyni. Oczywiście kolor jest inny — jaśniejszy. Na tej niby skórze widnieją niby tatuaże. Od pasa Peruwianki noszą sięgające do połowy łydek spódnice. Jako ozdoby służą im pasy z piór, korale i kolczyki. Rozpuszczone włosy dodają wdzięku czcicielkom słońca. Przedstawiony na rycinie starzec z Peru wyróżnia się oryginalną fryzurą: z półdługich włosów zaczesanych do góry upięto mu niewielki kok. Tatuaż, biżuteria i fałdzysty płaszcz podkreślają egzotykę postaci.

Piękne kostiumy dla baletów kozackich, węgierskich, chińskich i innych zaprojektował J. B. Bocquet, współpracownik znakomitego George Noverre’a.²¹ Tancerki we wszystkich tych baletach występowały w „*paniers*”. Np. Kozaczka,

to wytworna panienka w peruczce ozdobionej pasiatą wstęgą i pantofelkach na korkach. Tylko na „*paniers*” narzucono jej coś w rodzaju fartuszka. Płasa ona wdzięcznie obok kolegi z długimi obwisłymi wąsami, oseledcem na ogolonej głowie, w oryginalnych kozackich hajdawerach i rozchelstanej na piersiach koszuli.

Również u Węgra dopatrzyć się można realistycznych elementów stroju. Nosi on „węgierskie” długie buty z wycinaną cholewą, płaszcz w rodzaju dolmana oraz obcisłe spodnie-rajtuzy. Strój ten suto ozdobiony jest bogatymi haftami, wstęgami, a nade wszystko strusimi piórami.

Chińczyk, a raczej mandaryn, narysowany przez Bocqueta, oprócz skośnych oczu, cienkich opadających ku dołowi wąsów i parasola niewiele ma cech chińskich. Ubrany jest w dziwaczne szaty robiące wrażenie łachmanów, a cała postać przybrana w wysoką mongolską czapkę z dwoma rogami, z których wychodzą kępki ni to trawy, ni piór, wygląda raczej na dziwnego gнома niż na chińskiego dostojnika.

Można by bez końca wyliczać kostiumy hiszpańskie, weneckie, neapolitańskie, perskie, cygańskie itp., itp., ale niewiele to wniesie nowego do problemu egzotyki w teatrze barokowym. Wnioski nasuwają się same. Mimo konwencjonalizmu barok jest ekspresyjny. Szanuje naturę i dąży do oddania jej na swój sposób wyraziście. Stąd przy szablonie dworskiego stroju szczególnie niekiedy uderzająco prawdziwe!

Osobny rozdział w teatrze barokowym zajmuje kostium fantastyczny. Już w barokowych baletach występowały furie, demony, fauny, trytony itp. postaci noszące ciężkie charakterystyczne maski z haczykowatymi niekiedy nosami. Czasem okryte były łachmanami, a w dłoniach trzymały węże. Wydaje się, że te właśnie teatralne wyobrażenia wpłynęły na kształt literacki bajkowej czarownicy. I karły występujące w maskach z karykaturalnie przerysowanymi nosami i brodami, zgarbione, oszpecone zbyt obszernymi perukami, przeszły do literatury dla dzieci. W operze zjawily się ponadto takie postacie, jak Królowa Nocy, władczyni podziemnego świata w czerni, z gwiazdzistą koroną na skroniach, Papageno, od stóp do głów pokryty piórami, oraz przychodzące z zaświatów duchy zmarłych rycerzy, z których najbardziej znane są duch Komandora w *Don Juanie* Mozarta oraz duch Ojca w *Hamlecie*. Ci ostatni występowali w zbrojach, inni w obszernych, bezkształtnych płaszczach.

Wyjątkowym funkcjonalizmem, podobnym jak figury na szachownicy, gdzie z góry wiadomo, która jakie wykonuje ruchy, odznacza się kostium tego odrębnego gatunku scenicznego, jakim była *commedia dell'arte*. Problem umowności kostiumu nie został odkryty przez teatr barokowy. Istniał w starożytnej Grecji; znały go także teatry azjatyckie (Chiny, Japonia). W *commedia dell'arte* kostiumy postaci ulegały przemianom na przestrzeni stuleci, jednakże najbardziej charakterystyczne cechy ubiorów pozostawały te same.²² I tak strój Pantalona w w. XVI to czerwona obcisła kurtka i także krótkie spodnie.

W w. XVII nosi Pantalón spodnie długie, a w XVIII wraca do krótkich. Jednakże szeroki, długi płaszcz (*zimarra*), kapelusz bez ronda, maska z długim nosem i najeżonymi włosami pozostały bez zmian. Doktor nosi kostium będący karykaturą stroju uczonych z Bolonii, czarny z białym kołnierzem, i kapelusz z szerokim rondem. Zanni — bo takie wspólne imię nosili wszyscy komiczni słudzy i sprytni pokojowcy znani nam jako: Arlechino, Trufaldino, Mezzetino, Brighella, Scapino, Francatruppa, Pulcinella i inni — to odrębna grupa kostiumów. Klasyczny kostium Zanniego składał się z białej szerokiej koszuli ściągniętej poniżej talii pasem, z fałdzystych białych spodni i przybranego piórami kapelusza. U pasa nosili Zanni krótką drewnianą pałkę — parodię miecza.

Kostium ten pozostał w malarstwie dzięki Watteau (*Gilles*), w XIX stuleciu przetworzył go znakomity Debureau w francuskiego Pierrota (pochodzi od włoskiego Pedrolina), a w naszych czasach żyje dzięki teatralnym i filmowym wcieleniom Jean-Louis Barraulta.

Brighella nosił ten kostium obszyty galonem, co nadawało mu charakter liberii. Neapolitańczyk Pulcinella, ciężki i rozlazły, nosił biały czepek, jednak do XVIII w. miał kapelusz „z dziobem” i piórami jak inni Zanni.

Najsławniejszy z tej grupy jest jednak Arlekin. W XVI w. kostium Arlekina różnił się tylko tym od ubiorów innych Zanni, że był zszyty z kawalków, co miało podkreślać ubóstwo sługi lub skąpstwo pana. Dopiero w w. XVII strój ten zamieniono na stylizowany, zszyty z kolorowych trójkątów. Pozostał kapelusz ozdobiony ogonem królika i krótki drewniany miecz Zanniego. Jak wszyscy, Arlekin nosił czarną owłosioną maskę. W teatrze saskim Arlekin cieszył się największą popularnością ze wszystkich postaci komedii dell'arte. Dlatego też mamy okazję porównać różnorodność wcielen tej postaci — co nie jest bez znaczenia dla przemian, jakie przechodził klasyczny jego kostium.²³

Kapitanowie, znani pod imionami Spavento, Fracasso, Scaramuzzio i innymi, nosili karykaturalny kostium będący parafrazą wojskowego munduru. Charakteryzował go zbyt duży kapelusz i śmieszny olbrzymi miecz.

Tyle o komedii dell'arte, którą kończę omawianie nurtu barokowego w kostiumie doby Oświecenia w Polsce.

Zasadniczą cechą kostiumu barokowego był konwencjonalizm. Przestrzeganie utartych form w zakresie strojów teatralnych cechowało zarówno wiek XVI, jak XVII i XVIII. Niewielkie zmiany wprowadzała w tę dziedzinę jedynie moda współcześnie obowiązująca. Kostium barokowy, o czym już wspomniałam, podkreślał i wydobywał te cechy ubioru teatralnego, które miały go zbliżyć do rzeczywistego. I tu właśnie bierze początek drugi nurt w kostiumie polskiego Oświecenia, który nazwałam „naiwnym realizmem”. Zaliczyłam do tej grupy — co zaznaczyłam na początku — kostiumy chłopskie, szlacheckie, oraz mundury i stroje historyczne.

Jednym z ciekawych zabytków dotyczących kostiumu chłopskiego w teatrze Wojciecha Bogusławskiego jest rysunek F. A. Lohrmana przedstawiający

scenę 6 a. IV *Krakowiaków i górali* z roku 1794.²⁴ Na rycinie tej artysta przedstawił aż czworo aktorów w strojach krakowskich. Są to: Stach, Bartłomiej-młynarz, Basia i Dorota-młynarzowa. Przeanalizować teatralne stroje ludowe pomogą nam zachowane rysunki Norblina i Franciszka Smuglewicza pochodzące z tego samego mniej więcej czasu, nieco późniejsze rysunki Michała Stachowicza oraz znacznie późniejsze (1835) Kajetana Kielisińskiego. Zaczniemy od strojów kobiecych. Basia i Dorota ubrane są prawie jednakowo w sięgające kostek spodnice i białe koszule z szerokimi rękawami. Na to narzucają szerokie chusty. U Basi widoczny gorset; obydwie noszą na głowach czepce, obie także przystrojone są sznurami koralu. Jak ten strój teatralny ma się do rzeczywistego — dość trudno dociec. Na zachowanych rysunkach dawnych kobiety strój z okolic Krakowa jest skromniejszy, mniej strojny. Gospodynie noszą tam długie kabaty przypominające mieszczańskie kapoty i białe czepce, dziewczęta natomiast kolorowe chustki na głowę i dużo koralu. Basia i Dorota, mimo że jedna jest panną, a druga mężatką, ubrane są tak samo. Fantazja Bogusławskiego dążąca do uatrakcyjnienia ubiorów obydwu aktorek? Nieświadomość? Nieprzywiązywanie wagi do tego typu zagadnień?

Spójrzmy z kolei na męskie stroje ludowe: Stach na ciemnej koszuli czy serdaku z białym kołnierzem nosi ciemną sukmanę. Szerokie jasne spodnie wpuszczone są do wysokich butów z cholewami. Przewiązany jest pasem — prawie sluckim; na głowie okrągły ciemny kapelusz z rondem. Bartłomiej, przybrany w długą do kostek kapotę, nosi taki sam kapelusz i także wysokie buty. Kim jest Stach? Jest to młody chłopak z okolic Krakowa, „parobek krakowski”, jakich wielu rysował Norblin. Jak wyglądali? Nieco inaczej jednak. Krakowska sukmana była biała, pas rzemienny z mosiężnymi ozdobami, a nakryciem głowy mężczyzn spod Krakowa była rogatywka. Rogatywkę nosili także wieśniacy z okolic Skalmierza malowani przez Stachowicza i Krakowiak uwieczniony przez Smuglewicza. Kto zatem nosił ciemną sukmanę i także okrągły kapelusz z rondem? Niedaleko szukać. Ten sam Stachowicz namalował Górala wprawdzie nieco później, bo w roku 1822, ale w tym czasie nie jest to jeszcze istotne. Na białej koszuli nosi on właśnie taką ciemną gunię bez ozdób i haftów, jakimi zdobią do dziś swe białe gunie tatrzańscy Górale, oraz ciemny okrągły kapelusz identyczny z noszonymi przez Stacha i Bartłomieja.²⁵ Czym możemy wytłumaczyć tę bez troskę w komponowaniu scenicznego stroju chłopskiego? Należy pamiętać, że co innego wówczas było podstawowym zadaniem tego kostiumu. Miał po prostu określać stan bohaterów utworu, a nie region, z jakiego pochodzili. Jak zatem wyglądali Górale, skoro Krakowiacy tak dalece odbiegali od ówczesnego stanu wiedzy o ludowym stroju tych okolic? Można sobie wyobrazić, że aktorzy nosili obcisłe spodnie-rajtuzy i kierzce, że cuha-sukmana włożona była na białą koszulę o szerokich rękawach. A jak było naprawdę — stwierdzić trudno.

Nieco późniejsze, choć także z tematyką chłopską w teatrze związane są tzw.

przedstawienia w teatrze na Kępie w Puławach, które odbywały się w rezydencji Czartoryskich w roku 1802. Trzy, a raczej jeden w trzech częściach rysunek Norblina, na których uwiecznił on sentymentalne zajęcia gospodarskie chłopskie, robią wrażenie raczej „*fête champetre*” niż teatru.²⁶ Nigdzie nie podkreślił ważności postaci bohaterów, którzy odgrywali zasadniczą rolę w utworze, jak to zrobił w jednym z widoków łazienkowskiego przedstawienia *Kleopatry*. Nie pokazał także teatru „na Kępie”, w którym wg słów artysty odbywała się owa „wiejska” opera. Jak dalece są one zbliżone do prawdy, możemy stwierdzić analizując ubiory uwiecznionych przez Norblina uczestników puławskiego przedstawienia. Mimo że na każdym pokazano co najmniej po kilka zatrudnionych w wiejskim gospodarstwie postaci (praca przy zwózce żyta, w kuźni, pranie, przędzenie, robota bednarza, kołodzieja, stolarza, rąbiącego drwa itp.), dominującym kostiumem kobiecym jest modna suknia *directoire* z krótkim stanem, uczesanie *à la greque*. Jednak jest tam kilka postaci noszących stroje chłopskie — należą do nich: drwal, bednarz i stolarz. Wszyscy oni noszą spodnie wpuszczone w cholewy, koszule, narzucone na ramiona kapoty oraz u rzemieślników — ochronne fartuchy. Chyba więc operę wystawili amatorzy z kręgu książęcej generalowej, która chętnie pomiędzy nich wprowadzała prawdziwych włóścian z Puław.

W inwentarzu teatru w Łańcucie (z r. 1805) znajduje się tylko jedna „sukmana chłopska”, i to francuska. Był to strój z białego atlasu składający się z kubałka z rękawami podszytego różową kitajką, ze spodni (także białych atlasowych) podszytych nankinem. Do tego dochodziła jeszcze „kamizelka, czyli spencer” — również z białego atlasu. W teatrze warszawskim za czasów antreprzyzy Bizestiego jeden z kostiumów chłopskich — a nosił go w balecie *Die Jäger* wielki Slancowski — uszyty był z różowej tafty. Kamizelka oraz tylna część spodni były żółte, rękawy koszuli z białej gazy. Całość ozdabiała czarne futro oraz srebrne frędzle.²⁷ „Chłop” z teatru księżnej marszałkowej i z warszawskiej sceny tkwił jeszcze głęboko w dobie baroku. Nie można go porównywać z nieco sentymentalnie przedstawianymi, ale zbliżającymi się do rzeczywistości, wieśniakami z teatru Czartoryskich, a tym mniej z barwnymi i żywymi postaciami chłopów Bogusławskiego.

Przejawem realizmu jest również wprowadzenie do teatru szlacheckiego stroju codziennego: żupana i kontusza, słuckiego pasa, „konfederatki” i palonych butów.

Pierwszym chyba aktorem, który zaprezentował ten tak swojski ubiór widzom, był Karol Boromeusz Świerżawski.²⁸ „*Primus Poloniae actor*” najlepiej czuł się w swoim żółto-granatowym kontuszu — „liberii Sulkowskich” — jak go nazywał.²⁹ Najprawdopodobniej strój ten był dla niezbyt ufnie do teatru nastrojonej szlachty elementem przyciągającym. Kogo grał Świerżawski? „Role rubasznych owego wieku Polaków, zawsze w zwyczajnym sobie narodowym ubiorze.” Jak grał? „Posuwisto i zamaszysto. Był kopią samego siebie [...] nie potrzebo-

wał żadnej sztuki, żadnego geniuszu oprócz samej natury pomocy." Co grał? Role w komediach Bohomolca *Czary*, *Staruszkiewicz*, *Junak*, Czartoryskiego *Gracz*, *Bliźnięta*, *Panna na wydaniu*, Zabłockiego *Sarmatyzm*, *Gamrat*, wreszcie Niemcewicza *Powrót posła* i *Dowód wdzięczności narodu*.³⁰

Znamy portret Świerżawskiego w żupanie i kontuszu, w czapce rogatywce z barankiem zwanej później konfederatką. Była to zapewne słynna „liberia Sułkowskich", którą nosił już od rana, jeśli wieczorem wypadło mu grać w stroju polskim. Jeśli dokładnie przyjrzymy się trzem ilustracjom do pierwszego wydania *Powrotu posła*, uwagę naszą przyciąga — zawsze na pierwszym planie pokazana — postać krępego szlachcica w kontuszu.³¹ Nieznany artysta opracował ją z pietyzmem, aczkolwiek przerysował wyraźnie karykaturalne rysy sugerowane przez tekst roli Starosty — bo tej postaci utworu odpowiada brzuchaty szlachcic z miedziorytów. Jeśli porównamy pana Starostę z portretami Świerżawskiego zamieszczonymi u Raszewskiego w *Staroświecczyźnie* oraz w V tomie *Dziół Bogusławskiego* (rys. Ligber z portretu Iwora), nasuwa się nieodparcie wniosek, że Pan Starosta to portret Świerżawskiego w roli. W trzech scenach z komedii widzimy aktora w stroju polskim — dwa razy w czapce, raz z gołą głową. Widoczna jest chęć oddania możliwie wiernie krępej postaci, zamaszystych ruchów, zakręconych ku górze wąsów oraz kostiumu, który tak bardzo zrosł się z postacią najlepszego komika warszawskiego teatru doby Oświecenia.

Strój szlachecki w teatrze nie różnił się od powszechnie w tym czasie noszonego, nie będę się więc nad nim specjalnie zatrzymywać; warto jednak podkreślić, że nie tylko Świerżawski przywiązany był do tego ubioru. Często pokazywał się w nim i grał Tomasz Truskołaski, mamy też podobiznę Marcina Szymanowskiego w polskim stroju w komedii Dmuszewskiego *Jan Grudczyński*, jak również Alojzego Gonzagi Żółkowskiego w roli Organisty w operze Dmuszewskiego *Nagroda* i innych.

Pozostałyby jeszcze do omówienia mundur wojskowy i kostium historyczny. Dlaczego mówię o nich jednocześnie, wyniknie z dalszego ciągu niniejszego opracowania. Koniec XVIII i początek XIX w. wzmógł zainteresowanie mundurem. Szkoła kadetów, Insurekcja, wojny pruska, napoleońska — wszystko to oddziaływało i na teatr. Pierwszym chronologicznie mundurem, jaki znajduje się w ikonografii teatru Oświecenia jest ubiór Bogusławskiego — Bardosa w *Krakowiakach i góralach* (1794).³² Na rysunku Lohrmana „Ojciec sceny narodowej" przedstawiony jest w czasie trwania widowiska, a nie na próbie, jak dotychczas mniemano.³³ Czarny cylinderek był ówczesnie noszonym nakryciem głowy — przypominamy go sobie choćby ze słynnego portretu p. de Serizat, pędzla Davida (1795 r.). Ubiór, który widzimy u Lohrmana, to mundur sądząc z rysunku biały, bo Stach nosi sukmanę ciemną, krótkie spodnie do kolan, pończochy i trzewiki. Jeśli przeczytamy uważnie fragment raportu „o wizycie szkół" z roku 1789/1790 dotyczącego „uwolnienia studentów od ubioru kle-

ryckiego", znajdziemy tam propozycję noszenia munduru wojskowego, „jaki jest korpusowi kadetów przepisany”.³⁴ Paradny mundur kadetów — jak poprawia Zbigniewa Raszczyńskiego Mieczysław Klimowicz — to mundur biały z granatowymi obszlęgami, spodnie do kolan, pończochy i wysoki, także granatowy, aksamitny kaszkiet.

Wątpliwości chyba nie ma, że w istocie na rysunku przedstawiono mundur kadecki. Wydaje się to zrozumiałe, bo uniform kadecki był w Warszawie bardzo popularny. Nie tylko sława elegancji i wdzięku towarzyskiego, ale i nimb postępowości oraz uczuć obywatelskich, jaki otaczał wychowanków Szkoły Rycerskiej, mówiły wiele widzom.

O tym, że aktorzy występowali w ubiorach wojskowych współczesnych, świadczy Zbroynicki, postać z Dmuszewskiego *Okopów na Pradze*, wystawionych w roku 1807. Zbroynicki to „Polak, porucznik u inżynierów francuskich”. Był w Insurekcji, potem w Legionach Dąbrowskiego. Obecnie w służbie francuskiej nosi „szanowny mundur naszych obrońców”, z powodu którego brany jest za cudzoziemca.

Inny aktor w stroju historycznym skomponowanym z munduru to Dmuszewski w komedio-operze własnej pt. *Tadeusz Chwalibóg* (wystawiona w roku 1813). Rzecz dzieje się w Trembowli w roku 1675.³⁵ Dekoracja cz. I — „pokój w sposobie gotyckim”, bohater nosi czapkę kawalerii narodowej wg przepisu z roku 1791. Jest też przybrany w blachę. Noszona ją czasami w końcu XVIII stulecia, to prawda, w czasie jednak gdy grano *Chwaliboga*, jest ona już anachronizmem. Nie dla teatru jednak, gdyż to pojęcie wtedy jeszcze nie istniało. Najlepszym tego dowodem jest podobizna Bonawentury Kudlicza w roli Czarnieckiego w *Oblężeniu Warszawy* — „historycznym drama” Dmuszewskiego. Rzecz dzieje się za panowania Jana Kazimierza, w roku 1656 (wystawiona w 1814). Czarniecki zaś nosi na okrytej burką szacie zwierzchniej znaną nam blachę Tadeusza Chwaliboga, czapkę także taką, jaką nosił Dmuszewski-Chwalibóg, i wpuszczone w buty z cholewami szerokie spodnie. Jeszcze więc jeden szczegół kostiumu wypożyczył wick XIX od XVIII. Z powyżej omówionych rycin wynika, że nakrycie głowy kawalerii narodowej z końca XVIII w. mogło służyć za symbol walki w obronie ojczyzny, tak jak i blacha, już w ubiegłym wieku relikw siedemnastowiecznej zbroi, przy nowoczesnym mundurze.

Jeden z pierwszych utworów dramatycznych poświęconych historii kraju — *Kazimierz Wielki* Niemcewicza — wystawiony został 3 V 1792. Zaistniała wtedy potrzeba ubrania aktorów w stroje historyczne. Nie zachowała się do naszych czasów żadna rycina z tego przedstawienia, w tekście utworu też nie ma żadnych wzmianek określających kostiumy Króla, Jadwigi, ks. Głogowskiej, Ludwika Węgierskiego, starego rycerza Odrowąża oraz Powały — „rycerza chępliwego”. Wiadomo, że Kazimierz Wielki był władcą specjalnie bliskim Stanisławowi Augustowi. Posąg jego znajdował się w przedsionku pałacu Łazienkowskiego, malował sceny z czasów panowania tego króla Bacciarelli.

Może i symboliczne znaczenie Wielkiego Budowniczego „murowanej” Polski miało jakiś ukryty sens dla Stanisława Augusta, mocno zaangażowanego w sprawę polskiej masonerii. Jak był ubrany Kazimierz przez Bacciarellego? Nosił koronę taką, jak leżąca obok Stanisława Augusta na koronacyjnym portrecie, oraz bramowany gronostajami płaszcz z szerokimi rękawami narzucony na luźną, długą szatę. Niemal identycznie odziani są: Zygmunt Stary w scenie hołdu pruskiego oraz Jagiello w scenie nadania przywilejów Akademii Krakowskiej.³⁶ Być może teatr ubrał Kazimierza podobnie, choć nie można odrzucić możliwości aktualizacji postaci władcy, którego niewątpliwie utożsamiono na pierwszym przedstawieniu z obecnym w łożu królem.

A rycerze? Mogli być odziani podobnie jak Chwalibóg i Czarniecki, tj. nosić kostiumy skomponowane wg recepty: element patriotyczny (np. czapka kawalerii narodowej) oraz element rycerskiej przeszłości (siedemnastowieczna blacha). Mogli oni również, choć to mniej prawdopodobne, bo chodziło o sprawy polskie — wyglądać jak ojciec Hamleta. *Hamlet*, jak wiadomo, wystawiony był w końcu stulecia we Lwowie. Na rycinie z *Dziel* Bogusławskiego, tłumacza utworu (rok wydania 1821!), widzimy jednocześnie dwie podobizny starego króla Hamleta.³⁷ Jedna to posąg w pokoju królowej, druga to zjawia ukazująca się Hamletowi stojącemu obok przerażonej nie wytłumaczonym dla niej stanem syna matki. Obie postacie zmarłego króla są jednakowe. Jest to rycerz od stóp do głów zakuty w zbroję. Na hełmie z piórami nosi koronę, w dłoni trzyma berło, z ramion spływa długi płaszcz. Widmo — aby nie budzić żadnych wątpliwości widzów — ubrane jest identycznie. Zresztą bardzo podobnie wyglądają rycerze na obrazach Bacciarellego. Zakuty w zbroję rycerz widnieje na znanej akwaforcie Ligbera przedstawiającej transparent Plerscha kończący operę *Perseusz i Andromeda* z roku 1807. Również na rycinie do tragedii *Heligunda* widzimy postacie w zbrojach.³⁸ Rycerze występowali ponadto w Niemcewicza *Giermkach króla Jana* (wystawione po raz pierwszy w grudniu 1808), gdzie chciałoby się zobaczyć obok Haraburdy, „starego pułkownika bez oka i ręki”, również „rycerza ze srebrnymi skrzydłami”, który chyba nosić musiał jakieś elementy ubioru husarza. Nie sposób oczywiście — wobec braku dostatecznej ilości ikonografii — omawiać wyczerpująco każdy problem, jaki dostrzec można w kostiumologii polskiego Oświecenia. Warto jednak, skoro już jesteśmy przy kostiumie historycznym, poświęcić kilka uwag i „cywilnemu” ubiorowi, skoro mówiliśmy o „wojskowym”.

Hamlet i Królowa z *Dziel* Bogusławskiego, Konstancja Piękowska-Dmusczevska w roli Barbary Zapolskiej w komedii Dmusczewskiego *Miłostki Zygmunta Jagiellończyka* (1910) noszą krezy i kołnierze o charakterze siedemnastowiecznym. Suknia Dmusczewskiej — z naszytymi przypominającymi węgierskie — przypomina jednak obowiązującą w tym okresie modę. Natomiast ubiory Hamleta i jego matki są wyraźnie fantazją na temat mody XVII w. Wydaje się, że dla w. XVIII i pierwszych lat w. XIX wiek XVII był symbolem przeszłości. Znane

szczegóły strojów tego okresu — krezy, koronkowe kołnierze, kapelusze z dużymi rondami — stosowano powszechnie bądź do strojów współcześnie modnych, bądź do szat neutralnych. Dość typowym przykładem takiego kostiumu jest ubiór Dmuszewskiego na rysunku Orłowskiego z roku 1801. Aktor przedstawiony jest w roli. Nosi biały obcisły strój z krótkim luźnym płaszczem, krezę, miękki kapelusz z piórami, buty z cholewą do połowy łydki i szpadę.³⁹ Jeszcze jednym takiego stroju przykładem jest pierwsza po prawej grupa osób w kostiumach na balu z roku 1808 uwiecznionym przez Z. Vogla. Kobiety mają wysokie sztywne stojące kołnierze z koronki, niejednokrotnie przyszyte do rozmaitych form sukien, mężczyźni — szerokie czarne miękkie kapelusze z piórem oraz krezy lub koronkowe leżące na ramionach kołnierze.⁴⁰ W podobnym kostiumie kazał się portretować Stanisław August w Petersburgu Elżbiecie Vigée-Lebrun. Był to portret z insygniami masońskimi w stroju Henryka IV, do którego jak wiadomo, miał król specjalny sentyment. Na otwarciu królewskiego teatru w Pomarańczarni amatorzy z kół dworskich odegrali utwór Collégo *La partie de chasse d'Henri IV*. Henryk VI na łowach to w gruncie rzeczy także Henryk IV — Stanisław August. Mimo Targowicy król był jeszcze w tym okresie popularny. Bogusławski ukazuje go jako dobrego i sprawiedliwego. Nie znamy kostiumu, w jakim występował aktor grający króla. Mógł on jednak być ubrany w tenże czarny kapelusz z piórem i koronkowy spadający na ramiona biały kołnierz, przypominający bardziej modele Van Dycka niż prosty ubiór z krezą lub zbroję Bearnieńczyka. A jak wyobrażali sobie ludzie teatru w XVIII wieku Henryka IV, możemy przekonać się, oglądając projekty kostiumów tego władcy do baletu Noverre'a *Henriada*. Może petersburski portret Vigée-Lebrun jest wspomnieniem? Warszawskie owacje teatralne na cześć sprawiedliwego Władcy-Budowniczego mogły także przyczynić się do powstania podobizny króla-wygnańca w tak teatralnym przebraniu.

Na tym kończę uwagi na temat kostiumu w warszawskim teatrze doby Oświecenia i okresie nieco późniejszym (rok 1815, koniec dyrekcji Bogusławskiego, jest granicą górną). Szkic ten nie jest pełnym opracowaniem — raczej sygnalizuje problemy popierając je przykładami, niż inwentaryzuje zachowane zabytki z zakresu kostiumu w teatrze polskim.

Chcąc podsumować wynikające ze szkicu wnioski musimy wrócić do jego początku. Zakładaliśmy, że w zakresie kostiumu możemy wyodrębnić dwa kierunki istniejące niemal równocześnie w teatrze polskim: kontynuacja konwencjonalnego kostiumu barokowego oraz „naiwny realizm”. Wydaje się, że na podstawie przytoczonych materiałów ikonograficznych i pierwszy, i drugi kierunek udało się wskazać. Pierwszy występował przeważnie w operze i balecie, dwu powstałych najwcześniej rodzajach barokowych widowisk — a trwał nieprzerwanie od w. XVI do wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej — oraz w tak specyficznym gatunku scenicznym, jakim była *commedia dell'arte*. Mimo że teatr barokowy powoli ustępował miejsca preromantycznemu — aż

po lata osiemdziesiąte wyraźna jest przewaga kostiumu tradycyjnego nad kostiumem „naiwnorealistycznym” używanym w komediach Bohomolca, operach Kamińskiego i Hollanda. Pojawił się strój szlachecki i chłopski w latach dziewięćdziesiątych. Bogusławski wystawia wtedy komedie Zabłockiego, Niemcewicza, Wybickiego i wreszcie własne, *Henryka VI* i *Krakowiaków*. Częściej też ukazywał się teraz strój szlachecki. Pojawił się „polski” kostium historyczny.

W pierwszej połowie XIX w. kostium barokowy jest już przeszłością z wyjątkiem może kostiumu Arlekina z komedii dell'arte, który od czasu do czasu występuje w kontekstach z tamtym rodzajem teatru niewiele mających wspólnego. Natomiast kostium „naiwnego realizmu” rozwija się nadal, ulegając przekształceniom i przemianom, jakie doprowadzić go mają aż do naszych czasów.

¹ Z. Raszewski, *Jeszcze o teatrze zawodowym w dawnej Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2.

² B. Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 122. W „Inventarium derer Kleider, welche während der Entrepriese des Herrn Bizesty zur Garderobe sind angeschaffet worden angefangen d. 1. 7-bre 79” (IS PAN, Zakład Historii i Teorii Teatru, Archiwum Rulikowskiego, sygn. 64/4), „tonnelet” zmieniło się w niemieckie „tonnelle”.

³ B. Horowicz, *Teatr operowy*, s. 108.

⁴ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964, s. 69.

⁵ *Ib.*, s. 107–108.

⁶ B. Horowicz, *Teatr operowy*, s. 120.

⁷ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. II, Lwów 1925, il. 58–61.

⁸ Wnętrze Teatru Narodowego, pl. ol. nr inw. 12 89 49. Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁹ T. Sulerzyska, *Z twórczości rysunkowej Jana Piotra Norblina*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, nr 4, s. 283.

¹⁰ J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 123.

¹¹ F. Gerstenberger, przedstawienie *Medei* Corneille’a w teatrze lwowskim 1805, zob. B. Król, *Działalność teatralna Jana Bogumiła Płerscha*, s. 147. Zbigniew Raszewski zwrócił uwagę, że przedstawienie to nie jest *Medea* Corneille’a, jak dotychczas mniemano, ale operą. Aktorzy na scenie to kwartet wokalny (tenor, baryton, sopran i alt). Również widoczna jest siedząca w kanale orkiestra z dyrygentem, co przy tragedii byłoby zbędne.

¹² A. Ryszkiewicz, *Teatr Jana Piotra Norblina*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, il. obok s. 56.

¹³ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski...*, s. 60 i 61.

¹⁴ B. Król, *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, s. 8 i il.

¹⁵ *Ib.*, s. 21 i 23, oraz S. Mrozińska, *Ze studiów nad kostiumem w polskim teatrze Oświecenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 114–121. Mrozińska jest także autorką niepublikowanego wstępu do niezrealizowanego wydania „Inwentarza garderoby Stanisława Augusta”, który to dokument anonowała we wspomnianym artykule w „Pamiętniku Teatralnym”. Tytuł wstępu: *Uwagi o kostiumie teatralnym w polskim teatrze Oświecenia*.

¹⁶ U. Thieme—F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, t. XXIII, s. 332.

¹⁷ Z. Raszewski, *Staroświeczyzna i postęp czasu*, s. 207.

¹⁸ Opisy kostiumów do *Axura* opublikowane przez S. Mrozińską, w *Studiach nad kostiumem*, s. 118, nie zgadzają się z ryciną Stachowicza, gdyż chodzi tam o balet, nie o operę.

¹⁹ Postacie zdobiące balustradę z tralek na pałacu lazienkowskim, postacie na ołtarzach w kościele dominikanów w Lublinie i szereg innych.

¹⁰ *Izkahar*, a. II, sc. XIII, W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. VII, Warszawa 1823.

¹¹ J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca*, przeł. i oprac. I. Turska, wstęp napisał J. Rey, Wrocław 1959.

¹² C. Mic (K. Miklaszewski), *Komedia dell'arte, czyli Teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, Wrocław 1961, s. 23—61, tłum. S. i M. Browińscy.

¹³ Z. Raszewski, *Porcelanowa arlekinada*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 1, s. 121.

¹⁴ B. Król, *Antoni Smuglewicz*, s. 27 i il. obok, oraz Z. Raszewski, *Starościecczyzna i postęp czasu*, s. 173—219.

¹⁵ Wszystkie omawiane ryciny opublikowali A. Brückner i K. Estreicher w *Encyklopedii staropolskiej*, Warszawa 1939, t. I, s. 168, t. II, s. 811—812.

¹⁶ A. Ryszkiewicz, *Teatr Jana Piotra Norblina*, s. 57 i 2 rys. obok. Trzy reprodukowane przez A. Ryszkiewicza rysunki Norblina wyobrażające przedstawienie w teatrze na Kępie w Puławach w r. 1802 są w gruncie rzeczy jednym rysunkiem sceny na Kępie, podzielonym na 3 części przez Norblina (może dla ułatwienia?). Sam Norblin zresztą pisze o tym (co autor artykułu przytacza na s. 59) słowami: „*Ces trois pièces ne font qu'un tout, qui était la représentation d'un petit opera...*” Rysunki winny być zestawione wg następującej kolejności: a — rys. z s. 57, b — rys. górny ze strony obok, c — rys. dolny tamże.

¹⁷ B. Majewska-Maszkowska, *Teatr w Łańcutie*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3—4, s. 471, oraz cyt. w przyp. 2, „Inwentarz antreprzyzy Bizestiego”, s. 197.

¹⁸ Z. Grot, *Karola Świerżawskiego lata przedsceniczne*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3—4, s. 126.

¹⁹ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. V, Warszawa 1821, s. 348.

²⁰ *Ib.*

²¹ Wszystkie trzy ryciny opublikowane zostały w rozprawie B. Król, *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, s. 149—151. Por. z portretem Świerżawskiego pędzla Iwora, Z. Raszewski, *Starościecczyzna i postęp czasu*, il. 15, oraz litografia Sonntaga w V t. *Dzieł dramatycznych Bogusławskiego*.

²² Z. Raszewski, *Starościecczyzna i postęp czasu*, s. 178.

²³ Przekonywający dowód Z. Raszewskiego w tejże pracy, na s. 179.

²⁴ *Ib.*, s. 193.

²⁵ S. Durski, *Ludwik Adam Dmuszewski*, Warszawa 1964, il. 1 i 5.

²⁶ A. Król, *Zamek królewski w Warszawie*, Kraków 1926, il. 52, 53, 55.

²⁷ W. Bogusławski, *Dzieła*, t. IV, ryc. Langer'a wg Stachowicza, obok s. 23.

²⁸ E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Wrocław 1954, il. obok s. 96 i 97.

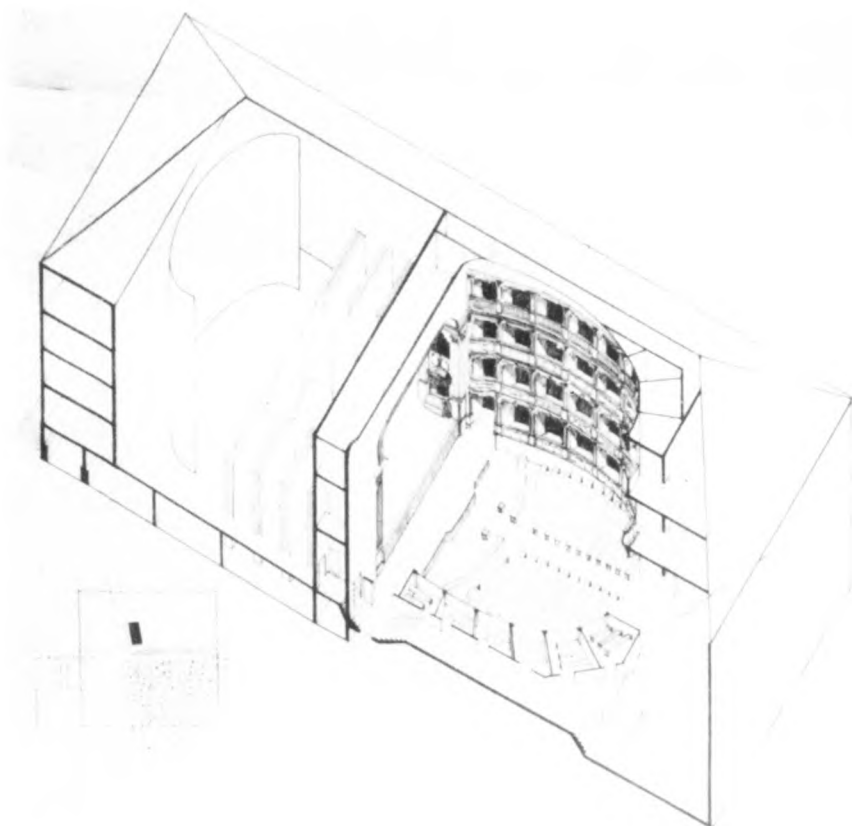
²⁹ S. Durski, *Ludwik Adam Dmuszewski*, il. 4. Nie wydaje się, aby Orłowski przedstawił Dmuszewskiego w roli króla Kastylii Ferdynanda w *Cydzie* Corneille'a. Żaden najmniejszy szczegół kostiumu na to nie wskazuje. Zresztą i Durski (op. cit., s. 14) i E. Szwankowski (*Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*, s. 251) stwierdzają zgodnie, że dopiero w r. 1803 Dmuszewski na pewno grał tę rolę. W tym jednak czasie Orłowskiego nie było już w Polsce. Od r. 1802 przebywał w Petersburgu.

³⁰ Szkatułka na korespondencję ministra Talleyranda, ofiarowana mu przez Teresę z Poniatowskich Tyszkiewiczową, z podobizną balu, na którym go — być może — poznała. Wnętrze sali balowej malował Z. Vogel w r. 1808. Eksponowana w Bibl. Polskiej w Paryżu.

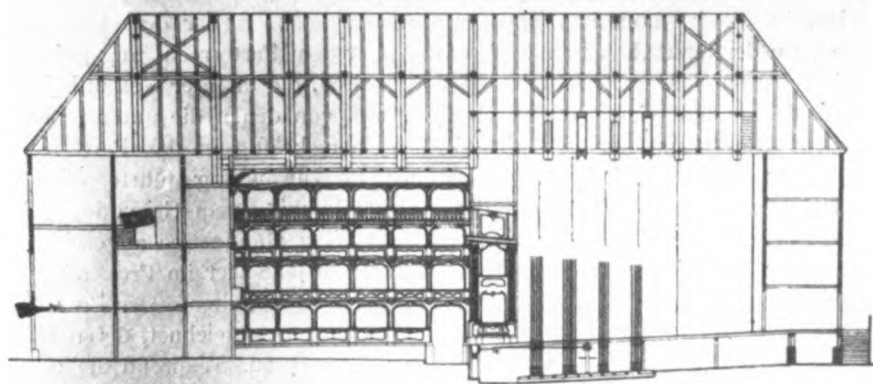


ILUSTRACJE





1 Operalnia saska



2 Operalnia saska

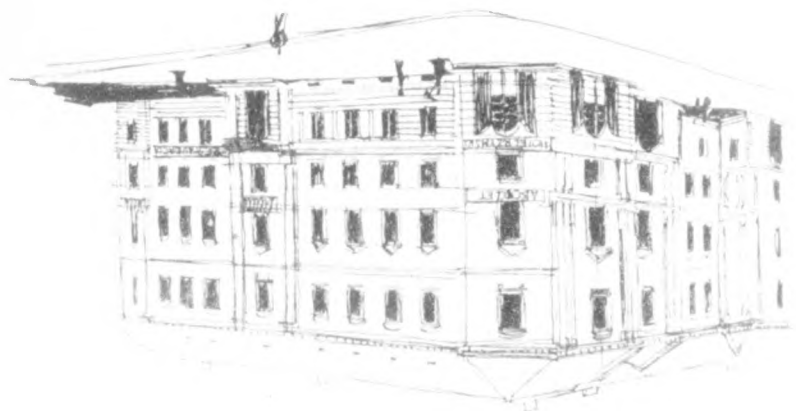


3 Gmach Collegium Nobilium

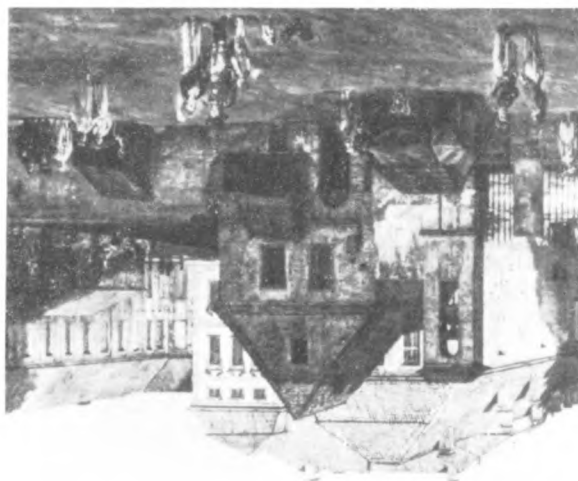


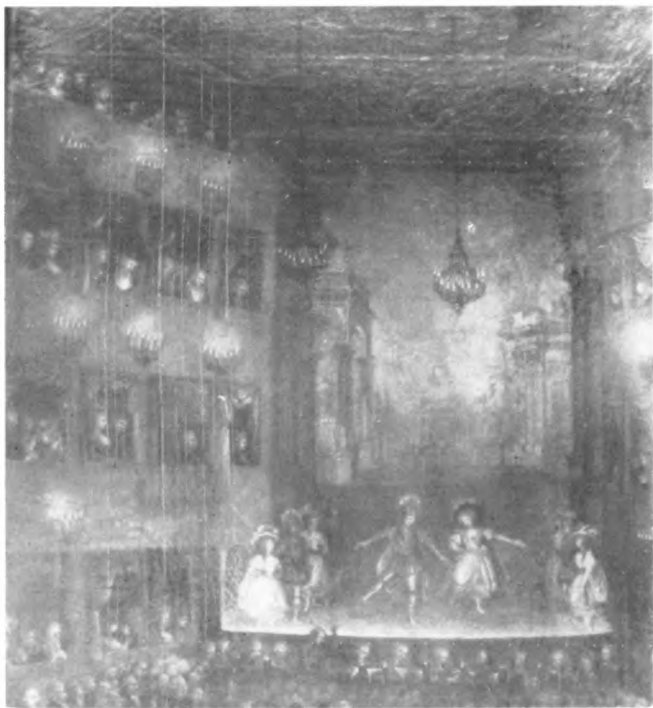
4 Pałac Redutowy Sulikowskich przy Ordynackiej

6 Dawna „Nowa Rydzyna”

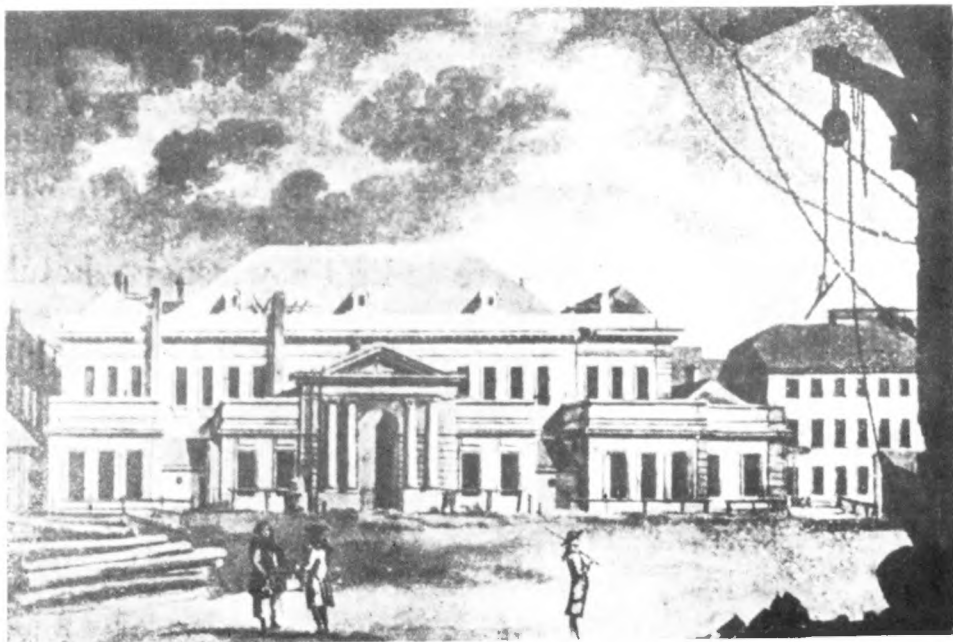


5 Pałac Radziwiłłów na Książkowskim Przedmieściu

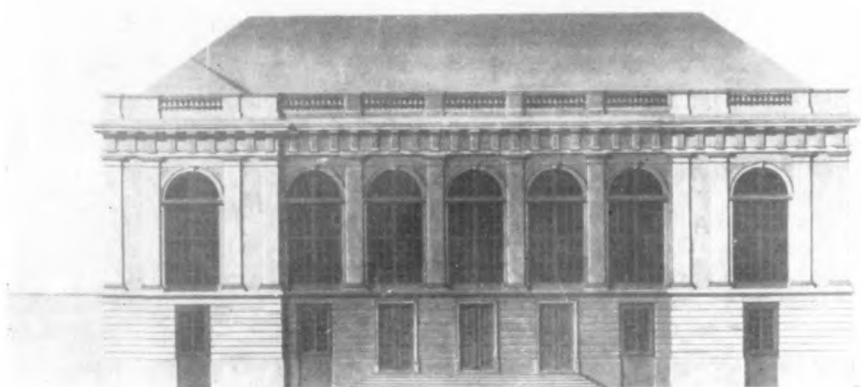




7 Wnętrze teatru
na Placu Krasieńskich

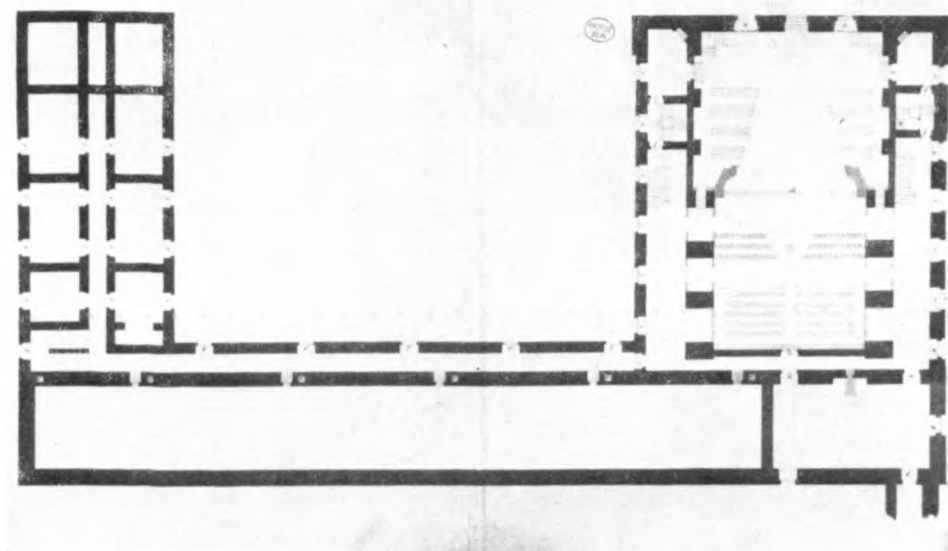


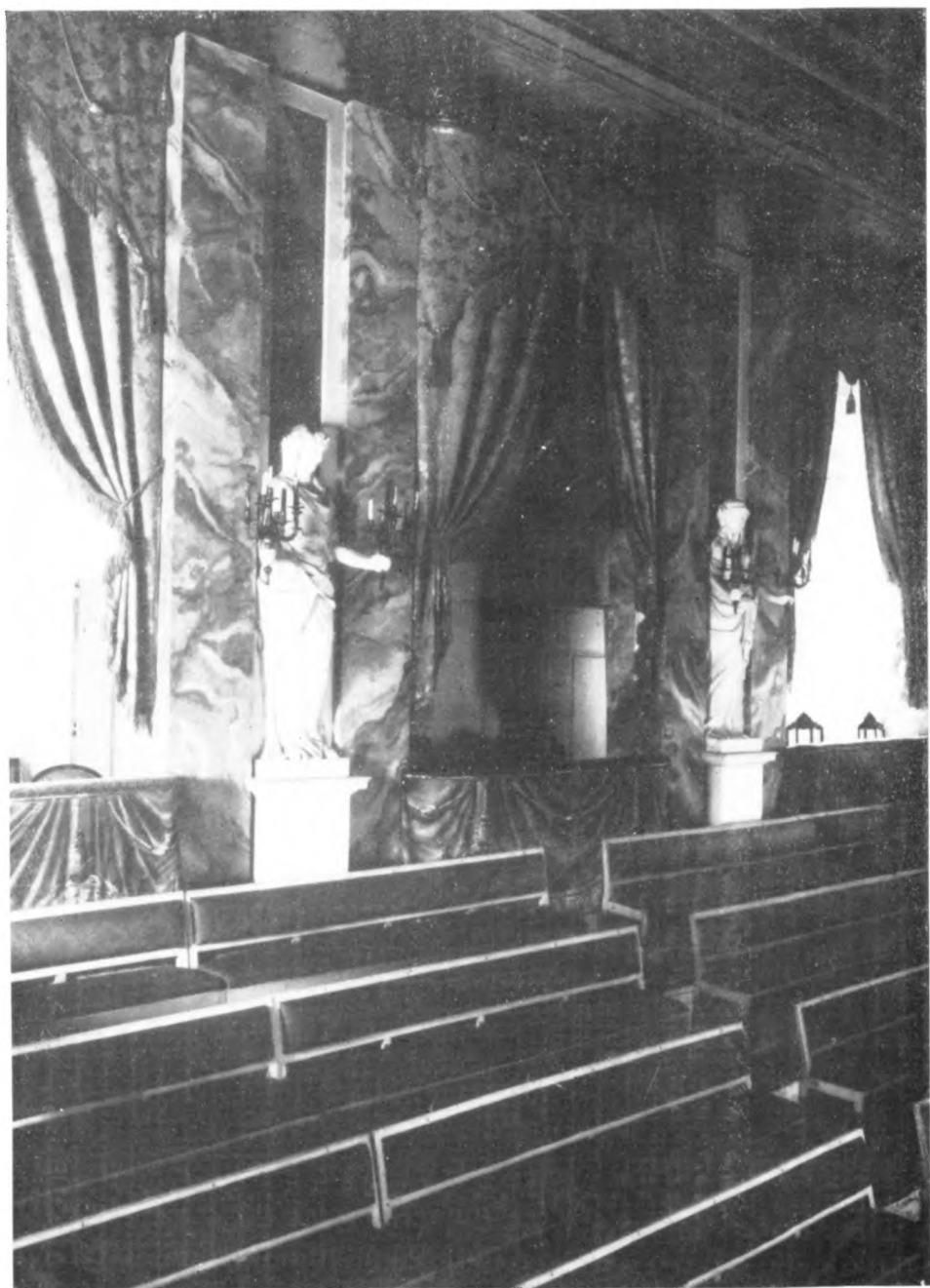
8 Fasada teatru
na Placu Krasieńskich



9 Fasada teatru w Pomarańczarni

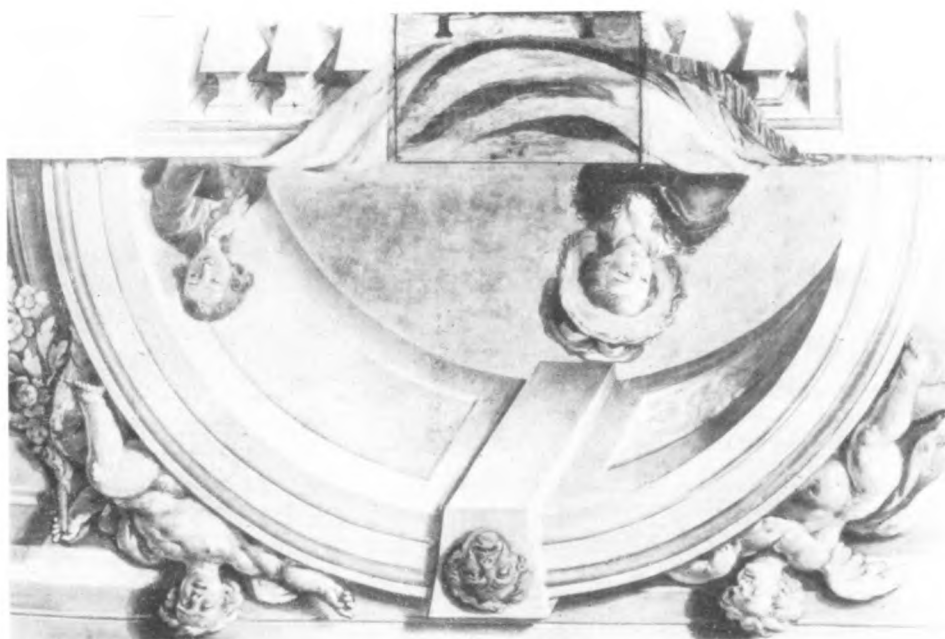
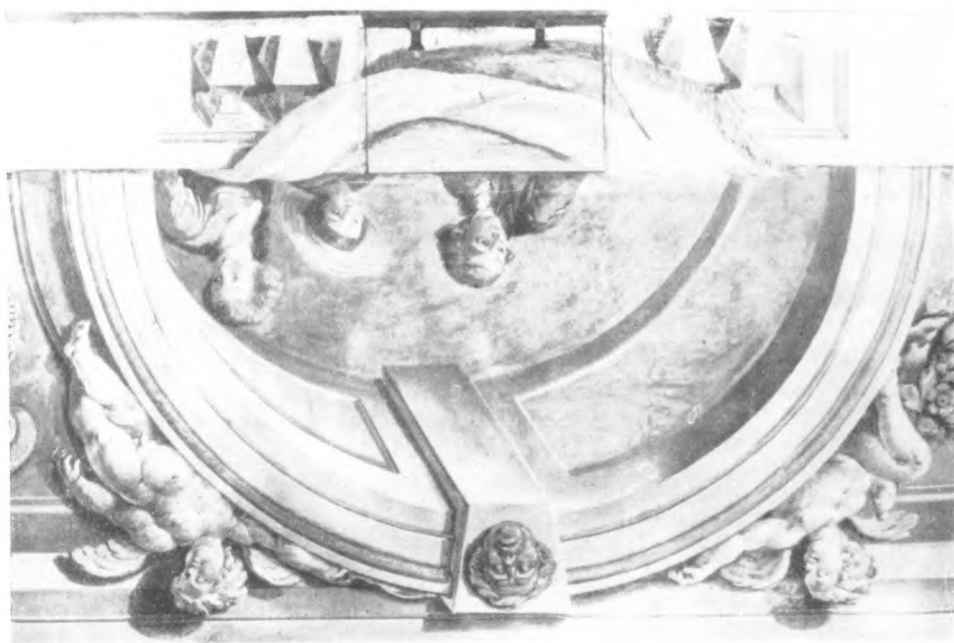
10 Pomarańczarnia, rzut budynku

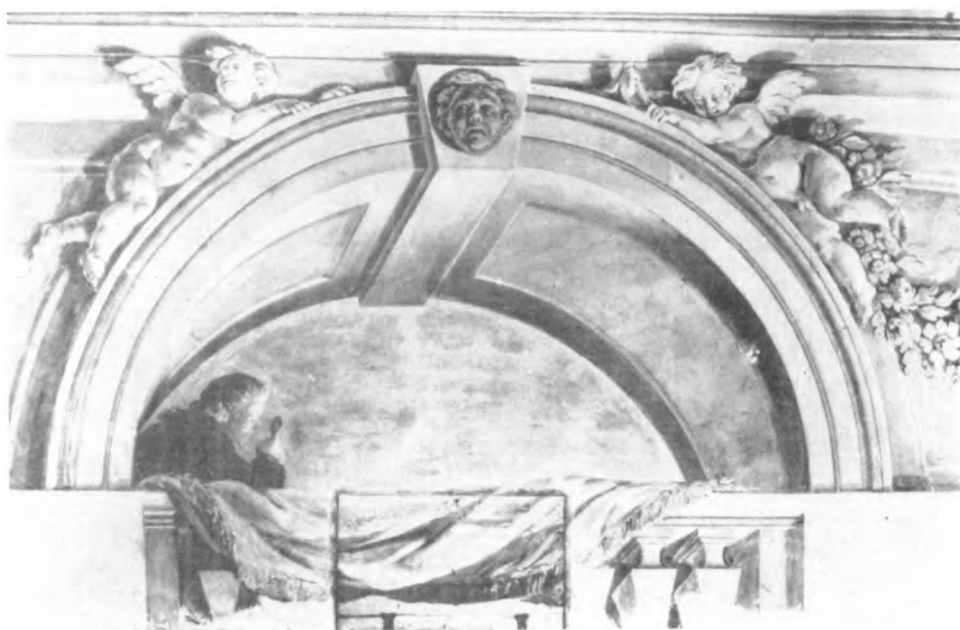




11 Teatr w Pomarańczarni, fragment widowni

12, 13 Iluzjonistyczne freski Pierscha w Pomarańczarni





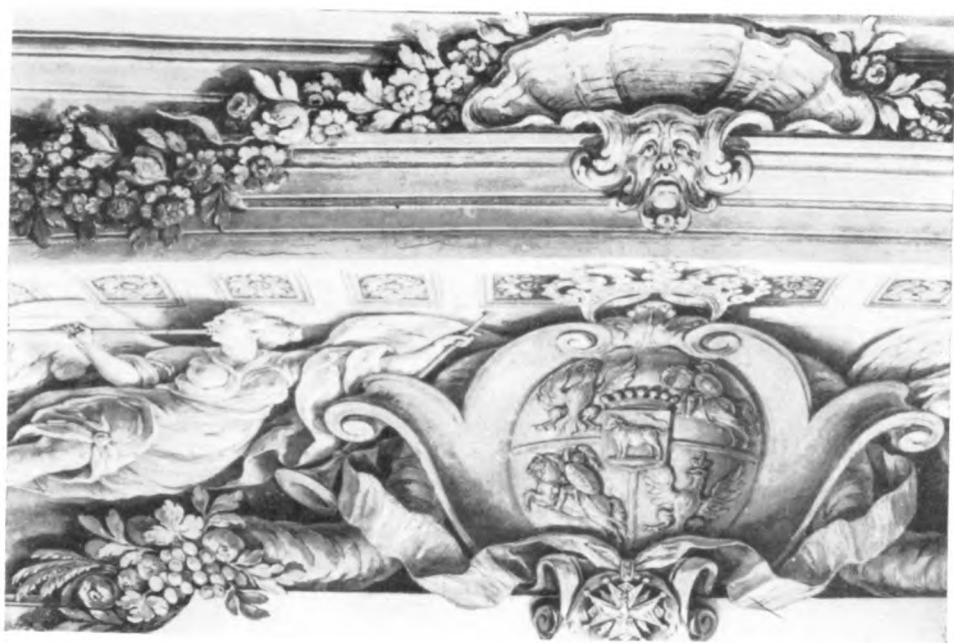
14, 15 Iluzjonistyczne freski Plerscha w Pomarańczarni



16,17 Iluzjonistyczne freski Plerscha w Pomarańczarni



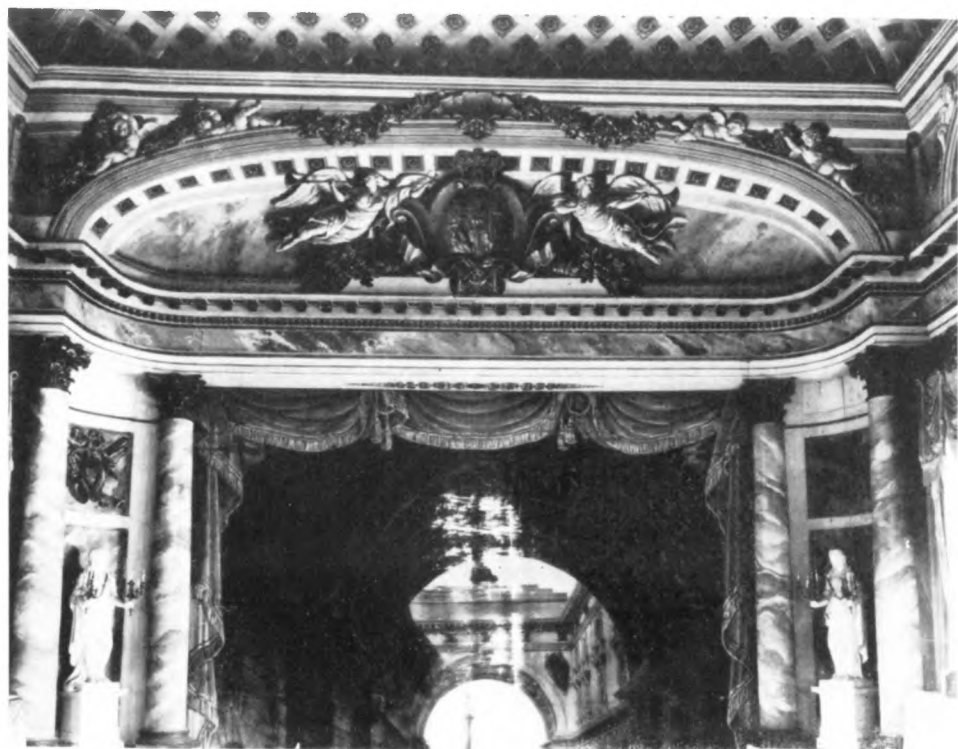
18,19 Iluzjonistyczne freski Plerscha w Pomarańczarni



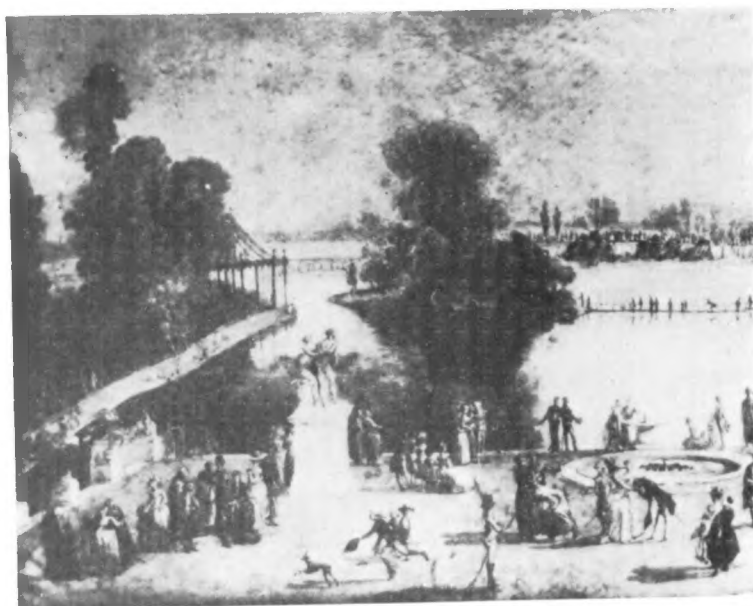
20,21 Iluzjonistyczne freski Plerscha w Pomarańczarni



22 Projekt kurtyny Plerscha do jednego z teatrów w Łazienkach

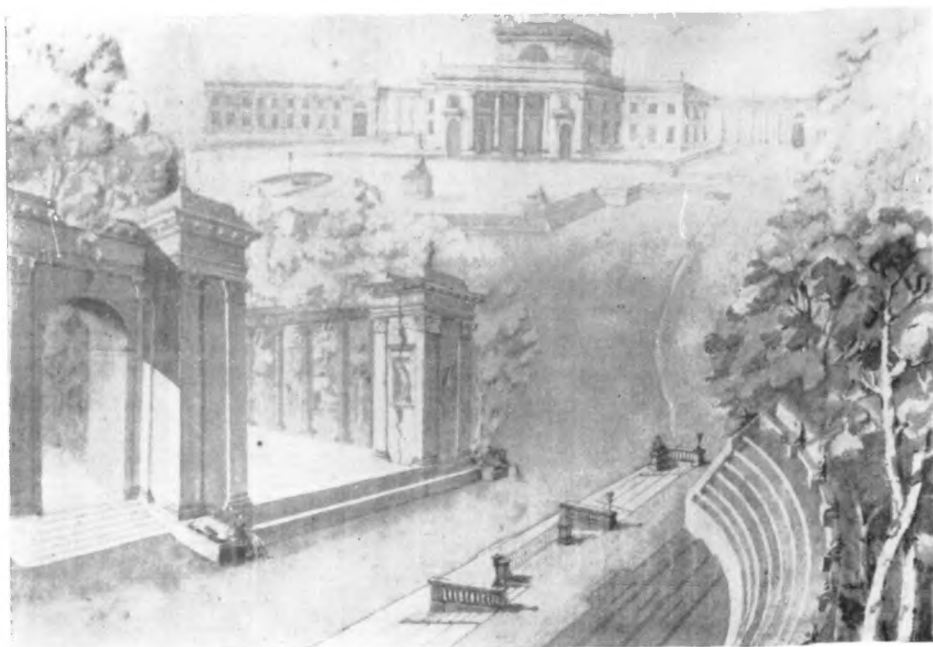


23 Teatr w Pomarańczarni, rama sceny z kurtyną Sacchettiego



24 Drewniany amfiteatr w Łazienkach

25 Projekt amfiteatru w Łazienkach

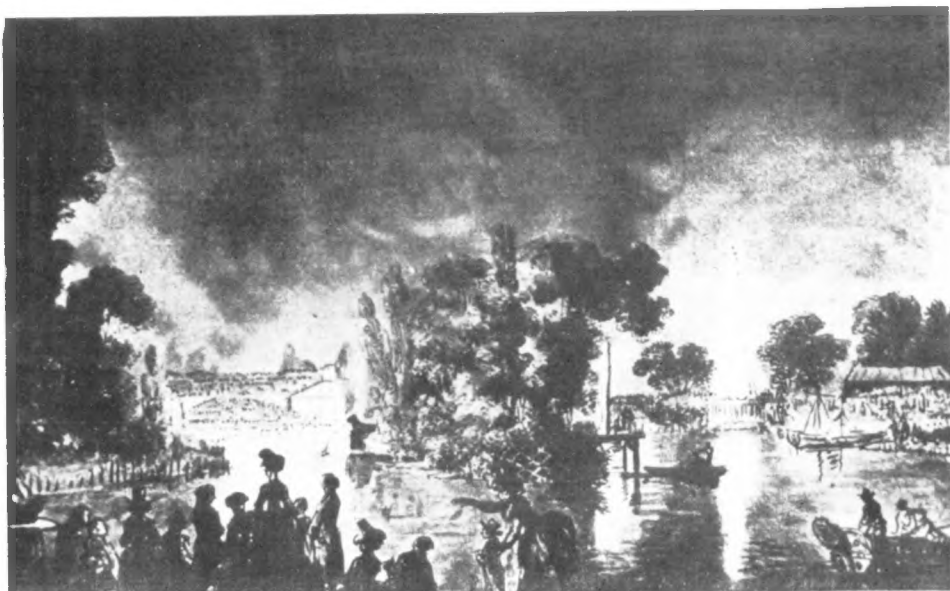




26 Amfiteatr w Łazienkach w XVIII w.

27 Widownia amfiteatru w Łazienkach w r. 1941

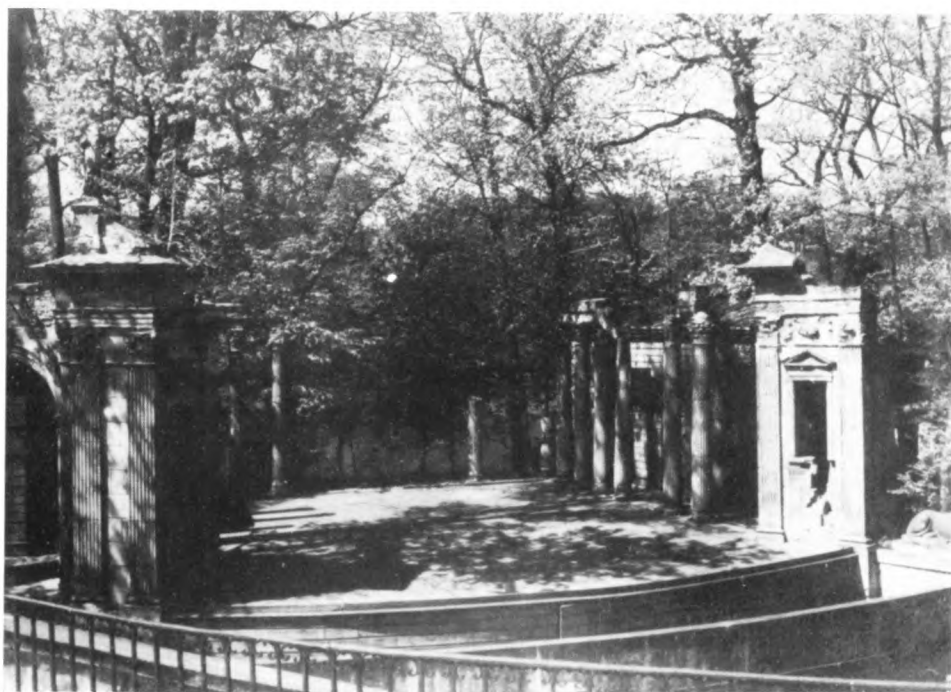




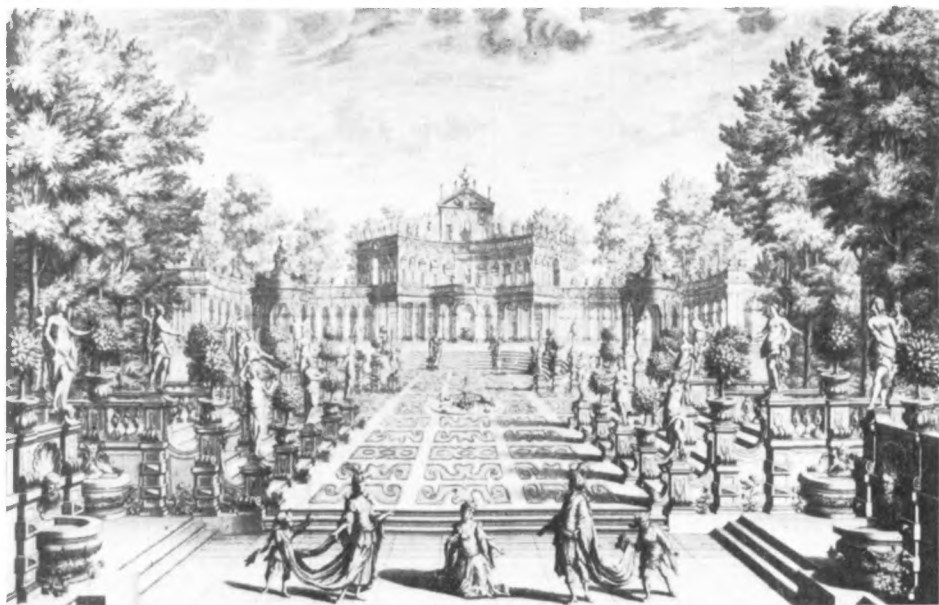
28 Balet „Kleopatra” w amfiteatrze w Łazienkach



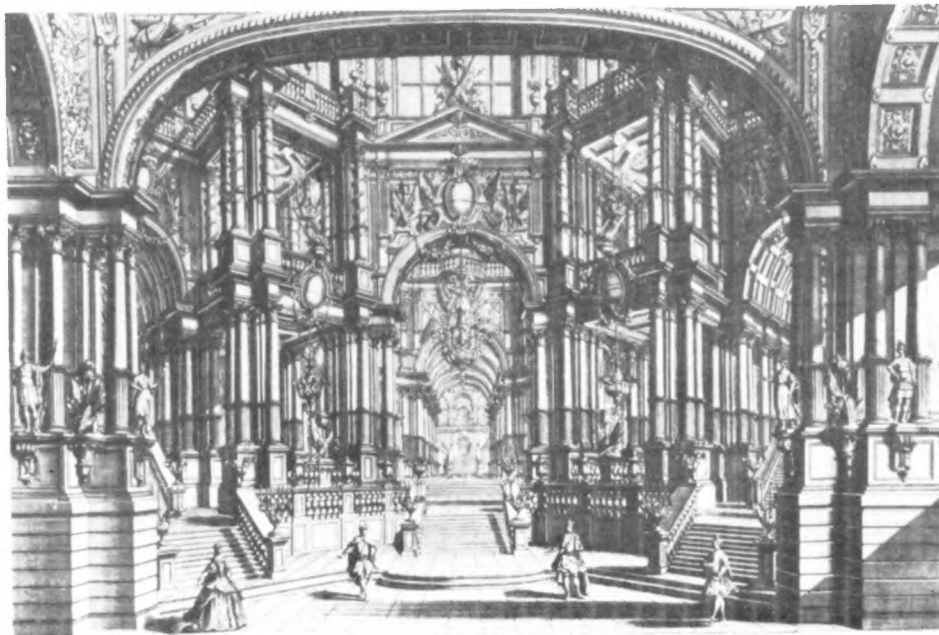
29 Balet „Kleopatra” w amfiteatrze w Łazienkach

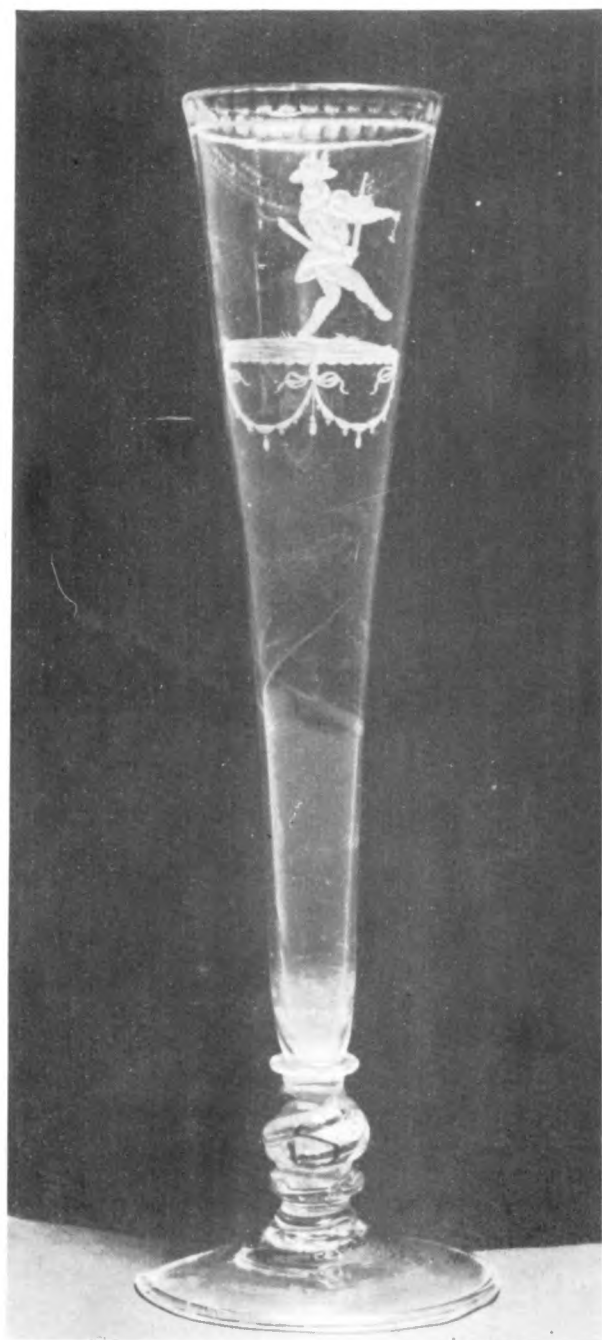


30 Scena amfiteatru w Łazienkach w r. 1925

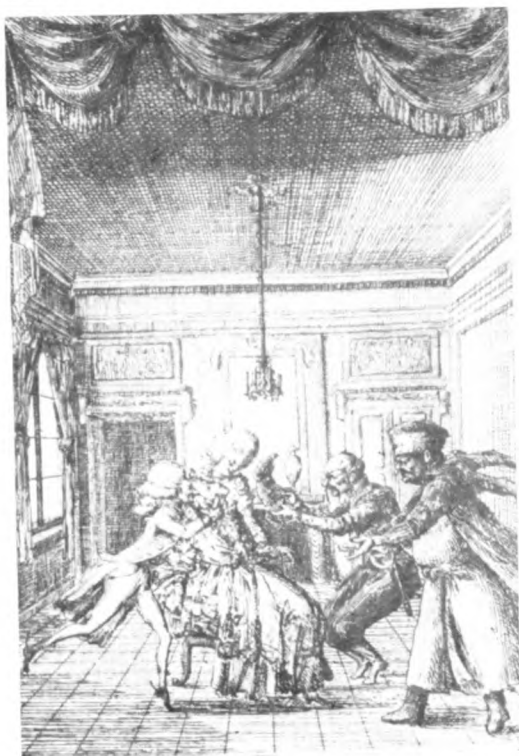


31,32 Dekoracje Biblieny do przedstawienia uświetniającego ślub Augusta III





33 Arlekin na kielichu



34,35 Ilustracje do „Powrotu posła”



36 Ilustracja do „Powrotu posła”





37—39 Przedstawienie w teatrze „na Kępie” w Puławach



40 Scena z „Krakowiaków i górali”



41 Wojciech Bogusławski



42,43 Projekty dekoracji Smuglewicza do „Fletu czarodziejskiego”



44 Dekoracja teatralna Plerscha







45—49 Kostiumy Bocqueta
do baletów Noverre'a





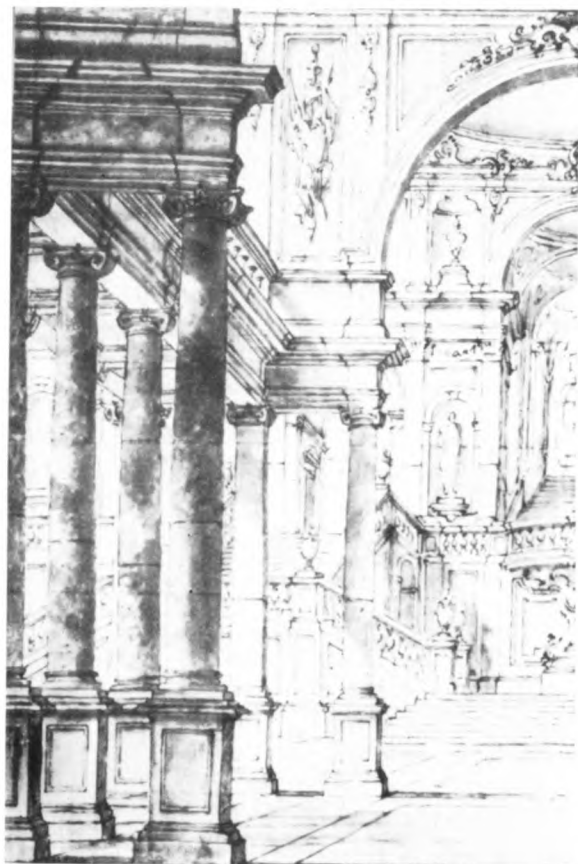
50—54 Kostiumy Lohrmanna
do opery „Axur”





*ah! wstrzymaj to cięcie
Zerkow! coż wskorasz przez to straszne przedsięwzięcie?*

Akt IV. Sc. 6



56,57 Dekoracje teatralne Plerscha



58 Katarzyna Gattai-Thomatisowa



59 Agnieszka Truskolaska



60 Karol Świerczawski

61 Tancerze polscy w balecie „Phyrrus”

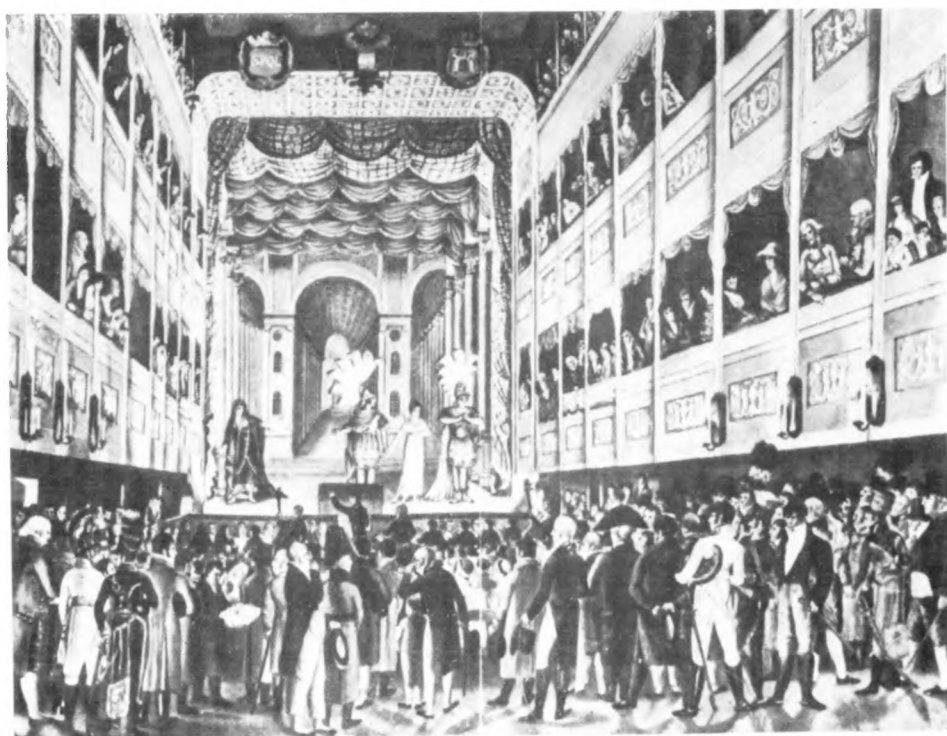




62 Kostium teatralny



63 Scena teatralna



64 Wnętrze teatru lwowskiego



65 Scena z opery „Iskahar”



66 Scena z „Hamlet”



67 Scena z „Taczki occiarza”



68 Scena z „Henryka VI na łowach”



69 Stanisław August w kostiumie Henryka IV



70 Wojciech Bogusławski

INDEKS OSÓB



- Ackermann Konrad 11, 468, 481, 524
 Adam Adolphe 625
 Addison Joseph 12, 17, 32, 100, 102, 133, 139—141, 144, 221,
 Affligio veġ Afflisio G. 42
 Agricola Johann Friedrich 454
 Aimé-Martin L. 626
 Ajschylos 101, 102, 126, 175, 221, 240, 247, 856
 Albani Jan Franciszek 10, 11, 38, 444, 771, 772
 Albertini Gioacchino 53, 413, 414, 416, 535, 536, 569
 Aleksander Wielki, król Macedonii 36, 413, 414, 694
 Aleksandrowicz de Witold Tomasz 74, 77, 87, 833
 Aleksandrowska Elżbieta 361, 440, 509, 573
 Alembert Jean de Rond d' 344, 496, 517, 556
 Aleotti Giovanni Battista 859
 Alessandri Felice 566
 Alexandre P. 52
 Alfieri Vittorio 35, 126, 236, 609, 731, 733
 Alfons, książę Ferrary 132
 Aloy Anna d' zob. Czapska Anna ur. d'Aloy
 Aloy Elias d' 641
 Aloy Emanuel d' 641
 Aloy Giovanni-Battista d' 474, 486, 627, 642
 Aloy Ludwika d' 626, 627, 641, 642
 Amelia, arcyksiężniczka austriacka 483
 Among T., aktor 806
 Amor Karolina 218, 232
 Anakreon 173
 Ancuta Jan 398, 407, 408
 Andreani, pierwszy podróżnik w powietrzu 553
 Andronikus zob. Livius Andronikus
 Andrzejowski Antoni 734
 Anfossi Pasquale 48, 61, 150, 167, 170—172, 370, 510, 534, 566, 674, 685, 686, 721, 724, 784, 785, 798
 Angiolini, tancerka 761
 Angoulême Marguerite d' zob. Małgorzata, królowa Nawarry
 Ankwicz Józef 441, 675
 Anseume Louis 40, 63, 170, 172, 192, 193, 216, 375, 392, 397, 459, 707, 710, 716
 Antoniusz zob. Marcus Antonius
 Antonowicz, aktor 769
 Arbes Cesare d' 11
 Arçon d', inżynier 560
 Argenson Marc-Antoine d' zob. Paulmy d'Argenson Marc-Antoine de
 Armand François Huguet 491, 492
 Armand, aktor 492
 Arnold, aktor 219
 Aron, polityk francuski 587
 Arystofanes 93, 98—100, 127, 174, 175, 230, 238, 240, 248, 856
 Arystoteles 24, 75, 77, 78, 116, 122, 125, 137, 208, 209, 222, 251, 258, 269
 Askenazy Szymon 450
 Assurbanipal, władca Asyrii 78
 Astley Philip 575, 576
 Attinger Gustave 304
 Auber Daniel-François 625
 Aubry Thérèse 592, 608
 Audinot Nicolas-Médard 50, 51, 192, 193, 246, 707, 710
 August zob. Caius Julius Octavianus zw. Augustus

- August II, król polski 11, 22, 32, 39, 367, 445, 450, 620, 623, 847—849, 866, 879
 August III, król polski 16, 248, 367, 443—445, 448, 449, 454, 460, 523, 532, 555, 564, 620—622, 624, 629, 638, 847, 849, 852, 868
 Aulnoy Marie Catherine le Jumel de Berneville d' 10
 Aumont Louis-Marie d' 457
 Aurelian, księżna 85, 86
 Avice Étienne 483
 Avigny vel Auvigny d', nauczyciel tańca w Szkole Rycerskiej 644, 645
 Azarycz Ludwik zob. Trembecki Stanisław

 Bacciarelli Marcello 452, 577, 645, 889, 890
 Baczyński Stanisław 841
 Baczyński W., aktor 794, 795
 Bagieński Antoni 37
 Bagieński Maciej 119
 Baglioni Antoni 613
 Bagnicki Józef 804, 812, 818, 819
 Baillet Adrien 114, 120
 Baka Józef 425
 Balsamo Giuseppe 58, 524
 Banach Jerzy 333
 Bancroft John 82, 83
 Bandello Matteo 231, 232
 Banti Brygida Giorgi 58, 59, 421, 422, 572, 573, 574, 577, 654, 655
 Bar Adam 112, 143, 209
 Barbara Radziwiłłówna, królowa polska 252
 Bardziński Jan Alan 115, 120
 Baron (właśc. Boyron Michel) 174, 223, 243, 246, 337, 677, 682
 Barrault Jean-Louis 885
 Barré Pierre 583
 Barss vel Barszcz Franciszek 49, 175, 176, 184, 187, 505, 506, 638, 679, 680, 683, 688, 691
 Barssowa vel Barszczyna Franciszka z Gaudzickich 633, 638
 Barthé Nicolas Thomas 49
 Bartoldz, aktor 769
 Bartoszewicz Julian 473, 476, 643
 Bates, berajter 520
 Bathyllus z Aleksandrii 677, 682
 Batowski Zygmunt 876
 Batteux Charles 86, 258
 Baudouin Jan 19, 21, 22, 27, 28, 46, 48, 50—55, 119, 146, 148, 177, 178, 180, 203, 204, 216, 243—247, 276, 277, 314, 375, 392, 393, 397, 521, 522, 530, 537, 553, 613, 614, 683, 686, 689, 706, 707, 710
 Baum Fryderyk 560
 Baur, posłaniec Igelströma 614
 Beauchamps Charles-Louis 115, 116, 120
 Beaumarchais Pierre Augustin (właśc. Caron) 9—11, 20, 23, 24, 34, 35, 49, 50, 52, 57—59, 61, 66, 67, 190, 191, 193, 197, 233, 235, 237, 245, 259—261, 277, 307, 309, 318, 428, 554, 556, 561—563, 567, 571, 574—577, 652, 679, 680, 683, 684, 687, 689, 691, 701, 704, 708, 709, 712, 713, 715, 716, 719, 722, 728, 729, 858, 868, 882, 883
 Beaumont Francis 133, 144
 Becher Félix 876, 892
 Beckett Samuel 22
 Bedoński, pisarz sądów marsz. 794
 Belizariusz 132
 Bellecourt (właśc. Jean-Claude-Gilles Colson) 231
 Bellerowa Weronika 536, 725
 Belotto Bernardo zw. Canaletto 868, 876, 882
 Belcikowski Adam 341
 Benda Georg 51, 234, 236, 579, 580
 Benda, śpiewaczka 579
 Benini, śpiewaczka 673, 674
 Benserade Isaac, 116, 120
 Bentkowski Feliks 123
 Bérain Jacques 878
 Bereżycki Jan 867
 Berlepsch Maria Anna zob. Unruhowa Maria Anna ur. Berlepsch
 Bernacki Ludwik 7, 8, 20, 25—27, 71, 84, 89, 98, 101, 109, 112, 143, 164, 165, 171, 172, 180, 181, 183, 184, 188, 193, 202, 206, 209, 212, 214, 216, 219, 261, 293, 375, 391, 414, 442, 443, 450, 452, 460, 462, 464, 467—471, 476, 484, 488, 490, 494, 500, 502, 503, 505, 510, 522, 531, 534, 537, 538, 550, 555, 559, 564, 565, 573, 577, 582—584, 591, 601, 603, 609, 615, 644, 655, 743, 783, 806, 820, 823, 827, 834, 864, 880, 892
 Bernard John 597
 Bernard-Croisi Ludwik 51, 166, 171, 179, 180, 213, 605, 615
 Bernardin de Saint-Pierre-Jacques-Henri 626, 627

- Bernoulli Johann 369, 463
Bertati Giovanni 57, 167, 171, 188, 578, 716, 721, 724
Bertinazzi Carlo zw. Carlin 514, 515
Besozzi Charles 509, 510
Betański Antoni 467
Bianchi Francesco 566
Biancolelli Giuseppe Domenico 101
Bibbiena (właśc. Bernardo da Vizi) 100—102
Biegeleisen Henryk 230
Bielawski Józef 17, 40, 41, 105, 120, 142, 346—351, 370—374, 424, 427, 428, 448, 458, 459, 465, 467—469, 471, 472, 481, 629, 633—635, 637, 639, 644, 749, 753, 754, 758—760, 762, 763, 765, 799, 851
Bielińscy 847
Bielińska Barbara zob. Kossowska Barbara z Bielińskich
Bielińska Tekla zob. Łubieńska Tekla z Bielińskich
Bieliński Stanisław 604
Bielski Jan 36, 74—78
Bierkow D. N. 448
Biester Johann Erich 649, 650
Binetti vel Pinetti Anna 41, 472, 473, 640, 643, 646, 760—762, 766, 767
Binetti vel Pinetti, tancerz 766, 767
Bini Clarice 169, 660, 661, 791
Bisping Jan Tadeusz 727, 728
Bizesti vel Bezesti Katarzyna ur. Conventati 523, 683, 809, 810
Bizesti vel Bezesti Michał 47, 49—51, 402—404, 522, 523, 524, 526, 528, 542, 694, 701, 706, 708, 791, 797, 887, 893
Bizesti vel Bezesti Piotr 523
Blanchard Jean-Pierre 62, 585, 586
Blagoj Dmitrij 448
Bobrowski Zbigniew 864
Boccaccio Giovanni 216, 300
Bodard de Tezay Nicolas-Marie-Félix 64
Bodenburg Joseph 52, 217, 219, 232, 530
Bogusławski Józef Konstanty 731
Bogusławski Łukasz 64
Bogusławski Wojciech 8, 9, 11, 15, 20—24, 28, 37, 44, 45, 47, 49—58, 61—68, 72, 119, 145, 149, 164, 172, 176, 186, 203, 222, 231, 235, 236, 244—246, 261, 263, 264, 300—330, 394, 395, 399, 400, 404, 411, 412, 416, 429, 487, 505, 510, 516, 521, 524, 526, 528, 533, 536, 538, 569, 571, 578, 592, 597, 599—602, 607, 608, 610, 612—615, 619, 645, 660, 663—666, 668—671, 673—739, 785, 818, 822, 823, 833, 834, 838—841, 852, 861, 862, 867—877, 882, 883, 885, 886, 888, 890—893
Bohomolec Franciszek 9, 10, 12—18, 20—22, 25, 27, 37, 41, 42, 46, 50, 74, 90—93, 103, 104, 115, 119, 120, 122, 142, 147, 166, 171, 187, 246, 258, 272, 276, 277, 288, 343, 344, 350—353, 355, 359, 360, 364—367, 381—392, 394, 395, 438, 446, 467, 468, 471, 472, 482, 483, 494, 495, 521, 522, 554, 555, 628—630, 634, 637—639, 643, 678, 695, 697, 699, 707, 710, 714, 715, 725, 760, 799, 852, 888, 892
Boieldieu François-Adrien 625
Boileau-Despréaux Nicolas 13, 32, 117, 120, 122, 123, 155, 174, 208, 223, 230, 265—268, 276, 277, 401
Boiseglin de Kerdu zob. Kerdu Boiseglin de Boismortier Bodin-Joseph 116, 120
Boissy Louis 454, 455
Boleski vel Bolewski Franciszek 769, 773
Bonafini Caterina 48, 170, 172, 370—372, 375, 510, 534, 535—537, 550
Boquet Louis-René 883, 884
Borch Jan 210, 809
Borkau, malarz 867, 875
Borowy Waław 27
Borusławski Józef 451
Bossuet Jacques-Bénigne 77
Boucher, aktor 32
Bourbonowie 557
Boursault Edmond 113, 114, 119, 148, 191, 193
Bouvard François 117, 121
Boysse Ernest 446
Brabant, aktorka 751
Brambilla Antonio 506, 507
Brandes Johann Christian 169, 172
Braniccy 847
Branicka Aleksandra z Engelhardtów 570
Branicka Elżbieta zob. Sapieżyna Elżbieta z Branickich
Branicka Izabela (Elżbieta) z Poniatowskich 41, 346, 443, 466, 467, 469, 563, 586, 707
Branicki Franciszek Ksawery 41, 294, 297, 420, 429, 430, 472—474, 495, 564, 565, 570

- Branicki Jan Klemens 442, 443, 461, 467, 484, 559, 643, 644, 706
Bratkowski Józef 44
Bray René 77, 86, 222
Breitmeier Kazimierz 240, 241
Brentano, bankier hamburski 523
Bressler, tancerz 646
Bretzner Christoph Friedrich 54
Brocchi Giambattista 50, 53, 56, 553
Brockmann Johann Franz 677, 678, 682
Broniszewski Grzegorz 59, 704, 706
Broschi Carlo zw. Farinelli 450
Brückner Aleksander 27, 341, 893
Brueys Augustin-David 168, 169, 171, 716, 718
Brühl Fryderyk Alojzy 51, 58, 151, 154, 261, 455, 569, 571, 577, 578, 647, 648, 697, 698, 858
Brühl Henryk 439, 443, 445, 464, 539, 564, 847, 858
Brühlowa Marianna Klementyna z Potockich 452, 455
Brühlówna Maria Amalia zob. Mniszchowa Maria Amalia z Brühlów
Brumer Wiktor 610
Brumoy Pierre 135, 146
Brun Johann Nordahl 496
Brunati Giovanni 450, 452
Brute de Loirelle, l'abbé 176
Brutus zob. Marcus Iunius Brutus
Brzeziński Adam 646
Brzostowska Kazimiera z Ogińskich 470
Brzostowski Jan 92
Brzostowski Paweł Ksawery 505
Bubbers A. S. 481
Bucholtz vel Buchholtz Ludwig 538
Bucholtz vel Buchholtz ur. Unruh 538
Buckingham John Sheffield 88, 90
Budzyk Kazimierz 74
Buirette Pierre Laurent zw. Dormont de Belloy 456
Bukaty Franciszek 592
Bulla Franz Heinrich 65, 66, 609, 870
Bulgakow vel Bulhakow Jakow 64, 595, 596, 609, 658, 659, 671
Burnaccini Lodovico 872, 883
Burnet M. S. 479
Burzyński Tadeusz 453
Bykowski Ignacy 58, 145, 286
Byszewski Arnold 472—474, 833
Cabrit Fryderyk 539, 564
Caccini Francesca 479
Caccio Carlo 43
Cagliostro Alessandro zob. Balsamo Giuseppe
Cailhava d'Estandoux Jean-François 59, 589, 680
Caillot Joseph 779, 781
Cain Henri-Louis zob. Lecain Henri-Louis
Caius Calpurnius Piso 246
Caius Cilnius Maecenas 141, 682
Caius Julius Caesar 82, 89, 110, 239, 405
Caius Julius Octavianus zw. Augustus 405
Cajetan, aktor 791
Calderon de la Barca Pedro 53, 856
Calzabigi Ranieri 48, 510
Camelli Dominik 672
Camelli Marianna ur. Merlini 672
Camões Louis 294, 297
Campagnucci Giuseppe 48, 170, 172, 370, 509, 510, 534
Campi Antonina z Miklasiewiczów 61
Campistron Jean-Gualbert 117, 121
Campra André 117, 121
Canal Antonio da 868
Canaletto zob. Belotto Bernardo zw. Canaletto
Capella, pirotechnik 165
Capuzzi Giuseppe Antonio 658
Carlencas Félix Juvenel de 113—121, 222
Carmontelle N. 53, 54
Caron, aktor 752, 771
Carpacci Antonio 566, 612, 613
Carrier Rosalby 880
Casanova de Seingalt Giovanni Giacomo 41, 230, 472—474, 640
Casanova Zanetta 468
Caselli (Casacelli?) Angiota 660, 661
Caselli Franciszek 528, 560, 570
Caselli, właściciele domu 469, 847, 863
Casti Giambattista 56
Castelvetro Lodovico 77, 86, 222
Catai Katarzyna zob. Thomatis Katarzyna ur. Catai
Cécile, tancerka 513
Cellot Louis (Cellolinus) 76, 78
Cérou 49, 50, 58, 60, 169, 172, 395, 707, 710, 715
Cervantes de Saavedra Miguel 193

- Cezar zob. Caius Julius Caesar
Chamfort Louis-Sebastien-Roch 49, 187, 188, 190, 193
Charpentier Marc-Antoine 126
Chassé de Chinai Claude 625
Chénier Marie Joseph 36
Cherubini Luigi 126, 871
Chiari Pietro 33, 34, 47, 150, 166, 171, 784, 785
Chiosa Józef 538
Chmielowski Piotr 111, 143
Chodkiewicz Aleksander 236
Chodkiewiczówna Rozalia zob. Lubomirska Rozalia z Chodkiewiczów
Chodźko Jan Borejko 730
Chodźko Leonard 730
Choiseul Étienne-François 457
Chrapowicki Antoni 527
Chreptowicz Joachim 437, 438, 613, 614
Chrościński Wojciech Stanisław 354
Chruszczow Aleksiej 605, 606
Chrystian VII, król duński 488, 489, 496
Chryzostom św. 475
Chudlejgh Elisabeth, księżna Kingston 527
Cibber, komediopisarz 171
Ciechanowiecki Andrzej 505, 559
Ciechanowska Zofia 565
Cimarosa Domenico 50, 53, 56, 712, 713, 725
Ciolek Gerard 865
Ciszewski Ferdynand 127, 128, 494, 495, 853
Clairon (właśc. Leris Claire-Joseph-Hippolyte) 33, 143, 148, 203, 271, 474, 475, 488, 767—769, 778, 879
Claudius Centon 246
Clavareau Lucie 470, 485, 771(?), 802
Clavareau Victoire zam. Gherardi 470, 485, 771(?), 802, 803
Clericourt, aktor 806
Clericourt, aktorka 806
C. Mic zob. Miklaszewski Konstanty
Cochin Charles N. 880
Coffey Charles 311, 314
Cohendet, aktorka 751, 752
Collato zob. Mattiuzzi Antonio zw. Collato
Collé Charles 35, 42, 60, 149, 191, 193, 237, 471, 490, 491, 581, 582, 686, 891
Collier J. 32
Collet d'Herbois Jean-Marie 53
Colman George (starszy) 685, 687
Condé Louis II de Bourbon (Wielki Kondeusz) 86, 223
Congreve William 133, 145, 147
Constantini Giuseppe 51, 54, 56, 218, 219, 233, 235, 530, 726, 811
Conti Antonio Schinella, zw. Abbeconty 88, 90
Contucci Contuccio 446
Conventati Katarzyna zob. Bizesti vel Bezesti Katarzyna ur. Conventati
Conventati, architekt 523
Cook James 146
Cordet Charlotte 607
Corneille Pierre 10, 13 14, 36, 73, 74, 82, 83, 85—87, 100—102, 118, 120, 126, 134—136, 142, 146, 148, 185, 186, 192, 193, 221, 243, 245, 246, 248, 252, 258, 265, 272, 304, 306, 353, 354, 442, 452, 453, 479, 514, 689, 690, 731, 733—736, 892, 893
Corneille Thomas 14, 21, 115, 148
Corte Girolamo 231, 232
Costi, librecista 651, 652
Courcelle, aktor 805, 806
Courville Xavier 154, 174, 230, 246
Cowley Abraham 133, 144
Cratinus 127, 220, 222, 238, 240
Crébillon Prosper Jolyot 126, 136, 147, 221, 265, 267, 476, 750, 752
Crespi Luigia Prosperi 613
Cronegk Johan Friedrich 211, 213, 481
Cycero zob. Marcus Tullius Cicero
Cyklińska vel Cychlińska, vel Czeklińska Marianna 646
Czacka Kunegunda z Sanguszków 626, 627
Czacki Franciszek 627
Czacki Michał 652, 660, 865
Czacki Szczęsny 344, 345
Czacki Tadeusz 341
Czajewski Wiktor 443, 864
Czajkowski, aktor 804
Czaplic Celestyn 42
Czaplicówna Tekla zob. Jabłonowska Tekla z Czapliców
Czapska Anna ur. d'Aloy 641, 642
Czapski Mikołaj 642
Czartoryscy 476, 486
Czartoryska Aleksandra zob. Ogińska Aleksandra z Czartoryskich
Czartoryska Barbara z Jabłonowskich 568
Czartoryska Eleonora w Waldsteinów 84

- Czartoryska Izabela (Elżbieta) zob. Lubomirska Izabela (Elżbieta) z Czartoryskich
- Czartoryska Izabela (Elżbieta) z Flemingów 12, 41, 128, 293, 294, 346, 376, 420—421, 455, 466, 467, 469, 485, 488, 489, 538, 635, 639, 645, 647, 648, 887
- Czartoryska Maria zob. Wirtemberska Maria z Czartoryskich
- Czartoryska Maria Zofia z Sieniawskich I v. Danhoffowa 462, 626, 627
- Czartoryska Teresa 647, 648
- Czartoryska vel Czartyńska, aktorka 633
- Czartoryski Adam Jerzy 513, 647, 648
- Czartoryski Adam Kazimierz 9, 12, 14—19, 27, 40, 43—46, 48, 54, 71, 72, 112, 118, 120, 127—148, 165, 166, 171, 175, 176, 179—183, 187, 203, 205—210, 213, 235, 237, 239, 258, 267, 274, 276, 277, 288, 293, 359, 360, 371, 377—380, 392, 395, 396, 405, 420, 428, 455, 459, 468, 469, 484, 488, 489, 494, 495, 506, 522, 559, 578, 627, 628, 632, 634, 638, 642, 645, 651, 655, 679, 682, 686, 695—697, 699, 706, 761, 853, 858, 864, 880, 887, 888
- Czartoryski August 125, 343, 449, 450, 462, 467, 469, 480, 511, 633, 638
- Czartoryski Józef Klemens 539, 568
- Czartoryski Michał Fryderyk 169, 467, 471, 478, 486, 493, 513, 620, 626, 627, 635, 639, 643
- Czartoryski Stanisław Kostka 442, 443, 460
- Czekierski, wierzyiciel Truskolaskiej 831
- Czempiński vel Czenpiński Jan 458, 762, 853
- Czempiński vel Czenpiński Kazimierz 39, 458, 459, 523, 633, 638
- Czenpińska, aktorka 769
- Czermackowie, muzycy 632, 638
- Czetwertyński Kajetan 568
- Czubek Jan 240
- Czyż Jan 398
- Dache, librecista (?) 117, 121
- Dainville Victoire 189, 191, 196, 201, 806
- Damsy, aktor 806
- Damsy, aktorka 806
- Danchet Antoine 117, 121
- Dancourt Florient (właśc. Carton) 11, 23, 51, 188, 305, 306, 696, 697
- Danesi Alessandro 504, 570
- Dante Alighieri 131
- Danton Georges-Jacques 9, 602, 611
- Da Ponte Lorenzo 61, 318, 712, 713, 722
- Da Porto Luigi 231—233
- Darbes vel D'Arbes Césaire 468
- Dauberval Jean 247
- Davia Marta 374, 375, 534, 806
- David Jacques-Louis 583
- D'Avigny vel D'Auvigny zob. Avigny vel Avigny d'
- Dawidson Jerzy Józef 437
- Dąbrowska Maria 23
- Dąbrowski Antoni 440, 596
- Dąbrowski Jan Henryk 889
- Dąbrowski Stanisław 318, 335, 516, 643, 744
- Deboli Augustyn 659
- Debouhr Jan 235
- Debureau Gaspard 885
- Dechamps de Saucourt 438
- Decimus Iunius Iuvenalis 144
- Decjusz zob. Publius Decius
- Defranoy, aktor 806
- Degreville, aktor 189—193, 196, 201, 203, 806
- Del'Aqua Andrea 859
- Delisle de la Drevetière Louis-François 63, 174, 715, 717
- De Marsan, aktor 749, 750, 752, 767
- Dembowska Florentyna zob. Ossolińska Florentyna z Dembowskich
- Dembowski Jan 317, 430, 602, 603, 606, 609, 669—671
- Denhoffowa Maria Zofia zob. Czartoryska Maria Zofia z Sieniawskich I v. Denhoffowa
- Denis Louise 563, 587
- De Pure Michel 265, 267
- Desfontaines-Lavallée Guillaume-François 188
- Desforges Pierre-Jean-Baptiste 60, 64, 680, 689, 690
- Desmarests (Démarests) Henri 117, 121
- Desrosières, aktor 189—192, 195, 196, 199—201, 203
- Desrosières, aktorka 189
- Destouches André 117, 121, 166, 170—172, 188, 189, 191, 192, 205, 206, 629, 630, 678, 679, 683, 687, 689
- Destouches Philippe (właśc. Néricault) 11, 16, 17, 19, 27, 33, 38, 45, 47, 92, 102, 128, 135, 138, 146, 147, 174, 175, 193, 304, 306, 696, 715

- Deszner Salomea zob. Teschner Salomea
Deybel Christian Gottfried 473
De Vismes, dyrektor opery paryskiej 573
Dębicki Ludwik 147
Dębski Nepomucen 475
Dhercour, aktor 770
Didelot Charles-Louis 656, 658
Diderot Denis 9, 10, 20, 34, 35, 38, 39, 49, 52, 77, 118, 119, 145, 148, 165, 174, 176, 185, 186, 190, 193, 195—197, 203, 207, 209, 230, 231, 276, 277, 306—309, 333, 392, 489, 556, 664
Dihm Jan 297, 427, 590
Dilewski vel Dylewski Antoni 769, 772
Dionizjusz, tyran Syrakuz 295, 297
Ditters von Dittersdorf Karl 67
Dmochowski Franciszek Ksawery 14, 71, 74, 120, 148, 230, 258, 267, 271—277, 427, 437
Dmochowski Franciszek Salezy 276
Dmuszewska Zofia z Petraschów 738
Dmuszewska Konstancja z Pięknowskich 738, 890
Dmuszewski Ludwik Adam 322, 391, 607, 615, 738, 868, 871, 874, 888, 889, 890, 891, 893
Döbbelin Karl Theodor 35, 234, 236
Döbbelin, panna, aktorka 234, 235
Dobiecki Wojciech 599
Dobijanka Olga 481
Dodsley Robert 311, 312, 314, 471, 686
Dogrumowa Maria Teresa ur. Neri, l v. Le Clerque 56, 652, 703, 706
Dołgoruki, książę 606
Dominique zob. Biancolelli Giuseppe Domenico
Donacki, aktor 818
Domański Józef 839, 841
Dorat Claude-Joseph 189, 193, 501
Dormont de Belloy (właśc. Buirette Laurent) 456
Dorothea, księżna kurlandzka 662, 668
Dorsainval, aktorka 750, 752
Douglas David 449
Drewnowski Florian 90, 501
Droid, nauczyciel gry na harfie 654
Droniewicz, bazylianin 460
Drozdowska Eleonora z Pieglowskich 727
Drozdowska Petronela Aleksandra 58, 727, 728
Drozdowski Ignacy 727
Drozdowski Jan 56, 60, 65, 278—285
Družbacka Elżbieta z Kowalskich 12, 333—335, 337, 513
Drzewiecka, podkomorzyna krzemieniecka 495
Duchńska Seweryna 655
Dubois de Jancigny Jean-Baptiste 180
Dubois, aktorka 778
Dubos Jean-Baptiste 32, 71, 112, 136, 143, 144, 147, 148, 174
Du Cerceau Jean-Antoine 92
Duchartre Pierre-Louis 174, 193
Ducis Jean-François 34, 49, 118, 119, 232, 690, 805, 806
Duclos, aktor 752, 771
Dudziński Michał 505
Dufour Piotr 50, 52, 67, 178, 180, 216, 219, 220, 235, 240, 437, 438, 495, 505, 559
Dufresnoy, aktorka i śpiewaczka 191, 192
Du Frocy (Du Frozy), aktor 42, 44, 104
Dulaurens Henri-Joseph 413
Dulfus Jan Feliks 376, 451, 564, 636, 639, 727
Dulski Ignacy Tomasz 594
Dumesnil (właśc. Marie-Françoise Marchand) 33, 245, 247, 271
Duni Egidio Romualdo 40, 52, 54, 192, 193, 392, 459, 707, 710, 716, 749
Duninówna Barbara zob. Sanguszkowa Barbara z Duninów
Duńczewski Stanisław 351
Duponchelle, aktorka 770, 771
Durski Stefan 87, 893
Dussault Jean Joseph 187
Dussek Johann Ladislaus 552
Dworakowski Paweł 839
Dynowska Maria 257, 258, 277
Dzierzbicka Marianna zob. Ożarowska Marianna z Dzierzbickich
Dzierzbicki Józef 538, 626, 627
Dzierzbicki Szymon 538
Dzierżawin Konstantin 84, 515, 516, 587
Eberts Jean-Henri 220
Edward III, król angielski 82
Eile Henryk 429, 615
Eisbach Karol 438
Ekmanówna(?), aktorka 818
Eliot, angielski wojskowy 560

- Elsner Józef 320, 322, 681, 712, 713, 720, 883
Elżbieta, cesarzowa rosyjska 34, 448
Elżbieta I, królowa angielska 132, 133
Elżbieta, królowa pruska 453
Engel Johann Jakob 150
Engelhardt Aleksandra zob. Branicka Aleksandra z Engelhardtów
Engeström Lars 579
Ertman, feldfebel 838, 839
Erzepki Bolesław 440
Essen August Franz 358, 485
Este Eleonora d' 132
Estrée P. d' 588, 606, 611
Estreicher Karol 81, 125, 164, 214, 267, 346, 374, 468, 476, 730, 893
Estreicher Stanisław 112
Étienne Charles 319, 322
Ettinger Karl Wilhelm 522
Eupolis 127, 238, 240
Eurypides 75, 86, 100, 126, 220—222, 248, 856

Fabre, ojciec 487
Fabre, syn 487
Fagan Christophe Barthélemy 60
Farinelli zob. Broschi Carlo zw. Farinelli
Farinelli, śpiewaczki, matka i córka 39, 449, 450, 452, 455
Fauniusz zob. Gaius Faunius Chaera
Favart Charles-Simon 32, 41, 52, 54, 58, 169, 172, 320, 322, 565, 569, 663, 721, 724, 725, 749
Favart Marie 583, 879
Fedrico Gennaro Antonio 33
Feliński Alojzy 23, 240
Fell Marie 625
Fenelon François de Salignac de la Mothe 174, 208, 265, 345, 388
Fenouillot de Falbaire Charles-Georges (właśc. de Quingey) 54, 55, 243, 245, 487, 530, 553, 655, 686, 692, 707, 708, 710, 802
Ferardini zob. Ferrari Teodor (Ferardini?)
Ferrari Teodor (Ferardini?) 465, 553, 554, 636, 639
Ferrère, tancerz 38
Ferrières Alexandre 171, 680, 683
Filipek, tancerz 646
Fiorillo Tiberio 457
Fischietti Domenico 40, 465, 638
Flavius Theodosius 253
Fleck Johann Friedrich 677, 682
Fleminzanka Izabela zob. Czartoryska Izabela (Elżbieta) z Flemingów
Fletcher John 133, 144
Fleury Claude 253
Florczak Zofia 118
Florian Jean-Pierre 61
Folkierski Władysław 77
Font de la zob. Heyking ur. de la Font, żona Karola
Fontana Jakub 847, 852, 853, 864
Fontenelle Bernard le Bovier de 76, 223, 230
Fonwizin Denis 34, 35
Foote S. 35
Fortia de Piles zob. Piles Fortia de
Fox, aktor 219
Fouche, aktor 752
Fournet Brehant du 642
Franciszek II, cesarz austriacki 466
Franciszek Ksawery, książę saski 468, 474, 505, 638
Frank Jakub 660, 661
Frank Józef 733
Franklin Benjamin 552
Fredro Aleksander 9
Friedel, profesor 233
Froissart Jean 456
Fryderyk I, król pruski 32
Fryderyk II Wielki, król pruski 49, 192, 278, 305, 306, 430, 451, 453, 454, 474, 482, 484, 866
Fryderyk Wilhelm I, król pruski 453, 454, 527
Fryderyk Wilhelm II, król pruski 35
Fryderyk, królewicz duński 496
Furttenbach Józef 446, 849, 863
Furmanik Stanisław 27
Fürstenau Moritz 444
F.W., autor wierszy 543

Gablenz C. Ludwig 458, 496, 630, 638
Gaetano (właśc. Majer Cajetan), kompozytor 63, 582, 583, 680, 726
Gaiffe Félix 231, 245
Gaillard Pierre-Dominique 49—51, 57, 583, 654, 655, 806, 827, 830
Gaillard Madeleine 806
Gaius Faunius Chaera 246
Galen z Pergamonu 319
Galli-Bibiena Ferdinand 851, 871, 872, 875

- Galli-Bibiena Giuseppe 445, 454, 866, 871, 872, 875
 Galczyński Konstanty Ildefons 237
 Gamalska Joanna zob. Szczurowska Joanna z Gamalskich
 Ganc, tłumacz 838
 Gardel Pierre 423, 424, 658, 666
 Garrick David 33—35, 128, 133, 142, 143, 145, 146, 148, 150, 223, 232, 262—264, 270, 316, 327, 456, 519, 677, 682, 702
 Gartenberg, bankier 758
 Gassmann Florian Leopold 46, 465, 503, 716, 717
 Gattai Katarzyna zob. Thomatis Katarzyna ur. Catai
 Gaudzicka vel Gawdzicka Franciszka zob. Barssowa vel Barszczyna Franciszka z Gaudzickich
 Gaudzicka vel Gawdzicka Maria zob. Radziwillowa Maria z Gaudzickich
 Gaudzicki vel Gawdzicki Feliks 65, 317, 506, 670, 671
 Gaudzicki, ojciec Marii i Franciszki 343, 633, 638
 Gaussem vel Gaussin Jeanne-Catherine 271
 Gay John 32
 Gawalewicz Marian 827
 Gawrońska, aktorka 829
 Gazzaniga Giuseppe 57, 167, 171, 578, 717, 718
 Gedicke, wydawca 650
 Gellert Christian Furchtegott 34, 211, 213, 799
 Genest Charles-Claude 86
 Genlis Stéphanie-Félicité 264, 265, 367, 448, 656, 719, 720
 Geoffrin Marié-Thérèse 9, 12, 39, 42, 148, 458, 484, 642, 767—769
 Gepfert, malarz 867, 875
 Geret Samuel Luther 438
 Gernevalde, komediopisarz 411, 412
 Gerstenberg F. 892
 Gerżabek vel Gerzabelli („Antonio”) 867
 Gessner Salomon 208
 Gherardi vel Gerardi vel Girardi, kompozytor 450—452, 485, 636, 639, 803
 Ghisleni Jan 849
 Gibert P.C. 41
 Gibes, pani 435, 437, 467, 471, 473
 Gidelski, wierzyciel Truskolaskiej 831
 Gielgud Antoni 426
 Giesel Jan Ludwik 867
 Gilbert Gabriel 116, 120
 Gilli Bernard 451
 Giordani Giuseppe 422, 654, 655
 Giovannini G. 57
 Gisecke, librecista 685, 686
 Giżycki, sekretarz Lubomirskiego 53, 812
 Glaire vel Glayre Maurice 647, 648
 Gloger Zygmunt 453
 Gluck Christoph Willibald 48, 510, 514, 561, 573, 580
 Goethe Johann Wolfgang 33, 35, 36, 53, 57, 211, 213, 233, 235, 236, 565
 Golański Filip Nereusz 14, 71, 247—258, 277
 Goldoni Carlo 33—35, 40, 46, 51, 53, 54, 59, 450, 456, 457, 459, 462, 465, 503, 611, 630, 638, 641, 642, 664, 680, 716, 718, 721, 724, 728, 731, 733, 798
 Golejewski, poseł halicki 447
 Goliszewski G.S. 215, 216
 Goltman vel Goldman, dekorator teatralny 868, 875
 Goltz August Friedrich Wilhelm 636, 639
 Golos J. 333
 Gołuchowski Józef 236
 Gomulicki Juliusz Wiktor 176, 267, 270, 343, 363, 368, 372, 374—376, 398, 408, 409, 420, 424, 669, 739
 Gorski Franciszek 773
 Gorski Jan 769, 772, 773
 Gorzeńska Aleksandra 289, 290
 Gorzeński Augustyn 289, 290, 833
 Gossec François-Joseph 50, 51, 192, 193, 246, 393, 505, 521, 594, 710
 Gotter Friedrich Wilhelm 51, 126
 Gottsched Johann Christoff 32—34, 102, 276, 454
 Goulard, muzyk 237
 Gozdźka Karolina zob. Nassau-Siegen Karolina z Gozdźkich 1 v. Sanguszkowa
 Gozdźki Stanisław Bernard 442, 443
 Gozzi Carlo 34
 Górnicki Łukasz 128
 Górska-Wasilewska Joanna 646
 Górski Wojciech 118
 Grabowska Aleksandra zob. Krasicka Aleksandra z Grabowskich

- Grabowska Elżbieta z Szydłowskich 398, 537, 538, 582, 583, 673, 833
Grabowska Izabela zob. Sobolewska Izabela z Grabowskich
Gracciotti Sante 270, 424
Grandi Tommaso 719, 720
Graun Karl Heinrich 453, 454
Grebl vel Grebel Antoni Ignacy 297
Green John 877
Gresset Jean-Louis 82, 749
Grétry André-Ernest-Modeste 59, 219, 220, 491, 496, 530, 647, 648, 707, 725, 802
Greybich, wierzyciel Truskolaskiej 831
Grimm Frédéric-Melchior 148, 207, 209
Gröll Michał 10, 204, 245, 278, 284, 288, 438, 495, 521, 522, 553, 575
Gronowicz Michał 792, 818, 831
Gronowiczowa Karolina 46, 202, 305, 695, 792, 794, 795, 804, 818, 819
Grot Zdzisław 705, 706, 744, 893
Gryczowa Alodia 74
Guardasoni Domenico 61, 63, 166, 167, 789
Guarini Giovanni Battista 144
Gubrynowicz Bronisław 104
Guellette Thomas-Simon 101
Guerrier de, aktorka 528, 529
Guerville Harny de zob. Harny de Guerville
Guglielmi Pietro 47, 150, 166, 171, 600, 784, 785
Guimard, aktorka 510
Gurlitt Cornelius 863
Gurowski Aleksander 499, 503
Gurowski Władysław Roch 573, 574, 826, 827
Gurski H. 440, 441, 585
Gustaw III, król szwedzki 496—498, 556, 561, 562

Hadik Andreas 536
Hadik Maria Anna zob. Lubomirska Maria Anna
Haga de, hrabia zob. Gustaw III, król szwedzki
Hahn Wiktor 74, 112
Hainlein Gerhard 186
Hamon Rose-Gertrude ur. Landrier 189, 190, 197, 201, 511, 805—808, 831, 832
Hamon, antreprenier 48, 510, 802, 808
Hämpel M. 876
Händel Georg Friedrich 494
Hanke Maria Anna 219

Hannetaire Jean-Nicolas 203
Harasimowicz Józef 188, 571, 804, 812, 818, 819
Harny de Guerville, dramaturg 583, 587, 588
Hart, kompozytor 68, 570, 584, 658, 667, 668
Hasse Johann Adolf 444, 445, 448—450, 454
Hauteroche Noël 52, 191—193, 216, 706
Haydn Joseph 657
Heine Johann 8, 15, 17, 27, 40, 367, 446, 459, 464, 465, 468, 471, 472, 474, 478, 484, 485, 490, 495, 496, 505, 630—639, 853, 864, 876
Heinel Anne-Frédérique 510
Heinsius Daniel 77
Hekel, zegarmistrz 531
Héle Thomas 59
Helsztyński Stanisław 223
Helvetius Claude-Adrien 296, 297, 515
Hempiński Jakub 46, 55, 58, 313, 314, 317, 664, 666, 695, 699, 701, 702, 714—718, 792, 794, 795, 804, 818, 819, 822
Hennin Pierre-Michel 626, 627
Henryk II, król francuski 134, 146
Henryk III, król francuski 77
Henryk IV, król francuski 149, 891
Herder Johann Gottfried 35
Herliczka Antoni 560
Herman, aktor 804
Hesse J.B. 882
Heyking Henriette 662, 672, 673
Heyking Karl Heinrich, ojciec 642
Heyking Karl Heinrich 468, 504, 641, 642, 662, 663, 672
Heyking ur. de la Font, żona Karola 662, 672
Heyzbach (właśc. Eiszpach) Michał 482, 483
Hezjod 294
Hoffmeister, malarz 854, 867, 871
Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 373
Holberg Ludwig 14
Holland vel Holand Jan Dawid 560, 570, 892
Holland vel Holand Rosina 219
Holnicka vel Olnicka Apolonia 646
Homer 123, 129, 233, 238, 294
Horacy zob. Quintus Horatius Flaccus
Horowicz Bronisław 414, 892
Houdard de la Motte Antoine 116, 117, 120, 121, 223, 224, 230, 681, 689, 690, 871
Houdon Jean-Antoine 594, 607
Huber Fr. 685, 686
Hübner Jan 632, 638

- Hulewicz Benedykt 65, 427, 671
Hulewicz, korespondent Szczęsnego Potockiego 590
Hume David 112, 474
Humiecka Anna z Rzewuskich 451
Husarzewski Aleksy 490, 502, 503
Hyam, berajter 520
Hyam, woltyżerka 525
Hyatt-Mayor A. 876
- Ibrahim z Arabii 105, 194—203
Iffland August Wilhelm 35, 36, 672, 730, 737
Igelström Osip 592, 609, 610, 612—614, 674, 676, 739
Innocenty XVIII, papież 372
Isouard Nicolas 319, 322
Iwańska Ludwika 317, 607
Iwańska, siostra Ludwika 607
Iwor Adam 888, 893
- Jabłonowscy 861, 868, 869
Jabłonowska Barbara zob. Czartoryska Barbara z Jabłonowskich
Jabłonowska Teofila zob. Sapieżyna Teofila z Jabłonowskich
Jabłonowska Tekla z Czapliców 567, 568
Jabłonowski Antoni Barnaba 567, 568
Jabłonowski Józef Aleksander 354
Jabłoński, wierzyciel Truskolaskiej 831
Jackl Jerzy 27, 28, 72, 96, 112, 276, 331—615, 651, 863
Jagodyński Świętosław 479
Jakub I, król angielski 133
Jakubowska Józefowa, podkomorzyna żyto-mierska 570
Jakubowski Wojciech 472, 643
Jan Chryzostom, św. 475
Jan III Sobieski, król polski 60, 87, 263, 411, 453, 572, 583, 584, 677, 726
Jan Kazimierz, król polski 272, 889
Jan Wit... zob. Potocki Stanisław Kostka
Jan, towarzysz Katarzyny 531
Janicki J. 643
Janik Michał 430
Jaroszewicz Florian 555
Jarzębski Adam 333
Jasińska Magdalena z Łazańskich 57, 58, 60, 66, 683, 710—714, 722, 723
Jasiński Jakub 9
Jasiński, malarz 867
Jasiński, mąż Magdaleny 680, 710—713, 720, 825
Jauch Daniel 847
Jaucourt, kawaler 392
Jaziomski vel Jeziomski Dominik 39, 449
J.C.S. 168
Jeleński Gedeon 447
Jelska Barbara 426
Jendrysik Augustyn 261, 571
Jerzy III, król angielski 451, 592
Jezierski Franciszek Salezy 19, 24, 25, 28, 291—294, 296, 297, 420
Jocher Adam 118
Jodin, aktorka 39, 751, 752, 770
Jodelle Étienne 134, 146
Jonson Benjamin 83, 84, 132, 144
Johnson Samuel 34, 112
Jordan Jan 92
Józef, błazen Augusta III 624
Józef I, król portugalski 451
Józef II, cesarz austriacki 233, 466, 483
Józefa, arcyksiężniczka austriacka 483
Józefek, tancerz 646
Józefka, kochanka Kazimierza Poniatowskiego 397, 398
Jurkowski Jan 115, 120
Jusserand Jean-Adrien-Jules 119
Justynian I Wielki, cesarz bizantyński 132, 230
Juwenalis zob. Decimus Iunius Iuvenalis
- Kabryt Fryderyk zob. Cabrit Fryderyk
Kaczkowska Agnieszka zob. Zdanowiczowa Agnieszka z Kaczkowskich
Kaczkowski Dominik 58, 60, 61, 66, 311, 321, 599, 712, 713, 721—724
Kaczkowski Karol 732, 733
Kadłubek Wincenty 414
Kaleta Roman 210, 236, 240, 289, 297, 371, 400, 414, 420, 422, 452, 533, 584, 599, 671
Kamieńska Anna 727
Kamieński Maciej 21, 50, 53, 60, 246, 393—395, 521, 584, 651, 707, 710, 724—727, 892
Kamztetzer Jan Christian 854—856
Kapica Tadeusz 770, 772
Karaś Kazimierz 452
Karczewski Wincenty 71, 72, 294—298
Karol II, król angielski 118
Karol III, król hiszpański 451
Karol Emanuel III, król sardyński 451
Karol Eugeniusz, książę wirtemberski 483

- Karpiński Franciszek 61, 286, 599, 676
Katarzyna II, cesarzowa rosyjska 50, 58, 420, 486, 500, 524, 527, 534, 550, 566, 570, 577, 584, 606, 609, 610, 626, 662, 857
Katarzyna Medycejska, królowa francuska 100
Katarzyna, sługa Lorentza 531
Katon zob. Marcus Porcius Cato Uticensis
Katyliina zob. Lucius Sergius Catilina
Kazanowski Stanisław 611
Kazimierz Wielki, król polski 429, 538
Każyński Maciej 63, 317, 571
Kątska Maria zob. Potocka Maria z Kątskich
Kerdu Boisseglin de 641
Keyserling Hermann 450
Kicka Józefa z Szydłowskich 833
Kicki Onufry 604
Kielisiński Kajetan 886
Kierski Józef 442, 443
Kim Giraj, chan tatarski 259
Kingston, księżna zob. Chudleigh Elisabeth, księżna Kingston
Kinsky Teresa zob. Poniatowska Teresa ur. Kinsky
Kiszka-Zgierski Wincenty zob. Zgierski Wincenty
Kitowicz Jędrzej 396, 479, 560, 620, 622, 623, 639, 640
Kircher Joachim 683
Kleiner Juliusz 877
Klemens XIII, papież 451
Kleopatra, królowa egipska 110
Klimowicz Mieczysław 15, 16, 27, 71, 84, 99, 101, 104, 112, 126, 150, 164, 230, 343, 444, 455, 458, 459, 461, 465, 468—470, 472, 473, 478, 484, 485, 490, 493, 496, 502, 505, 645, 744, 749, 752, 754, 760, 770, 807, 864, 889
Klinger Maximilian 35
Kluszewski Jacek 683, 712, 713
Kłokocki Stanisław 102
Kłosowski, aktor 794, 795
Kniaźnin Franciszek Dionizy 27, 71, 144, 285, 286, 289, 293, 419—421
Koblański Józef 421
Koch G. H. 33, 211, 213
Koch Ludwik 437
Kochanowski Jan 23, 114, 115, 120, 132, 207, 248, 271, 272, 864
Koenig Ludwik 438
Koestler A. 77
Kohout, kompozytor 188
Kollątaj Hugo 293, 420, 676, 739
Komarzewski Jan 651, 652, 706, 833
Komorowski T., sufler 794, 795
Konarski Kazimierz 27, 846, 876
Konarski Stanisław 9, 13, 14, 23, 36, 37, 73, 74, 76, 96, 120, 142, 150, 272, 276, 416, 442, 443, 453, 460, 468, 470, 471, 852, 861, 864
Koniecpolski Stanisław 859
Konopeczyński Władysław 336, 503, 627
Konstantyn Wielki (Flavius Valerius Constantinus), cesarz rzymski 100
Kopernik Mikołaj 122
Korbut Gabriel 123
Korotaj Władysław 73
Korsak Tadeusz 498
Korwell, ojciec Morawskiej 685, 686
Korwellówna Marianna zob. Morawska Marianna z Korwellów
Korytowski Jan 506
Korytyński Onufry 72, 123—127, 258, 605
Korzeniewski Bohdan 27, 143, 202, 203, 276, 375, 444
Korzon Tadeusz 367, 579
Kosacka Daniela 479
Kosiński, aktor 795, 804
Kosiński, cukiernik teatralny 600
Kossakowska, aktorka 215, 216, 818
Kossakowski Antoni 397, 398
Kossakowski Józef 57, 232, 275, 277, 418, 419, 653, 675
Kossowska Anna 216, 303, 722, 819
Kossowska Barbara z Bielińskich 595, 596, 668, 669
Kossowski Roch 442, 443, 596, 669
Kościuszko Tadeusz 67, 68, 577, 610, 613
Kott Jan 5—28, 92, 94, 104, 145, 150, 210, 230, 277, 370—372, 376, 408, 416, 427, 428, 865
Kotzebue Friedrich August Ferdinand 23, 36, 63, 66—68, 304, 306, 607, 615, 629, 681, 717—719, 722, 724, 871
Kowalska Elżbieta zob. Drużbacka Elżbieta z Kowalskich
Kowalski Antoni 612
Kozakiewicz Stefan 876
Kozmian Kajetan 398
Krajewski Michał 376, 412—416, 419, 421, 572

- Krasicka Aleksandra z Grabowskich 581, 582
Kraśniński Ignacy 9, 12, 15, 16, 18, 19, 21, 27, 28, 39, 40, 97—102, 105—109, 111, 112, 120, 173—175, 203, 220—223, 238, 240, 306, 334, 361, 378, 380, 381, 393, 395, 398—401, 407, 416, 426, 427, 430, 431, 438, 444, 458, 459, 468, 471, 472, 495, 564, 638, 643, 701, 706
Kraśnińska Zofia zob. Lubomirska Zofia z Kraśnińskich
Kraśnińska-Miller (?), tancerka 656
Kraśniński Teodor 731, 732
Kraszewski Józef Ignacy 358, 577
Kratyn zob. Cratinus
Kraushar Aleksander 370, 485, 486, 552
Krebs Karol 696
Kreczetnikow Piotr 606
Krogulski Władysław 713, 714
Król-Kaczorowska Barbara 26, 27, 443, 503, 599, 743, 744, 789, 843—893
Królik, właściciel kamienicy 450, 455
Królikowski Jan 735
Krutta Antoni 511
Krüger J. Ch. 167, 171
Krumann, tancerz 645
Krynicki, aktor 678
Krzewiński P. 542
Ksawery, książę saski zob. Franciszek Ksawery, książę saski
Kubacki Wacław 28, 144
Kubicki Jakub 60, 854
Kublicki Stanisław 71, 290, 402
Kuborowicz, wierzyciel Truskolaskiej 831
Kuczkowska Anna zob. Sanguszkowa Anna z Pruszyńskich I v. Kuczkowska
Kuczkowski Dionizy 468, 471, 474
Kuczyński, szwajcar 839
Kuditsch, aktor 672
Kudlicz Bonawentura 322, 889
Kunze Christian Friedrich 438
Kuropatnicki Ewaryst Andrzej 440
Kurpiński Karol 392
Kurtz vel Curz Daniel 49, 54, 55, 59, 182, 183, 510, 527, 570, 581, 583, 584, 596, 600, 645, 646, 658, 666—668, 760, 761
Kurtz vel Kurz Joseph Felix (Bernardon) 45—48, 61, 170, 172, 213, 499, 502, 503, 646
Kuszewski Stanisław 261, 683
Kuszewski, metrykarz pieczęci miejskiej 841
Kwiatkowski Marek 864, 865
Kwiatkowski, właśc. ogrodu 555
Labini, teatyn 476
La Bruyère Jean 135, 146
La Chaussée Pierre-Claude Nivelles de 11, 20, 33, 38, 57, 60, 210, 237
Lachnicki Ignacy 84
La Fontaine Jean 222, 265, 392
La Harpe Jean-François 118
La Lande Louis 506, 645
La Motte-Houdard Antoine zob. Houdard de la Motte Antoine
Lancret Nicolas 880
Landrier Rose-Gertrude zob. Hamon Rose-Gertrude ur. Landrier
Lange Joseph 678, 682
Langer, rysownik 893
La Place Pierre-Antoine 118
Larive Jean 591, 592
Laroche, tancerka 636, 639
Larschi Filippo 643
La Ruelle Jean-Louis 779, 782
Latude de Masers Jean-Henri 587
Laura, ukochana Petrarki 132
La Valière Françoise-Louise 9
Le Brun Andrzej 855
Lecain Henri-Louis (właśc. Cain) 33, 35, 195, 200, 201, 203, 245—247, 677, 678, 682, 879
Le Clerque Maria Teresa zob. Dogrumowa Maria Teresa ur. Neri, I v. Le Clerque
Lecouvreur Adrienne 32, 154, 245, 246
Ledóchowska Józefa z Truskolaskich 64, 322, 328, 689, 690, 692—694, 706, 738
Ledoux (Le Doux) François-Gabriel 57, 60, 577, 645, 646, 654, 879
Lee Nathaniel 101
Legrand vel Le Grand Marc-Antoine 11(?), 21, 59, 151, 152, 154, 164, 165, 191, 193, 230, 448, 479, 680
Lehman Karol 571
Lehndorff Ernst Heinrich 485
Lelewel Joachim 730
Lemański vel Niemański, aktor 644, 769, 772
Lemierre Antoine-Marin 62, 310, 311, 587, 595, 681, 684, 686
Lennox Charlotte 231—233
Lensi Domenico 636, 639
Lenz Jakob Michael Reinhold 35

- Leon X, papież 100, 132
 Leopold II, cesarz niemiecki 864
 Lesage Alain-René 20, 32, 52, 60, 165, 193, 215, 218, 220
 Lespinasse Julie 231
 Lesser Wincenty 420, 576, 577
 Lessing Gottholm Ephraim 9, 11, 23, 24, 34, 35, 46, 62, 167, 171, 191, 193, 211, 213, 233—236, 481, 524, 680, 683, 684, 686, 688, 690, 707, 719, 720, 722, 728, 799, 856
 Leszczyńska Wiktoria 465, 635, 637, 639, 754, 769
 Leszczyńska Wagnerowa Franciszka 322
 Leszczyński Rafał 37
 Leszczyński, mąż Wiktorii 635, 637
 Lesznowski Antoni 438, 718
 Leśniewski Franciszek 847
 Leśnodorski Bogusław 671
 Letourneur Pierre 35
 Leulier vel Lhullier Henrietta Zofia ur. Puget 461, 462, 464, 633, 637, 639
 Lewald August 737, 738
 Lewański Julian 11, 27, 71, 104, 119, 148, 341, 443, 450, 459, 464, 474, 744, 892
 Leyman, wierzyciel Truskolaskiej 831
 Ligber Jan 888, 890
 Ligne Charls-Joseph de 582
 Ligne Helena de z Massalskich 578, 581—583
 Lillo George 246
 Linde Samuel Bogumił 144
 Linerata, aktorka(?) 791
 Lipiński Jacek 27, 291, 689, 690
 Lipska Anna 536, 538
 Lipski Michał 509, 510
 Lipski Tadeusz 40, 41, 42, 120, 435, 459, 471, 536, 631, 637—639, 643, 706, 754—757, 760, 762, 763, 765
 Livia Augusta 224
 Livigni Filippo 50, 53, 55, 56, 537, 708, 710, 716, 719, 725
 Livius Andronikus 244, 246
 Liwiusz zob. Titus Livius
 Lobert Wojciech 611, 612
 Locatelli Giovanni Battista 448
 Locci Augustyn 849
 Lohrmann Fryderyk Antoni 66, 868, 882, 883, 885, 888
 Longelune Balthazar 847
 Lope de Vega zob. Vega Lope de
 Lorentowicz Jan 865
 Lorentz vel Lorenz Gottlieb 52, 54, 217, 219, 220, 232, 529—531
 Lorentz Stanisław 376
 Lorenzi Giambattista 671, 672
 Loubertie, aktor 806
 Loubertie, aktorka 806
 Louis Victor 846, 853, 859
 Louvet de Couvray 658
 Löwen Johann Friedrich 169, 172, 481
 Lubomirscy 859
 Lubomirska Aleksandra zob. Potocka Aleksandra z Lubomirskich
 Lubomirska Izabela (Elżbieta) zob. Potocka Izabela (Elżbieta) z Lubomirskich
 Lubomirska Izabela (Elżbieta) z Czartoryskich 41, 346, 466, 467, 469, 511, 516, 519, 520, 635, 639, 642, 656, 658
 Lubomirska Julia zob. Potocka Julia z Lubomirskich
 Lubomirska Ludwika z Sosnowskich 577, 578
 Lubomirska Magdalena z Raczynskich 568
 Lubomirska Magdalena Agnieszka zob. Sapiieżyna Magdalena Agnieszka z Lubomirskich
 Lubomirska Maria zob. Radziwiłłowa Maria z Lubomirskich
 Lubomirska Maria Anna ur. Hadik 536, 566
 Lubomirska Rozalia z Chodkiewiczów 668, 669
 Lubomirska Zofia z Kasińskich 435, 437, 635, 639
 Lubomirski Aleksander 668
 Lubomirski Antoni 639
 Lubomirski Franciszek Ferdynand 442, 443
 Lubomirski Jerzy Marcin 53, 54, 56, 57, 177, 178, 375, 407, 408, 436, 532, 533, 536, 539—542, 563, 564, 566, 568, 569, 572, 576, 660, 661, 686, 743, 812—821
 Lubomirski Kasper 450 455, 485
 Lubomirski Michał 471, 567, 568, 721
 Lubomirski Stanisław, marszałek w.k. 48, 464, 473, 474, 484, 485, 499, 500, 503, 523, 639, 643, 762, 785—791, 798, 803
 Lubomirski Stanisław, wojewoda bractawski 460
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 450, 854
 Lubomirski Teodor 80
 Lucchesini Girolamo 662, 663
 Lucius Annaeus Seneca 24, 75, 99, 115, 120, 122, 126, 185, 221, 248, 353, 354, 856

- Lucius Domitius Ahenobarbus, cesarz rzymski 95
 Lucius Licinius Lucullus 111
 Lucius Sergius Catilina 83, 84, 239
 Ludwik XIV, król francuski 32, 86, 114, 116, 154, 177, 248, 265, 347, 475, 583, 753, 864
 Ludwik XV, król francuski 456, 457, 491
 Ludwik XVI, król francuski 146, 451, 456, 457, 491, 500, 554, 562, 567, 585, 588, 597, 607
 Ludwik XVIII, król francuski 561, 562
 Ludwik, książę de Bourbon (Delfin) 117, 457
 Lukrecjusz zob. Titus Lucretius Carus
 Lucullus zob. Lucius Licinius Lucullus
 Lully Jean-Baptiste 117, 120, 121, 624

 Łazańska Magdalena zob. Jasińska Magdalena z Łazańskich
 Łazański, ojciec Magdaleny Jasińskiej 710, 711, 714
 Ładowski Remigiusz 264, 265
 Łebkowski Ignacy 337—339
 Łęski Józef 864
 Łęski Teodor 864
 Łojek Jerzy 437, 438, 474, 560, 659
 Łomonosow Michał 448
 Łoniewski, rezydent 439, 465, 485
 Łopaciński Euzebiusz 523
 Łopaciński Tomasz Ignacy 439
 Losiewski, instygator 841
 Łubieńska Tekla z Bielińskich 874
 Łubieński Władysław 448—450, 452, 626, 627
 Łuczyńska Katarzyna 571
 Łuski Stefan 121, 400, 401, 436—438, 597
 Łuszczewski F., aktor 818, 819

 Mably Gabriel Bonnot 297, 298
 Machiavelli Niccolò 102,
 Machio Giuseppe Antonio 546
 Madaliński Antoni 67, 614
 Maffei Francesco Scipione 89, 90, 132
 Magier Antoni 358, 368, 369, 376, 398, 414, 450, 506, 538, 583, 621, 623, 624, 626, 627, 644—646, 652, 669, 690, 739, 865
 Magus Vincentius 76, 78
 Maine Anne-Louise-Benedicte de Bourbon-Conde du 86
 Maine Louis-Auguste de Bourbon du 86
 Mairet Jean 101
 Maisonneuve Joseph 261, 583, 642, 648

 Majerowa Janina 94, 471
 Majewska-Maszkowska Bożena 893
 Makarewicz Jan 570
 Malézieu Nicolas 37, 85—87
 Malinowski Karol 438
 Malińska Marianna 646
 Małachowski Antoni 146, 529
 Małachowski Jan 150, 341
 Małachowski Stanisław 288, 291, 296, 297, 591, 658, 659
 Małgorzata, królowa Nawarry 134, 146
 Małuski Michał 548
 Mańkowski Tadeusz 845, 864, 876
 Mara Gertrud Elisabeth 550—552
 Maraino Innocente 63, 559, 596, 861, 868—870, 874
 Marat Jean-Paul 607
 Marchand, tłumacz 170, 172
 Marche de la, kawaler 464
 Marchesi Luigi zw. Marchesini 57, 566, 613
 Marchini, antrepreneur 51
 Marcus Antonius 78, 89, 110
 Marcus Iunius Brutus 88
 Marcus Porcius Cato Uticensis 12, 83, 98, 99, 239
 Marcus Tullius Cicero 83, 133, 143, 146, 148, 230, 239, 244, 682
 Marcus Ulpius Traianus 95
 Marczevska-Stańdowa Elżbieta 335
 Maréchal S. 36
 Marewicz Wincenty Ignacy 71, 416, 425, 426
 Maria Adelajda, królowna francuska 490, 491
 Maria Antonina, królowa francuska 376, 510, 514, 567, 588, 656
 Maria Fiodorowna, cesarzowa rosyjska 531, 532
 Maria Józefa Saksońska, księżna de Bourbon 457
 Maria Kazimiera, królowa polska 453
 Maria Teresa, cesarzowa austriacka 451, 640
 Mariani Tommaso 50, 167, 171, 688, 689, 707, 710, 784, 785
 Mariani, teatyn 476
 Marin François-Louis 501
 Marini Giovanni Ambrogio 21
 Marini, baletmistrz 560
 Marival, aktor 189, 806
 Marivaux Pierre (właśc. Carlet de Chamblin) 9, 10, 21, 32, 33, 38, 49, 59, 81, 92, 135, 147, 187, 188, 191, 411, 530

- Marmontel Jean-François 188, 203, 258, 276, 277, 392, 487, 491, 496, 514, 647, 648, 655, 667, 668, 725, 802
- Marsan zob. De Marsan
- Marselli, lekarz 473
- Marsollier de Vivetières Benoit-Joseph 671, 672
- Martelingo Aleksander 669
- Martens, świadek 840
- Martin y Solar Vincenzo 712, 713, 722, 869, 871
- Martini Giambattista 318
- Marunowska Agnieszka zob. Truskolaska Agnieszka z Marunowskich
- Marunowska Franciszka zob. Pierożyńska Franciszka z Marunowskich
- Marunowska Teofila 57, 58, 64, 317, 680, 692, 694, 722, 830
- Marvani Jan 65, 66, 603
- Massalska Helena zob. Ligne Helena de z Massalskich
- Massalska Józefa z Radziwiłłów 370, 522, 523
- Massalski Ignacy Józef 522, 578, 782, 783
- Massalski Ksawery 522
- Massalski Michał Józef 346
- Matiuszkin Zofia zob. Wielhorska Zofia z Matiuszkinów
- Mattei, antreprenier 50, 52, 524
- Mattiuzzi Antonio zw. Collato 457
- Matuszewicz Tadeusz 290, 291
- Maulan vel Molan, aktorka 189, 190, 192, 196, 201
- Mauraner Franciszek Ksawery 437
- Maury Jean-Siffrein 589
- Mazarin, księżna 490
- Mazzola Caterino 50, 53, 62, 708, 710, 711, 716, 719, 725
- Mecenas zob. Caius Cilnius Maecenas
- Medem Elise zob. Recke Elise ur. Medem
- Méhul Étienne-Nicolas 731
- Meier Józef 67
- Mejbaum W. 533
- Menander 91, 93, 126, 139, 174, 369, 589, 856
- Mengs A. Rafael 880
- Mercier Louis-Sébastien 11, 20, 23, 35, 48, 62, 64, 164, 170, 172, 192, 232, 245, 246, 276, 277, 307, 309, 500, 687, 689, 692, 694, 702, 706, 709, 710, 718—720
- Mérigot, wydawca 184
- Merlini Dominik 672, 673, 853—856, 860
- Merlini Marianna zob. Camelli Marianna ur. Merlini
- Merlini Martini 672, 673
- Messala, polityk francuski 587
- Metastasio Pietro Buonaventura (właśc. Trappassi) 13, 32, 33, 35, 36, 48, 74, 89, 132, 144, 170, 172, 213, 214, 221, 222, 230, 370, 444—446, 448—450, 476, 510, 531, 532, 534, 551, 599, 798, 856
- Meyer, malarz 560
- Męciński Wojciech 144
- Miączyński Adam 488
- Michel A. 876
- Michniewski Antoni 47, 155, 168, 171, 369, 392, 683
- Mickiewicz Adam 22, 419, 548, 549, 552
- Miechowita (Maciej z Miechowa) 414
- Mier Albert 210
- Mierzwiński(?), aktor 818
- Mierzyńska Julia 686, 687
- Mierzyński Andrzej 313, 317, 571, 683—687, 724, 804, 812, 819, 822
- Mieszkowski A. 827
- Miklasiewiczówna Antonina zob. Campi Antonina z Miklasiewiczów
- Miklaszewski Konstanty 893
- Mikołaj z Wilkowiecka 341
- Mikorski Dionizy 690
- Mikulski Tadeusz 270, 286, 293, 424, 676
- Mililotti Pasquale 52, 654, 655, 666
- Miller Antoni 505, 714
- Miller, malarz 870
- Milobędzki Adam 865
- Minasowicz Józef Epifani 102, 144, 147, 272, 276, 340, 343, 354, 360, 361, 438, 475, 635, 639
- Mirabeau Gabriel-Honoré 588, 589
- Mirska, żona Bogusława(?) 668, 669
- Mirski Bogusław 669
- Missoli, tancerz 781, 782
- Mistelet, autor książki *De la sensibilité par rapport aux drames, romans et à l'éducation* 184—186
- Miterzanka-Dobrowolska Mieczysława 118
- Mitrydates 111
- Mitzler de Kolof Wawrzyniec 9, 18, 47, 71, 81, 92, 117, 123, 125, 149—172, 277, 341, 360, 368, 370, 438, 500, 507
- Mniszchowa Maria z Ossolińskich 627

- Mniszchowa Maria Amalia z Brühlów 443
Mniszchowa Urszula z Zamoyskich l v. Potocka 538, 546, 577, 578, 581, 582, 654, 655
Mniszchowie 22, 847
Mniszchówna Józefa zob. Potocka Józefa z Mniszchów
Mniszchówna Ludwika zob. Sulkowska Ludwika z Mniszchów
Mniszech Adam Józef 439, 505
Mniszech Jerzy August 398, 439, 442, 443, 485
Mniszech Józef Jan 627
Mniszech Michał 538, 550, 574, 577, 580, 581, 601, 654, 828—830, 838
Modest, traktier 518
Modrzejewski Józef 237
Moissy Alexandre-Guillaume 171
Modzelewski Kazimierz 770, 772
Mokronowski Wojciech 37, 88—90, 144
Molé, aktor 656
Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 9—11, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 27, 36, 37, 38, 41, 50—54, 60, 61, 71, 72, 77, 84, 91—93, 100, 108, 113—115, 117, 119, 120, 122, 135, 138, 145, 146, 148, 154, 155, 165, 168, 172—175, 177, 178, 180, 185, 187, 190—193, 215, 216, 220—223, 243, 245, 246, 248, 259, 266, 268—269, 272, 276, 277, 300—304, 306, 369, 387, 388, 392, 448, 456, 457, 459, 475, 490, 530, 581—583, 607, 629, 630, 632, 657, 658, 677, 680, 682—684, 686, 696, 698, 701, 702, 706, 707, 710, 716, 717, 727, 753, 856
Moline Pierre-Louis 559
Mollé, aktor 231
Möller Heinrich Ferdinand 218, 220, 565
Molteni Benedetta 454
Monaldi Jakub 689
Monet, generał 502
Monperlier I. A. M. 736
Monsigny Pierre-Alexandre 58, 192, 193, 464, 493, 497, 505, 559, 721, 724, 725, 749
Montbrun Louis 39, 49, 395, 505, 516, 523, 700, 701, 706, 707, 743, 752, 803, 805, 807, 808
Montesquieu Charles Secondat 9, 206, 388, 476
Montfleury Antoine-Jacob 52
Montroze, aktor 189, 196, 201, 806
Monvel Jacques-Marie 592
Moore Edward 34, 175, 176, 183, 184, 187, 399, 400, 488, 489
Morawska Marianna z Korwellów 685, 686
Morawski Dominik 685, 686, 710, 733
Morczyński Filip 646
Moreau Louis-Pierre 445
Morelli Cosimo 51
Morelli, urzędnik ambasady rosyjskiej w Warszawie 672, 673
Moretti Pietro 445
Morstin Ludwik Hieronim 81
Morsztyn Jan Andrzej 115, 120, 134, 144, 272, 354
Morsztyn Stanisław 120, 354
Morsztynowie 863
Mostowski Tadeusz Antoni 437
Moszczeńska Marianna 453
Moszyński Antoni 392
Moszyński August 40, 43, 44, 49, 52, 444, 460, 463, 464, 473, 474, 484, 485, 503, 524, 528, 533, 613, 632, 636, 674, 743, 745, 746, 747—754, 757, 758, 760—762, 766, 767, 770—772, 798—800, 803, 810, 811, 845, 854, 860, 868
Moszyński Fryderyk Józef 669—671
Mottaz Eugeniusz 502
Moulau, aktor 752, 771
Mowiński zob. Krasicki Ignacy
Mozart Wolfgang Amadeus 54, 55, 61, 66, 685, 686, 869, 871, 872, 884
Mrozińska Stanisława 877, 892
Muchowski, autor listu do „Monitora” 104
Mucius Scaevola 96
Müller, aktor niemiecki 168, 169, 172
Murray Émile 452, 486, 628—630
Murray, żona i córka Emila 630
Mycielska Anna zob. Radziwiłłowa Anna z Mycielskich
Mycielski Stanisław 44, 381
Myszkowski Piotr 120
Myśliweczek Josef 566
Naciewiczówna Aniela 734
Nagłowski Antoni Felician 440, 509, 573
Napoleon Bonaparte, cesarz Francuzów 874
Narbuttówna Aleksandra 647, 648
Naruszewicz Adam 9, 17, 60, 63, 175, 176, 284, 285, 287, 333, 334, 351, 352, 356—

- 358, 361—363, 367, 368, 372, 405, 416,
438, 532, 558, 559, 577, 579, 584, 856
Nassau-Siegen Karol 571, 857, 858
Nassau-Siegen Karolina z Gozdzkich l v. San-
guszkowa 261, 369, 470, 571, 647, 648, 652,
654, 655, 857, 858
Neapolitańczyk zob. Ferrari Teodor(?)
Nepos zob. Publius Cornelius Nepos
Neri Maria Teresa zob. Dogrumowa Maria
Teresa ur. Neri l v. Le Clerque
Neron zob. Lucius Domitius Ahenobarbus
Nestor 222, 223
Neuber Friederike Karoline zw. Neuberin 32,
33, 211, 213, 235, 276
Neuber Johann 213
Neufchateau François 611
Newton Isaac 24, 122, 173
Nicolai Friedrich 649, 650
Nicolet Jean-Baptiste 575, 576
Niemański zob. Lemański vel Niemański
Niemcewicz Julian Ursyn 22, 62, 64, 71, 72,
286—291, 294—296, 298, 377, 398, 420,
421, 427, 429, 437, 480, 484, 501, 523, 559,
590, 591, 595, 596, 599, 615, 642, 645, 648,
649, 655, 658—660, 664—669, 671, 676,
681, 684, 704, 706, 709, 710, 864, 874, 888,
889, 890, 892
Nieżychoński Adam 92
N. N. zob. Bohomolec Franciszek
Noailles Louis-Antoine 121
Nomora, gimnastyk 506
Norblin Jan Piotr 669, 868, 880, 881, 886, 887,
893
Nord du, hrabia zob. Paweł I, cesarz rosyjski
Norwid Cyprian 25
Noverre Jean-Georges, 42, 43, 126, 180—182,
484, 485, 510, 557, 879, 883, 893
Nowak-Dłużewski Juliusz 426, 429, 726
Nowicka Marianna 58, 313, 703, 819
Nowicki Franciszek 600, 601, 818, 819
Nowicki Jan 58, 769, 772

Oberskirch d' 527
Objaśniacz Świec 105, 197—203
Oborski Franciszek 506
Oborski Józef 506
Ochocki Jan Duklan 653, 729
Oehmingen vel Oemichem zw. Emkini 44,
525, 682
Oemichen zob. Weyrauch ur. Oemichen, pani
Ogińska Aleksandra z Czartoryskich 369, 370,
421, 504, 512, 513, 542, 543, 545
Ogińska Augusta zob. Platerowa Augusta
z Ogińskich
Ogińska Honorata 558
Ogińska Katarzyna zob. Przeździecka Ka-
tarzyna z Ogińskich
Ogińska Kazimiera zob. Brzostowska Kazi-
miera z Ogińskich
Ogiński Michał Kazimierz, 374, 420, 454, 455,
465, 467, 470, 504, 505, 513, 522, 558, 560,
614, 636, 651, 762, 802, 803
Ogrodzński Wincenty 125
Ogrodzki Jacek 461, 490, 502, 503
Okoń J. 341
Okoński Aleksander 693
Olewicki, tancerz 646
Olizar Franciszek Kajetan 532
Olszewski, aktor 818, 819
Oraczewski Feliks, 47, 50, 166, 212, 213,
378, 392, 540, 589, 655—658, 701, 706
Orléans, książę 491, 656
Orłów Grigorij 534
Orłowska, córka Andrzeja 576, 577
Orłowski Aleksander 669, 891, 893
Orłowski Andrzej 577
Orłowski Augustyn 38, 74, 84, 90, 142, 148,
442, 443, 453, 460
Orme l'de, śpiewak 654
Osiński Ludwik 261
Osiński Alojzy 443
Oskierko, właśc. pałacu 569
Ossolińska Florentyna z Dembowskich 606
Ossolińska Maria zob. Mnischowa Maria
z Ossolińskich
Ossolińska Teresa zob. Potocka Teresa z Os-
solińskich
Ossolińska Teresa ze Stadnickich 627
Ossoliński Jan Onufry 606
Ossoliński Józef Kajetan 604
Ossoliński Józef Kanty 627
Ostrowski Antoni Kazimierz 860
Ostrowski Teodor 398, 439, 505
Ouville Antoine Le Metel d' 300
Owidiusz zob. Publius Ovidius Naso
Owsińska, matka Kazimierza 678
Owsińska, żona Kazimierza 687
Owsiński Antoni 678
Owsiński Kazimierz 46, 49—51, 55, 58, 60,
63, 65, 145, 176, 202, 243—246, 268, 271,

- 305, 310, 311, 313, 316, 321, 328, 400, 429,
475, 525, 599, 607, 627, 668, 670, 677—
683, 687, 692—694, 700—703, 706, 718,
722, 804, 822
- Oxenstierna Johann Turesson 165, 360, 361
- Ozimek Stanisław 71, 98, 101, 104, 109, 111,
112, 150, 154, 165, 339, 340, 343—345,
355, 472
- Ożarowska Marianna z Dzierzbickich 672,
673
- Ożarowski Piotr 600, 604, 669, 671, 673, 675
- Ożga Piotr 453
- Pache Jean 605
- Paciorkowski Franciszek 487, 488
- Padouena, właśc. galerii figur woskowych 608
- Paisiello Giovanni 50, 52, 53, 55—57, 534,
537, 550, 551, 577, 651, 652, 654, 655, 666,
671, 672, 674, 685, 708, 710, 712, 713, 716,
719, 725
- Palaprat Jean 716, 718
- Pasek Jan Chryzostom 864
- Pasqua Giuseppe 511, 512, 790, 791
- Paterculus zob. Velleius Marcus Paterculus
- Pâtu Claude 314, 471
- Pauersbach Joseph 54, 169, 172
- Paulin, aktorka 752
- Paulmy d'Argenson Marc-Antoine de 443,
444
- Paweł I, cesarz rosyjski 531, 532, 642
- Pawlikoska, aktorka 769
- Pawłowicz Michał 328
- Pawłowiczowa Janina 69—330
- Pellati, antreprenier 64, 66, 600
- Pellegrin Joseph-Simon 117, 121, 126
- Pelletier-Volmérange 730
- Pelonte Past 626, 627
- Pergolesi Giovanni Battista 33, 450, 551, 625
- Perkowski, wariat 414
- Perosier, antreprenier 412, 414, 539, 816
- Perrey L. 578
- Perrin Pierre 116, 120, 806
- Perrini Angiolina 62
- Perrini Catterina 62
- Persecchini vel Persichini Pietro 61
- Petinati, baletmistrz 560
- Petrarca Francesco 131, 132
- Petraschówna Zofia zob. Dmuszewska Zofia
z Petraschów
- Petosellini Giovanni 150, 167, 171, 784, 785
- Pękalski Wojciech 319, 322, 874
- Phillidor François-André (właśc. Danican)
63, 192, 193, 216, 397, 707, 710
- Piccini (Piccinni) Niccolo 40, 53, 54, 462,
580, 631, 638, 641, 642, 784, 785, 798
- Piccolomini Alessandro 76, 78
- Picque vel Pic Charles 41, 472, 640, 641,
643, 646, 760, 761, 766
- Pieglowska Eleonora zob. Drozdowska Eleo-
nora z Pieglowskich
- Pierożyńska Franciszka z Marunowskich 57,
58, 310, 311, 313, 314, 317, 680, 692, 694,
718—720, 829, 830
- Pierożyński Leon 49, 58—60, 188, 328, 570,
578, 692, 694, 710, 713, 718—720, 825,
829, 830
- Pieszczotowski Bogusław 149
- Pietraszko Stanisław 74, 276, 277
- Pietrkiewicz J. 416
- Piękowska Konstancja zob. Dmuszewska
Konstancja z Pięknowskich
- Piis Pierre-Antoine 583, 680
- Piles Fartia de 641
- Pinadoński, aktor 818
- Pinetti, iluzjonista 334, 547—549
- Piotrowski Gracjan 340, 341
- Piotrowski, aktor 818
- Piranesi Francesco 856
- Piranesi Giovanni Battista 867, 873
- Piron Alexy 237
- Pistor Johann Jacob 610
- Pitagoras 420
- Pizon zob. Caius Calpurnius Piso
- Pixérécourt René-Charles 36
- Plater Jan Ludwik 37, 119
- Plater Konstanty Ludwik 577
- Platerowa Augusta z Ogińskich 577, 578
- Platière Jean-Marie de la 602
- Platon 76, 78, 139
- Platt Julian 293
- Plaut zob. Titus Maccius Plautus
- Płersch Jan Bogumił 855, 865, 867, 868, 872—
875, 890
- Plümicke Karl Martin 62, 310, 311
- Pochet vel Pochat, antreprenier 52, 533, 534,
811
- Pociejówna Karolina zob. Radziwiłłowa Ka-
rolina z Pociejów
- Pockrich Richard 552
- Podhorski Dominik 570

- Podoski Franciszek 485
Podoski Gabriel Jan 38, 43, 44, 484, 485, 512, 525, 678, 682
Podoski, artylerzysta 839
Poggi, śpiewak 779, 782
Poisson Raymond 193, 196, 201, 203
Polanowski, starosta dąbrowski 577
Polanowskie, córki starosty dąbrowskiego 576, 577
Poniatowscy 476
Poniatowska Apolonia z Ustrzyckich 626, 627
Poniatowska Izabela (Elżbieta) zob. Branicka Izabela (Elżbieta) z Poniatowskich
Poniatowska Konstancja zob. Tyszkiewiczowa Konstancja z Poniatowskich
Poniatowska Ludwika zob. Zamoyska Ludwika z Poniatowskich
Poniatowska Maria Teresa zob. Tyszkiewiczowa Maria Teresa z Poniatowskich
Poniatowska Teresa ur. Kinsky 626, 627
Poniatowska Teresa zob. Tyszkiewiczowa Teresa z Poniatowskich
Poniatowski Andrzej 42, 461, 626, 627, 640
Poniatowski Józef 398, 503, 601, 648, 652
Poniatowski Kazimierz 40, 44, 237, 305, 306, 368, 376, 398, 436, 454, 455, 473, 490, 579, 626, 627, 633, 638, 654, 655, 671, 690, 746, 748, 857, 865
Poniatowski Michał Jerzy 476, 567, 574, 579, 654
Poniatowski Stanisław 56, 236, 237, 476, 521, 569
Poniatowski Stanisław zob. Stanisław August Poniatowski, król polski
Poniński Adam 45—47, 54, 498, 499, 501, 503, 506, 524, 536, 539, 542, 569, 648, 660, 783, 784, 815—817, 819—821
Poniński Kalikst 647, 648
Ponziani, śpiewak 62
Pope Alexander 90, 231, 233, 294, 297
Popiel Bazyli 144, 213, 214
Poplatek Jan 864
Pöppelmann Mateusz Daniel (młodszy) 847
Portalupi Antoni 36, 476
Potakowicz vel Bodachowicz, pani 633, 635, 636
Potemkin Grigorij 570
Potier Charles 736, 737
Potier Charles Joseph 736, 737
Potoccy 564
Potocka Aleksandra z Lubomirskich 585
Potocka Anna z Potockich 450, 452
Potocka Anna Teofila zob. Sanguszkowa Anna Teofila z Sapiehów 2 v. Potocka
Potocka Izabela (Elżbieta) z Lubomirskich 371
Potocka Józefa z Mniszców 553, 554
Potocka Julia z Lubomirskich 511, 581, 582, 652, 667—669
Potocka Marianna z Kątskich 37, 119, 461, 467, 470, 471, 473
Potocka Marianna Klementyna zob. Brühlowa Marianna z Potockich
Potocka Anna Teresa z Ossolińskich 627, 642, 668, 669
Potocki Aleksander 471
Potocki Franciszek Salezy 450, 554
Potocki Ignacy 317, 371, 564, 565, 601, 627
Potocki Jan 237, 511, 582, 642, 655, 658, 669, 881
Potocki Jan, brygadier 377, 627
Potocki Joachim 510
Potocki Józef 443, 627, 642, 669
Potocki Kajetan 471
Potocki Seweryn 647
Potocki Stanisław Kostka 443, 585, 651, 652, 854, 860, 871
Potocki Stanisław Szczęsny 65, 299, 420, 421, 427, 429, 430, 553, 554, 564, 565, 590, 670, 675
Potocki Wacław 354
Potocki Wincenty 471
Pradon Nicolas 246, 265, 267, 268, 337
Prenczyński Maciej 169, 170, 172, 559
Prévile Pierre-Louis (właśc. Dubus) 142, 143, 148, 196, 201, 203, 231, 677, 678, 682
Price, berajter 525, 598
Price z Massonów, woltyżerka 598
Promiński Ksawery Bernard 794—796, 818, 819
Prosnak Jan 28, 413, 505
Prusinowska vel Prosinowska Antonina 465, 633, 636, 638, 769, 771, 773
Prusinowski, mąż Antoniny 633
Pruszyńska Anna zob. Sanguszkowa Anna z Pruszyńskich l v. Kuczkowska
Przebendowska Anna zob. Sulkowska Anna z Przebendowskich
Przeclawski Kazimierz Jan 278, 520

- Przemysław I, książę polski 413
Przetocki, aktor 818
Przetoka, aktor 818
Przeździecka Helena zob. Radziwillowa Helena z Przeździeckich
Przeździecka Katarzyna z Ogińskich 470
Przeździecki, asesor koronny 841
Przybylski Jacek 71, 297, 298
Przychocki Gustaw 109
Przytocka A., aktorka 819
Pszczółowska Lucylla 118
Ptolemaeus Claudius 24, 122
Ptolomeusz zob. Ptolemaeus Claudius
Publius Cornelius Nepos 240
Publius Cornelius Scipio Africanus 225, 230
Publius Cornelius Tacitus 137, 147
Publius Decius 96
Publius Ovidius Naso 24, 122, 252, 258, 370, 371, 669, 671
Publius Terentius Afer 75, 77, 86, 91—93, 100, 113, 126, 138, 139, 208, 209, 220, 222, 248, 256, 269, 275, 369, 677, 856
Publius Vergilius Maro 129, 141, 222, 223, 230
Puget Henrietta Zofia zob. Leulier vel Lhulier Henrietta Zofia ur. Puget
Pugnani, wirtuoz 526
Pulaski Antoni 672, 673
Pulaski Kazimierz 673
Puszkina Aleksandr 20
Puzyna Konstanty 28
Pylades, tancerz rzymski 677, 682
Pyrrhis de Varille César 38, 94—96, 547, 626, 627
Pysznik Michał 438
Quaglio Carlo 476, 637, 639, 854, 868, 875
Quetant Antoine-François 50, 51, 170, 172, 216, 246, 707, 710
Quinault Philippe 116, 117, 120, 221, 222
Quintus Horatius Flaccus 13, 16, 72, 79, 81, 83, 86, 90, 93—97, 99—102, 105, 107—110, 112, 116, 125, 131, 136, 137, 139, 144, 208, 222—224, 230, 238, 250, 251, 257, 258, 276, 292, 294, 321, 322
Quintus Roscius Gallus 133, 143, 221—223, 244, 245, 337, 677, 682
Quintus Septimius Florens Tertulianus 475
Raab F. 502
Rabowicz Edmund 210, 398, 439
Racine Jean 10, 13, 14, 36, 59, 74, 100, 120, 129, 135, 144, 146, 155, 185, 186, 210, 221, 222, 231, 245, 246, 248, 252, 265, 268, 278, 337, 353, 354, 470, 626, 627, 637, 647, 654, 749, 856
Raczyńska Magdalena zob. Lubomirska Magdalena z Raczyńskich
Raczyńska Teresa 368, 369
Raczyńska Kazimierzowa, marszałkowa 833
Raczyński Adam 577
Raczyński Edward 10
Radonvilliers Claude-François 496
Radowski Jerzy 210
Radwańska Teresa 512
Radwański Andrzej 867
Radziejewska, aktorka 769
Radziwiłł Hieronim 125, 521, 522
Radziwiłł Karol Stanisław „Panie Kochanku” 49, 206, 370, 486, 516, 520, 522, 527, 558, 560, 706, 710, 711, 718, 719, 823, 859
Radziwiłł Maciej 60, 558—560, 570
Radziwiłł Michał 84, 560
Radziwiłł Mikołaj 343
Radziwiłł Udalryk 336, 453
Radziwillowa Anna z Mycielskich 343
Radziwillowa Franciszka Urszula z Wiśniowieckich 13, 27, 36, 37, 119, 560
Radziwillowa Helena z Przeździeckich 647, 648, 654, 833
Radziwillowa Karolina z Pocięjów 626, 627
Radziwillowa Maria z Gaudzickich 41, 341—343, 465, 468, 506
Radziwillowa Maria z Lubomirskich 435, 437, 461, 467, 627
Radziwillowa Zofia Fryderyka ur. Thurn und Taxis 521, 522
Radziwillowie 859
Radziwillówna Józefa zob. Massalska Józefa z Radziwillów
Radziwillówna Maria Wiktoria 370
Raffaello Santi 677
Rameau Jean-François 32
Rameau Jean-Philippe 116, 120, 121, 126, 597, 625, 868
Ramler, librecista 454
Rapin René 78, 114, 120
Rastawiecki Edward 876
Raszewski Zbigniew 26, 27, 28, 165, 178,

- 216, 276, 291, 306, 318, 375, 397, 398, 446,
503, 507, 524, 536, 575, 602, 614, 676, 846,
863, 864, 876, 877, 888, 889, 892, 893
Raucourt (właśc. Française-Marie Saucerotte)
154
Réaumur René-Antoine 446
Recke Elise von der ur. Medem 667, 668
Regnard Jean-François 10, 11, 19, 38, 46,
54, 81, 128, 135, 146, 166, 171, 185, 187,
190—193, 205, 206, 211, 213, 266, 268,
276, 277, 303, 304, 378—380, 448, 462,
630, 680, 683, 684, 686, 687, 689, 690, 696,
697, 701, 706, 715, 717
Regulski Jakub 437
Reinner Franz 218, 219
Reinner, aktorka 218, 219, 232
Reiss Józef 27, 552
Renaud, l'abbé 63, 582, 583, 596, 666, 667
Repinin Nikołaj 39, 43, 126, 450, 451, 458,
464, 472, 484—486, 489, 501, 632, 636,
637, 642, 750, 767, 768
Restorini, śpiewak 779, 782
Rey Jan 181, 893
Reytan Tadeusz 498, 503
Reverdil Marek 370, 551, 552
Riabinin Jan 571, 599, 724
Riccoboni François 33, 203
Riccoboni Luigi 32, 33, 118, 174, 203
Riccoboni Marie-Jeanne 145
Richardson Samuel 343, 611
Richelieu Armand-Jean du Plessis 134
Ristori Jan Albert 847
Ristorini vel Restorini Catterina 40, 636,
639, 641, 642, 779
Rivière Dufresny Charles(?) 57, 565
Robespierre Maximilien-François 9, 611
Rochefoucauld La François 345
Rochon de Chabannes Marc-Antoine 190,
234, 235, 578
Rodosch, kolega Ignacego Lebkowskiego 339
Rogalski, znajomy Pierożyńskiego 829
Rojas y Zorilla Francisco 218, 220
Rollin Charles 91, 92, 345
Romanus Abraham 47, 48, 660
Romagnesi Jean-Antoine 54, 59, 64, 154,
204, 683
Ronikier Michał Aleksander 627(?) 634, 639
Roscjusz zob. Quintus Roscius Gallus
Rosen, generał 738
Rossy, tancerka 646
Rostworowski Emanuel 803
Roszkowska Wanda 101, 276
Rotengruber vel Rottengruber Józef 818,
819
Rous, architekt 497
Rousseau Jean-Baptiste 81, 246, 265, 267
Rousseau Jean-Jacques 9, 10, 18, 34, 53, 61,
63, 64, 87, 144, 174, 204, 388, 414, 426,
474, 476, 513, 514, 559, 583, 624, 656, 680,
683, 688, 702
Rousselois vel Rousseloi Josse 11, 41—44,
230, 435, 466, 484, 489, 490, 502, 770,
771
Rozanow Z. 333
Roźniecki Aleksander 627
Różycka Magdalena 646
Rudnicka Jadwiga 216, 232, 744
Rudnicka, aktorka 60, 831, 832
Rudnicka, aktorka, siostra poprzedniej 831,
832
Rudnicki, ojciec aktorek 831
Rudolf-Hille Gertrud 876
Rudź Włodzimierz 203, 317
Rulhière Claude-Carloman 504
Rulikowski Mieczysław 27, 443, 468, 522,
559, 713, 731, 743, 744, 784, 789, 814, 817,
818, 821, 822, 845, 850, 863, 864, 876
Rutkowska Karolina z Werterów 55, 571,
818, 819
Rutkowski Andrzej 67, 68, 321, 571, 592,
611, 612, 615
Rutledge James 270, 424
Ryłło Jan 67, 321, 612, 705
Rymiński Michał 645, 646, 657, 658, 666—
668
Rymszyna Maria 317
Ryszczewska vel Rzyszczewska Honorata
576, 578
Ryszczewski Gabriel 576, 577
Ryszczewskie, panny 576, 577
Ryszkiewicz Andrzej 876, 892, 893
Ryx Franciszek 44, 45, 47—51, 53—58, 60—
63, 178, 290, 404, 422, 520, 524, 528, 538,
539, 541, 542, 568, 646, 651, 680, 693, 694,
700, 701, 703, 704, 706—708, 710, 712,
714, 716, 719, 721, 725, 772, 784, 785, 788,
790, 802, 803, 807, 809, 811, 812, 820, 821,
823—826, 834—837, 860
Rzadkowska Ewa 148, 174, 186, 209, 258,
277, 392, 744

- Rzewuska Anna zob. Humiecka Anna z Rzewuskich
Rzewuski Franciszek Michał 377
Rzewuski Henryk 549
Rzewuski Józef 94, 339
Rzewuski Kazimierz 377
Rzewuski Seweryn 429, 430
Rzewuski Stanisław 339
Rzewuski Stanisław Mateusz 80, 81
Rzewuski Wacław 13, 27, 37, 38, 80, 81, 93, 94, 238, 249, 272, 277, 339, 340, 467, 471
Rzewuski, domniemany mąż Ludwika Aloy 627
Rzępołuwski, wierzyciel Truskolaskiej 831
Rzewski Stiepan 164, 369, 370
- Sabbattini Francisco 849
Sacco Gennaro 11
Sacco Giovanni Antonio 46, 166—172
Sacco Giovanna 169, 172
Sacchini Antonio Maria Gasparo 50, 54, 167, 171, 505, 573, 647, 648, 688, 689, 707, 710, 725, 784, 785
Sacchini Giuseppe 880
Sainte Albine Rémond 203
Saint-Évremond Charles de Marguetel de Saint-Denis 76, 77
Saint-Saphorin de Mestral Armand 802, 803
Sajkowski Alojzy 84, 276, 523, 560
Saldern Kasper 45
Salieri Antonio 23, 50, 53, 61, 62, 66, 318, 534, 607, 685, 686, 708, 710—713, 716, 719, 722, 725, 729, 868, 869, 882, 883
Salisbury, księżniczka 82
Salmonowicz St. 284
Salomon Johann Peter 126
Saluzzo de Carigliano Ferdinando 578
Salvador, utrzymujący reduty 622, 623
Salwian, św. 475
Sanguszko Hieronim Janusz 538, 547, 568, 569, 626, 627, 648
Sanguszko Janusz 369
Sanguszko Paweł Karol 547
Sanguszkowa Anna z Pruszyńskich l v. Kuczkowska 538, 568, 648
Sanguszkowa Anna Teofila z Sapiechów 2 v. Potocka 368, 538, 647, 648, 652, 656, 658
Sanguszkowa Barbara z Duninów 547
Sanguszkowa Karolina zob. Nassau-Siegen Karolina z Gozdzkich l v. Sanguszkowa
Sanguszkowie z Lubartowa 96
Sanguszkówna Kunegunda zob. Czacka Kunegunda z Sanguszków
Sans-la Ville, aktorka 778, 781
Santeul Jean 101
Sapieha Michał Aleksander 442, 443, 557—559, 578, 647, 648
Sapieha Kazimierz Nestor 49, 176, 184, 187, 647, 648, 651, 683
Sapieha Michał Antoni 84, 785
Sapiehowie 858
Sapieżanka Anna Teofila zob. Sanguszkowa Anna Teofila z Sapiechów 2 v. Potocka
Sapieżyna Elżbieta z Branickich 651
Sapieżyna Magdalena Agnieszka z Lubomirskich 443, 453, 647, 648
Sapieżyna Teofila z Jabłonowskich 522
Saplakiewiczówna, tancerka 560
Saracinelli Ferdinando 479
Sarbiewski Maciej 852
Sardanapal zob. Assurbanipal, władca Asyrii
Sarti Giuseppe 57, 566, 719—721, 724
Sartorini, śpiewacy 58
Saunier Vincenzo 475, 476
Saurin Bernard-Joseph 34, 49, 176, 183, 184, 187, 266, 268, 399, 400, 489, 679, 680, 683, 688, 691, 708, 718, 722
Saxo Grammaticus 322, 323, 328, 330
Scaliger Julio Cesare 76, 78, 125
Scarron Paul 300
Scherer Jacques 237
Schikaneder J. Emanuel 685, 686, 871
Schinagel vel Schinaglin Giuseppe 660, 661
Schiller Friedrich 9, 11, 34, 35, 58, 66, 236, 575, 609, 672, 735
Schiller Leon 16
Schlegel August Wilhelm 172, 330
Schlegel Johann Elias 169, 172, 518
Schmitt Henryk 452, 498
Schnür-Peplowski Stanisław 468
Scholz Janos 876
Schonaich-Carolath 450
Schönemann Johann Friedrich 211, 213
Schröder Friedrich Ludwig 24, 34, 35, 52, 219, 327, 329, 677, 678, 682
Schröger Efraim 478, 853, 860
Schrottenstein, antrepreneur 58, 575
Schuch Franz jun. 454
Schuch Franz sen. 454
Schulz Ch., antrepreneur 47

- Schulz Friedrich 661—666, 673, 674
Schulzin, śpiewaczka 170
Schütz, tancerz 645
Scipio K. 647
Scribe Eugène 736
Scudery Georges 98, 125, 265, 267
Scudery Madeleine 10, 265, 267
Scypion zob. Publius Cornelius Scipio Africanus
Sedaine Michel-Jean 20, 34, 52, 58, 60, 191—193, 314, 464, 493, 497, 559, 680, 721, 724, 725, 749
Ségur, hrabia 515
Seneka zob. Lucius Annaeus Seneca
Seriewicz Adrian 405
Servandoni Giovanni Niccolo 79, 81, 444, 445
Servandoni Jean-Jérôme 866
Seume Johann Gottfried 613, 674, 675, 730
Seyler Abel 481
Sękowski Józef 643
Shakespeare William 9, 12, 22—24, 33—35, 49, 52, 53, 66, 71, 72, 84, 90, 100, 110, 112, 113, 117—119, 133, 217, 219, 221—223, 231—233, 236, 248, 261—263, 268, 286, 307, 322—330, 448, 491, 519, 529, 530, 625, 681, 689, 690, 698, 706, 712, 720, 856, 869, 884, 890
Sheridan Richard Brimsley 23, 35, 65, 66, 262, 264, 314—317, 608, 684, 686, 688, 709, 728
Siarczyński Franciszek 437
Sibetti Caterina 791
Siedlecki, mąż Marii Gaudziekiej 343
Sieniawska Maria Zofia zob. Czartoryska
Maria Zofia z Sieniawskich l v. Denhoffowa
Sierakowska Barbara 46, 305, 694—697, 792—795, 804, 818, 819
Sierakowski Wacław Hieronim 452
Sierpiński, spiskowiec 614
Sievers Jakow 596, 671—673
Sievers, córka Jakuba 596
Silvestre Louis 880
Simon Ludwik 27, 468, 560
Simonetti Teresa 404, 524
Simonówna A. 440, 563, 569, 573
Sinko Grzegorz 27, 82, 123
Sinko Tadeusz 77, 81, 99, 101, 102, 109, 112, 125, 144, 147, 148, 230, 258, 322
Sinner Johann Christian 565
Sitańska Dorota 583
Sitańska Małgorzata 58, 60, 61
Sitański, świadek 840, 841
Sivert Tadeusz 27
Skalkowski Adam 236
Skarzyński I., aktor 794, 795
Skibiński Kazimierz 559, 713, 731
Skrzetuski Kajetan 317, 596, 671
Skrzetuski Wincenty 84, 284
Skurczyńska Klara 475, 683, 707, 804, 812
Skurczyński vel Skorczyński Ignacy 645, 646, 795
Słowacki Jakub 38
Słowacki Juliusz 16, 23
Słupecka Barbara 796
Smogorzewski Jazon Junosza 540, 570
Smolarski Mieczysław 84
Smoleński Władysław 96, 343, 428, 429, 671
Smuglewicz Antoni 67, 675, 867—869, 871, 872, 874, 877
Smuglewicz Franciszek 867, 886
Smuglewicz Łukasz 867
Sobieski Jan zob. Jan III Sobieski, król polski
Sobolewska Izabela z Grabowskich 583
Sobolewski Walenty 381, 383
Soden Friedrich 712, 713
Sofokles 75, 85, 86, 100, 116, 220—222, 248, 856
Sokolowska-Grzeszczyk Kazimiera 464
Sokrates 98, 185, 222, 223
Solari Bonawentura 50, 860
Soltyk Kajetan 45, 125, 439, 486
Sosnowska Ludwika zob. Lubomirska Ludwika z Sosnowskich
Sotro vel Sauterau Franciszek 147, 793, 794, 796, 797
Soulé, aktor 148
Sowiński, metrykarz pieczęci koronnej 840, 841
Spaggiari Giovanni 866
Spiekermann vel Spikerman Bogusław T. 213, 769, 772
Srokowski Józef 53, 59, 266—268, 542
Stachowicz Michał 882, 883, 886, 892
Stackelberg Otto Magnus 15, 45—47, 246, 498—499, 503, 516, 533, 534, 568, 569, 596, 654, 811
Stadnicka Teresa zob. Ossolińska Teresa ze Stadnickich
Stanisław August Poniatowski, król polski 8,

- 9, 12, 15—17, 22, 36, 39—41, 43, 45—49,
51, 54—56, 58—67, 72, 87, 112, 120, 148,
149, 165, 177, 178, 181, 190, 203, 204, 210,
219, 220, 230, 237, 240, 243, 260, 261, 278,
288—290, 293, 305, 310, 312, 313, 316, 317,
346—348, 358, 367, 368, 370, 371, 398, 402,
414, 416, 420, 422, 426, 429, 430, 435, 439,
443, 448—452, 454, 455, 457—473, 475—
481, 483—486, 489, 490, 493—495, 500,
502, 503, 506, 510—513, 520, 523, 526, 527,
532—539, 542—546, 548, 551—555, 557—
560, 563, 568, 570—572, 576—579, 581—
585, 591, 594—596, 599, 603, 609, 621,
624—627, 630—634, 639—644, 648, 653—
655, 658, 659, 662, 665, 666, 668, 669, 673,
680, 686, 689, 690, 702, 706, 707, 711, 726,
730, 743, 744—769, 778—782, 785, 789,
790, 799, 803, 806—811, 820, 822—825,
830—834, 851—856, 868, 869, 874, 889—
892
- Staniszewski Jan 840, 841
- Starzeński M. 476
- Starzyński Juliusz 876
- Stefani Jan 67, 318, 599, 675, 726, 869
- Steiner Krystian Bogumił 267, 278—285
- Stempkowski Józef 653
- Stender-Petersen Adolf 16, 27, 446
- Stephanie Gotlieb 11, 48, 51, 66, 68, 166,
167, 171, 180, 211, 213, 565, 605, 696, 697
- Stern Laurence 12
- Strange John 625
- Strapparol de Caravage Giovanni Francesco
300
- Straus Stefan 318, 436
- Stroynowski Józef 565
- Strzałkowska, wierzycielka Truskolaskiej 831
- Strzemboszanka, kasztelanka sierpska 578
- Stuart Michel 469, 470
- Stuart, ekwilibrystka, żona Michała 469
- Suard Jean-Baptiste 561
- Suchorzewski Jan 62, 72, 288—290, 420, 427,
430, 590, 591, 658, 659
- Sucmeberg (właśc. Sunneberg), sztukmistrzy-
ni 598
- Suffczyński Antoni 54, 816—818
- Sulerzyska Teresa 892
- Sulla Lucius Cornelius 246
- Sułkowska Anna z Przebendowskich 453
- Sułkowska Józefa 453
- Sułkowska Ludwika z Mniszchów 695, 697
- Sułkowska Marianna 453
- Sułkowski Aleksander Józef 454, 455, 847,
853
- Sułkowski Antoni 27, 47, 48, 404, 440, 499—
501, 509, 520, 524, 539, 569, 573, 705, 744,
785, 788, 790, 791, 793, 796(?), 797(?), 812,
860
- Sułkowski August 27, 46—48, 178, 404, 499—
501, 520, 524, 539, 569, 695, 697, 700, 705,
714, 744, 785, 788, 792—795, 796(?), 797(?),
812, 836, 853, 860
- Sułkowski Franciszek 509
- Sułkowski Józef 581, 583
- Sumarokow Aleksandr 33—35, 448
- Sumiński, poseł 500
- Suworow Aleksandr 68
- Sykstus V, papież 77
- Sylvestre, aktorka, lektorka przy dworze
francuskim 457
- Symonowicz Szymon 637, 639
- Szaniawska Anna 833
- Szastyńska-Siemionowa Alicja 78, 99, 144,
146, 222, 230, 258, 330
- Szczepański, instygator 839
- Szczurowska Joanna z Gamalskich 321
- Szczurowski Jan Nepomucen 66, 738
- Szefner, kapitan 838, 839
- Szlancowski Franciszek 503, 645, 646, 660,
887
- Szletyński Henryk 864
- Szmidt vel Schmidt Karol 484, 489, 630,
638, 639, 853
- Szmidtowa, żona Karola 633, 639
- Szoldrski Władysław 76
- Szreterowa, aktorka 707, 804
- Szubalski Józef 41, 43, 450, 455, 523, 706,
755—758, 771
- Szulc, właśc. domu 569
- Szwankowski Eugeniusz 27, 291, 318, 846,
865, 893
- Szydłowska Elżbieta zob. Grabowska Elżbie-
ta z Szydłowskich
- Szydłowska Józefa zob. Kicka Józefa z Szy-
dłowskich
- Szydłowski Adam 538
- Szydłowski Kazimierz 604
- Szyfman Arnold 181, 744
- Szyjewska, aktorka 646
- Szykowski Marian 73, 76, 82, 84, 86, 89, 94,
143, 240, 257, 270

- Szymanowski Józef 206, 322, 328, 693
 Szymanowski Marcin 734, 888
 Szymański, właściciele kamienicy 518
 Szymański Jan 313, 812, 818, 822
 Szymański Stanisław 53, 437, 651, 725
 Szymonowicz Szymon 637, 639
- Świerżawski Karol Boromeusz 46, 47, 55, 104, 105, 202, 303, 305, 317, 367, 468, 525, 526, 537, 590, 627, 644, 660, 664, 666, 693, 697—706, 715, 744, 763, 769, 772, 791, 804, 808—810, 812, 818—820, 822, 887, 888, 893
 Świerżawski Kasper 706
 Świętorzecki Józef 601, 603
 Świeykowski Leonard 440, 568, 585
 Świtkowski Piotr 121, 146, 264, 438, 550, 551, 585
- Tacyt zob. Publius Cornelius Tacitus
 Talleyrand-Perigord Charles-Maurice 893
 Talma François-Joseph 36, 677, 682, 735, 736, 738, 879
 Tańska Klementyna zob. Hoffmanowa Klementyna z Tańskich
 Tarchi Angelo 422, 573
 Tarło Jędrzej 42, 484
 Tarnowska Urszula 430
 Tasso Torquato 76, 78, 120, 132, 144, 682
 Tatarkiewicz Anna 146
 Tatarkiewicz Władysław 845, 864, 865, 876
 Tatarkiewiczowa Teresa 112
 Teatralski vel Theatralski 42, 110—112
 Tenerin, śpiewaczka 39, 450, 452
 Teodozjusz zob. Flavius Theodosius
 Tepper Piotr Fergusson 579
 Terencjusz zob. Publius Terentius Afer
 Tertulian zob. Quintus Septimus Florens Tertulianus
 Teschner Salomea 55, 58, 317, 404, 706—710, 719, 720, 728, 804, 818, 819
 Teschner, ojciec Salomei 706
 Tespis 100, 102, 124, 175, 220, 222, 247, 428
 Testelin, aktor 189, 190, 196, 197, 201, 806
 Testelin, aktorka 189, 197, 806
 Thelis, aktorka 751, 752
 Theodon, aktorka 488
 Theophrastos 135
 Thieme Ulrich 876
 Thomatis vel Tomatis Karol 39, 40, 42, 43, 45, 458, 459, 461, 462, 472—474, 503, 526, 631, 632, 638, 640, 663, 746—748, 750, 751, 756—758, 857
 Thomatis vel Tomatis Katarzyna ur. Catai 41, 45, 462, 464, 473, 474, 503, 512, 640, 643, 761, 762
 Thomson James 101
 Thurn und Taxis Zofia Fryderyka zob. Radziwiłłowa Zofia Fryderyka ur. Thurn und Taxis
 Tiberius Claudius Nero, cesarz rzymski 95
 Tilemann J. M. 481
 Tintelot Hans 876
 Tippu-Sahib, sultan Mysore 557
 Tirgaille Ricaud de 848
 Titus Flavius Vespasianus, cesarz rzymski 95
 Titus Livius 224
 Titus Lucretius Carus 119
 Titus Maccius Plautus 14, 75, 77, 100, 106, 107, 109, 114, 138, 139, 220, 222, 248, 256, 269, 369, 589, 856
 Todì Luigia 55, 550, 551
 Tokarz Wacław 614, 676
 Tomaszewski Dyżma Bończa 52, 266, 268
 Tomaszewicz, aktor 822
 Tomkiewicz Władysław 863, 864
 Tomkowicz Stanisław 112, 210
 Torrè Bernard(?) 489
 Torri de, aktorka 752, 779
 Torri, pirotechnik 165
 Trajan zob. Marcus Ulpius Traianus
 Trediakowski Wasilij 448
 Trembecki Stanisław 13, 16, 19, 20, 22, 50, 62, 71, 186, 203, 209, 210, 223—230, 309, 372, 392, 409, 420, 521, 525, 526, 577, 583, 596, 683, 691, 856, 865
 Treter Mieczysław 865
 Trębicki Antoni 609, 675, 676
 Trissino Giorgio 100, 101, 132, 144
 Truchim Stefan 452, 454, 560
 Truskołaska Agnieszka z Marunowskich 46, 49—51, 55, 58, 64, 65, 176, 202, 244, 246, 261, 317, 328, 375, 404, 525, 526, 599, 627, 660, 671, 680, 683, 687—690, 692, 694, 701, 703, 706—709, 718, 720, 744, 793, 795, 804, 809, 827, 830
 Truskołaska Józefa zob. Ledóchowska Józefa z Truskołaskich
 Truskołaski Tomasz 46, 47, 50, 51, 55, 176, 303, 305, 525, 526, 592, 612, 664, 666, 671,

- 680, 683, 687, 690—694, 701, 703, 708,
720, 744, 793—795, 804, 827, 888
Tucci Stefan 80
Tuczemski vel Tuczempski Bonawentura
690, 710, 717
Turska Irena 181, 893
Turski Wojciech 14, 59, 265—268, 277, 285,
670
Twardowski Samuel 114, 120
Tyberiusz zob. Tiberius Claudius Nero
Tyli de, świadek 839
Tylman z Gameren 450, 453, 854
Tyszkiewicz Aleksander 462
Tyszkiewicz Eustachy 425, 426, 527
Tyszkiewicz Józef 462
Tyszkiewicz Ludwik 655, 833
Tyszkiewicz Wincenty 648
Tyszkiewiczowa Konstancja z Poniatowskich
654, 655
Tyszkiewiczowa Maria Teresa z Poniatow-
skich 261, 503, 571, 647, 648, 652, 656,
658
Tyszkiewiczowa Teresa z Poniatowskich 893
Tytus zob. Titus Flavius Vespasianus
Tyzenhauz Antoni 56, 57, 581, 583, 645, 646,
647, 666, 721, 724, 784, 785, 824, 825
Ugrumowa Maria Teresa zob. Dogrumowa
Maria Teresa ur. Neri i v. Le Clerque
Unruh Aleksander 538, 662
Unruh zob. Bucholtz vel Buchholtz ur.
Unruh
Unruhowa Maria Anna ur. Berlepsch 662
Unruhowie, dzieci Aleksandra 662
Ustrzycka Apolonia zob. Poniatowska Apo-
lonia z Ustrzyckich
Uttini Antonio Baldassare 497, 498
Vadé Jean-Joseph 534
Valentine, tancerka i aktorka 181
Valentin, tancerz i nauczyciel tańca 645
Valerius Manius Maximus 99
Vanbrough John 145
Van Loo vel Vanloo Jean-Baptiste 231
Varese J. 42
Varicourt, wychowanica Woltera 562
Vaurinville, tancerka 881
Vautrin Hubert 650, 651
Vega Lope de 118, 132, 144
Velleius Marcus Paternulus 147
Vendôme, książę 117
Vestris Augusto 556, 557, 656, 657
Vestris Gaetano Apolline Baldassare 43, 126,
483, 484, 513, 556, 557, 641, 642, 645, 646,
657, 666
Victoire, aktor 192
Vigano Salvatore 181, 183
Vigée-Lebrun Elisabeth 891
Vilette de, markiz 562, 563
Villeclair, aktorka(?) 752
Villiers Louis 39, 40, 41, 458, 459, 460, 466
Vincent, aktor 752
Viotti, wirtuoz 526
Visconti Antonio Eugenio 626, 627
Viviers de, mąż L. Denis 587
Vegel Zygmunt 854, 860, 865, 891, 893
Vogt-Göknil Ulya 876
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 9—
14, 18, 19, 20, 32, 33, 35—38, 42, 45, 50,
62, 65, 71, 74, 76, 77, 83, 84, 86, 88—90,
94, 100, 102, 118, 126, 136, 142, 145—148,
150, 154, 155, 166, 168, 170, 171, 184—
187, 190—193, 195, 196, 203, 209—213,
221, 237, 238, 240, 241, 245, 248, 258, 262,
264, 266, 272, 282, 286, 307, 309, 316, 317,
372, 388, 392, 442, 443, 476, 484, 515—
517, 519, 562—564, 577, 587, 594, 670,
671, 677, 680, 681, 683, 684, 686, 687,
689, 691, 696, 701, 705, 708, 712, 722, 728,
879
Voss, wydawca 81
Waldsteinówna Eleonora zob. Czartoryska
Eleonora z Waldsteinów
Walenty zw. Barani kozuszek 739
Walewski Michał 567, 568, 603
Waliński Jerzy (Żorż) 646
Wall Józef 644, 645, 880
Wall, brat Józefa 644, 645
Walterowa, aktorka 478, 479
Wardeński Andrzej Godziemba 460
Wasylewski Stanisław 548
Watteau Antoine 885
Wawrzyniec Wspaniały Medici, władca Flo-
rencji 132
Wąsowicz, aktor 818, 819
Weidmann Joseph 677, 678, 682
Weigel F. J. 732, 733
Weisse Christian Felix 61, 211, 213, 231, 232
Weinert Antoni 726

- Wejnert Aleksander 7, 27, 59, 743, 788, 789, 804
Welander Johann 497
Wergiliusz zob. Publius Vergilius Maro
Werner Eberhardt 864, 865
Werterówna Karolina zob. Rutkowska Karolina z Werterów
Werowski Ignacy 261
Wessel Teodor 636, 639
Weyrauch ur. Oemichen, pani 44, 525
Weyssenhoff Józef 437, 595, 596
Węgierski Klemens 66, 67
Węgierski Tomasz Kajetan 53, 61, 63, 64, 87, 203, 204, 371—376, 398, 408, 537, 683
Wężyk Franciszek 112
Wichliński Kazimierz 54, 61, 119, 215, 216, 396, 397, 683
Wieland Christoph Martin 34
Wielanier Maria 178
Wielądko Wojciech Wincenty 213
Wielhorska Zofia z Matiuszkinów 649
Wielhorski Jerzy 648, 649
Wielhorski Michał 620
Wielopolscy 89
Wielopolska Urszula 435, 437, 461, 470, 471, 474
Wielowiejski Józef 591
Wierzbicka-Michalska Karyna 27, 28, 126, 181, 444, 458, 459, 460, 468, 476, 490, 741—841, 863, 865, 876, 892
Wierzbicki Maciej 769, 772, 773
Wiktoria Luiza, królowna francuska 490, 491
Wilczewski Michał 770, 772, 816, 817
Windakiewicz Stanisław 876
Winter Pierre 685, 686, 871
Wirtemberska Maria z Czartoryskich 647, 648, 655
Wirtemberski Ludwik 614
Wisłouch Zenon 142
Wiśniewski J. 343
Wiśniowiecka Franciszka Urszula zob. Radziwiłłowa Franciszka Urszula z Wiśniowieckich
Witkowski Mateusz 706, 725, 804, 832
Witkowski Michał 61
Witoszyński Ignacy 289, 290
Witowski Gerard 303, 304
Witte Jan 479, 480
Witte Józef 480
Władysław Jagiełło, król polski 890
Władysław III Warneńczyk, król polski 238
Władysław IV, król polski 479, 849
Włodek Tadeusz 437, 613, 614
Wojciechowski Konstanty 270
Wolski Mikołaj 58, 259—261, 571, 574, 575
Wolkow Fiodor 34, 448
Wołoszyńska-Zahrajówna Zofia 19, 27, 28—68, 126, 128, 143, 149, 172, 183, 206, 209, 213, 267, 277, 284, 311, 313, 314, 500, 744, 798
Wołoszyński Roman 99, 101, 240, 401
Wood Robert 856
Wothe Karoline 609
Woyna Franciszek Ksawery 49, 261, 538, 571, 581, 602, 603, 647, 648
Woynina, żona Franciszka 538
Wójcicki Kazimierz Władysław 341, 468, 734, 735
Wrońska, aktorka 818
Wurm Albert Aloys 677, 682
Wybicki Józef 14, 27, 53, 63, 71, 84, 236—241, 252, 272, 277, 289, 290, 521, 647, 664, 692, 694
Wycherley William 133, 145, 147
Wyleżyński Kajetan 568
Wyspiański Stanisław 23
Zabiello Józef 675
Zabłocki Franciszek 8, 13, 16, 20, 21, 23, 51—54, 56—60, 63, 64, 65, 71, 119, 126, 147, 165, 172, 174, 186, 193, 204, 215, 216, 218, 220, 231, 237, 260, 261, 277, 284, 285, 289, 294—297, 320, 322, 377, 393, 398, 399, 404—406, 415, 424, 428, 495, 565, 569, 670, 671, 680, 683, 686, 688, 689, 692, 694, 704, 706, 715, 888, 892
Zachariaszewicz, właśc. dworku 525
Zacharski, żołnierz 840
Zadarnowski Wawrzyniec 339
Zahorski Andrzej 317
Zahrajówna Zofia zob. Wołoszyńska-Zahrajówna Zofia
Zakrzewski Józef 696
Zakrzewski Stanisław 680, 720
Zakrzewski, regimentarz 490
Zaleski B. 257, 258
Zalewski Ludwik 339
Zaluski Andrzej Stanisław 9, 89, 150, 438
Zaluski Józef Andrzej 9, 12, 15, 37, 72, 76,

- 78—87, 89, 90, 102, 109, 123, 144, 147,
150, 239, 241, 337, 339, 354, 438, 442, 443,
446, 599
Żałuski Marcin 442, 443
Zamoyska Ludwika z Poniatowskich 358, 455,
538, 546, 563, 577, 578, 581, 583, 654, 656,
658
Zamoyska Urszula zob. Mniszchowa Urszula
z Zamoyskich I v. Potocka
Zamoyski Andrzej 14, 125
Zamoyski Jan 120, 163, 271
Zanca Michele 464
Zanuzzi, aktor, przyjaciel Goldoniego 457
Zappa Francesco 55—59, 553
Zawadzki Wacław 617—739, 769, 865
Zawadzki, instygator 830
Zbirochowski Kazimierz Ruszczyc 605
Zdanowicz Józef 322, 713
Zdanowiczowa Agnieszka z Kaczkowskich
709, 713, 723, 724
Zedlitz, dyrektor królewskiej Biblioteki w Ber-
linie 650
Zgierski Wincenty 425
Zgliczyński Ignacy 92
Ziegler Friedrich Wilhelm 681, 689, 690, 719,
720
Zieliński Ludwik 452
Zienkiewicz, wierzyciel Truskolaskiej 831
Zini Saverio 600
Zofia Albertyna, księżniczka szwedzka 497
Zubowski Ksawier 421, 422
Zucchi Carlo Ambrogio 866
Zug Szymon Bogumił 369, 464, 478, 637,
639, 845, 847, 854, 858, 864, 866, 876
Zygmunt I Stary, król polski 295, 890
Zygmunt II August, król polski, 239, 252
Zygmunt III Waza, król polski 411, 877
Żdzeński Anzelm 441
Żółkowski Alojzy Fortunat 304, 306, 322,
706, 717, 738, 868
Żółkowski Alojzy Gonzaga 738, 888
Żuczkowska Leontyna 706
Żurawski Michał 581



SPROSTOWANIA I DOPELNIENIA

Teoria i krytyka

- S. 247 F. N. Golański o WYMOWIE I POEZJI — tekst wraz z komentarzem powinien być zamieszczony na s. 259, po fragmencie z „Pamiętnika Politycznego i Historycznego”, MOLIÈRE I TATARZY.
- S. 278 Wypowiedź K. J. Przecławskiego powinna być zamieszczona po recenzji K. B. Steinera o komedii *Umizgi dla przysługi*, na s. 285.

Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych

DOPELNIENIA

- S. 437 Wstęp. Teatralia polskie z gazet zachodnioeuropejskich 1764—1794 wraz z teatraliami z gazet pisanych 1771—1781 zob. „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 1. Omówienie problematyki teatralnej w prasie polskiej i obcej XVIII w. zob. J. Jackl, *Teatr stanisławowski w prasie polskiej i obcej*, „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 2.
- S. 449 APLAUZ DLA PANI FARINELLI. Madame Farinelli to Maria Camatti (Camal), śpiewaczka i klawesynistka włoska (debiut w Treviso w 1729), występująca w latach 1757—1762 w Petersburgu w zespole Gianbattisty Locatelliego; nazwiska Farinelli używa od r. 1762. Zob. także rkps Bibl. Czart., 3859 III, s. 337 (występ Farinelli u prymasa 29 IX 1764).
- S. 451—52 ZABAWY DLA UCZCZENIA KORONACJI. Reduta koronacyjna (przyp. 6) odbyła się nie w sali wielkiej na Zamku (gdzie odbywały się reduty podczas bezkrólewia; zob. „Kurier Warszawski” 1764, 3 III, nr 18), ale w pałacu Radziwiłłowskim (K. Sołtyk do Mniszcha 14 XI 1764, rkps Bibl. Czart. 3859 III, s. 473). Por. także „Gazette d'Altona” 1764, 15 XII, nr 200.
- S. 490—91 LOWY NA PROTEKCJĘ. W doniesieniu omyłkowo opuszczono fragment o graniu opery *Lucile*: „Po tej komedii [tj. *Henryku IV na polowaniu*] była opera komiczna *Lucile*, a że Królowne Jchmc pozwoliły spektatorom klaskaniem rąk ukontentowanie swoje oświadczyć, często nader pozwolenia tego użyto. Po komedii był balet i fajerwerk.”
- S. 501—03 NOWE TEATRUM W PALACU RADZIWIŁŁOWSKIM. W komentarzu mylnie podano, że

- Tomatis przepadł w obradach Delegacji jako kandydat na antreprenera (s. 503). Przeciwnie — Delegacja (na sesjach 26 i 30 VII 1773) zawarła z nim umowę na otwarcie nowej antreprzy (zob. „Gazette de Cologne” 1773, 13 VIII, nr 65); antreprzy ta z nie znanych nam przyczyn nie doszła jednak do skutku.
- S. 506 ZWADA NA TEATRZE. Wg relacji Łoniewskiego z 15 II 1776 (rkps Bibl. Czart. 3872 III, s. 47—48) zwada między Oborskim i Gaudzickim nastąpiła nie w teatrze podczas przedstawienia, ale na reducie.
- S. 520 PRZESZKODZIĆ WYWOZOWI PIENIĘDZY Z KRAJU. Relacja dotyczy nie kompanii Hyama, ale Price’a (zob. „Gazeta Warszawska” 1780, 18 X, nr 84, Supl.).
- S. 563—64 KOMEDIA W ŁAZIENKACH I FOKSAŁ NOWY. Pierwszą jaskółką foksalu w Warszawie nie była iluminacja w ogrodzie Dulfusa. Foksał został urządzony po raz pierwszy już w 1776 r. przez bankiera Fryderyka Cabrita (Kabryta) za zezwoleniem marszałka Lubomirskiego z 10 VI 1776 (w: Z. Wołoszyńska, *Wokół antreprzy teatralnej Sułkowskich*, „Archiwum Literackie”, t. V, Wrocław 1960, s. 212—213). Zob. W. Kornatowski, *Kryzys banków w Polsce 1793 r.*, Warszawa 1937, s. 21.
- S. 572 DLA PAŃSTWA TEATR NAJISTOTNIEJSZĄ ZABAWĄ. Opis zabaw teatralnych w Łazienkach w lipcu i sierpniu 1786 zob. w liście Anny Szaniawskiej do I. Czartoryskiej, rkps Bibl. Czart. 1961 III, k. 15 (list wskazał mi R. Kaleta). Grano m. in. paradę pt. *Cassandra aux Indes* oraz zabawne scenki rodzajowe w karczmie żydowskiej, których autorem był Stanisław Kostka Potocki.
- S. 587 NA «BRUTUSIE» WOLTERA W TEATRZE PARYSKIM. Autorem korespondencji z Paryża do „Gazety Narodowej i Obcej” w 1791 r. był Tadeusz Mostowski. Zob. także s. 589 (gdzie mylnie przypuszczenie, że był nim F. Oraczewski).
- S. 601 APLAUZ DLA KSIĘCIA JÓZEFA W TEATRZE. Owacja w teatrze na cześć ks. Józefa Poniatowskiego odbyła się 10 VIII. Por. też „Gazette Nationale de France” 1792, 1 IX, nr 160.
- S. 615 OSTATNIA KOMEDIA NIEMCEWICZA. Jest to fragment anonimowego *Listu zamykającego niektóre szczegóły o akcji pod Maciejowicami*.

BŁĘDY W KOLEJNOŚCI TEKSTÓW

- S. 499 PRZY WYBORNYCH KANTATACH — tekst wraz z komentarzem powinien być zamieszczony na s. 501, po REDUTACH W PALACU SUŁKOWSKICH.
- S. 500 FETA U STACKELBERGA — tekst wraz z komentarzem powinien być zamieszczony na s. 500, po SŁAWNEJ KOMEDII «DESERTEUR».
- S. 501—03 NOWE TEATRUM W PALACU RADZIWIŁŁOWSKIM — tekst wraz z komentarzem powinien być zamieszczony na s. 499, przed PRZY WYBORNYCH KANTATACH.
- S. 539 TYM MILEJ, IM NADSPODZIEWANIE — tekst wraz z komentarzem powinien być zamieszczony na s. 540, po JAK LUBOMIRSKI NA APELACJI.

SPROSTOWANIA TEKSTOWE

- S. 466 w. 16 od góry winien brzmieć:
na zwyczajnym publicznym teatrze pierwsza komedia polska pod tytułem *Natreci* bardzo
- S. 467 w. 4—5 od góry winny brzmieć:
były pielęgnowane i nagradzane, co wszystko razem w widoczny sposób przyczyniło się do wyniesienia ich na najwyższy poziom. I nie nasi następcy dopiero,
- S. 467 w. 19—22 od dołu winny brzmieć:
tewskiego. Podobnie jednak jak to, że swą piękność i znaczenie zawdzięcza utwór tego zdolnego autora poprawiającej ręce uczonego JW. Księcia [Czartoryskiego],

- którego żona obchodziła w tym dniu imieniny, również wydaje się, że wzorem dla tego dzieła była komedia, jaką ułożył przed kilku laty pod tytułem
- S. 511 w. 18 od dołu winien brzmieć:
nastęj, obligując Ks[ię]cia W[o]jewo]dę, aby odszedł uczynić sobie wcześniej zwykłą wy-
- S. 518 w. 14 od góry winien brzmieć:
matematyczny i mechaniczny kunsztownik, który już przed kilką laty miał honor
- S. 531 w. 7 od góry winien brzmieć:
obrażenia kobiet nagich przy wodzie siedzących. Z przodu jest okręt, z którego skrzydłaste
- S. 536 w. 12 od góry winien brzmieć:
ciekawą Warszawę. Też atencją potem oświadczył kasztelance łęczyckiej
- S. 572 w. 1—3 od dołu winny brzmieć:
i okazała. Fajerwerk w swych dowodach reprezentował zwycięstwo Jana III pod Wiedniem. Któremuż z Polaków nie miał być miłym takowy widok? Widocznie też ujął spektatora. Już też to ma być ostatni. Szczwalnia tutejsza pomnożona psów
- S. 587 w. 3—4 od góry winny brzmieć:
tragedia pod tytułem *Lanassa*; porzucone były wiersze stosowne do tej uroczystości.
- S. 588 w. 7 od góry winien brzmieć:
„Mam 17 dzieci, gdybym nie wybaczala ich błędom, byłabym złą matką; trze-
- S. 599 w. 17—20 od góry winny brzmieć:
Dalszy ciąg obchodów dnia 3-go Maja. We Włodzimierzu [...] Ku wieczorowi ks. ks. bazylianie dali trajedią pod tytułem *Laskawość Tytusa*, graną przez młodź szkolną.⁴ Wieczorem nastąpiła iluminacja przed kościołem ks. ks. bazylianów dwóch piramid, z portretem we śródku JKMci,
- S. 602 w. 10 od góry winien brzmieć:
W Paryżu dnia 13 [września...]. Teatra w Paryżu dla zabawy ludu i stra-
- S. 614 w. 1 od dołu winien brzmieć:
Bogusławski, dotąd reprezentacją sztuk teatralnych bawiący się, przełożył, iż zwycię-

Teatr we wspomnieniach i listach

- S. 683 W. Bogusławskiego WIADOMOŚĆ O SCENICZNYM ZAWODZIE ANDRZEJA MIERZYŃSKIEGO powinna być zamieszczona po ŻYCIU SALOMEI DESZNER, na s. 710.

SPIS ILUSTRACJI

1. Operalnia Saska, rekonstrukcja wnętrza wg planów saskich z r. 1748, rys. K. Dobrowolska. Fot. W. Wolny.
2. Operalnia Saska, przekrój podłużny, r. 1748, Zb. Dreźnieńskie. Fot. Staatliche Fotothek, Dresden.
3. Gmach Collegium Nobilium Pijarów przy Miodowej, projekt J. Fontany z r. 1743, Gabinet Rycin U.W. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk.
4. Pałac Redutowy Sulkowskich, fragment obrazu B. B. Canaletta, *Widok Warszawy od strony pałacu Ostrogskich*, Muz. Narod. w Warszawie. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk.
5. Pałac Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu, fragment obrazu B. B. Canaletta, *Kościół Karmelitów*, r. 1780. Muz. Narod. w Warszawie. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk.
6. Hotel Rzymski przy Trębackiej, dawny zajazd „Nowa Rydzyna” Sulkowskich, wg ryc. z końca XIX w. rys. K. Dobrowolska. Fot. T. Kaźmierski.
7. Wnętrze teatru na Pl. Krasińskich, pl. olej, malarz nieznany, r. 1790, Muz. Narod. w Warszawie. Fot. T. Kaźmierski.
8. Fasada teatru Narodowego na Pl. Krasińskich, ok. r. 1790, Z. Vogel. Muz. Narod. w Warszawie. Fot. T. Kaźmierski.
9. Fasada teatru w Pomarańczarni. Pomiar J. Griesmayera z r. 1795. Fot. M. Moraczewska.
10. Rzut przyziemia budynku Pomarańczarni; w prawym skrzydle teatr. Pomiar J. Griesmayera z r. 1795. Fot. M. Moraczewska.
11. Teatr w Pomarańczarni, fragment widowni. Fot. J. Klos, r. 1916.
- 12—21. Iluzjonistyczne freski J. B. Plerscha z fryzu widowni teatru w Pomarańczarni, r. 1788. Fot. J. Szandomirski.
22. Projekt kurtyny J. B. Plerscha, do jednego z teatrów łażienkowskich, ok. 1788. Bibl. im. Ossolińskich we Wrocławiu, Gab. Grafiki. Fot. Prac. Mikrofilm. Bibl. im. Ossolińskich we Wrocławiu.
23. Teatr w Pomarańczarni; rama sceny z kurtyną A. Sacchettiiego, r. 1842. Fot. J. Jaworski, r. 1916.
24. Drewniany amfiteatr w Łazienkach na miejscu dzisiejszego. Widok z tarasu pałacu łażienkowskiego, fragment, ok. r. 1788. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Fot. Prac. Fotograficzna Muz. Narod. w Poznaniu.
25. Projekt amfiteatru ze sceną na wyspie w Łazienkach, J. Ch. Kamsetzera, ok. 1789. Gabinet Rycin U.W. Fot. M. Moraczewska.

26. Amfiteatr ze sceną na wyspie w Łazienkach, akwarela Z. Vogla z r. 1796, Gab. Ryc. Muz. Narod. w Warszawie. Fot. T. Kaźmierski.
27. Widownia amfiteatru w Łazienkach. Fot. z r. 1941.
- 28—29. Przedstawienie baletu *Kleopatra* ks. Renaud, w amfiteatrze w Łazienkach, r. 1791, akwarele J. P. Norblina. W zb. rodziny Poniatowskich w Paryżu. Fot. T. Kaźmierski.
30. Scena amfiteatru w Łazienkach. Fot. H. Poddębski w r. 1925.
- 31—32. Dekoracje G. Galli-Bibieni do przedstawienia uświetniającego zaślubiny Augusta III z Marią Józefą, z r. 1719. Z dzieła *Architettura e prospettive...*, Augsburg 1740, miedzioryty J. A. Pfeffela. Gabinet Rycin U.W. Fot. T. Kaźmierski.
33. Arlekin, figurka trawiona na kielichu do szampa, wyrób polski, ok. 1760 r. Muz. Narod. w Warszawie. Fot. H. Romanowski.
- 34—36. Ilustracje do I wydania *Powrotu posła* J. U. Niemcewicz, r. 1791, miedzioryty; autor nieznan. Gabinet Rycin U.W. Fot. J. Świdorski.
- 37—39. Przedstawienie w teatrze Izabeli Czartoryskiej „na Kępie” w Puławach (jedno widowisko podzielone przez artystę na trzy części), akwarela J. P. Norblina, r. 1802. Fot. W. Mądrożkiewicz.
40. Scena z przedstawienia *Krakowiaków i górali*; w roli Bardosa — W. Bogusławski (w cylindrze). Rys. podkolorowany akwarelą F. A. Lohrmanna, r. 1794. Oryginał ze zb. Przędzieckich w Warszawie spłonął w r. 1944. Zdjęcie wykonano na zamówienie S. Dąbrowskiego w r. 1942.
41. Wojciech Bogusławski wg M. Stachowicza. Ryt. J. Ligber, r. 1803. Muz. Narod. w Warszawie. Fot. H. Romanowski.
- 42—43. Projekty dekoracji A. Smuglewicza do op. Mozarta *Flet czarodziejski*, akwarele r. 1801. Muz. Narod. w Krakowie. Fot. Z. Malinowski.
44. Projekt dekoracji teatralnej, akwarela J. B. Plerscha. Koniec XVIII w. Bibl. im. Ossolińskich we Wrocławiu. Fot. Prac. Mikrofilm. Bibl. im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- 45—49. Projekty kostiumów R. Boquet'a do baletów G. Noverre'a, ok. r. 1764 (tomy VII-XI *Habits de costume pour l'exécution des ballets de Mr Noverre, dessines par Mr Boquet...*) Gabinet Rycin U.W. Fot. J. Langda.
- 50—54. Projekt kostiumów F. A. Lohrmanna (akwarele) do op. Salieri-Beaumarchais *Axur, król Ormus*, r. 1793. Gabinet Rycin U.W. Fot. T. Kaźmierski.
55. Scena z opery *Axur*. Rys. M. Stachowicz, lit. J. Ligber. Z *Dzieł* W. Bogusławskiego, t. IX, Warszawa 1822. Fot. T. Kaźmierski.
- 56—57. Projekty dekoracji teatralnych, akwarele J. B. Plerscha, koniec XVIII w. Bibl. im. Ossolińskich we Wrocławiu. Fot. Prac. Mikrofilm. Bibl. Ossolińskich we Wrocławiu.
58. Katarzyna Gattai-Thomatis, mal. B. Bacciarelli, pl. olej, r. 1770, Muz. Narod. w Warszawie. Fot. H. Romanowski.
59. Agnieszka Truskołaska, mal. M. Bacciarelli (?) pl. olej, r. 1770, Muz. Narod. w Warszawie. Fot. H. Romanowski.
60. Karol Boromeusz Świeżawski, mal. A. Ivor, pl. olej, r. 1794, przemalowany w XIX w. Muz. Narod. w Poznaniu. Fot. Prac. Fotograficzna Muz. Narod. w Poznaniu.
61. „Michalek” Ryński, Magdalena Sitańska, Marianna Malińska w balecie Kurtza w op. Paisiella *Phyrrus*, na scenie Teatru Narodowego przy Pl. Krasińskich, r. 1790, fragment il. 7.
62. Izabela Czartoryska w roli Marinne w op. Sacchiniego *La Colonie*, r. 1778. Akwarela J. P. Norblina. Gabinet Rycin U.W. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk.
63. Scena teatralna, r. 1778. Akwarela J. Walla. Gabinet Rycin U.W. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk.
64. Wnętrze teatru lwowskiego w kościele pofranciszkańskim. Na scenie *Medea* Corneille'a, r. 1805. Mal. F. Gerstenberger. Fot. T. Kaźmierski.

65. Scena z opery *Iskaha*, Elsner — Bogusławski. Rys. M. Stachowicz, ryt. S. Langer. *Z Dziel Bogusławskiego*, t. VII, Warszawa 1823. Fot. T. Kaźmierski.
66. Scena z *Hamleta*. Rys. M. Stachowicz, ryt. S. Langer. *Z Dziel Bogusławskiego*, t. II, Warszawa 1820. Fot. T. Kaźmierski.
67. Scena z *Taczki occiarza* Merciera. Rys. M. Stachowicz, ryt. S. Langer. *Z Dziel Bogusławskiego*, t. VIII, Warszawa 1823. Fot. T. Kaźmierski.
68. Scena z *Henryka VI na łowach* Bogusławskiego. Rys. M. Stachowicz, ryt. S. Ligber. *Z Dziel Bogusławskiego*, t. V, Warszawa, 1821. Fot. T. Kaźmierski.
69. Stanisław August w kostiumie Henryka IV, r. 1797, pł. olej, mal. E. Vigée-Lebrun. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk.
70. Wojciech Bogusławski, wg A. Brodowskiego, lit. Flecka, r. 1820. Fot. T. Kaźmierski.

SPIS RZECZY

Główne problemy teatru w dobie Oświecenia — <i>Jan Kott</i>	5
Kronika — <i>Zofia Wołoszyńska</i>	29
Teoria i krytyka — <i>Janina Pawłowiczowa</i>	69
Litteraria — <i>Jerzy Jackl</i>	331
Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763—1794) — <i>Jerzy Jackl</i>	433
Teatr we wspomnieniach i listach — <i>Wacław Zawadzki</i>	617

WAŻNIEJSZE DOSTRZEŻONE BŁĘDY

Str.	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
122	1	22	1765 — 1773	Data omyłkowo powtórzona ze strony 97.
174		2	s. 163	s. 173
194			nie handlujący kosztownościami	nie handlujący już kosztownościami
258	13		" Zob. Korytyński, s. 128.	" Zob. Korytyński, s. 127.
533		4	tomie s. 000	tomie s. 811
543		19	pod miasto "	pod miasto
547		7	s. 547	s. 96
547		6	s. 567	s. 568
674	17		jak autor	jak aktor
917	23		Piles Fartia de	Piles Fortia de
925	16		Vegel Zygmunt	Vogel Zygmunt
935		4	Ilustracje — wybór Barbary Król-Kaczorowskiej	Ilustracje — wybór Barbary Król-Kaczorowskiej s. 895

Printed in Poland

Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967 r.

Wydanie pierwsze

Nakład 1100 + 283 ark. wyd. 75,9 ark. druk. 58,5 + 2,75 ark. ilustr.
Papier druk. m/gł. kl. III, 70 g. form. 70×100/16

z PWPW

Oddano do składania 27 listopada 1965 r.

Podpisano do druku w lipcu 1967 r.

Druk ukończono w sierpniu 1967 r.

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej

Warszawa, Mińska 65

Nr zam. 1703. T-82

Cena zł. 150. —





26. VIII 67





756320

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001009983951