

2 0121

LEON GALLE

DOKTORANT UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

I REPERTUAR TEATRU POLSKIEGO
W PIERWSZYM OKRESIE
JEGO DZIAŁALNOŚCI
(DO ROKU 1794)

ZE SŁOWEM WSTĘPNEM
PROF. BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA
Z PORTRETEM AUTORA

DOCHÓD PRZEZNACZONY NA RZECZ KOŁA
POLONISTÓW STUDENTÓW UNIW. WARSZ.



WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI



Leon Galle
1898 † 1924

LEON GALLE
DOKTORANT UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

I REPERTUAR TEATRU POLSKIEGO
W PIERWSZYM OKRESIE
JEGO DZIAŁALNOŚCI
(DO ROKU 1794)

ZE SŁOWEM WSTĘPNEM
PROF. BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA
Z PORTRETEM AUTORA

DOCHÓD PRZEZNACZONY NA RZECZ KOŁA
POLONISTÓW STUDENTÓW UNIw. WARSZ.



8067

WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE

8067

Ti



51-

DRUKARNIA ZAKŁADÓW WYDAWNICZYCH

M. ARCT SP. AKC. W WARSZAWIE

CZERNIAKOWSKA 225.

1 9 2 5

X-35819	
8067	<u>II</u>

S P I S R Z E C Z Y

Wstęp	str. 1 — 19.
Teatr ludowy (str. 2). Teatr szkolny (3). Teatr dworski (5). Teatr magnacki (6). Otwarcie teatru w r. 1765 (8). Tomatis (10). Sułkowski (11). Ryx (13).	
Rozdział I.	str. 15 — 28.
Młodość Bogusławskiego (15). Wstąpienie do teatru (16). Stan teatru w r. 1778 (18). Montbrun (18). Bizesti (20). Lwów (21). Objęcie dyrekcji przez Bogusławskiego (22). Wyjazd do Wil- na (25). Powrót do Warszawy (26). Teatr w dobie powstania 1794 roku (26).	
Rozdział II.	str. 33 — 52.
Znaczenie wpływów postronnych w rozwoju teatru (29). Mo- lière na scenie polskiej (31). Charakter dydaktyczny komedji oby- czajowej (33). Dobór komedji Molière'a (39). Charakter przeró- bek (34). Bogusławski jako tłumacz Molière'a (41).	
Rozdział III	str. 53 — 115.
Dobór repertuaru komedji francuskiej na scenie polskiej (53). Piotr i Tomasz Corneille (56). Współcześni Molière'owi (58). Regnard (60). Dancourt (62). Le Sage (64). Inni autorzy francuscy XVII w. (65). Klasyfikacja komedji XVIII w. (65). Destouches (67). Marivaux (68). Komedja obyczajowa (70). Komedja płaczliwa (76). Dramat mieszczański (80). Komedja satyryczna (94). Komedja historyczna (96). Wesele Figara (96). Farsa (102). Rousseau (104). Tragedja klasyczna (106).	
Rozdział IV	116 — 135.
Teatr niemiecki w Polsce (116). Lessing (119). Brühl (124). Soldatenstücke (127). Dramaty mieszczańskie (127). Kotzebue (128).	
Rozdział V	str. 136 — 149.
Teatr włoski. Goldoni (136). Teatr angielski (139). Shakes- peare w Polsce (140). Sheridan (142). Garrick (146). Dramat ro- syjski (148).	

Rozdział VI	str. 150 — 169.
Opera na scenie warszawskiej (150). Opera francuska (153). Opera włoska (161). Axur Salieri'ego (166).		
Rozdział VII	str. 170 — 189.
Zwalczanie sarmatyzmu przez komedję oryginalną (170). Typ modnia (174). Typy komedyj oryginalnych (175). Henryk VI na łowach (178). Komedja polityczna (184).		
Rozdział VIII	str. 190 — 196.
Pierwsze oryginalne opery polskie (190). <u>Krakowiaki i Gó- rale</u> (196).		

P R Z Y P I S Y

Wstęp.	str. 207
Rozdział I	209
„ II	214
„ III	215
„ IV	223
„ V	225
„ VI	227
„ VII	229
„ VIII	231

PRZEDMOWA

Z nielicznej garstki młodych entuzjastów, z zapalem niezwykłym oddanych sumiennej pracy naukowej, a przytem z całą powagą gotujących się do przyszłych obowiązków obywatelskich, śmierć nielitościwa zabrała w roku ubiegłym jednostkę szlachetną, która — rokując piękne nadzieje — już na ławach uniwersyteckich zdobyła w kole ją otaczającym miłość i szacunek. Jednostką tą był ś. p. Leon Galle, syn Henryka, zasłużonego pedagoga i badacza literatury polskiej.

Urodzony dnia 2 sierpnia 1898 roku, nauki szkolne pobiera w gimnazjum im. E. Konopczyńskiego w Warszawie, poczem zapisuje się na wydział filozoficzny uniwersytetu warszawskiego, by poświęcić się umiłowanym od lat dziecinnych studjom polonistycznym. I oto w sali wykładowej, czy też w pracowni seminaryjnej, wyróżnia się smukła postać młodzieńca, w którego jasnych oczach wyczytać można było przede wszystkim pogodę ducha zrównoważonego, przeziąkniętego kulturą, kształtującą zarówno umysł i serce, pełnego wiary żywej i gorącej, hołdującego idealom szczytnym, streszczającym się w dwóch świętych słowach: Bóg i Ojczyzna. A tej pogodzie duchowej towarzyszyła skromność i prostota, wyniesione z domu rodzicielskiego, który, atmosferą prawdziwie polską przepojony, wszczepił w serce dziecka poczucie obowiązku i honoru. Rzecz więc zrozumiała, że w ciężkich chwilach odradzającej się Rzeczypospolitej — w listopadzie 1918 roku — młody akademik pomimo wątłego zdrowia wstępuje jako ochotnik do wojska polskiego, odbywa służbę w I-ym pułku artylerji ciężkiej, bierze udział w walkach pod Lidą, Wilnem, Mińskiem,

Borysowem, Dźwińskim, Kijowem, dostępuje się stopnia podchorążego — i pierś jego zdobi dwukrotnie odznaka krzyża walecznych.

Spełniwszy obowiązek wobec ojczyzny, ś. p. Leon wraca na ławy uniwersyteckie, by kontynuować przerwane studia; po wykończeniu pracy seminaryjnej: „O tle historycznem Pana Tadeusza“, oddaje się ze szczególnem umiłowaniem badaniom nad dziejami teatru w Polsce, zbiera pilnie materiały drukowane i rękopiśmienne, odnoszące się do drugiej połowy wieku XVIII i do pierwszych dziesiątków lat wieku XIX, pragnie jak najdokładniej zestawić repertuar, snuje rozległe plany opracowania całej działalności twórcy sceny* narodowej — i w rezultacie kilkuletnich mozolów przedkłada rozprawę p. t. „Teatr Wojciecha Bogusławskiego“, obejmującą czasy przedrozbiorowe, t. j. do r. 1794. Na jej podstawie ś. p. Leon miał przystąpić do egzaminów ścisłych, któreby mu przyniosły zaszczytny tytuł doktora filozofji; niestety, w ich przededniu nagły atak sercowy kładzie kres Jego życiu: umiera w słoneczny dzień Wielkiej Nocy, 21 kwietnia 1924 roku, przeżywszy lat dwadzieścia pięć.

Sumiennie prowadzone studia uniwersyteckie nie przeszkadzały ś. p. Gallemu zajmować się żywo organizacjami studenckimi; przede wszystkim w akademickim kole polonistów, w którym rok jeden piastował godność przewodniczącego, występował z szeregiem pożytecznych inicjatyw, po za tem współpracował w czasopiśmie „Pro arte et studio“ i w „Wiadomościach Literackich“, wreszcie zawsze śpieszył chętnie z pomocą koleżeńską, zdobywając sobie wiernych i szczerych przyjaciół.

Rozprawa, która obecnie ukazuje się w druku, jest przede wszystkim chlubnem świadectwem wielkiej skrzętności i niezwyklej sumienności autora w gromadzeniu rozproszonych materiałów oraz umiejętne go wyzyskania przez nielicznych na tem polu poprzedników. Pierwsi i najbardziej zasłużeni historycy teatru polskiego, z Kar. Estreicherem na czele, przygotowywali jedynie grunt, na którym należało budować, a nie powtarzać — jak to, niestety, czyniono — gołostownych sądów, prze-

ważnie bezkrytycznych, opartych na zeznaniach samego Bogusławskiego, które nie zawsze były ściśle i wiarygodne. Ś. p. Galle poddał drobiazgowej krytyce wyniki dotychczasowych badań, dotarł do nieznanych źródeł rękopiśmiennych, pozostających w rękach rodziny Bogusławskich lub też spoczywających w archiwach warszawskich, — i z tego materiału wysnuwał wątek swego studjum, w połowie jedynie wykończonego. W biografji twórcy sceny narodowej przyniósł kilka nowych szczegółów, następnie, charakteryzując działalność dyrektorską Bogusławskiego, przedstawił w rysie historycznym dorobek repertuarowy: naprzód uwzględnił twórczość francuską od Molière'a aż do Beaumarchais'go, potem niemiecką z Lessingiem na czele, włoską — z Goldonim, angielską — z Sheridanem. Obok twórczości dramatycznej nakreślił obraz rozwoju opery. Rozdziały ostatnie poświęcił ocenie twórczości oryginalnej i tu na plan pierwszy wysunął Bogusławski dzieła: „Henryk VI na łowach“ i „Cud, czyli Krakowiacy i Górale“. Na tem urywa się praca — w rękopisie pozostały jedynie notatki do części drugiej, która miała przynieść syntezę.

Mimo swej fragmentaryczności rozprawa nie zaginie bez echa wśród prac, odnoszących się do historii teatru polskiego, przynosi bowiem wyniki pozytywne, które wzbogacają nasze wiadomości w tej dziedzinie; nazwisko zaś jej autora będzie wspominane z żalem serdecznym przede wszystkim przez tych, którzy patrzyli na jego szlachetny trud i zapal — niestety, tak przedwcześnie zerwany.

Bronisław Gubrynowicz.

W S T Ę P

„U nas przez długie lata był Teatr ubogi,
Miejsce jego trzymały szkolne dyalogi:
Gdzie, w niezgrabnym układzie, dla prostej zabawy,
Kiedy pozasiadała liczna Szlachta ławy,
Żaki różne czyniły widowiska z siebie:
Udawały, co w piekle, co dzieje się w Niebie”.¹⁾

Rację miał apostoł gustu i prawideł literackich Dmochowski, kładąc te słowa na wstępie swoich uwag o sztuce dramatycznej. Twórczość poetycka w Polsce, starająca się zawsze dorównać wzorom Zachodu, w dziale dramatopisarstwa została daleko wtyle. Nie zmienia postaci rzeczy, że historia literatury poświęca piękną kartę „Odprawie posłów greckich”, że wspomina o „Castus Joseph” Szymonowicza, czy o „Z chłopów król” Baryki; są to tylko sporadyczne wypadki, nie pozwalające mówić o ciągłości rozwoju polskiej twórczości dramatycznej przed wiekiem XVIII-ym. Przyczyną tego jest nie tylko brak wielkiego talentu dramatycznego w pierwszych okresach rozwoju literatury polskiej, ale przede wszystkim brak teatru. Dramat powstaje razem ze sceną, do jej potrzeb i środków się stosuje i jej życiem żyje; wiele czasu musiało upłynąć, zanim zaczęła zrywać się ta łączność, zanim w tragedji uznano rodzaj literacki godny nie tylko słuchania, ale i czytania, zdala od kulis i rekwizytów teatralnych.

Podobnie ubogo, jak rozwój literatury dramatycznej, przedstawiają się przed wiekiem XVIII-ym i dzieje teatru w Polsce. Teatr jako instytucja zjawia się na ziemiach Rzeczypospolitej w różnych epokach i w najróżniejszych miejscach, historia jego jednak nie przetrwała nigdy dłuższego okresu czasu, nie ma nigdy ciągłej linii rozwoju. Nie powstaje na dawnych tradycjach, lecz byt swój opiera na woli, czy fantazji jednostki, czy przelotnej modzie, panującej wśród szerszego ogółu, gdy te sprzyjające warunki minęły, zamierał prędko i ginął w niepamięci. Rozwój sceny polskiej szedł trzema od siebie niezależnymi i rzadko się stykającymi drogami. Mamy już w XVI wieku teatr ludowy, oparty na zupełnie swoistych podstawach, biorący swe źródło poczęści z kultu religijnego, a poczęści w poszukiwaniu niewybrednej rozrywki, którą liczne tłumy darzyli zawodowi, lub przygodni franci, czy błażni lub rybałci. Prawie równocześnie powstaje i drugi typ teatru, mianowicie teatr szkolny jezuicki, oparty, podobnie, jak całe wychowanie młodzieży, na tradycjach łacińskich, stawiający sobie wysokie cele poprawy i udoskonalenia charakterów. Zupełnie niezależnie od dwu pierwszych, ściślej zato związany z wzorami zagranicy, powstaje i rozwija się trzeci typ, teatr dworski, królewski, a potem i magnacki. Cóż te wszystkie teatry zostawiły pod fundament teatru publicznego wieku XVIII-go, jakież były nici tradycji, do których można było nawiązać, czy snuć dalej?

Teatr ludowy, najwięcej polski, oparty o średniowiecze, dość rozwijający się w najróżniejszych kierunkach, dzielący się na liczne rozgałęzienia, zamarł, lub uproszczony wszedł w skład obrzędów świątecznych wśród ludu na długo przed powstaniem stałej sceny w Warszawie. Wiek XVIII zresztą, epoka oświecenia i walki z przesądami, przeciwstawił się ostro teatrowi średniowiecznemu²⁾, uważając, że straszenie djabłem, czy piekłem obraża gust i urąga zdrowemu rozsądkowi. Zapomniany też już poczęści teatr ludowy nie mógł służyć, jako szkoła do wyrobienia wśród

publiczności zamiłowania do przedstawień scenicznych, opierał się bowiem i żył dla innej części społeczeństwa, niż ta, która miała wypełniać sale pałacu Radziwiłłowskiego. Jedyne co pozostaje, to wspomnienie kilku typów, nie zawsze zresztą swoistych, jak żołnierz samochwał, lekarz-szarlatyn, ośmieszony cudzoziemiec, czy hultaj służący, które przeszły potem do oryginalnej komedji wieku oświecenia, mając za sobą, podobnie jak i w teatrze Zachodu, nieraz bardzo długą i dostojną genealogję.

Wiele więcej ma do zawdzięczenia scena polska teatrowi szkolnemu, powstałemu w końcu XVI wieku i ciągnącemu swe dzieje do końca prawie wieku XVIII w szkołach jezuickich i pijarskich. Teatr szkolny postawił sobie ważny cel dydaktyczny i dążył do urzeczywistnienia jego, początkowo przez dialogi i intermedja, roznoszone potem po świecie przez rybałtów, później jednak zaczęła wnikać i tragedia, a wkońcu i komedja nowoczesna, odpowiednio przystosowana. Praca księży jezuitów Stanisława Jaworskiego i Jana Bielskiego stawia w połowie wieku XVIII teatr szkolny na poziomie nowoczesnym³⁾, reforma szkolna Konarskiego przenosi inicjatywę i w tym względzie w ręce szkoły pijarskiej. Poczynając od przetłumaczenia przez Konarskiego „Ottona” Corneille’a, rozpoczyna się długi ciąg przedstawień tragedji klasycznej na scenach konwiktorskich. Grano wszystkie prawie wybitniejsze rzeczy najslawniejszych autorów, nazwiska Corneille’a, Racine’a i Voltaire’a nie schodziły z tych, tak dziwnie dzisiaj wyglądających afiszów, przybranych nieraz głośniami nazwiskami przygodnych młodych odtwórców wielkich bohaterów klasycznych. Trud księży pijarów Augustyna Orłowskiego, Tadeusza Nowaczyńskiego, Kajetana Skrzetuskiego i innych, o zapomnianych często nazwiskach, dał poznać młodzieży polskiej w początku drugiej połowy XVIII wieku całego prawie Voltaire’a, jako dramaturga, a za nim i wielu innych. Tendencje religijne, które zamknęły dostęp dla dzieł wielkiego filozofa do niejednej sceny Europy, przez

tolerancyjnych księży zostały przystosowane w myśl rozumnej, pozbawionej fanatyzmu wiary. Na gruncie tego zbliżenia z twórczością zachodu i myśl polska zdobywa się na wielkiego znaczenia dzieło w postaci „Tragedji Epaminondy” Konarskiego. Na wzorach wielkich bohaterów starożytności starano się wykuć charakter młodego pokolenia szlachty polskiej.

Idąc za wzorem zreformowanej szkoły pijarskiej, i zakon jezuicki usiłował ⁴⁾ postawić swój teatr na tymże poziomie, zaczęto tłumaczyć i wystawiać tragedje klasyczne, lecz nie dorównano zasługom swych konkurentów, dzięki jednak talentowi i pracy jednego z ich grona, i ojcowie jezuici mają chlubną kartę w dziejach rozkwitu teatru szkolnego. Ks. Franciszek Bohomolec podjął myśl zwalczania zła przez jego ośmieszanie i, szukając w literaturze francuskiej odpowiednich wzorów, sięgnął do niezgłębionej skarbnicy dzieł Molière'a. A ten, choć zmieniony i okrojony, choć pozbawiony postaci kobiecych, przez liczne wieczory bawił liczne rzesze na deskach sceny szkolnej.

Teatr szkolny jezuicki i pijarski ma tę wielką zasługę wobec powstałej potem stałej sceny, że przygotował dla niej liczne rzesze widzów, że wzbudzał w nich potrzebę szukania wrażeń i rozrywki w teatrze. Dzięki doborowi repertuaru, grywanego w szkole, wzrasta poczucie smaku, przez ścisłe zbliżenie do twórczości zagranicznej dano pewną erudycję literaturze dramatycznej. Poza wyszkoleniem publiczności, na której potem oparto stały i trwalszy byt sceny, dodał jeszcze teatr szkolny do skromnego początkowo repertuaru sceny stołecznej owoce pracy swych autorów i tłumaczy. Bohomolec zasila antrepryzy swemi przeróbkami komedyj, wprowadzając teraz choć nieco nienaturalne postacie kobiece; przy wystawianiu pierwszych tragedj klasycznych sięgnął Bogusławski po stare przekłady pijarskie.

Za wzorem dworów królewskich zagranicy i królowie polscy poczęli urządzać widowiska teatralne, stąd powstaje

teatr dworski. Był jego, uzależniony od upodobań, czy fantazji monarchy, nie przetrwał nigdy dłuższego czasu, przedstawienia urządzano najczęściej dla uświetnienia jakiejś uroczystości, przygodnie i dorywczo. W ten sposób wystawiono 12 stycznia 1578 r. na weselu Jana Zamojskiego „Odprawę posłów greckich” Kochanowskiego, najwybitniejsze dzieło naszej literatury dramatycznej staropolskiej. Za panowania Zygmunta III-go pojawia się w Polsce trupa komedjantów angielskich pod dyktando Jana Greena, znanego z występów w Niemczech. Co owa trupa wystawiła na dworze polskim, niewiadomo, miała jednak w swym repertuarze dzieła takich autorów, jak Marlowe, Shakespeare, Dekker, Heywood ⁵⁾). Dopiero Władysław IV, który w czasie swych podróży po Włoszech zbliżył się ze sztuką teatralną zagraniczną, otoczył teatr stałą opieką. Z jego woli powstaje pierwsza sala teatralna na zamku warszawskim. Na rozkaz króla budowniczy Augustyn Locci dostosowuje ją do wszelkich wymagań ówczesnego gustu, poczynając od łóż, a kończąc na dwudzielnej scenie o głębokiej perspektywie ⁶⁾). W tej to sali przez czas panowania Władysława IV dano cały szereg przedstawień włoskich, ulubionych przez króla. Teatrem kierował nadworny poeta, ksiądz Wirgiljusz Puccitulli, który kombinował sam, lub wybierał z repertuaru włoskiego cały szereg oper, *commedia dell'arte* i baletów. Po śmierci króla mecenasa rozpierzchnęła się trupa włoska i mamy tylko znów do zanotowania szereg pojedynczych okolicznościowych przedstawień, z których najważniejszym będzie w r. 1662 wystawienie słynnego „Cyda” Corneille’a w przekładzie Andrzeja Morsztyna ⁷⁾), czy usiłowania królowej Marii Kazimiery, dążącej do zapewnienia świetności i stałości teatrowi dworskiemu.

Dopiero zbliżenie dworu polskiego z Dreznem za panowania królów Sasów dało teatrowi polskiemu stałszy się podstawa i trwalszą opiekę, a zarazem większe upowszechnienie przez wciągnięcie szerszych mas widzów, dla których

dawniej teatr ściśle dworski był niedostępny. August II, który rzeczywiście, jak to głosi przysłowie, chciał Polskę rozbawić, sprowadza z zagranicy cały szereg trup włoskich i francuskich na gościnne występy do Warszawy; dla należytego ich pomieszczenia zabrakło budynku w Warszawie, w roku więc 1724 wzniesiono nowy gmach teatralny przy ul. Królewskiej (gdzie obecnie stoi gmach giełdy), tam przez kilkanaście lat grywały najróżniejsze kompanje aktorów. Za Augusta III, znanego z pasji do widowisk, teatr, po przebudowaniu do tego celu, z dworskiego staje się publicznym. Do Warszawy przyjeżdża opera drezdeńska, która wśród tutejszej publiczności szerzy kult opery Metastasio. W ciągu 5 lat wystawiono 11 oper⁸⁾, a właściwie tragedyj muzycznych tego, tak modnego wówczas, autora włoskiego. Metastasio już wcześniej znany był w Polsce, jego oratorja grywano często w dnie wielkopostne po kościołach, szczególny zaś kult jego szerzyli teatyni, wśród których znaleźli się tłumacze, jak Józef Załuski i Józef Epifani Minasowicz⁹⁾.

Teatr Sasów ma tę zasługę, że, choć jednostronnie, wyrabiał publiczność, że wciągnął do gmachu przy ul. Królewskiej liczniejsze tłumy widzów, upowszednił i zdemokratyzował teatr, będący dotąd tylko zabawą dla uprzywilejowanych.

Lecz i ci uprzywilejowani mają swe miejsce w dziejach teatru polskiego. Magnateria Rzeczypospolitej, utrzymująca dwory, częstokroć dorównyujące przepychem dworowi królewskiemu, urządzała w swych własnych rezydencjach w najróżniejszych częściach Polski i widowiska teatralne. Zasobni w środki, obyci, przez częste podróże, z życiem artystycznym Zachodu, i ci królikowie potrafili wprowadzić bez żadnej chęci, dzięki przypadkowi tylko, wnieść nowe idee, nową myśl w życie sceny polskiej. Nie będziemy tu opisywać, ani nawet wymieniać wszystkich teatrów dworskich, rozsianych po licznych zamkach i rezydencjach, powstających i zamierających w miarę

wzrostu, czy upadku łaski protektorów.¹⁰⁾ Nie można jednak nie wspomnieć zasług księżny Urszuli z Wiśniowieckich Radziwiłłowej, która na teatrze w Nieświeżu wystawiła w Polsce po raz pierwszy komedje Molière'a we własnych przeróbkach. Nie godzien też jest zapomnienia teatr w Podhorcach, prowadzony przez miłośnika literatury i autora tragedyj „Żółkiewski” i „Władysław pod Warną”, oraz komedyj „Natręt” i „Dziwak”, hetmana w. koronnego Wacława Rzewuskiego. I postać księcia biskupa warmińskiego Ignacego Krasickiego nie byłaby dla nas tak świetnym wcieleniem cech człowieka wieku osiemnastego, gdybyśmy nie wiedzieli, że i on prowadził na swym dworze w Heilsbergu teatr, dla którego sam pisał, przekładając oklaski bliskich nad zachwyty tłumów z teatru stołecznego. A wkońcu i teatr w Puławach, ogniskujących wielki odłam życia kulturalnego Polski. Choć wysiłki księcia Adama Czartoryskiego były skierowane przede wszystkim dla podtrzymania teatru publicznego, lecz i scena puławska znalazła godną i możliwą opiekę w osobie żony księcia, Izabelli z Flemingów, jednej z pierwszych apostołek kultu Shakespeare'a w Polsce, obok niej stanął nadworny poeta miejscowy Książnin, autor „Matki Spartanki” i „Trzech godów”.

Prócz tych teatrów, które sprawiły, że przed otwarciem sceny narodowej dramaturgia polska nie była w zupełności czystą tylko kartą, zasługują na uwagę i te sceny dworskie, które wyszkoliły dla teatru stołecznego zastęp aktorów, dając mu w ten sposób możność wystąpienia z siłami wypróbowanymi i obytymi z życiem sceny. Tu należy wymienić przede wszystkim teatr w Rydzynie, prowadzony przez późniejszego antreprenera sceny stołecznej, księcia Sułkowskiego, teatr, w którym próbowali najpierw swych sił: Sierakowska, Grenowiczowa i Hempiński, późniejsze filary sceny stołecznej¹¹⁾. Teatr Tyzenhauza w Grodnie wykształcił balet wieśniaczy, ze sceny w Słonimie z pod opieki Michała Ogińskiego wyszli tancerze, jak Rymiński

i Sitańska ¹²⁾). Po rozbiciu teatru w Nieświeżu, gdzie bawili swą trupą księcia Karola Radziwiłła Panie Kochanku aktorzy: Pierożyński, Jasiński i Zakrzewski, przechodzą do teatru Bogusławskiego śpiewaczki Marunowska, Pierożyńska i przede wszystkim świeżo pozyskana dla sceny Łańska-Jasińska ¹³⁾).

Na takich to niezbyt trwałych podstawach powstał Teatr Narodowy w Warszawie, na nieszczęście te wątki tradycji słabsze były od licznych okoliczności niesprzyjających, które przez długi czas byt sceny podkopywały, zmuszały ją do podchlebiania nie zawsze wysokim i godnym narodowej kultury gustom ogółu. Przez pół wieku teatr lawirował między groźbą upadku a wyzbyciem się swych szczytnych zadań, ominięciem drogi naturalnego rozwoju, dążącego do podniesienia poziomu artystycznego. Dzieje pierwszych dziesiątków to raczej wspomnianie nie-trwałego podnoszenia się z pod nawału przeciwności, to szereg wysiłków rozpoczynania na różnych podstawach całej pracy od samego początku.

Za datę powstania teatru Narodowego musimy jednak uznać rok 1765, rok rozpoczęcia pierwszych, choć niedługotrwałych przedstawień polskich na scenie publicznej. Zupełnie przypadkowo z datą tą zostało związane nazwisko Bielawskiego, jako twórcy pierwszej komedji, wystawionej na deskach sceny stołecznej. Wysztychowany potem autor rzeczywiście nie zasłużył na uznanie go za ojca teatru, czy komedji polskiej, dziwnem zrządzeniem losu jego właśnie dzieło stanęło u kolebki sceny polskiej, tak mało jej chluby przynosząc. Dość pośpiesznie, bo związane z okolicznościową uroczystością pierwsze przedstawienie odbyło się w zbudowanym przez Sasów gmachu, przy ul. Królewskiej i zostało zapowiedziane następującym „Afi-szem Teatrowym”.

„Aktorowie J. K. M-ci Komedjów Polskich będą reprezentowali 26 listopada „Natrętów” komedją w trzech aktach z dwiema Baletami. Początek będzie od 6 godzinie


i będzie się płacić: 1 Bilet do Cyrkułu—tynfów 9, 1 Bilet do pierwszego piętra—tynfów 9, 1 Bilet do łoży w parterze t. 6. 1 Bilet do parteru szóstaków 7. Bilet do trzeciego piętra szóstaków 5. Bilety od południa będą sprzedawane w Operalni ¹⁴⁾.

Przedstawienie odbyło się dnia 19.XI dla uświetnienia uroczystości imienin trzech Elżbiet: kasztelanowej Branickiej, księżny Lubomirskiej i Czartoryskiej. Okoliczność ta pozwoliła jednemu z badaczy uznać, że teatr „wyrósł raczej przypadkowo, dla kobiecego kaprysu“¹⁵⁾, i odmówić ogólnie dla narodzin teatru uznanych zasług króla Stanisława Augusta i uznać za jedyne obrońcę sceny księcia Adama Czartoryskiego. Późniejsze prace chcą oddać królowi zasługę utworzenia sceny, lecz dalsze jej dzieje nie zawsze świadczą, czy miała w nim stałego i bezstronnego obrońcę jej dobrze zrozumianego interesu ¹⁶⁾.

↑ Już przez współczesnych otwarcie teatru w Warszawie było uznane za fakt o wybitnem znaczeniu. Pierwszy rocznik nowowydawanego „Monitora“ poświęca artykuły sprawie teatru, przeprowadziwszy klasyfikację sztuk dramatycznych, wymieniwszy prawa, uświęcone gustem oświecenia i bezwzględnie obowiązujące. Przypisuje cel dydaktyczny widowiskom, „których, jako jest cel bawić i uczyć, tak najpierwszy obowiązek, aby zabawa była przystojna, nauka — prowadząca do cnoty“¹⁷⁾. Nie zapomina też „Monitor“ wystąpić w obronie stanu aktorskiego, tradycją wieków dawnych pogardzanego jeszcze w Polsce. „Jeżeli uważałem profesję Aktorów, znalazłem, że zbiór niepospolitych talentów potrzebny do formowania doskonałego Aktora upoważa też profesję“¹⁸⁾. Ostatnia sprawa była nader ważna, gdyż antreprzyza musiała napotykać trudności w werbunku aktorów z pośród społeczeństwa, znającego teatr nieledwie tylko z nazwy. Z grona też tych, którzy tworzyli pierwszą trupę w teatrze warszawskim, pozostały tylko nazwiska Lemańskiego i Świerzawskiego, dawniej woźnego sądowego, zbiegłego z więzienia, osadzonego tam za nieznane sprawy ¹⁹⁾.

Pierwszym przedsiębiorcą widowisk teatralnych był Karol Tomatis, uzależnienie losów teatru od cudzoziemca bardzo prędko doprowadziło do upadku sceny polskiej. Tomatis sprowadza operę włoską, trupa polska nie wytrzymuje konkurencji i po 2 i pół latach rozpada się. Publiczność, która już za czasów saskich zasmakowała w widowiskach obcych, bardzo opieszale wykonywa narodowy obowiązek podtrzymywania polskiej placówki artystycznej, przekładając ulubione widowiska włoskie. Napróżno „Monitor“, jako placówka obrony niezależności kulturalnej, wyszydza bojkotowanie sztuk polskich²⁰), los, który podobnie i później prześladował scenę narodową, już w samym początku wydał wyrok zagłady.

W repertuarze tego pierwszego okresu istnienia teatru nie znajdujemy chęci wyłamania się od tych wytycznych, jakie pozostawił teatr szkolny. Już Bielawski przez wystawienie swych „Natrętów“ zdziałał, że scena polska została otwarta pod znakiem Molière’a, na którego „L’Amour médecin“ i „Mr de Pourceaugnac“ opiera treść swej następnej sztuki „Dziwak“²¹). Na Molierze też wzoruje się w większości swych komedyj i główny dostawca sztuk teatralnych Bohomolec, przedtem tak dzielny reformator teatru jezuickiego. Dzięki jego osobie pierwsze lata dziejów teatru wiążą się z historią sceny konwiktorskiej. Wprawdzie teraz komedia Bohomolca nie jest tak wyraźnie związana z poszczególnymi dziełami francuskiego mistrza, wprawdzie nie mamy do czynienia tylko z przeróbkami, przystosowaniami do warunków wystawy i do stosunków krajowych, lecz piętno schematu intrygi molierowskiej tkwi głęboko w twórczości księdza jezuity. Nie idzie o to, czy w „Pijakach“, „Panu dobrym“, „Ceremonjancie“, czy „Małżeństwie z kalendarza“, wystawionych podówczas, mamy pewną ilość reminiscencji, typów, czy sytuacji molierowskich, lecz o to, że zostały stworzone bezpośrednio pod wpływem dzieł Poquelin’a, że Bohomolec włączał w ramy komedji swego mistrza typy, zaobserwowane wśród społec-

czeństwa polskiego²²). Baczne oko badacza może jeszcze spostrzec zależność od innych komedjopisarzy francuskich czy włoskich²³), lecz to nie zmienia postaci rzeczy, że dawano publiczności polskiej komedję o typie przede wszystkim molierowskim, że starano się udowodnić, iż cechy i schemat komedji ojca teatru francuskiego są nieodzownym warunkiem doskonałości teatru współczesnego. Nie umniejszą też przewagi molieryzmu i to, że wystawiano już w początku istnienia sceny i innych autorów, że w roku 1765 grano już „Marnotrawcę i dumnego” Destouches’a i że w r. 1767 August Moszyński tłumaczy „Nagrodę cnoty” Voltaire’a, są to bowiem wypadki odosobnione, potwierdzające, że tylko teatr francuski był wzorem przy formowaniu programu sceny warszawskiej²⁴). 

„Dziesięciu prawie lat przeciąg zapełniony był samymi obcemi widowiskami, w różnych językach i pod różnych osób zarządzeniem”, pisze Bogusławski o okresie po upadku teatru, „kiedy nareszcie zgromadzeni na Sejm obywatele zaczęli myśleć o wprowadzeniu na nowo Sceny Ojczystej”²⁵). Nowym przedsiębiorcą widowisk zostaje książę August Sułkowski, który już w roku 1767 rozpoczął budowę gmachu „Nowy Sułków” (obecnie Nowy Świat 64), gdzie odbywały się zabawy i reduty²⁶), teraz zaś otrzymuje Sejmem zatwierdzony przywilej urządzania przedstawień teatralnych w pałacu Radziwiłłowskim (potem zwanym Namiestnikowskim). Uchwała ta, przytaczana w późniejszych aktach wobec sporów o wyłączność przywilejów, brzmiała, jak następuje: „Ponieważ znajduje się Kompanja, która własnym swoim i znacznym kosztem chce wystawić Teatrum Publicum w mieście Naszem Rezydencjonalnem Warszawie na Nowym Świecie przy pałacu Nowy Sułków — zwanym — dziedzictwo teraz W. Augusta Księcia Sułkowskiego Wojewody Gnieźnieńskiego, który już dawniej do Redut i innych zabaw pro Publico jest wystawiony, więc terażniejszemu i przyszłym dziedzicom tegoż pałacu i gruntu Nowego Sułkowa, jako też Kompanji Tea-

trum fundować chcące, dajemy wieczne prawo pod władzą przyzwoitą, której co do ordynacji czasów i wglądaniu, żeby depaktacji nie było, podlegać ma ta kompanja, ażeby tam tylko i nie gdzie indziej, wszystkie Opery, Komedje, Spektakle i zabawy publiczne, za pieniądze jakiegokolwiek bądź gatunku, tudzież i reduty odprawione były, a to pod karą 1000 grzywien, za każde od kogokolwiek w tej mierze przestępstwo, wzwyż uprzywilejowanym zapłacone być mającym, i ten przywilej pro Lege perpetua mieć chcemy. Za który Kompanja obowiązana będzie rocznie importować 4.000 zł. pol. do Skarbu Laski Marszałkowskiej, a bilety teatralne i redutowe nie droższe, aniżeli dotąd wydawać" ²⁷⁾). Książę Sułkowski, opierając się na powyższym przywileju, rozpoczyna pracę, która dała tak świetne wyniki, iż Bogusławski nazwał ten okres „złotym dla sceny ojczystej”. Przybywa do Warszawy z nadwornego teatru w Rydze trupa z Hempińskim na czele, przyłącza się do nich znowu Świerżawski, potem świetny Owsieński. Teatr zyskuje możne i światłe poparcie księcia Generała Ziem Podolskich Adama Czartoryskiego, który zasila repertuar swemi komedjami i przekładami, razem z Bohomolcem tworząc zespół autorów teatralnych.

I teraz jednak świetność i niezależność polskiej sceny trwała niedługo, przybywa do Warszawy aktor wiedeński baron Curtz z operą włoską, uposażoną w świetne siły, z aktorką Bernardi i aktorami Quardasoni i Bondichi na czele, aby urozmaicić widowiska, dodaje jeszcze występy znanego baletmistrza Sacco z jego trupą. Teatr polski nie wytrzymuje konkurencji i, dla ratowania jego bytu, Sułkowski łączy obie antreprzyzy. Był to pierwszy krok do oddania polskiej sceny pod wieloletnie rządy obcym przedsiębiorcom, do przyzwyczajenia publiczności do uważania narodowych widowisk, jako dodatki do ulubionej opery włoskiej, królującej w upodobaniach ogółu.

Gdy widowiska polskie pomimo całych wysiłków zaczęły podupadać, zjawia się na horyzoncie życia teatral-

nego nowa postać, która na cały okres następnego dziesięciolecia wzięła w swe ręce wszelkie imprezy, związane ze sceną, to faworyt i kamerdyner królewski Franciszek Ryx, starosta piaseczyński, znany ze swych wpływów i nie zawsze chlubnej roli, jaką odgrywał na dworze Łazienkowskim. „Ryx“, pisze jeden z jego historyków, „stojąc zdala od właściwego kierownictwa, zachował sobie tylko najbardziej lukratywną część imprezy: przywilej i płynące zeń korzyści... Praojciec dzisiejszych agencji koncertowych, nie kryje się wcale z tem, że wcale mało zależy mu na artystycznej, a cóż dopiero narodowej idei!“²⁸⁾

Sprytny Ryx, korzystając ze sprzyjających okoliczności i pewny możnego poparcia, umiał przeciągnąć na swoją stronę część trupy Sułkowskiego, wejść w porozumienie z Curtz'em i, sprowadziwszy konkurencyjną trupę francuską Hamon'a, zmusił księcia do odstąpienia przywileju, co w 1776 r. potwierdza Sejm,²⁹⁾ na skutek czego król wydaje następujący reskrypt: „Zaczem My Król, przychylając się do prośb za Hr. Ryxem wniesionych, Onemu i sukcesorom jego prawo wieczyste nadajemy, ażeby w miejscu, które ku wystawieniu lub sporządzeniu Teatrum Publicznego, za zdaniem jednak naszym obierze, tam tylko, a nie gdzie indziej, wszystkie opery, komedje, koncerty, reduty, spektakle i inne publiczne jakiegokolwiek gatunku zabawy za tę samą opłatę, jak od początku, przy nadawaniu przywileju, w r. 1775 była ustanowiona, odprawiały się. Będzie więc mocen tenże Hr. Ryx i jego sukcesorowie, za prawem i przywilejem naszym, rzeczzone Teatrum Publiczne, do wzwyż pomienionych zabaw bez wszelkiej od kogokolwiek przeszkody, pożytkami i dochodami przyzwoitemi trzymać i one dotąd utrzymywać, póki sam lub jego sukcesorowie komu innemu, za pozwoleniem jednak naszym, nie ustąpi. Dnia 23 października 1777 r. panowania naszego roku XIV. Stanisław August Król“.³⁰⁾

Takie były losy polskiej sceny w pierwszych jej latach istnienia, przechodziła ona z rąk do rąk, rządziły nią wpły-

wy pogmatwanych zakulisowych spraw i osób dworu królewskiego, mieszały się do niej, jak dowodzi Estreicher, obce potencje w Warszawie z generałem rosyjskim Romaniusem na czele. Nie dziw więc, że z pod pióra historyka teatru wyrwały się bolesne słowa: „Tak mnie się przedstawia owa kolebka sceny. Przedmiot nie zamiłowania, lecz szachrajstwa, targowiska, spekulacji między Sułkowskimi, Ryxem, Curtz'em i dwoma generałami obcej potencji”.³¹⁾

Szukając przede wszystkim zysków materialnych, teatr Ryxa i Curtza wysuwa na plan pierwszy widowiska obce; sprowadzono z zagranicy nowe siły: śpiewaka Campagnuci'ego i śpiewaczkę Bonafini, rozpoczęto szereg przedstawień nieznanej dotąd w Polsce włoskiej opery „serio” zamiast grywanej dotąd opery „buffo”. „Dido”, „Demofontes”, „Eurydyka” nie schodzą z repertuaru, zapelniając salę teatralną liczną publicznością, a kieszeń przedsiębiorcy sutym groszem. Publiczność polska nie skąpi nawet ofiar, książę Marcin Lubomirski własnym kosztem wystawia balet „Sąd Parysa”, sprowadzając kostjumy z Paryża.

Scena polska, aby sprostać poważnej, bogatej w środki, wybitne talenty i najnowszy repertuar trupie włoskiej, musiała też się odrodzić; odrzucono więc przeróbki Bohomolca, wprowadzono już prawdziwego „Skapca” i „Krętolewicza” (L'étourdi) Moliera, sięgnięto po świeższy repertuar zagraniczny, wystawiając w 1777 r. „Eugenję” Beaumarchais'go i „Bewerley'a” Saurin'a w przekładzie Barsa. Trupa, wzbogacona talentem Truskolawskiej, posiadała już cały szereg wybitnych aktorów.³²⁾ W roku następnym miał przybyć jeszcze jeden, który przez długie lata był podporą i chlubą teatru polskiego, który w dniach zawieruchy politycznej i upadku ducha narodowego podtrzymywał tę upadającą placówkę życia artystycznego, kierował jej sterem, zasilął talentem pisarskim, aktorskim, a nade wszystko swą niezmordowaną pracą i oddaniem się w zupełności. W roku 1778 wstąpił na deski sceniczne Wojciech Bogusławski.

ROZDZIAŁ I

Wojciech Bogusławski pochodził ze szlacheckiej rodziny, osiadłej w Wielkopolsce i pieczętującej się herbem „Świnka”. Wiadomości o przodkach ojca teatru prawie że nie mamy, herbarze wspominają tylko, że w 1697 r. Adam, Łukasz i Wojciech Bogusławscy podpisali elekcję Augusta II z województwa poznańskiego.¹⁾ Wojciech urodził się 9 kwietnia 1757 r. w rodzinnej wsi Glinnie pod Poznaniem, z ojca Leopolda, rejenta ziemskiego, i matki Anny z Linowskich.²⁾ O dzieciństwie i młodości Bogusławskiego nie wiemy nic więcej nad to, że wychowywał się w konwiktie pijarów w Warszawie, gdzie, być może, zetknął się już z teatrem szkolnym księdza Konarskiego, później zaś obyczajem ówczesnym szukał ogłady towarzyskiej i wyrobienia obywatelskiego na dworze wielkopańskim, księcia siewierskiego i biskupa krakowskiego, Kajetana Sołtyka.³⁾ Tam zapewne znowu zetknął się z teatrem dworskim, który książe biskup bardzo lubił i urządzał przy swoim dworze. Gdy dwór biskupa Sołtyka rozpadł się, wskutek zawieszenia w czynnościach podupadłego na duchu i zniedołężniałego senatora, mającego za sobą ciężkie przejścia zesłania, wraz z innymi szuka i Bogusławski szczęścia gdzie indziej. We wrześniu 1775 roku wstępuje do pułku gwardji pieszej, będącego pod komendą księcia Adama Czartoryskiego. Awansując stopniowo, w roku 1777 zostaje pod-

chorążym, w roku zaś 1778 na własne żądanie jest z wojska uwolniony. ⁴⁾

Co skłoniło byłego dworzanina księcia biskupa i podchorążego gwardji do szukania szczęścia i kariery na deskach scenicznych, tego dzisiaj naprawdę nie wiemy, wspomina się wprawdzie o pominięciu przy awansach, jako powodzie do nieco awanturniczego, jeśli tylko tem spowodowanego, kroku. Wspomina wprawdzie Bogusławski o ciosach „nieprzyjaznej fortuny, które mnie poniewolnie stan aktorski obrać przymusiły“, ⁵⁾ mówi gdzie indziej: „Wyrządzona mi niesprawiedliwość w innym stanie, w którym Ojczyźnie mojej w młodości służyłem, była przyczyną, która mnie do Teatru wtrąciła“. ⁶⁾ Lecz czyż nie możemy przypuszczać, że to tylko gorycz z powodu wielu innych zawodów doznanych później podyktowała odsuniętemu już w czasie pisania „Dziejów Teatru“ te bolesne słowa? czy mogło być dziełem przypadku tylko, że teatr pozyskał w nim swoją podporę i ostoję, czy mógłby być budowniczym jego człowiek, wtrącony tam tylko przez rozpacz? „Człowiek teatru w najlepszym tego słowa rozumieniu — pisze Leon Schiller — człowiek tej miary, co Bogusławski, czyniąc tak ważny i ryzykowny krok w swej karierze, z pewnością poszedł za nakazem wewnętrznym, jak Molière, Goldoni, jak opętany ideą swego „posłannictwa teatralnego“ Wilhelm Meister — z pewnością urzeczywistnił tylko natrętne marzenia lat chłopięcych i młodzieńczych“. ⁷⁾ Możliwy też przypuścić do tego jeszcze wpływ zwierzchnika wojskowego i oddanego mecenasa teatru księcia Adama Czartoryskiego, który, podpisując dokument z wojska, może, znając Bogusławskiego, skłaniał go do ofiarowania swej pracy teatrowi.

W każdym razie wyjaśnienie tego momentu przełomowego w życiu dwudziestoletniego zaledwie młodzieńca byłoby dla nas bardzo ciekawe, tem ciekawsze, jeśli uprzytomnimy sobie zapatrywania owoczesne, jeśli przypomnimy sobie, na jakim szczeblu społecznym stali podówczas

aktorzy. Wszak Świerzawski, przedtem woźny sądowy, po pierwszym upadku teatru nie zawahał się przyjąć ofiarowywanego mu stanowiska trefnisia ⁸⁾ królewskiego, wszak w roku 1775 Marszałek Koronny musiał pod groźbą kar wzywać publiczność, „ażeby nikt nie ważył się też Osoby Teatralne lżyć, afrontować, zabawy teatralne gwizdaniem, czyli innym sposobem przerywać”.⁹⁾ Tradycja tego traktowania aktora, które tak tragicznie zatruło życie Molière’owi, zdając go na łaskę i niełaskę większych tylko urodzeniem markizów francuskich, zmieniła się w Polsce na niemniej bolesną pogardę, tworząc z rampy scenicznej nieprzebytą przegrodę od reszty społeczeństwa. Dopiero Bogusławski i jemu współcześni swym talentem, patriotyzmem, obywatelskością wywalczyli sobie godne i poważane stanowisko.

Tradycja przekazuje wiadomość o rzekomem wydziedziczeniu Bogusławskiego przez ojca, oburzonego postanowieniem syna wstąpienia do teatru. Dnia 9.IX 1777 roku, gdy więc Bogusławski służył jeszcze w wojsku, lecz może już postanowił szukać nowego zawodu, został spisany akt, mocą którego rodzinne Glinno „cum Sylvis, Boris, Gaiis, Rubethis, Fluviis, Fluminibus, Subditis nativis utriusque Sexus, tam in Bonis eisdem ad praesens residentibus, quam etiam fugitis” dostaje się „Magnificis Vladislao et Carlo Fratribus inter se germanis” Korwin-Bieńkowskim.¹⁰⁾

Jako dowód, że Leopold Bogusławski pogodził się potem z synem, pozostały te słowa, napisane przez niego na odwrotnej stronie listu Wojciecha, pisanego jeszcze ze szkoły w r. 1769: „Wojciech Bogusławski, syn mój kochany, Zofja, córka moja kochana, przy samej śmierci mojej błogosławieństwo ojcowskie i testament odbiorą, napisany będzie”.¹¹⁾ Że jednak przyszły dyrektor antrepryzy wiele z domu nie wyniósł, świadczy to, że przez cały prawie czas swojej kariery, a zwłaszcza w jej początkach borykać się musiał z brakiem środków.

Przed samem jeszcze wstąpieniem Bogusławskiego do

teatru byt sceny polskiej zachwiał się raz jeszcze i uległ nowemu przesileniu. Z tak wielkim nakładem prowadzone widowiska pod kierownictwem Ryxa i Curtza zaczęły coraz to mniej ściągać publiczności, którą prędko znudziły nawet najświeższe nowości repertuaru zagranicznego. Dyrektorzy, nie chcąc z własnych funduszków pokrywać chwilowych niedoborów, zwrócili się do króla o pomoc, grożąc zamknięciem polskich widowisk. Stanisław August początkowo przystał na udzielenie wsparcia teatrowi, gdy jednak deficyt urósł do 200 tysięcy złotych, odmówił dalszych subsydjów, co doprowadziło do przerwania widowisk polskich.

Sprytny Ryx nie chciał na zawsze zrzec się korzyści, jakie mógłby osiągnąć z posiadanego monopolu teatralnego. Teraz jednak nie chce sam na siebie brać odpowiedzialności na powodzenie antrepryzy, woli ciągnąć zyski ze sprzedaży na pewien czas prawa urządzania przedstawień, woli całe ryzyko zostawić innym. Pierwszym dyrektorem, który na podobnych warunkach wziął na swe barki kierownictwo teatru, był przybyły z Berlina na czele francuskiej trupy aktor Montbrun. W dniu 9.IV 1778 r. spisano umowę, mocą której Ryx odstępuje nowemu dyrektorowi prawo urządzania widowisk za sumę dwu tysięcy dukatów rocznie. Montbrun łączy pod swoim kierownictwem trupę francuską, polską i balet Curtza, dla zabezpieczenia losów sceny polskiej król wyznacza od siebie dwu mężów zaufania w osobach stolnika Moszyńskiego i szambelana Woyny, ten ostatni właśnie wprowadza na deski teatralne Wojciecha Bogusławskiego.

Wpływ pierwszych kierowników, którym przypadła rola wprowadzenia młodego adepta w nowe życie, miał wielkie znaczenie dla ukształtowania się poglądów artystycznych i wyrobienia talentów Bogusławskiego. Że Montbrun i Denville, aktor francuski i bezpośredni nauczyciel nowego aktora, dorosli do tak szczytnego zadania, jakim jest wychowanie przyszłego kierownika teatru, świadczyć mo-

gą słowa gorącego uznania i wdzięczności, jakie im poświęcił Bogusławski w swych „Dziejach Teatru Narodowego“¹²⁾. Niewątpliwie zasługą kierowników jest to, że teatr pozyskuje w Bogusławskim nie tylko świetnego, wszechstronnie utalentowanego aktora, ale zarazem tłumacza i pisarza, który umiał zapełnić repertuar arcydziełami literatury zagranicznej, dzięki ich namowie pierwszy występ na scenie połączony był z debiutem Bogusławskiego, jako pisarza.¹³⁾ Za ich też czasów rozpoczyna Bogusławski świetnymi potem rezultatami uwieńczone dzieło przyswajania językowi polskiemu opery, która dotąd była wyłącznym monopolem trup cudzoziemskich, przede wszystkim włoskich.

Odkładając jednak na później charakterystykę repertuaru teatru polskiego za czasów bytności w nim, a potem kierownictwa Bogusławskiego, musimy choć pokrótce zapoznać się z perypetjami, jakie scena polska wówczas przeszła. Jedyne prawie źródłem do historii teatru polskiego w wieku osiemnastym są dzieje jego, spisane przez samego Bogusławskiego; choć wielokrotnie potem powtarzano je i streszczano bez żadnych nowych szczegółów, musimy je jeszcze raz przypomnieć, gdyż krzywdęby się czyniło zasłużonym pracownikom teatru, rozpatrując tylko artystyczną stronę repertuaru, nie uwzględniając tak silnie wpływających na niego, czysto materialnych warunków i przeszkód, które trzeba było pokonać, lub z uległością im się poddać.

Świetne czasy teatru Montbruna niedługo trwały. Zaszedł wypadek, który znowu dowiódł, od jak nieprzewidzianych brutalnych przyczyn zależny był byt sceny, jak sobie lekceważono nie tylko rolę teatru w życiu społecznym, ale i zabezpieczenie możności zapracowania na życie osobom, dla teatru pracującym i los swój z nim wiążącym. Wypadek, napozór nie mający związku z losem teatru: oto książę Karol Radziwiłł po długiej nieobecności w kraju zapragnął wrócić do Warszawy i zamieszkać w swym pała-

cu, gdzie znajdowała też przytułek Thalia i Melpomena polska po zwaleniu teatru saskiego. Na parę dni przed przyjazdem Księcia przychodzi rozkaz opuszczenia gmachu w przeciągu 48 godzin, gdyż pałacu całego potrzebuje dla siebie wojewoda. Nieszczęśliwi aktorzy zostają na bruku, Montbrun, zmuszony wypłacić odszkodowania, wychodzi z całego przedsięwzięcia zupełnie zrujnowany.

Ryx, który, odstąpiwszy przywileju, nie odpowiadał finansowo za straty, poniesione przez antrepryzę, wyszedł z całej sprawy obronną ręką, zamknięcie jednak teatru, na który on tylko miał monopol, wywołało cały szereg protestów przeciw jego osobie oraz groźby odebrania przywileju. Starosta piaseczyński, uzyskawszy od króla pomoc w sumie 540.000 zł. pol., przystępuje do budowy nowego gmachu przy ul. Długiej. Dnia 11 marca 1779 roku księżna marszałkowa Lubomirska położyła kamień węgielny pod budowę teatru, a w dniu 25 listopada tegoż roku rozpoczęto operetką „Amant, autor i sługa” Céron'a, w tłumaczeniu Bogusławskiego, szereg przedstawień pod nowym już własnym dachem.¹⁴⁾

Z woli wszechwładnego właściciela przywileju dyrektorem zostaje inny znowu cudzoziemiec, mianowicie Bizesti. Wytkniętą już jednak drogą teatr zaczyna rozwijać się coraz lepiej, obok coraz to nowych oper polskich i tłumaczonych wystawiono dzieła świeżo dla sceny pozyskanych: Zabłockiego, Krasickiego, Trembeckiego, Oraczewskiego i innych; przez wciągnięcie do współpracy najwybitniejszych autorów czasów stanisławowskich teatr zyskuje oparcie w szerszych kręgach społeczeństwa polskiego. Dopiero przez wyjazd Truskoławskich i Owińskiego do Lwowa teatr traci najlepszych swych aktorów, Bizesti w obawie strat porzuca trupe i ucieka, zabierając to, co zdołał zebrać w pierwszym roku powodzenia antrepryzy.

I znowu zespół rozprasza się, znowu, tylko względy finansowe mając na uwadze, kierownicy jego z lekkim sercem dopuszczają do przerwania widowisk, znowu burza

protestów porzuconych własnemu losowi aktorów spada na głowę Ryxa. Wkońcu aktorzy zrzeszają się pod nazwą „Aktorów Narodowych“, dyрекcję obejmuje Gaillard, a z ramienia króla opiekę nad wzburzoną rządząpospolitą teatralną rozciąga zasłużony mecenas sceny stolnik Moszyński. Teatr polski musi walczyć z poważną konkurencją trupy niemieckiej Constantiniego, której musiano ustępować, z woli właściciela przywileju, gościny w ciągu trzech dni w tygodniu. ¹⁵⁾

Tymczasem Bogusławski zaraz po rozpadnięciu się trupy Bizesti'ego podążył za Truskolawskimi i Owsieńskim do Lwowa, a przyczyny wyjazdu tak formułuje w swych „Dziejach“. „Przymuszany zaraz po oddaleniu się Owsieńskiego, ażebym role jego zastępował; nie mając w sobie dość talentu do nagrodzenia publiczności straty tak znakomitego artysty; przewidując przytem wiele nieprzyjemności w nowym porządku rzeczy: wolałem połączyć się z Truskolawskimi i Owsieńskim; a tam, będąc obok niego drugim, być właściwiej na swem miejscu“. ¹⁶⁾

Po przyjeździe artystów warszawskich otwarto we Lwowie, który potem tak świetnie się zapisał w dziejach rozwoju teatru polskiego, pierwszą scenę narodową. Przedtem, od roku 1776, grywała tylko niemiecka trupa Göttersdorfa, mieszcząca się w drewnianym, walącym się budynku. Aktorzy polscy, zaopatrzeni w bogaty już wówczas repertuar warszawski, z początku wzbudzili wielkie zainteresowanie wśród publiczności lwowskiej, lecz z biegiem czasu interesy teatru zaczęły iść coraz gorzej. Lwów sam nie mógł dostarczyć dostatecznej ilości widzów, teatr musiał się opierać na okolicznej szlachcie, zjeżdżającej się tłumnie na doroczne kontrakty, to jednak też nie mogło dać stałej podstawy scenie lwowskiej, podupadła w roku 1782, w następnych musiała zamknąć swe podwoje. ¹⁷⁾

Bogusławski, wezwany wcześniej do Warszawy przez Moszyńskiego, wraca tam w r. 1782. ¹⁸⁾ Chcąc ratować byt sceny polskiej, zagrożonej rywalizacją cudzoziemców, od-

waża się na wprowadzenie na scenę polską tłumaczeń opery włoskiej. Gdy z niedowierzaniem przyjmowany projekt doszedł do skutku i dał zupełnie dobre wyniki, scena narodowa zyskała nową atrakcję, która dała zrzeszonym aktorom możliwość przetrwania do chwili postawienia teatru na pewniejszym gruncie.

Pierwszy maja 1783 r. jest dniem przełomowym w dziejach teatru narodowego, a przede wszystkim w życiu Bogusławskiego, który wziął na swe barki nowy ciężar, aby go dźwigać przez ciężkich lat trzydzieści. W dniu tym staje przed bramami teatru i mieszkania Bogusławskiego warta honorowa wraz z wieścią, że przedsiębiorcą widowisk został mianowany książę Jerzy Marcin Lubomirski, dyrektorem zaś teatru polskiego i baletu Curtza liczący podówczas lat 26 Wojciech Bogusławski. Dziwnem się napozór wydaje, że wybór padł właśnie na jego osobę, że zapomniano o starszych, wtedy więcej zasłużonych aktorach, że zostawiono na uboczu Świerzawskiego, pamiętającego narodziny sceny polskiej, czy wyrobionego przez Sułkowskiego Hempińskiego, że nie pomyślano o Owińskim, mającym za sobą podróże zagraniczne i znajomość teatrów Zachodu, lub też o Pierożyńskim, który prowadził już własne przedsiębiorstwo w Lublinie, albo Truskolawskim, twórcy teatru lwowskiego. Przyszłość pokazała jednak, że intuicja nie zawiodła monarchy mecenasa, ani stolnika Moszyńskiego, którego nazwisko jeszcze i teraz łączy Bogusławski ze sprawami teatru; nowy dyrektor pomimo najcięższych przejść i zawodów umiał zawsze godnie stać u steru nawy teatralnej, umiał swą pracą i umiejętnością dowieść zawistnym z początku kolegom, że odpowiedniejszy jest na swem stanowisku, niż każdy z nich. O wiele mniej trafny natomiast był wybór antreprenera widowisk; książę Marcin Lubomirski, mający za sobą bujną i awanturniczą przeszłość, któraby każdego innego pod szubienicę zaprowadziła,¹⁹⁾ wziął się coprawda z wielkim zapałem i wielkim nakładem do podniesienia z upadku sceny warszawskiej, był

nawet bodaj pierwszym, który chciał przez odpowiednie wyszkolenie zapewnić na przyszłość dopływ talentów scenicznych,²⁰⁾ ale na nieszczęście wszystko prędko minęło. Przed upływem jeszcze miesiąca książę-antreprener wyjeżdża nagle na Śląsk w pogoni za bogatym marjażem. Po zostawieniu znowu na łasce losu aktorzy grali do połowy czerwca, potem za trupą niemiecką, która się rozpięzchła, zaczęli rozjeżdżać się i aktorzy polscy.

Był sceny ratuje król Stanisław Poniatowski za pośrednictwem znowu stolnika Moszyńskiego, wyznacza antreprenerem już samego Wojciecha Bogusławskiego i wypłaca, jako zapomogę, sumę, pokrywającą dwumiesięczną pensję aktorów. „Jeden rzut oka—pisze Bogusławski—na ogrom obowiązków w zawodzie, o którym nigdy nie myślałem, do którego (pracom jedynie literackim poświęcony), ani powołania, ani usposobienia naówczas nie miałem, wskazał mi odrazu długie i nieprzerwane pasmo zatrudnień, zgryzot i udręczeń, jakie nieszczęśliwego tego powołania są codziennym udziałem!”²¹⁾ Pomimo tych refleksyj, które może dopiero doświadczenie trzydziestu lat podsunęło, wziął się Bogusławski z całym zapalem i zapasem nowej inicjatywy do pracy. Przy pomocy Curtza wystawia cały szereg nowych sztuk, sam pracuje dalej nad przyswojeniem Polsce opery włoskiej, nie zaniedbując i popierania twórczości oryginalnej, wkońcu kompletuje zespół przez sprowadzenie bawiących, po nieudanej antreprzyzie lwowskiej, w Lublinie Truskoławskich i Owsińskiego.²²⁾ Rzutkość i inicjatywa nowego dyrektora okazuje się zaraz w pierwszym roku jego rządów w tem, że nie poprzestaje on tylko na grywaniu w Warszawie, że przez wycieczki artystyczne pracuje nad wzbudzeniem zamiłowania do teatru we wszystkich miastach Polski, które choć czasowo zbierają w sobie większy odłam inteligentnego społeczeństwa. „Na Bogusławskiego patrzeć trzeba—pisze jego biograf—nie tylko w Warszawie, ale wszędzie, gdzie tylko dla polskiego teatru było coś do zrobienia; sfera jego wpływu

i energji przenosi się z miejsca na miejsce; ciągłość pracy przerywa się, jeżeli ją z jednego tylko ogniska obserwować, nabiera natomiast spoistości, rozjaśniona myślą, która nigdzie pracownika nie opuszczała: dźwignąć teatr, gdzie będzie można, grać na nim po polsku, o ile się da, grając, powiedzieć, co trzeba i kiedy trzeba, a pamiętać zawsze, że się wyszło z Warszawy i do Warszawy godzi się powrócić".²³⁾ Pierwszą z wielu takich wycieczek była odbyta w końcu 1783 r. wyprawa do Dubna na czas kontraktów na wezwanie księcia Michała Lubomirskiego.

Pod złą gwiazdą zaczęła się jednak antrepriza, z takim mozołem i trudem sklecona scena polska już w roku 1784 zaczęła się chwiać. Pomimo zawartej umowy²⁴⁾ Curtz ze swoim baletem odstępuje od Bogusławskiego i przyłącza się do przybyłej trupy włoskiej Angela Lazarego,²⁵⁾ w dodatku dzięki zabiegom Ryxa tylko ta trupa włoska otrzymała wezwanie do urządzania przedstawień w Grodnie, gdzie miał rozpocząć obrady sejm. Zdemoralizowani już aktorzy zaczęli znowu uciekać z Warszawy, dopiero Bogusławski pojechał za królem do Nieświeża i uzyskał pozwolenie na grywanie w Grodnie naprzemian z Włochami.²⁶⁾ Powróciwszy 5 grudnia do Warszawy, Bogusławski już w styczniu 1785 jedzie znowu do Dubna, zbierając w drodze aktorów teatrów prowincjonalnych, aby móc stawić czoło konkurencji jeszcze i trupy niemieckiej Bodenburga, przybyłej do Warszawy²⁷⁾ Powróciwszy do stolicy, dyrektor zastaje swoje interesy w stanie jak najgorszym; Ryx, aresztowany i osadzony w klasztorze paulinów, jako jeden z oskarżonych w sprawie trucicielskiej Dogrumowej, nie może dać żadnych rozporządzeń i pozwoleń, a bez niego, jako właściciela przywileju, nic przedsięwziąć nie można. W tym właśnie czasie Stanisław Ponia-towski wzywa teatr do Grodna, ale po przybyciu tam dowiaduje się Bogusławski, że już teatr jest niepotrzebny. Nie mając poco wracać do Warszawy, postanawia dyrektor szukać gdzie indziej znowu wdzięczniejszych warunków pracy;

wybór jego pada na Wilno. Przybywszy tam, urządza na-prędce teatr w sali pałacu Oskierki i rozpoczyna przed-stawienia, dając poznać publiczności bądź to grywany już w Warszawie repertuar komedjowy i operowy, bądź wy-stawiając tłumaczone przez siebie i innych, nieznane je-szcze dzieła, między którymi znajdujemy po raz pierwszy po polsku an scenie zagrane „Wesele Figara“ Beaumar-chais'ego.

Okres najbliższych lat pięciu dowiódł, jak niespożyty zapas sił i energii umiał znaleźć Bogusławski, aby podo-łać wszelkim trudnościom, pokonać największe przesko-dy. Widzimy go naprzemian w Wilnie, Dubnie, Lwowie, Grodnie, ²⁸⁾ wzbogacającego ciągle repertuar, szukającego nowych atrakcyj, lub jeśli one nie działały, goniącego za nową publicznością. Dalekie kresy Rzeczypospolitej oka-zują się często wdzięczniejszemi, niż stolica, opuszczone potem przez Bogusławskiego miasta często stają się przy-gotowaniem już polem do pracy następnych przedsiębior-ców teatralnych, rzucone ziarno przynosi plony.

W Warszawie tymczasem, po pięciomiesięcznej prze-rwie, uwolniony Ryx otwiera teatr 19 czerwca 1785 r., gry-wając naprzemian z teatrem Constantiniego, w roku na-stępnym, zasilony baletową trupą teatru Tyzenhauza, cie-szy się nawet powodzeniem. Dla dopełnienia zespołu pol-skiego umie Ryx zręcznie podejść Bogusławskiego, zabrać mu z Wilna całą prawie trupę, pozostawiając tylko wier-nego swemu dyrektorowi Hempińskiego, oraz panie Desz-ner i Drozdowską.

Pomimo to, co Bogusławski pisze o teatrze Ryxa, przy-znać musimy, że od roku 1787 zaczyna on się rozwijać do-syć dobrze zarówno co do ilości wystawianych sztuk, jak i do ich jakości. Dopiero w r. 1789 zaczyna antreprzyza pod-upadać; nie chcącłożyć na przedłużenie jej bytu, dnia 4 kwietnia zamyka Ryx teatr i znowu rozpuszcza trupę, na miejsce której przybywa opera włoska Guardasoni'ego i rozpoczyna szereg świetnych występów. Jednak już w po-

czątku następnego roku brak przedstawień polskich daje się odczuwać, nie mogą temu zapobiec występy drobnej trupy Witkowskiego,²⁹⁾ liczne grono zebranych na sejm pragnie widzieć w Warszawie teatr godny stolicy. Wobec tego postanowiono wezwać Bogusławskiego, wraz z jego całą trupą; sztafeta królewska zastaje dyrektora w Dubnie, gdzie bawił na kontraktach. Przybywszy do Warszawy, Bogusławski, na rozkaz królewski, podejmuje się prowadzić scenę polską, pomimo poważnej konkurencji, jaką stanowiła świetna opera włoska.³⁰⁾ Dnia 14 lutego 1790 r. rozpoczyna Bogusławski występy swej trupy na scenie teatru warszawskiego. Tym razem szczęśliwe okoliczności pozwoliły mu na dłuższy czas zabawić na jednym miejscu, wytworzyć pewną ciągłość pracy, nie skrępowanej niedogodnymi warunkami technicznymi, wypaczającymi program artystyczny jego dawniejszych poczynąń. Zniesienie przez sejm wszelkich monopolów uniezależnia nareszcie scenę polską od rządów despotycznego Ryxa, który teraz jest tylko właścicielem gmachu teatralnego. Stanisław August, przychylniejszy teatrowi, oddaje do rozporządzenia Bogusławskiego swój balet, pozwala nazwać się trupie „Nadwornymi Aktorami“, a jej kierownikowi „Dyrektorem Królewskich Widowisk“; opieka króla posunęła się tak daleko, że, gdy w 1791 roku musiano zaprzestać przedstawień dla dokonania przeróbek gmachu, monarcha udziela Bogusławskiemu gościny w swym prywatnym teatrze w Pomarańczarni w Łazienkach.³¹⁾ Współzawodnictwo teatru włoskiego Guardasoni'ego, a od roku 1792 Pelatti'ego zmusza początkowo Bogusławskiego do zaprzestania grywania oper i pozostania tylko przy komedjach i „drammach“, zbliżenie się jednak ze świetnym teatrem Zachodu powoduje wzniesienie się na wyższy poziom opery rodzimej, czy przez wystawienie po polsku „Axura“ Salieri'ego, czy przez stworzenie wkońcu wiecznej ozdoby Teatru Narodowego, „Krakowiaków i górali“. Występy trup niemieckich, w roku 1790 Marwani'ego, a w 93 i 4-ym Bulli, zbliżają

również teatr polski do mało dotąd znanej literatury dramatycznej Niemiec, co pociąga za sobą wystawienie całego szeregu tłumaczeń i przeróbek z literatury niemieckiej.

Burza powstania kościuszkowskiego, ostatni wielki wysiłek narodowy niepodległej Polski, przynosi ze sobą śmierć polityczną Rzeczypospolitej; wielki płomień wysiłku, a potem rozpacz narodowej porwał za sobą i małą iskierkę życia artystycznego, jaką był z takim trudem na równej drodze rozwoju postawiony teatr. Gdy w kwietniu 1794-go roku ludność Warszawy wyległa na ulice, aby wygnać armję złowrogiej sojuszniczki i protektorki, aby ukarać tych, co z obcą potencją na zgubę własnej ojczyzny działali, razem z warsztatami Kilińskich zamyka i Bogusławski podwoje sceny, rzuciwszy z niej przedtem przez „Krakowiaków” słowa pobudki i otuchy. Aktor Rutkowski odznacza się w walkach ulicznych, Bogusławski wraz z innymi poważanymi obywatelami wchodzi do „Deputacji indagacyjnej”, której powierzono badanie listów Polaków, znalezionych w kancelarji Igelströma. ³²⁾

W dniu 11 października, na drugi dzień po klęsce maciejowickiej, na rozkaz i z zapomogi rządu powstańczego³³⁾ otwarto znowu teatr, aby pokrzepić zwątląłego klęskami ducha Warszawy, po paru przedstawieniach jednak, gdy w dniu 6 listopada połała się krew na ulicach Pragi, zamiera i teatr. „Nie chcąc być świadkami zgonu dawnej Ojczyzny — pisze Bogusławski — rozpierzchli się artyści na wszystkie strony. Któż bowiem mógł być zdolnym w tak okropnem nieszczęściu wystawiać wesołe zabawy? ten chyba tylko, komu chciwość złota w każdym, kto je przynosi, spółrodaka widzieć pozwala!” ³⁴⁾

Tak tragicznie razem z upadkiem niepodległości kończy się i pierwszy okres dziejów teatru warszawskiego. Żmudną, niestrudzoną pracą wzniesiona scena rozpada się w gruzy pod przemożnym ciosem wypadków politycznych. Bogusławski, opuszczony przez towarzyszy, chroni się z resztką swych ruchomości teatralnych do Krakowa, po-

tem do Lwowa. Gdy za lat pięć ujrzymy go znowu na gruncie warszawskim, wróci tam zmieniony już nabytem doświadczeniem, przemówi do publiczności nowym repertuarem wśród nowych zupełnie warunków, czasami i w innym nawet języku. Ten przełom, jaki następuje pod wpływem bytności we Lwowie, a z drugiej strony i przełom polityczny, mający swój wpływ i na postać teatru, uprawnia nas do zastanowienia się już teraz, co dał Polsce teatr Bogusławskiego w okresie stanisławowskim, pozwala nam zestawić bilans jego wartości artystycznych, przy uwzględnieniu jednak wszystkich przeszkód i okoliczności, w jakich działał, przy uwzględnieniu i ówczesnych pojęć artystycznych, którym musiał ulegać.

ROZDZIAŁ II

Nim przystąpimy do rozpatrywania repertuaru teatru Bogusławskiego, musimy rozważyć, jaki okres dziejów teatru uznajemy za formujący się pod jego wyłącznym wpływem. Założenie, że tym okresem są czasy dyrekcji Bogusławskiego, zacieśniłoby bardzo horyzont jego wpływów, wszak już od chwili wstąpienia na scenę Bogusławski chwyta za pióro i staje się prawą ręką kierowników teatru, zwykle nie znających stosunków cudzoziemców; przecież działalność pisarska przyszłego dyrektora nie da się w żaden sposób oderwać od teatru, dla niego Bogusławski pisze, biorąc pod uwagę nastroje i chwilowe upodobania publiczności, stan sił aktorskich trupy, możność przeciwstawienia się konkurencji trup obcych. [Z drugiej strony, już nawet w okresie dyrekcji Bogusławskiego teatr przyjmuje cały spadek po poprzednich antrepryzach, publiczność ma ulubione sztuki, które należy powtarzać, teatr ma już tradycję, do których należy nawiazać. Jeszcze trudniej będzie oddzielić sferę wpływów dyrektora na kierunek teatru, gdy uwzględnimy i okoliczności zewnętrzne, często silniej działające, wszak teatr miał cały szereg różnych możliwych protektorów, którzy mieli swe upodobania, którzy chcieli też oddziaływać na postać artystyczną sceny, którzy i wpływ teatru zamierzali wyzyskać dla swoich celów. A i świat aktorski musiał mieć swoje słowo o za-

mierzeniach młodocianego dyrektora, który, wywyższony nad innymi, był zmuszony często walczyć z biernym oporem zazdrosnych, a czasem, gdy sił do walki nie starczało, ulegać im. Ciągła płynność składu trupy teatralnej, częste przesilenia, odrywające od niego czasem najlepsze siły aktorskie, zmuszały też do wyboru i układania repertuaru pod specjalnym kątem widzenia. Opowiada nam Bogusławski w swych „Dziejach”, że w momencie, gdy Ryx w r. 1786 zabrał mu z Wilna całą prawie trupę, dla skompletowania obsady operetki musiał przyjąć młodego śpiewaka rodem Czecha, który nie znał jeszcze dostatecznie języka polskiego. „Mając nadzieję — pisze — utworzenia w czasie przyjemnego śpiewaka z tego młodzieńca, wybrałem umyślnie włoską Operę, z muzyką Gazaniga: „Miłostki rzemieślnicze”; w której grającego rolę stolarza Tenorzystę zrobiłem czeladnikiem, z Czech wędrującym”.¹⁾ A czyż i wpływ takich despotycznych charakterów, jak Świerżawski, który chciał zawsze grać tylko w kontuszu i przy karabeli, który za nic sobie wąsów ogolić nie pozwolił, nie oddziaływał też na nadanie specjalnego piętna komedjom, z nim wystawionym?²⁾

Przystępując więc do oceny programu artystycznego, nie możemy nie zwrócić uwagi na powyższe okoliczności, nie wolno nam pominąć milczeniem okresu przed wstąpieniem Bogusławskiego na scenę, nie wolno zapomnieć o roli takich opiekunów teatru i pisarzy, jak Bohomolec, Czaratoryski, czy Zabłocki, którzy tak wybitne piętno pozostawili na kierunku sceny polskiej, musimy również wziąć pod uwagę i stan poglądów ówczesnych, wyrażony w całym szeregu publikacji, zajmujących się teorią literatury dramatycznej, bo, choć czasopiśmiennictwo XVIII wieku prawie wcale nie interesuje się sprawami teatru, to jednak choćby to, że mamy tak liczny zbiór wydanych podówczas sztuk dramatycznych³⁾, świadczy o tem, że dobór repertuaru sceny stołecznej był przedmiotem zainteresowania szerszego ogółu.

Wspomnieliśmy już wyżej, że teatr polski został otwarty pod znakiem Molière'a, że zarówno Bielawski, jak i ojciec komedji polskiej Bohomolec wprost z dzieł wielkiego mistrza komedji francuskiej czerpali pomysły do swoich sztuk i, chociaż później Bohomolec porzuca niewolnicze przerabianie arcydzieł Poquelin'a, to zawsze bliskim jest nie tylko schematu, ale często sytuacji, typów i pomysłów molierowskich.⁴⁾ Publiczność polska podziwiała jednak te dzieła, jako utwory oryginalne, i dopiero później krytyka literacka wykazała ich zależność od komedji francuskiej, wystawianie więc ich nie wpływało na rozszerzenie sławy nazwiska Molière'a. Dopiero w roku 1777 wystawiano po raz pierwszy „Świętoszka” pod nazwiskiem jego wielkiego twórcy, w sto trzy lata po śmierci Molière'a dano pod sąd krytyki publiczności polskiej jego nieśmiertelne dzieło. I odtąd każdy rok przynosi nowe wystawienia komedji molierowskich, tak że od roku 1790 teatr warszawski dał ich 15, po roku tym kult Molière'a na scenie polskiej ustaje i aż do końca dyrekcji Bogusławskiego liczba ta nie została powiększona.

Scena polska wychodzi za ledwie z powijaków, gdy teatr francuski, mając już od stu lat za sobą wielki okres swego zenitu z czasów Molière'a, przeszedłszy już potem wiele nowych dróg, znalazł i rozwinął nowe formy, złożyłwszy starą molierowską komedję charakteru między szacowne zabytki przeszłości, od święta tylko na światło dzienne wyciągane. Pomimo to scena polska nie zawahała się sięgnąć po te od wieku już na wszystkich teatrach Zachodu ograne arcydzieła wieku siedemnastego i umiała, nie tracąc jednocześnie kontaktu z nowszą twórczością francuską, i w te dawne dzieła wlać życie, porwać jeszcze niemi publiczność polską. A stało się to nie tylko dzięki genjuszowi wielkiego komedjopisarza francuskiego, który stworzył dzieła, będące zawsze świetnymi i aktualnymi bez względu na czas i miejsce, ale i dzięki charakterowi i celom, jakie wytknięto teatrowi polskiemu. „Tragedje i Komedje, napi-

sane dobrze—głosi „Monitor”—mogłyby się stać Kazania-
mi pożytecznymi dla ludu i tem skuteczniejszymi, osobliwie
Komedje, że nic nie może większego uczynić wyrażenia
w umyśle, jako wyszydzenie niecnoty”.⁵⁾ W wielkim dy-
daktycznym programie, jaki podjęła literatura oświecenia,
i teatrowi wyznaczono ważną rolę, w myśl horacjuszow-
skiej zasady „ridendo castiga mores” komedja przez
ośmieszanie zła miała od niego odciągać; zasada ta, po-
stawiona przez teatr jezuicki, jako chlubna tradycja prze-
szła i na scenę publiczną. Komedja charakterów, to jest ko-
medja, w której celem akcji jest przedstawienie, a potem
pognębienie i ośmieszenie głównego charakteru, nadawała
się do tego jak najlepiej. Molière daje w swych dziełach
typy, nakreślone rysami ogólnymi; choć wzorowani często
na ludziach współczesnych, bohaterowie jego urastają do
wielkości symbolów zła i śmieszności, choć związani z ży-
ciem francuskim przez głębokość ujęcia ich psychiki,
przez przedstawienie całego kompleksu najróżniejszych
wad, tworzących z nich wyogromniony typ, są postaciami
wszechludzkimi i bezczasowymi. I choć komedja charak-
teru nie zawsze musi być *une comedie à thèse*, choć pozwa-
la autorowi skryć swą fizjonomję, nie podkreślać morału
życiowego, jaki należy wyciągnąć, już proste jest od niej
przejście do komedji obyczajowej, ośmieszającej stosunki
między ludźmi, z ujemności tych typów płynące.

Nic więc dziwnego, że teatr warszawski, wzniesiony
pod hasłem walki ze złem, zaczął od Molière'a nie tylko
dla wartości artystycznych, w dziełach jego zawartych, ale
i uwzględniając jego wartości moralizatorskie, które więk-
szość jego komedji w tak wysokim stopniu posiada. Pod
tym też kątem widzenia był robiony i wybór komedji mo-
lierowskich, to nam może usprawiedliwi fakt, że między
temi piętnastoma wystawionemi dziełami Poquelin'a nie
znajdujemy „Mizantropa”,⁶⁾ który przecież nie może być
uznany za utwór, mający na celu wyplenianie typów po-
dobnych jego bohaterowi, a którego inaczej wiek osiem-

nastyby jeszcze nie potrafił zrozumieć. Nie z pobudek dydaktycznych jednak chyba wystawiono „Amfitrjona”, którego etyka, od łacińskiego mistrza wraz z treścią przejęta przez Molière'a, pozwalająca Jowiszowi bezkarnie wkraść się do sypialni pięknej Alkmeny pod postacią jej męża, który, choć ośmieszony, musi to uznać, jako wielki zaszczyt, nie była do zalecenia społeczeństwu osiemnastego wieku, choć w swoim czasie na dworze francuskim chciała pięknem porównaniem usprawiedliwić wybryki wielkiego króla-słońca. Pobudki więc czysto artystyczne skłoniły Zabłockiego do przełożenia świetnym wierszem tej helleniskiej komedji Molière'a, być może, że wyborem kierowała i pewna szelmowska żyłka, ta żyłka, dzięki której zjawił się na scenie polskiej i swawolny „Król w kraju rozkoszy” (Le roi de Cognac) Le Grand'a, w przekładzie tegoż Zabłockiego.⁷⁾

Poza charakterystycznym doborem komedyj Molière'a, wysuwającym na plan pierwszy takie typowe komedje charakteru, jak „Świątoszek” i „Skąpiec”, na specjalną uwagę zasługuje i sposób ich tłumaczenia. Już Bohomolec, dostosowując swe przeróbki do warunków w teatrze konwiktorskim, nie poprzestawał tylko na zamianie ról kobiecych na męskie, a intrygi miłości na przyjaźń koleżeńską, ale przenosił również akcję do Warszawy, dawał bohaterom nazwiska polskie i z wielką umiejętnością przystosowywał komedję francuską do obyczajów polskich. Miało to na celu zbliżenie tych obcych typów do życia narodowego i tem skuteczniejsze oddziaływanie moralizatorskie na słuchaczy. Zasada ta przeszła i do teatru publicznego i znalazła nawet gorących teoretyków. „Namiętności w ludzkim sercu są jednakowe — pisze Adam Czartoryski — jednakowe przywary i narowy, lecz kształty w narodzie każdym insze, więc nie tak łatwo nam będzie poznać naturę, kiedy nam się pokaże przybrana w obyczaje, zwyczaje, maniery, stroje cudze dla nas, jak kiedy widzieć ją będziemy pod naszym kształtem”,⁸⁾ a stąd praktyczny przepis: „Nie radził-

bym tym, którzy pisania dla Teatrum będą czuli w sobie skłonność i talent, żeby cudzoziemskie dzieła dramatyczne całkowicie tłumaczyli, bo obce charaktery, wielości nie będąc znajome, dla niej smaczne być nie mogą, wolałbym, żeby, plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzili, jak jedną, tak drugą przez osoby, zachowujące krajowe obyczaje".⁹⁾

Zwyczaj lokalizowania utworów cudzoziemskich stał się nieomal przepisem, powszechnie obowiązującym w osiemnastym wieku, dotyczyło to przedewszystkiem komedyj i dało w wielu wypadkach bardzo ciekawe i udatne wyniki; gdy dodamy, że tłumacze polscy nie zawsze byli na tyle skrupulatni, żeby podawać nazwisko autora pierwowzoru, to nie będzie dziwnem, że cały szereg komedyj przez długi czas uchodził za oryginalne polskie i dopiero szczegółowe badania wykazały ich zależność od autorów obcych. Odrzuciwszy na bok obowiązujące dziś prawidła nietykalności utworów obcych, przyznać musimy, że taki sposób przyswajania literatury zagranicznej miał też i swoje pewne zalety: tłumacz polski, przygotowujący obcy utwór dla sceny warszawskiej, musiał spojrzeć na życie społeczeństwa polskiego pod specjalnym kątem widzenia, pozwalającym mu zauważyć wszystkie cechy śmieszności i wady swoiste jego rodaków, musiał umieć przybrać w nie przybyłego z innych krajów bohatera utworu, aby uczynić zeń Polaka nie tylko z nazwiska, wymienionego na afiszu. Prócz tego wprowadzenie na scenę polską wysoko już wydoskonalonej komedji zagranicznej zmuszało tłumaczy polskich do stworzenia w szybkim czasie tak nie wyrobionego dotąd dialogu scenicznego; wielkie zasługi, w tym względzie położone przez Franciszka Zabłockiego, utorowały drogę przyszłym komedjopisarzom z Fredrą na czele.

Zewnętrzna oznaką polszczenia utworów było przedewszystkiem lokalizowanie brzmienia nazwisk i przenoszenie akcji do Polski, najczęściej do Warszawy, jeśli treść sztuki nie wymagała, aby intryga rozgrywała się na pro-

wincji. Nazwiska urabiano zwyczajem utartym przez komedjopisarzów obcych od głównej cechy charakteru, jaką reprezentował bohater utworu. W ten sposób zamiast Tartuffe'a mamy Obłudnickiego, zamiast Orgon'a — Fana-tyckiego, Harpagon zowie się Sknerskim, Pourceaugnac, Jourdain — Prostackiewiczem, Mascarille — Krętolewiczem, Sotenville — Pysznickim, lub Samochwalskim, nawet Dandin — Robockim. Metoda ta nie tylko czyniła cudzoziemskich bohaterów choć zewnątrz Polakami, ale i nie pozbawiała ich cech śmieszności, jakie im francuski mistrz dał przez samo nazwanie zawierajacem często wiele komizmu nazwiskiem. Ze wszystkich wystawionych na polskiej scenie komedyj Molière'a tylko rozgrywający się na tle antycznym „Amfitrion” i z pochodzenia swego również i we Francji egzotyczny „Don Juan” wyjęci zostali z pod tego, zresztą powszechnego prawa. Przenosząc miejsce akcji do Polski, tłumacz w ostatniej komedji nie powstrzymał się jednak, aby straszna „Uczta Piotra”, nie tracąc swego lokalnego kolorytu, nie odbywała się przynajmniej w bliżej znanym Polsce Madrycie, a nie, jak chciał Molière, na Sycylii; skąd u stolicy Hiszpanji wzięło się morze, to już zagadka geografji Polaków osiemnastego wieku. Z innych komedyj molierowskich poza Warszawą odbywa się akcja w „Mieszczaninie szlachcicu”, gdzie przygody pana Jourdain-Prostackiewicza umieszczono w Dubnie podczas kontraktów, aby prawdopodobniejszem stała się możliwość jego mistyfikacyj. Prócz tego ośmieszoną ojczyzną głupców, skąd przybywa polski Pourceaugnac, jest powiat łukowski.

Umyślnem zapewne odarciem ze stylu barokowego było usunięcie z komedyj Poquelin'a wszystkich wstawek i scen baletowych, oraz prologów okolicznościowych, nawet w „Mieszczaninie szlachcicu” opuszczono scenę tańczzonego ubierania pana Jourdaina, musiano natomiast ze względu na jej konieczność w fabule zostawić ową napół śpiewaną, napół tańczoną „Ceremonję turecką”, podobnie

jak musiano zatrzymać i karykaturalną promocję na doktora w „Chorym z przywidzenia” (le Malade imaginaire). Obie sceny są zupełnie dokładnie przełożone i tłumacze starają się nawet zachować charakter owych makaronicznych przemówień.

Oto, jak śpiewa Mufty w „Mieszczaninie”, spolszczonym przez Jana Baudouin’a:

„Mahometa per Prostako
Mi pregar fera é matin
Voler fur un Paladina
De Prostako de Prostako”.¹⁰⁾

Jeszcze udatniej parafrazuje Wichliński promogę p. Przywidzialskiego:

„Rozumnissimi Doktores,
Medicinae Professores,
Qui zgromadzeni tu estis,
Quod sapientiae vestis
Magnis czyni Doktorami
Wielmożnemiue Panami”.¹¹⁾

Natomiast tłumacz „Małżeństwa przymuszonego” (le Mariage forcé), nie mogąc opuścić istotnej sceny baletowej, połączonej z wróceniem przez dwie Egipcjanki, wprowadza na ich miejsce dwie nowe postacie: lokaja Służalskiego i jego przyjaciela Pomockiego, którzy się przebierają za Cyganów i, wiedząc dobrze o zamiarach Prostackiego (Sganarelle), na wiele więcej żartów sobie pozwalają, niż Molière swoim Egipcjankom.

Opuszczając poszczególne sceny, tłumacze pozwalali sobie równie swobodnie i na wprowadzanie innych, głównie dla wyjaśnienia sytuacji lub charakterów, jakby zresztą w tem, co Molière dał, nie można było wyczytać wszystkiego jasno i wyraźnie: „Szkola mężów” (l’École des maris) zaczyna się od dodanej w polskim przekładzie sceny, w której Walery zwierza się Służalskiemu (Ergaste) ze swej miłości; podobnym dialogiem informacyjnym między panem

i sługą zaczyna się i akt II. Również i „Małżeństwo przymuszone” zaczyna się dodaną rozmową między Rzetelskim (Geronimo) a Walerym (Alcidas) o zamierzonym ślubie siostry tego ostatniego, jakby rozmowa Sganarelle’a i Geronima nie wyjaśniała tego dostatecznie. Ponieważ Rzetelskiemu dodano w Polsce jeszcze i lokaja Służalskiego, więc i dla niego stworzono parę scen, aby mógł się przygotować do przebrania za wróżącego Cygana. Nawet i w „Mieszczaninie szlachcicu”, gdzie charakter bohatera, jako temat główny, tak jasno występuje, tłumacz uważał za potrzebne zacząć od dodanego przez siebie monologu, w którym pan Jourdain-Prostakiewicz mówi o swych zamiarach uszlachcenia się, jako o celu swej bytności w Dubnie.

Wciągając komedje Molière’a do liczby utworów dydaktycznych, tłumacze nieraz i naginali ich treść i morał do swoich pojęć, a przedewszystkiem do zasady, że zło ukarane, a dobro nagrodzone być musi. Podobny los spotkał tę smutną w swem zakończeniu komedję „Georges Dandin”. Mamy jej dwa przekłady, jeden z roku 1779 pod tytułem „Mąż zawstydzony” i drugi z roku 1780—„Mąż oszukany”, pierwszy podaje historję nieszczęśliwego męża, tu zwanego Donderem, zupełnie zgodnie z oryginałem, zato drugi dzieje sołtysa Walka Robockiego kończy tkliwą sceną obietnicy poprawy przez zdradliwą żonę Angelę. „Ponieważ natura ludzka, rozdając między nas swe dary—mówi ona, walcząc z sumieniem—chciała ich podział naprzemian rozrządzić, zdrożne wady i cnotliwe w serca nasze wlewając postęпки, już dłużej nie mogą przenieść tego ciosu, którego stałam się źródłem dla tego biednego człowieka”.¹²⁾ Poza tem prosi o przebaczenie wyleczonego już z zazdrości męża, wpływa na swego amanta Tajnolubskiego, aby też zszedł ze złej drogi, a pokojową namawia do wejścia w uczciwe związki małżeńskie. Sprawiedliwości staje się zadość, czytelnik jest spokojny o dalsze pożycie sołtysa z córką państwa Pysznickich, lecz i cały tragizm postaci Dandin’a niknie, że dziś żałować musimy, iż nie ka-

zano mu z rozpaczy myśleć o rzuceniu się głową do wody.

Również i w „Don Juanie”, w którym morał jest dostatecznie widoczny, tłumacz w ostatnim wykrzykniku Sganarelle'a po zniknięciu pana zamiast krzyku rozpaczy z powodu straty zasługi daje nam zimną nauczkę, jak zło ukarane być musi:

DON JUAN, akt V, scena 7. Sganarelle.

„Ah! mes gages! mes gages! Voila, par sa mort, un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles deshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content, il n'y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages!”

„Otóż przez śmierć pana mego każdemu zadość się stało, prawa gwałcone, dziewczyny uwiedzione, rodziny z honoru ogołoczone, krewni oszukani, żony pozwodzone, mężowie narogaczów wystrychnieni, wszyscy kontenci, tylko ja jeden nieszczęśliwy, który po tylu lat usług innej nie mam nagrody, jak widzieć bezbożność Pana mojego ukaraną przez najokropniejszą śmierć na świecie“. ¹³⁾

Przez małą zmianę z okrzyku hultaja, który po stracie utracjusza pana woła tylko o swe pieniądze, uczyniono moralną naukę o karze, jaka spotka wszystkich panów Don Juanowi podobnych i niegodziwych sług, jak Sganarelle.

Pozostając przy przekładzie „Don Juana”, podkreślić jeszcze należy charakterystyczne dla racjonalizmu wieku osiemnastego opuszczenie sceny 5 aktu piątego, tej, w której „Don Juanowi”, zmienionemu w obłudnika i świętoszka, ukazuje się tajemnicza postać kobiety zawoalowanej, wzywającej go po raz ostatni do poprawy. Równie ciekawe jest i opuszczenie w scenie 3-iej aktu drugiego okładania kijem

grzbietu Piotrusia, który tak niedawno wyratował życie obecnemu ciemiężcy i uwodzicielowi narzeczonej. Podobną niechęć do przedstawiania bastonady widzimy i w „Małżeństwie przymuszonym”, gdzie Walery zmusza Prostackiego do poślubienia siostry nie licznymi razami kija, ale nieco więcej kawalerskim sposobem, bo groźbą przebicia szpadą.

Wymienione tu odstępstwa od oryginałów Molière'a bynajmniej nie wyczerpują całej ich listy, jest ich w przekładach polskich, przeznaczonych do grywania na scenie, jeszcze bardzo wiele. Ale drobne zmiany, jak w „Chorym z przywidzenia” w akcie II-im, gdzie zamiast Kleanta w roli nauczyciela śpiewu (tutaj zwanego Zalotnickim) pojawia się jako lokaj z listem, co za sobą prowadzi stratę sceny z lekcją śpiewu, lub wprowadzenie w „Mieszczaninie szlachcicu” pijanego Szałatulskiego, który rozpędza gromadę nauczycieli z fehmistrzem i jego nowym uczniem na czele. Ciekawem też jest, że publiczności polskiej nie dano wysłuchiwać wszystkich bluźnierstw, jakie mówi Don Juan w scenie 1 aktu III. Chronicznie też nie obserwują tłumacze podziału na akty i sceny, podanego przez Molière'a; z „Małżeństwa przymuszonego” zrobiono dwuaktową komedię, w innych na każdym kroku spotykamy zmianę kolejności scen, łączenie ich lub rozdzielanie. Wskazówki, dotyczące zmian miejsca akcji, są też zwykle opuszczone przez tłumaczy, tak, że nie możemy dziś powiedzieć, kiedy przy wystawianiu sztuk Molière'a następowały zmiany dekoracji. Tam, gdzie akcja odbywa się w jednym miejscu, jak np. w „Skąpcu”, mamy podane: „Scena w Warszawie w domu Sknerskiego”, lecz gdzie intryga rozgrywa się w wielu miejscach, drukowane przekłady, pomimo że francuskie teatry dają wskazówki, polskie ich nie zatrzymują! „Don Juan”, w którym mamy tak częste zmiany dekoracji, posiada tylko po spisie osób notatkę, że akcja odbywa się w Madrycie, w „Doktorze z musu” (*le Médecin malgré lui*) Molière cztery razy przenosi swych bohaterów w różne

miejsca, o czym polski tłumacz nic nie wspomina. Przy wystawianiu na scenach musiano zachować jednak te wszystkie zmiany dekoracji, lub częściowo sceny łączyć, jak to jednak wyglądało, nie wiemy, gdyż rękopisy się nie zachowały.

Komedje Molière'a w przekładach polskich tracą najwięcej na żywości dialogu, tłumacze polscy nie mogli najczęściej nadażyć za szybkością, z jaką mistrz francuski kazał swym bohaterom przemawiać w chwilach większego napięcia komizmu, język polski nie miał dostatecznego bogactwa synonimów, pisarze zaś mało byli wprawni w układanie swobodnych, żywych, nie perorujących zbyt długo dialogów, często też i rezygnowali z przetłumaczenia zbyt trudnej sceny, jak np. powitanie doktorów w „Chorym z przywidzenia” (A. II. sc. 6).

Mamy jednak ciekawe próby wprowadzenia śladem Molière'a gwary i w tłumaczeniach polskich: w „Prostakiewicz” (Monsieur de Pourceaugnac) Sbrigani w akcie II sc. 3, przebrany za kupca, przemawia napół po niemiecku, a Dorotka, jako wieśniaczka (sc. 8), mówi mazurząc: „Cego ja chcę, niecnoto? Jesce udajes, ze mnie nie znas i nie wstydzis to się, łotrze wierutny, swego salbierstwa? hę?”¹⁴⁾

Niezwykłą też żywością, której nie zawsze dorównały następne przekłady, odznacza się tłumaczenie „Doktora z musu”, ale też wyszło ono z pod pióra Franciszka Zabłockiego, któremu wprawdzie krytyka odbiera coraz to bardziej oryginalność pomysłów, ale zawsze, a tutaj w szczególności musi mu przyznać niezrównane zasługi w urabianiu dialogu scenicznego, z surowego pod tym względem języka polskiego.

Na specjalną uwagę zasługuje przeróbka „L'Étourdi” Molière'a, zatytułowana po polsku „Krętolewicz, czyli obrotny sługa niezgrabnego pana”.¹⁵⁾ Akcja komedji francuskiej rozgrywa się w starożytnej Messynie, tłumacz jednak postanowił przenieść ją do Warszawy, nie wystarczała jednak sama zmiana greckich imion na polskie: Pan-

dolfa na Daryckiego, Hippolyty na Eleonorę, Mascarille'a na Krętolewicza, ani zrobienie z Léandre'a Starościca, a z Andrès—Porucznika, akcja też wymagała pewnego przystosowania. Nie można było przecież zostawić, jako osi intrygi, tego, że Trufaldin ma niezawodnicę Célie, w której odkupieniu chce ubiec innych Léandre z pomocą sprytnego Mascarille'a, trzeba więc było przystosować tę akcję, tak aby była prawdopodobna w osiemnastym wieku na tle Warszawy. W przeróbce więc polskiej Juljanna jest wychowanicą Erasta, którą ten odda temu tylko za żonę, kto zapłaci mu za kosztą wychowania, wprowadzie w ten sposób niezupełnie zatarto ślady antyczności akcji oryginału i nie przystosowano komedji do wymagań prawdopodobieństwa, lecz stało się zadość daleko idącemu zwyczajowi lokalizowania utworów obcych. Opuszczenie kilku scen, zawierających parę udaremniionych przez niedołęstwo pana podstępów Krętolewicza, miało równie, zresztą bez powodzenia, wpłynąć na uprawdopodobnienie dziwnego na wiek osiemnasty postępowania opiekuna i rywalizujących amantów.

Komedje molierowskie bez względu na to, jak były pisane w oryginalu, są tłumaczone na polski prozą. „Albowiem przed czterdziestu laty — jak pisze Bogusławski w swych dziełach — powszechnem w kraju naszym było zdanie: że tragedje wierszem, komedje zaś niewiązaną mową pisanemi być powinny”.¹⁶⁾ Wyjątek stanowi tylko przykład „Amfitriona”, dokonany przez Zabłockiego wierszem, wpłynęło tu zapewne antyczne podłoże akcji, a przede wszystkim upodobanie i zdolności poetyckie tłumacza, który tak wiele jeszcze innych komedyj dał nam w świetnym wierszu. Tłumaczenie „Amfitriona” jest napisane trzynastozgłoskowcem 7 + 6, z rymami przeważnie typu aabb, choć spotykamy i typ abab, lub abba, rymy prawie bez wyjątku żeńskie.

[Zasługi wprowadzenia Molière'a na scenę warszawską nie możemy przypisać samemu tylko Bogusławskiemu; nim

młodziacy dyrektor objął władzę, większość dzieł mistrza francuskiego już była wystawiona, podkreślić jednak wypada to, że przez cały wiek osiemnasty nie schodziły one z repertuaru i nie pozostały w bibliotece teatralnej jako przeżyta już i ograna starzyzna. Sam Bogusławski przyczynił się o tyle do szerzenia kultu Molière'a w Polsce, że z pod jego pióra wychodzą tłumaczenia, a raczej przeróbki dwu komedij ojca teatru francuskiego: w roku 1781 przekłada „Szkolę kobiet” („l'École des Femmes”), a w 1783 „Ślub modny”, zatytułowany potem „Przekory miłosne” (Le Dépit amoureux).¹⁷⁾

Przeróbki Bogusławskiego nie odbiegają od typu innych współczesnych tłumaczeń Molière'a, a często nawet dają nam dość daleko idące zmiany w porównaniu z oryginałem, zmiany te bardzo charakterystyczne i godne uwagi, jako materiał do urobienia sobie poglądu na teorię dramatyczną ojca naszego teatru, są tem ciekawsze, że Bogusławski w swych dziełach stara się dowieść ich potrzeby, a nawet konieczności.

Akcja obu sztuk odbywa się naturalnie w Warszawie i to współcześnie, nazwiska są spolszczone. W „Szkole kobiet” Bogusławski pozwala sobie nawet na złamanie klasycznego kanonu jedności miejsca, gdy bowiem akcja u Molière'a rozgrywa się na placu publicznym, w przekładzie polskim rzecz dzieje się przez pierwsze cztery akty na przedmieściu przed dworkiem Anzelma (Arnolphe'a), w piątym zaś w domu tegoż w mieście. Powodem tego jest niedostateczne wyjaśnienie u Molière'a faktu, skąd Anusia (Agnès) znalazła się u Anzelma, francuski autor pozostawia tę sprawę do rozstrzygnięcia na potem, gdyż bohaterowie uważają, że ulica nie jest odpowiednim miejscem do tego.

„Mais ces lieux et cela ne s'accommodent guères,

Allons dans la maison débouiller ces mystères” Akt V, sc. X. „Takowe wszelako rozwiązanie osnowy — pisze Bogusławski — chociaż może zaspokoi ciekawość odchodzących ze sceny osób, nie zaspokaja bynajmniej widzów, któ-

rzy już onego słyszeć nie będą".¹⁸⁾ Dlatego więc akt piąty odbywa się odrazu wewnątrz domu, a przyczynami, które oddały Anusię w ręce Anzelma, są „zaburzenia krajowe”, w czasie których zginął ojciec naszej bohaterki. Wplątanie, jako dalekiego tła wypadków, zaburzeń z epoki Konfederacji Barskiej, jest ciekawym rysem dążenia do możliwego zbliżenia akcji komedji do epoki współczesnej jej wystawieniu w Polsce i dowodzi, jak ówcześni tłumacze dalecy byli od chęci utrzymania stylowości siedemnastego wieku dzieła molierowskiego.

Bohaterowie komedji są nie tylko przezwani po polsku, ale częściowo i inni: niema naturalnie Enrique'a, ojca Agnès, gdyż on w przeróbce Bogusławskiego zginął, mamy jednak zato inne osoby, nie spotykane w komedji Molière'a. Arnolphe francuski miał dwoje służby: chłopów Aldin i Georgette, ci występują w polskim przekładzie, jako Maciek i Bartek, lecz obok nich jest jeszcze dodana postać Felusi, sprytnej subretki, typu tak dobrze znanego z innych komedyj autora „Tartuffe'a”. Felusia jest prawą ręką swej pani i bardzo czynną pomocnicą w jej porozumieniu z amantem, oraz przedsięwzięciach, mających na celu oszukanie zakochanego opiekuna, nic więc dziwnego, że dla pokazania tej tak czynnej i ruchliwej osoby trzeba było dodać parę scen, nieznanych oryginałowi francuskiemu. I amantowi Anusi, który tutaj jest porucznikiem, dodano sługę i towarzysza huzara Filutowskiego: francuski Horace, jako porucznik, też zmienił się bardzo, ogólnikowy charakter molierowskiego amanta został przez Bogusławskiego w wysokim stopniu zindywidualizowany, jest on typowym fircykiem-hulaką osiemnastego wieku, bawi na urlopie, który mu się niedługo kończy, co ma wytłumaczyć obcesowość i szybkie tempo jego zalotów. Dla wyjaśnienia charakteru młodego bohatera oraz jego służgi Bogusławski dodaje cały początek sztuki (5 scen) oraz cały szereg innych w dalszym ciągu komedji zmian i dodatków. Para służących młodych amantów też, rozumie się, jest zakochana i szczęśliwe roz-

wikłanie akcji dla państwa jest też hasłem dnia weselnego Felusi i Filutowskiego, jest to już rysem komedji francuskiej pomolierowskiej, wprowadzonym niezawodnie dla pewnego odświeżenia rysami więcej nowoczesnymi dzieła Poquelin'a.

Nie trzymając się układu scen i aktów, Bogusławski miejscami skraca komedję francuską, a czasem nawet opuszcza całe sceny. Dotyczy to przede wszystkim tych, „które Molière bardziej z ówczesnego Teatru Buffonad, niżeli z własnego pomysłu ułożył”.¹⁹⁾ Opuszczono w ten sposób sceny 2, 3 i 7 I aktu, pierwsze cztery aktu IV, nie tłumaczy też Bogusławski rozrzuconych gdzie indziej pła-skich efektów komicznych i wulgarnych wymysłów. Pozwala sobie jednak na dodanie dość trywjalnego efektu (akt IV, sc. 4) obicia Anzelma przez służbę, zaczajoną na porucznika i zmyloną ciemnością. „Ta scena — tłumaczy w uwagach — zdaje się zawsze mocno pocieszać widzów; i ta to jest jedyna komiczność, którą odważyłem się dodać do tej najzabawniejszej sztuki”.²⁰⁾ Dodatkiem też Bogusławskiego jest gwarowe mazurzenie Maćka i Bartka, nie mógł zato polski tłumacz dorównać francuskiemu autorowi w tempie jego dialogu, czy wymysłów, nagromadzonych w chwilach większego podniecenia. Oto próbka, jak wygląda polski przekład jednej z żywszych scen komedji:

ACTE II, sc. 2

Arnolphe, Alain, Georgette.

Alain.

Ah! monsieur, cette fois...

Arnolphe.

Paix. Venez ça, tous deux.

Passez là, Passez là.

Venez, dis je.

Georgette.

Ah! vous me faites peur,

et tout mon sang se fige.

AKT II, sc. 4

Anzelm, Bartek, Maciek.

Anzelm. A dusze przedajne! poczwary piekielne! także to wiernie służycie waszemu Panu? (porywa ich obu i prowadzi na brzeg teatru). Pójdź sam, ty po-ganianie, i ty drugi Lucype-ra bracie! Nie zakazałem wam nikogo podczas mojej

Arnolphe.

C'est donc ainsi qu'absent
vous m'avez obéi?

Et, tous deux de concert,
vous m'avez donc trahi.

Georgette (tombant aux
genoux d'Arnolphe).

Eh! ne me mangez pas,
monsieur, je vous conjure.

Alain (à part).

Quelque chien enragé l'a
mordu, je m'assure.

Arnolphe (à part).

Ouf! je ne puis parler, tans
je suis prévenu.

Je suffoque, et voudrais
me pouvoir mettre nu

(à Alain et à Georgette)

Vous avez donc souffert,
ô canaille maudite,

(à Alain qui veut s'enfuir)

Qu'un homme soit venu...

Tu veux prendre la fuite!
(à Georgette)

Il faut que sur-le-champ...

Si tu bouges... Je veux.
(à Alain)

Que vous me disiez...

Euh! oui, je veux, que tous
deux...

(Alain et Georgette se lè-
vent et veulent encore s'en-
fuir)

Quiconque remuera, par la
mort! je l'assomme.

niebytności wpuszczać do
domu? hę? co?... Odpowia-
daj, niecnoto?

Bartek (padając na ko-
lana). Mości dobrodzieju,
prawdziwie, że nikogo...

Anzelm. Co?... śmiesz
się zapierać?...

Maciek (na klęczkach).
Zywego ducha przez cały
czas...

Anzelm. I jeszcze mi
tak zuchwale kłamiesz! al-
bo ja to nie wiem, że je-
den młody Oficer od pię-
ciu dni bywa tu codziennie
i ze swoim służącym.

Bartek. Ten Ochwicjer
alboz to co złego, że on tu
bywa?

Anzelm. Czyli co złe-
go, hultaju!

Maciek. To człowiek:
sama scerna dobroć nigdy
stąd nie wyjdzie, ażeby nam
nie dał na piwo.

Anzelm. Dam ja wam,
łotry wierutne! dziś jeszcze
obadwa po sto kijów weź-
miecie.

Bartek. Ja, mości Pa-
nie, mówiłem wejcie jemu...

Anzelm. Milcz, prze-
klętniku!... Precz stąd za-

Comme est-ce que chez moi
s'est introduit cet homme?
Hé! parlez. Dépêchez, vite
promptement, tôt.
Sans rêver. Veut-on-dire?
Alain et Georgette.
Ah! Ah!
Georgette (retombant
aux genoux d'Arnolphe)
Le coeur me faut.
Alain (retombant aux ge-
noux d'Arnolphe)
Je meurs.
Arnolphe (à part).
Je suis en eau: prenons un
peu d'haleïne.
Il faut que je m'évente et
que je me promène.
Aurais-je deviné, quand je
l'ai vu petit.
Qu'il croîtait pour cela?
Ciel! que mon coeur pâlit!
Je pense qu'il vaut mieux,
que de sa propre bouche.
Je tire avec douceur l'af-
faire que me touche.
Tâchons à modérer notre
ressentiment.
Patience, mon coeur,
doucement, doucement.
(à Alain et à Georgette)
Levez-vous, et rentrant,
faites qu'Agnès descende.
(à part).
Arrêtez. Sa surprise en
deviendrait moins grande

raz, wychodźcie i zawołaj-
cie mi Anusi... Ale nie!...
czekajcie.—Mogliby ją prze-
strzec, że już wiem o wszyst-
kiem.—Idźcie czekać mnie
w kamienicy i nim powró-
cę nie ważcie się tu poka-
zywać.
(Bartek i Maciek odchodzą).

Du chagrin, qui me trouble,
ils iraient l'avertir.
Et moi même je veux l'aller
faire sortir.
(à Alain et à Georgette)
Que l'on m'entende ici.

Podobnie, jak tutaj, tak i wszędzie Bogusławski nie tłumaczy oryginału molierowskiego, lecz poprzestaje na więcej, lub mniej ściśle oddaniu treści sceny, nawet w wypadku, gdy charakter przeróbki całości nie wymaga żadnych zmian. Oczywiście, że podobna metoda prowadzi za sobą nie tylko zatracenie właściwości dialogu Poquelin'a, ale często i wypaczenie charakteru osób działających, co się ujawnia i w powyżej przytoczonym urywku, w którym z tchórzliwości sprytnych jednak służących, umiejących dotrzymać sekretu, polski tłumacz zrobił nieokrzesanych i naiwnych gadułów.

Poprzestając na najważniejszych odstępstwach treściowych i formalnych w przekładzie „Szkoly kobiet”,²⁸⁾ możemy stwierdzić, że to, co dał nam Bogusławski, jest właściwie tylko przeróbką opartą na Molierze, że tym razem tłumacz pozwolił sobie na większą dowolność i swobodę, niż inni wyżej omówieni. Jeśli będziemy rozważać wartość przekładów, uwzględniając tylko, o ile oddają wiernie oryginał, to tłumaczenie „Szkoly kobiet” musielibyśmy postawić na najniższym szczeblu; gdy jednak weźmiemy pod uwagę niemowlęcy podówczas stan rodzimej twórczości dramatopisarskiej, to musimy przyznać, że wniesienie takiego ogromu inwencji własnej do przekładu dzieła obcego jest chwalebne dążeniem oderwania się od niewolniczej zależności, od mechanicznego tylko polszczenia twórczości Zachodu, a że Bogusławskiego, jak zresztą i prawie wszystkich innych współczesnych komedjopisarzy, nie było stać na twórczość prawdziwie oryginalną i niezależną, to już nie podlegająca krytyce sprawa rozległości ich talentów.

Że Bogusławski zdawał sobie sprawę, iż wartość jego przeróbki jest tylko doraźna i z rozwojem sceny oraz komedjopisarstwa przemijająca, świadczy nam to, że chociaż wydrukował ją w swych „Dziłach”, poleca jednak grywać tylko nowszy przekład Gerarda Witkowskiego z roku 1819, „napisany pięknym wierszem i dosłownie, jak się w oryginale Molière’a znajduje”.²³⁾

„Le Dépit amoureux”, tłumaczone i wystawione przez Bogusławskiego, pod tytułem „Ślub modny”, a wydrukowane powtórnie w dziełach pod nazwą „Przekory miłosne”, są już o wiele bliższe oryginałowi molierowskiemu. I tutaj jednak mamy powstawiane całe sceny, przede wszystkim, tak charakterystyczne i znane z innych przekładów rozmowy informacyjne pana ze służą (akt I, sc. 4) i tutaj przez odpowiednie dodatki stara się tłumacz z bladej postaci amanta Walerego przez odpowiednie dodatki (sc. 5, I) zrobić charakterystyczny i ulubiony typ fircyka hulaki. Opuszcza też Bogusławski niepotrzebne „jako płaśkiej nader Włoszczyzny udawanie” według niego ²⁴⁾ sceny z „Métaphraste” (akt II, sc. 6—9) i z „La Rapière” (akt. V, sąsena 2—4). Zdawał sobie dokładnie sprawę Bogusławski z wad tej komedji molierowskiej, wad, płynących przede wszystkim ze ścisłej zależności od komedji włoskiej, z łączenia różnych wpływów bez dostatecznego ich przerobienia. Dwoistość akcji w „Le Dépit amoureux” jest rażąca, nawet po upadku teoryj klasycznych o trzech jednościach, ta zrodzona w czasach młodości talentu mistrza komedja nie jest jeszcze wcale zapowiedzią późniejszych szczytnych lotów jego geniuszu. Starali się zaradzić temu i Francuzi, okrawając i przerabiając komedję, pozostawiając, jako główną, tylko jedną tytułową intrygę.²⁵⁾ Polski przekład nie postępuje wprawdzie tak radykalnie i nie okalecza dzieła Molière’a z części jego treści, lecz stara się dodać mu jasności i wartości przez zmianę układu. Przez przeniesienie świetnych scen kłótni kochanków z aktu IV (sc. 2—4) do aktu III (jako sc. 6—8) chce Bogusławski, jak przyznaje

w „Uwagach“, wcześniej zakończyć jedną akcję i zająć uwagę słuchacza tylko sprawą przebranej za mężczyznę Ludwika (Ascagne) i Walerego. Również dla wyjaśnienia i tej drugiej intrygi Bogusławski rzuca nieco swojego światła. Niewyraźną sprawę pochodzenia Ascagne, którego właściwej płci nawet ojciec nie zna, zmieniono w ten sposób, że dla zdobycia spadku Ludwika z wiedzą ojca zastępuje zmarłego brata bliźniaka; rozumie się, że to pociągnęło za sobą odrzucenie jeszcze jednego powikłania, jakim były zamiary Albert'a (Dobruckiego), zmierzającego do ożenienia mniemanego syna. Pewne jeszcze drobne uproszczenia przy rozwikłaniu akcji w akcie piątym wyczerpują listę odstępstw treściowych w przekładzie „Le Dépit amoureux“.

Zwracając się do formy tłumaczenia, zauważymy, że i tutaj, zamiast wiersza, mamy przekład prozaiczny, że znowu francuski podział na akty i sceny nie zawsze jest obserwowany po polsku, lecz z drugiej strony w porównaniu ze „Szkolą kobiet“ musimy stwierdzić, że „Przekory miłosne“ naogół są dość dokładnem oddaniem treści oryginału z pominięciem tylko tych miejsc, w których zmiany treściowe pociągnęły przerobienie całych scen lub ich części. Oto urywek kulminacyjnej sceny kłótni dwojga kochanków, drących na wyścigi listy:

ACTE IV, sc. 3

Lucile, Eraste, Marinette,
Gros-René.

Gros-René. Poussez.

Eraste. Elle est de vous.
Suffit, même fortune.

Marinette (à Lucile).
Ferme.

Lucile. J'aurais ré regret
d'en épargner aucune.

AKT III, sc. 7

Izabella, Erast, Świstakiewicz, Helenka.

Świstak. Dalej, Mo-
spanie, drzyj WPan śmiało.

Erast. I ten od WPan-
ny... równy los każdemu.

Izabella. Niech sko-
nam, jeśli choć jeden zo-
stawię.

Gros-René (à Eraste).
N'ayez pas le dernier.

Marinette. Tenez bon
jusqu'au bout.

Lucile. Enfin voilà le
reste.

Eraste. Et grâce au
ciel c'est tout.

Que sois-je exterminé, si
je ne tiens parole!

Lucile. Me confonde
le ciel, si la mienne est
frivole!

Erast. Adieu donc.

Lucile. Adieu donc.

Marinette (à Lucile).
Voilà qui va des mieux.

Gros-René (à Eraste),
Vous triomphez.

Marinette (à Lucile).
Allons, ôtez-vous de ses
yeux.

Gros-René (à Eraste).
Retirez-vous après cet ef-
fort de courage.

Marinette. Qu'atten-
dez-vous encore?

Gros-René (à Eraste).
Que faut'il davantage?

Świstak. Śpiesz się
WPan, żebyś pierwszy skoń-
czył.

Helenka. Trzymaj się
WPanna odważnie.

Izabella. Otóż już i
ostatni.

Erast. Chwała Bogu,
już wszystko! Bodajem sko-
nał, jeżeli nie dotrzymam
słowa.

Izabella. Niech mnie
niebo zawstydzi, jeżeli zła-
mię przysięgę moją.

Erast. Żegnaj WPan-
nę (odchodzi kilka kroków).

Izabella. Kłaniam.

Helenka. Wygrałyśmy,
przy nas zwycięstwo!

Świstak. Wiwat! WPan
triumfujesz!

Helenka. Idźmy stąd,
Mościa Panno.

Świstak. Po tej po-
tyczce uchodźmy z oczu
nieprzyjaciela.

Helenka. Czegóż WPan-
na czekasz?

Świstak. Czegóż się
WPan oglądasz?

Dobór komedyj Molière'a, przełożonych przez Bogu-
sławskiego, nie jest wynikiem jakiegoś planu artystyczne-
go ani sam przez się, ani jako dopełnienie repertuaru dzieł
mistrza francuskiego, przetłumaczonych przez innych.
„Przekory miłosne“, napisane w czasie wędrówek Poque-

lin'a po prowincjach Francji, nie mogą służyć jako typowy okaz charakteru twórczości autora „Mizantropa”. Typowa komedia intrygi, wzorowana poczęści na „L'Interesse” Nicola Sechi, o czym zresztą wiedział Bogusławski,²⁶⁾ odbiega daleko od późniejszych dzieł Molière'a i nie była zupełnie konieczna na scenie polskiej dla scharakteryzowania ogółu twórczości ojca komedji francuskiej.

Zupełnie inne miejsce zajmuje „Szkoła kobiet”; żywa i młodzieńcza jeszcze, pełna humoru, nie zaprawionego tak żółcią, jak to było w późniejszym okresie twórczości Molière'a, jest pierwszą, a zarazem typową komedią narodową francuską, wolną w treści, formie dowcipu, doborze osób, już bez tradycyjnych włoskich czy hiszpańskich typów; jest pierwszą na gruncie francuskim komedią mieszczańską, wprowadzającą nas w życie rodziny „bourgeois” paryskiego, nie tego tylko, jak dawniej, oglądanego przez wyższe sfery na scenie teatralnej, ośmieszonego i wyszydzonego, lecz scharakteryzowanego w różnych typach, ze wszystkich stron otoczonego jego codziennymi akcesorjami, zajętego swemi zwykłemi sprawami. „L'École des Femmes” to już świetna komedia charakterów, a zarazem przez szerokie ujęcie życia ludzkiego i komedia obyczajowa, pełna realizmu, nie bezduszna jednak, lecz dowodząca pewnej żywej i prawdziwej tezy.²⁷⁾ I choć w przeróbce polskiej wiele tych cech zatracono, choć nie dopatrzymy się łatwo śladów mieszczańsko-francuskiej komedji, choć dość powierzchownie chciano ją spolszczyć i zamiast mieszczań dać szlachtę polską, jednak podówczas i taka „Szkoła kobiet” mogła służyć za typowy przykład twórczości Molière'a. Dając te dwa przekłady, Bogusławski, bez specjalnych tendencji nowatorskich, wkracza na utarty już gościniec, dążący do bezplanowego może i dorywczego, jednak stałego zbliżania teatru polskiego do najznakomitszego genjuszu komedjopisarstwa francuskiego.

Jak był Molière na scenie polskiej wystawiany, o tem dziś wiele powiedzieć nie możemy; zlokalizowanie kome-

dji pociągnęło za sobą i przebranie bohaterów w stroje polskie, w których zresztą wielu z nich najlepiej się czuło. Między wykonawcami ról bohaterów tych arcydzieł komedjowych znajdujemy najpierwsze nazwiska, a więc przede wszystkim Świerzawski, nieporównany w rolach komicznych ojców, zaprawiony na sztukach Bohomolca, grał i w „Ślubie modnym” i w „Szkole kobiet”. Współzawodnik „pierwszego polskiego aktora”, Jakób Hempiński po mistrzowsku odtwarzał całą galerję, tak u Molière’a bogatą, przeróżnych służących, którzy zawsze byli źródłem humoru, a tak często i sprężyną akcji. W miarę czasu rozszerza Hempiński skalę swego talentu, tak że staje się poważną konkurencją dla Świerzawskiego. „Mieszczanin szlachcic, Doktor z musu, Frantostwa Panfila, Pursoniak i wszystkie inne molierowskie krotochwile — pisze Bogusławski—tak do twarzy, postaci, poruszeń i mimiki jego zdawały się być stosowanemi, jakgdyby je przed stu laty Molière dla jego gry przygotował”.²⁸⁾ Drobniejsze też role rezonerów znajdujemy obsadzone przez świetne nazwiska Truskolawskiego, czy Mierzyńskiego, postaci kobiece przez Truskolawską, Gronowiczową, Deszner, Kossowską i inne.

Wprowadzenie i utrzymanie na scenie warszawskiej komedji molierowskiej było postawieniem repertuaru teatru polskiego odrazu na poziomie prawdziwej sztuki. Choć możemy dzisiaj wystąpić z zarzutem zarówno w sprawie doboru komedji, jak ich przekładów, nie możemy tłumaczom i kierownikom teatralnym odmówić głębokiego pietyzmu dla dzieła tego genjusza komedjopisarstwa. Pietyzm ten tem jaśniej się okaże, gdy zobaczymy, czem chciała być karmiona publiczność polska i z jakim repertuarem będzie musiał występować teatr dla ratowania swego materialnego bytu.

ROZDZIAŁ III

Komedje Molière'a nie były wstępem do zaznajomienia publiczności polskiej z późniejszą twórczością komedjopisarstwa francuskiego, razem z nią wchodziły w skład repertuaru Teatru Narodowego i dzieła następców ojca komedji francuskiej. Scena polska, nie tracąc związku ze współczesnemi kierunkami i dorobkami teatrów Paryża, chciała szybko, choć w chaotyczny sposób, przedstawić widzom może nie linję, ale etapy rozwoju komedji francuskiej.

Kolejność wystawienia oraz dobór autorów i ich dzieł nie był wynikiem usiłowań jednego człowieka. Repertuar teatru nie znamionuje istnienia jakiejś konsekwentnej myśli i, choć znajdujemy tam wszystkie głośne nazwiska i wszystkie prawie znamienitsze dzieła, zmieszane one będą z całą powodzią miernoty, nie zasługującej na pamięć. Oddziaływały tu nie tylko częste przesilenia na stanowisku kierownika sceny, ale i wspomniane już wpływy zewnętrzne, utrudniające przypisanie pojedynczym osobom zasługi, lub winy takiego lub innego kierunku artystycznego w teatrze. Obok nikłego jeszcze w tym względzie wpływu Bogusławskiego, którego wysiłki, jak się później okaże, skierowane były w inną stronę, obok piętna, jakie wywierały rządy Ryxa w teatrze, ważnym czynnikiem decydującym o wystawieniu tego, czy innego dzieła był gust tłumaczy

X teatralnych. Po krótkotrwałych pracach Bohomolca inicjatywa jego następców była sprawą decydującą. Spis dzieł Czarторыskiego i Zabłockiego jest najświetniejszym obrazem tego, czego publiczność polska chciała i co jej teatr z zakresu komedji francuskiej dawał, prace innych autorów były tylko wypełnieniem etapów, przez nich wytkniętych. Czarторыski, jako autor, pozostawił po sobie zaledwie kilka komedji, ciekawych jednak jako wytknięcie drogi następcom zarówno co do doboru, jak i sposobu przyswojenia, główną zasługę jednak stanowi teoretyczne ujęcie sprawy komedjopisarstwa w Polsce. Przedmowa do „Panny na wydaniu”, artykuły w „Kalendarzu teatrowym” i „Monitorze” stały się kanonami, nie każącemi zasklepiać się w starych formach, lecz wytykającemi drogę rozwoju, dającemi prawo życia wszelkim kierunkom.

Zabłocki w swych przeszło 60 ¹⁾ przekładach i prze-róbkach oddaje nam odcienie prawie wszystkich kierunków, przeszczepionych ze sceny francuskiej na teatr polski. „Zabłocki — pisze jeden z jego badaczy — jest typowym wyobrazicielem swego czasu; i w jego twórczości, jak się okazuje, bardzo rozległej, obok Molière'a pozostawia znamienne ślady Diderot wespół z Nivelle de la Chaussée, obok słynnego Le Grand'a i szarego tłumu Capistrónów i Palapratów wznowiony dell'artyzm włoski i rewolucjonizm Beaumarchais'ego”.²⁾ Wciągnięcie do repertuaru sceny warszawskiej owych sześćdziesięciu utworów jednego pióra, odtwarzających taką gamę etapów, przez jakie przeszła twórczość Zachodu, musiało wpłynąć na kierunek całego teatru; czy jednak dobór innych tłumaczeń był dostosowany do skali, objętej przez Zabłockiego, czy też może Zabłocki szerokość swej inwencji zawdzięcza innej jakiej ręce kierowniczej, to dzisiaj, wobec braku materiałów, określających osobiste zainteresowania i erudycję poszczególnych autorów oraz stosunki między nimi a dyрекcją teatru, zupełnie określić się nie da. Przystępując do rozpatrywania przebogatego repertuaru komedji francuskiej po-

molierowskiej, zestawić tylko możemy suchy, niezupełnie kompletny spis dzieł wystawionych z nie zawsze przydatnymi nazwiskami tłumaczy. Ten martwy sumariusz tego, co teatr zrobił, daje nam tylko ostateczne wyniki, nie pozwala jednak wnikać w mechanizm pobudek, nie pozwala z zupełną pewnością uchwycić nici inicjatywy tej, czy innej jednostki. Nie przypisując nikomu ogólnych zasług za dobre strony, nie zwalając na nikogo winy za braki, możemy tylko prześledzić, jakie typy komedji francuskiej zagościły na scenie warszawskiej w okresie dyrekcji i działalności Bogusławskiego w XVIII wieku.

„Gazeta Warszawska“ z roku 1810³⁾ wspomina, że przed 30 laty, to jest koło roku 1780, grano na scenie warszawskiej komedję Corneille'a, p. t. „Łgarz“ (Le menteur) w przekładzie Bohomolca. Wiadomość ta nigdzie indziej nie była potwierdzana, przekładu tego nie obejmują też wydania pism ojca naszej komedji. Nie możemy więc bez zastrzeżeń przyjąć wiadomości „Gazety Warszawskiej“, tem bardziej, że jest zupełnie możliwe, iż autor wzmianki został wprowadzony w błąd podobnym tytułem komedji Krasickiego, granej także w tym czasie. Pomimo to nie można tego faktu pominąć milczeniem, jeśli sobie uprzytomnimy, jak ważną datą w historii komedji francuskiej był rok 1644, to jest rok wystawienia „Le menteur“ Corneille'a. Brunetière uważa, że napisanie tego zapomnianego nieco już dzisiaj utworu jest o tyle ważne dla rozwoju komedji, o ile ważny jest „Cyd“ w dziejach tragedji.⁴⁾ Corneille wyswobadza komedję od niewolniczej zależności od teatru włoskiego i hiszpańskiego i choć, podobnie jak w swej pierwszej tragedji, nie staje jeszcze na zupełnie własnym gruncie, jednak w formie potrafi się zdobyć na oryginalność i niezależność. Wątpliwy fakt wystawienia „Łgarza“ na scenie polskiej, jeśli się da potwierdzić, będzie bardzo charakterystyczny, jako chęć nawiązania łączności z pierwocinami rozwoju komedji francuskiej.

Zupełnie natomiast stwierdzoną jest rzeczą, że twór-

czość brata wielkiego Piotra Corneille'a, mianowicie Tomasza (1625—1709), znalazła odbicie na scenie polskiej; Franciszek Zabłocki tłumaczy, a właściwie swoim zwyczajem przerabia dwie jego komedje: „Le Berger extravagant pastorale burlesque” pod tytułem „Pasterz szalony, komedja pasterska w pięciu aktach” i drugą „Sowizdrzał z przypadku rycerz. Komedja w pięciu aktach”, która, jak to stwierdził dr. Wiktor Hahn, jest przeróbką z corneille'owskiego „Le geôlier de soi même ou Jodelet prince”.⁵⁾ Czy „Pasterz szalony” był grany w teatrze publicznym, tego nie wiemy, źródła bowiem współczesne nic o tem nie mówią, tekst został ogłoszony dopiero w „Dziełach Franciszka Zabłockiego” w roku 1830 przez F. S. Dmochowskiego na podstawie rękopisu, udzielonego wydawcy przez księcia Adama Czartoryskiego, któremu Zabłocki przed śmiercią dał swą spuściznę literacką dla biblioteki w Puławach.⁶⁾ „Sowizdrzał z przypadku rycerz” zachował się w dotąd nie drukowanych rękopisach,⁷⁾ grany zaś był w Warszawie w r. 1796 za czasów dyrekcji Truskolawskich, afisz z dnia 8 grudnia tego roku podkreśla, że komedja ta będzie grana po raz pierwszy.⁸⁾ Obie sztuki Tomasza Corneille'a nie są jego oryginalnemi dziełami i w zestawieniu ze współczesną twórczością Molière'a i Piotra Corneille'a, jako komedjopisarza, są ciekawemi etapami wyzwalania się komedjopisarstwa francuskiego XVII wieku z pod wpływów obcych. „Le geôlier de soi même” jest przeróbką komedji Calderona, p. t. „Alcaide de si mismo”, która również dała natchnienie innemu pisarzowi francuskiemu, mianowicie nieznanemu scenie polskiej Scarron'owi do komedji „Gardien de soi-même”.⁹⁾ Komedja Corneille'a, jedna z lepszych, jakie napisał, jest pełnem humoru opowiadaniem o dziwnych i awanturniczych przygodach księcia Fédéric, nazwanego przez Zabłockiego Filipem, w kraju nieprzyjacielskim, dokąd przybył incognito dla zdobycia miłości księżniczki Laury. Nie skrupowana przepisami o trzech jednościach, stawia sobie za cel zabawić tylko pu-

bliczność całym potokiem niezwykłych sytuacji i perypetyj bohaterów. „Le Berger extravagant“, komedja, której treść zaczerpnął Corneille z powieści Karola Sorel'a,¹⁰⁾ jest satyrą na wcielanie w życie ideałów popularnych w XVII wieku romansów pasterskich. Bohater jej, Lizys, przejął się tak ową lekturą, że uciekł z domu i błąka się wśród pól i lasów, szukając przygód i miłości sielankowych, dając przytem pole towarzystwu polskiego dworu do urządzenia kosztem jego całego szeregu figlów, wypełniających głównie treść 5 aktów. Zabłocki dał swemu wiernemu zresztą przekładowi szatę poetycką, wprowadzając lekki koloryt miejscowy przez przeniesienie akcji pod Karpaty.

Jest ciekawą cechą twórczości Zabłockiego, że lwia część jego przeróbek jest oparta na dziełach pomniejszych autorów francuskich, że on szukał wartości poza wielkimi i głośnymi nazwiskami, że pośród mnóstwa prędko zapomnianych dzieł wybierał te, które jego gustowi najlepiej odpowiadały, w które mógł jak najwięcej siebie włożyć, aby z zapomnianej we własnym kraju komedji uczynić epokowe dzieło dla rozwoju sztuki dramatycznej w Polsce. Dodać należy jeszcze, że Zabłocki, jak i wielu jemu współczesnych, nie był wcale skrupulatny we wskazywaniu źródła swego natchnienia, że po gruntownem zlokalizowaniu i unarodowieniu obcej komedji, podawał ją światu jako swoją własną, nic więc dziwnego, że powoli bardzo natrafiano na źródła jego dzieł i do dzisiejszego dnia część ich tylko została ustalona. Dzięki temu obraz przejawów komedji francuskiej na scenie polskiej może być tylko częściowo przedstawiony. Zanim będące dotąd przy początku tylko prace źródłowe nad komedjopisarzami polskimi XVIII wieku nie określą nam związku wszystkich komedyj polskich z twórczością obcą, nie możemy z dostateczną pewnością twierdzić, że jakiś autor zagraniczny był przez teatr polski pominięty. To jednak, co wiemy dotąd, pozwala nam ustalić, że poza braćmi Corneille'ami, teatr warszaw-

ski wprowadził i dzieła innych autorów francuskich z epoki molierowskiej, i to dzieła, które talent Zabłockiego wzniosł na wysoki szczebel wartości estetycznych.

Blask Molière'a nie zaćmił przed oczami naszego komedjopisarza i tłumacza nie tylko współczesnych wielkiemu poecie, ale nawet tych, przeciwko którym on występował i którzy ze swej strony nie oszczędzali nawet sławy życia rodzinnego wielkiego współzawodnika. Wszak Teatr Narodowy wystawił i dzieło Jakóba de Montfleury, który, dotknięty ostremi przycinkami do jego ojca, aktora „Hôtel de Bourgogne“ w molierowskiej „l'impromptu de Versailles“, odpowiadał mu niemniej złośliwie w „Impromptu de l'Hôtel de Condé“, a gdy to nie dało satysfakcji, Montfleury ojciec nie waha się zwrócić do króla z oszczercami denuncjacjami na haniebne jakoby związki małżeńskie dyrektora teatru dworskiego. I przyznać musimy, że „La Fille Capitaine“, jako „Dziewczyna kapitan“¹¹⁾ Zabłockiego, jest jednym ze szczęśliwszych dzieł, przyswojonych przez poprzednika Fredry teatrowi polskiemu. Figle przybranej za wojskowego Teresy, która potrafi powstrzymać zaloty starego bankiera Gryna do swej przyjaciółki i oddać ją ukochanemu Waleremu jeszcze z tem, że zawiedziony i ośmieszony stary amant, jako stryj pana młodego, błogosławi narzeczonych, aby ustrzec swą własną żonę od zalotów mniemanego kapitana, wszystkie perypetje i przygody z tem związane dziś jeszcze nie straciły na uroku i humorze.

Drugim autorem, a zarazem i aktorem z „Hôtel de Bourgogne“, równie zwalczanym przez Molière'a, a wprowadzonym do Polski przez Zabłockiego, był Noel Le Breton Sieur de Hauteroche. Jak to ustalił dr. Ludwik Bernacki, komedja „Doktór Lubelski“¹²⁾ jest przeróbką „Crispin Médecin“ Hauteroche'a. Akcja, prowadzona przez parę służących, zmierza do połączenia kochanków, wbrew woli rodziców, komedję cechuje obfitość niezwykłych sytuacji, od banalnych przybieranek poczynawszy, kończąc na

odgrywaniu przez służącego Marcina roli trupa, przeznaczonego do sekcji, aby się tylko skryć przed wyszydzonym przedstawicielem świata lekarskiego, doktorem Receptą, ojcem siłą do niemiłych związków zmuszanej Elizy. Uwaga autora tak silnie jest skupiona na przedstawianiu tylko mnóstwa niezwykłych przygód, że nie wprowadza nawet na scenę postaci Elizy, o miłości się tylko mówi, jako kanwie akcji, lecz jej się nie przedstawia. Zabłocki widać miał upodobanie do tego rodzaju komedyj, gdyż podobnie i w przerobionej z nieznanego jeszcze źródła dwuaktówce „Wielkie rzeczy! i cóż mi to wadzi” kochanka wcale nie występuje, choć i tu idzie o uzyskanie pozwolenia na związek dwojga młodych.¹³⁾

Jeszcze ważniejszym, niż ustalenie związku między „Doktorem Lubelskim” a twórczością Hauteroche’a, jest wykazanie, że i tak nawskroś napozór polska komedia, jak „Sarmatyzm”,¹⁴⁾ jest przeróbką z komedji „Les Nobles de province” tegoż autora francuskiego.¹⁵⁾ Udowodnienie, że dzieło, które było przez tak długi czas uważane za pierwszą narodową komedię polską, okazuje się przeróbką, jest ciekawym faktem nie tylko, jako sensacyjny wypadek w świecie krytyki literackiej, ale jako niezmiernie charakterystyczny rys oryginalności Zabłockiego, którego talent potrafił nie tylko po mistrzowsku obcą rudę przekuć na narodowy kruszec, ale i nadzwyczajną intuicją znaleźć podporę i podniętę dla swych jednostronnych wprawdzie, ale ciekawych zdolności.

Samo wskazanie źródła bez zestawienia pierwowzoru i przeróbki nie pozwala się szerzej zająć mechanizmem przerabiania, stosowanym przez Zabłockiego; inne komedje wskazywały, że umiał on obok daleko idącej ścisłości przez mnóstwo drobnych, lecz częstych zmian i wtrętów uczynić akcję obcej sztuki zupełnie prawdopodobną na gruncie polskim, że potrafił paroma rysami zagranicznych bohaterów nie tylko przebrać w suknie polskie, jak to robili inni, ale i charaktery ich zabarwić cechami narodowymi, nie

pozbawiając rysów, czyniących z nich typy ogólnoludzkie.

Wszyscy wprowadzeni na scenę polską autorzy francuscy epoki molierowskiej nie weszli na nową drogę twórczości, wytkniętą przez współczesnego im mistrza. Poza Piotrem Corneille'em, którego twórczość, jako komedjopisarza, zajmuje odosobnione miejsce, wszyscy inni kroczyli szlakiem najmniejszego oporu, po którym ich wiódł Scarron, jako twórca komedji „burlesque”. Ogrom tego, co stworzył Poquelin, wśród współczesnych wywoływał odruch współzawodnictwa innemi środkami, następcom zaś zostawił tak wielki spadek, że nie stawało im talentu do utrzymania się na szczytach, na jakie wzniosł twórczość komedjopisarską, nową drogę zaś nie odrazu mogli znaleźć.

Kończąc omawianie twórczości współczesnej Molière'owi na scenie polskiej, zaznaczyć jeszcze należy, że wszystkie wyżej wymienione komedje nie były wystawione za czasów dyrekcji Bogusławskiego, a po roku 1790 nie były nawet grywane. Ojciec teatru polskiego czerpał raczej z zasobu dzieł mistrzów głośniejszych, a przedewszystkiem z twórczości czasów mu bliższych, to, co dał scenie polskiej nowego, polegało na czem innem, jak to niżej zobaczymy.

Upadła po śmierci Molière'a komedja francuska, podnosi się nieco w ostatnich latach panowania Ludwika XIV, nie dosięga wprawdzie tych wyżyn, na jakie została przedtem wyniesiona, lecz w poszukiwaniu nowych dróg dorzuca trochę świeżych rysów; pozbawiona dawnej głębi w przedstawianiu charakterów, wnosi jednak więcej bez troskiej radości i pustego czasem humoru. Pionier tej nowej epoki, Jean Franc. Regnard nie był ani głębokim psychologiem, ani wojującym moralistą, potrafił się tylko śmiać i ten cel osiągnął, komedja jego, która wskrzesiła zagmatwanie intrygi i buffonadę z epoki Scarron'a, swą pustą i bez troską wesołością podbiła publiczność, i to nie tylko francuską. Na scenę polską Regnard wkracza pod moż-

Tym protektorem księcia Adama Czartoryskiego, który już w 1775 roku przekłada i wystawia dwie jego komedje, mianowicie „Bliźnięta” (Le Ménechmes) i „Gracza” (Le Joueur). Pierwsza to transpozycja zawsze jeszcze dającego pole do popisu powikłania intrygi tematu plautowskiego, druga to dzieje może niegłęboko ujętego typu gracza, który, pomimo ciągłych obietnic poprawy, wraca do kart, porzucając nawet kochankę, której portret zastawia dla zdobycia pieniędzy. Obok pełnego komizmu typu gracza, zowiącego się w polskim przekładzie Walerym Staruszkiewiczem, mamy jeszcze całą galerję osób, charakteryzujących epokę, jak wdowa Skarbnikowa, polująca na męża, czy Oberszt-Lejtnant Pędziwicher, zdemaskowany potem samochwał, robiący sobie sławę zdobywcy serc i bohatera.¹⁶⁾ Że książę generał ziem podolskich wysoko stawiał wartość dzieł Regnarda, mamy dowód w tem, że podaje treść „Gracza” między sześcioma omówionemi dla przykładu dziełami w „Kalendarzu Teatrowym”.¹⁷⁾ Łatwy, nie będący zresztą celem sztuki morał, schematyczność typów i akcji pozwoliły użyć „Gracza”, jako przykładu prawideł dramatycznych prawodawcy smaku teatralnego w Polsce. Przekłady z Regnard'a mogą służyć za wzór, w jaki sposób Czartoryski urzeczywistnił swe teorie lokalizowania utworów obcych, nie odstępując bardzo od oryginału: przez spolszczenie nazwisk i miejsca akcji i przez drobne zmiany w tekście czytelnik ma otrzymać wrażenie, iż intryga rozgrywa się w Polsce między jego rodakami... Krytyka wskazuje jeszcze, lecz dotąd dostatecznie nie udowadnia, że i inne komedje Czartoryskiego były napisane pod wpływem Regnarda, wymieniano tu: „Mniejszy koncept, niż przysługa, czyli Pysznoskapski”¹⁸⁾, „Koczyk pomarańczowy”¹⁹⁾ i „Dumny”.²⁰⁾ Prócz tego tłumaczono i wystawiano jeszcze cały szereg komedyj Regnarda, z których parę cieszyło się w ciągu całego czasu istnienia teatru w wieku XVIII wielkiem powodzeniem, dość będzie spojrzeć na listę przedstawień takich sztuk, jak „Demokryt zakochany” (Démon-

crite) w przekładzie Baudouin'a, „Manja miłośna” (Les Folies amoureuses) czy też „Roztargniony” (Le Distrait) w przekładzie Baudouin'a.

Współczesny Regnardowi i jego pomocnik w wielu dziełach Dufresny spóźnił się na scenie polskiej, jego „L'ésprit de contradiction” wystawiony został dopiero w roku 1822, w przekładzie Bogusławskiego, jako „Duch sprzeciwieństwa”; trzymając się kolejności ukazywania się autorów francuskich na scenie polskiej, odkładamy omówienie tej komedji na później i zwrócimy się do innego autora z epoki przełomu XVII i XVIII wieku, do Carton'a Florent Dancourt'a.

Aktor z zawodu, przez stosunki rodzinne człowiek bardzo znany, jest Dancourt typowym odbiciem swego czasu i warunków panujących ówczesnie. „L'actualité et encore l'actualité telle semble être sa devise”, pisze o nim jeden z historyków literatury,²¹⁾ cecha ta sprawiła, że z licznych dzieł tak płodnego pisarza mało znajdziemy na scenie warszawskiej, wiek czasu i różność warunków lokalnych zatarta wiele szybko przemijających wartości komedyj Dancourta, których ostrze satyry kierowane było nie tylko przeciwko wadom ludzkim w ogólności, ale często godziło wprost w całe grupy ludzi lub nawet pojedyncze osoby, nieznane i nieciekawe dla stosunków polskich.

Twórczość Dancourta jest osobliwym pomieszaniem tradycji molierowskiej z nowymi prądami literackimi, wskazującymi nie tylko na tematy, będące podówczas „à la mode”, ale dążącymi do nowego ujęcia sprawy. Ciekawy jest tu szczególnie wpływ „Les Caractères” La Bruyère'a; szczególne studja nad różnorodnością i bogactwem typów duszy ludzkiej odbijają się w tem, że u Dancourt'a, zamiast molierowskiej koncentracji cech omówionego typu w jednej ogólnej, symbolicznej poniekąd, postaci mamy dążenie do różniczkowania odcieniów charakterów w zależności od środowiska, stanu i innych okoliczności.

Niezbýt liczebnie, lecz zato najlepszymi dziełami jest

reprezentowany teatr Dancourt'a na scenie polskiej XVIII wieku. Około 1780 roku wystawiono dwie jego najważniejsze komedje: „Bałamut modny” (*Le Chevalier à la mode*) i „Mieszczki modne” (*Les bourgeoises à la mode*), pierwszą w przekładzie Zabłockiego, drugą Bogusławskiego.²²⁾ Obie sztuki są dalszym ciągiem wątku ośmieszania wzbogaconego stanu mieszczańskiego, jaki podjął Molière w „*Le Bourgeois gentilhomme*”, tem aktualniejsze, że przewroty finansowe Francji na przełomie XVII i XVIII wieku były sprzyjającym gruntem do rozpowszechnienia się tego rodzaju płytkiego snobizmu, szukającego uszlachcenia się przez zewnętrzne formy. Na tle tego pełnego pretensji mieszczaństwa przedstawia Dancourt typy awanturników i blagierów, którzy pod postacią możnych i utytułowanych konkurentów chcą się dobrać do kiesek naiwnych mieszczuchów. Można by teraz dużo powiedzieć na pochwałę stanu mieszczańskiego w Polsce dla udowodnienia nieaktualności tych sztuk na gruncie warszawskim, gdzie rozwój stanu trzeciego odbywał się w tak bardzo różnych warunkach, niż w Paryżu, gdzie niezbyt wielka liczebność jego, a częściowo obce pochodzenie nie pozwoliło mu odegrać tej roli kulturalnej i politycznej, jaką odegrało mieszczaństwo francuskie. Kwestja mieszczańska w Polsce była zawsze jedną z mniej ważnych, znalazła też dość nikłe odbicie w literaturze, a jeśli idzie o teatr, a w szczególności o wystawienie Dancourt'a, to obrażone warszawianki nie potrafiły się nawet zdobyć na doprowadzenie do skutku zamierzonej wrogiej manifestacji na przedstawieniu „*Mieszczek modnych*”.²³⁾

Podniętę dla przełożenia i wystawienia sztuki Dancourt'a znajduje Bogusławski w powodzeniu, jakie odniosły „*Les Bourgeoises à la mode*”, wystawione w roku 1778 przez trupę francuską, bawiącą w Warszawie. Przekład Bogusławskiego, naogół dość dokładny, poza niezupełnem zresztą spolszczeniem nazwisk i przeniesieniem akcji do Warszawy, wprowadza jeszcze opuszczone przeważnie

w wydaniu drukowanym liczne dodatki, odnoszące się do aktualnych zdarzeń i powszechnych na gruncie polskim śmieszności.²⁴⁾ Rola, jaką odegrało mieszczaństwo warszawskie w czasie rewolucji 1794 r., sprawiła, że „Mieszczyki modne” pozostały już w bibliotece teatralnej, nie drażniąc ze sceny okrytych laurem Kilińskiego majstrów Warszawy.²⁵⁾

Dla dopełnienia obrazu komedji francuskiej na przełomie XVII i XVIII wieku niepodobna nie poświęcić choć paru słów komedji Le Sage'a. Autor „Le Diable boiteux”, który w swych romansach tak świetnie umiał na tle fabuli hiszpańskiej odmalować duszę Francuza; ubranego tylko w obcy strój i znajdującego się w egzotycznych sytuacjach, był pod tym względem i mistrzem w komedji, torując swym „Turcaret'em” drogę Beaumarchais'emu. Le Sage jest twórcą komedji obyczajowej; wprowadzając na scenę surowy, bezlitośny realizm, rezygnuje z lekkiego dowcipu, popularnego wówczas, poświęca nawet żywość akcji, co z biegiem czasu, gdy aktualność jego dzieł minęła, odbiera im nawet popularność. Talent komedjowy Le Sage'a wypowiedział się prawie zupełnie w jednej tylko sztuce, mianowicie „Turcaret'cie”, nie pominął też tego dzieła Teatr Narodowy: dwa afisze z dni 21.VI i 3.VII 1788 r. świadczą o tem, że był on wystawiony, brak jednak dalszych wzmianek dowodzi, że nie doznał też wybitnego powodzenia. Zapomniano nazwiska tłumacza, przekładu nie zaszczycono drukiem. Podobny los spotkał i drugą z wybitniejszych komedji Le Sage'a, „Crispin rival de son maître”, która w swoim czasie wiele napsuła krwi finansistom francuskim, bezlitośnie chłoscząc ich biczem satyry, o polskim przekładzie wiemy tylko ze wzmianki w spisie przekładów i dzieł Zabłockiego, źródło też nie jest jeszcze bezwzględnie udowodnione.²⁶⁾ Opuszczając ważniejsze sztuki, zaszczytili wydawcy polscy drukiem tylko komedję „Le Point d'honneur, ou l'Arbitre des différends”, ogłaszając jej przekład pióra Zabłockiego, p. t.: „Przywidzenia punkt

honoru“,²⁷⁾ o wystawieniu tej komedji wzmianek brakuje.

Z pisarzy francuskich owej epoki, nie pominiętych na scenie polskiej, należy wymienić jeszcze: wprowadzonych też przez Zabłockiego spółkę autorską Brueys i Palaprat, których komedja „Le Grondeur“ została przetłumaczona pod tytułem „Gdyracz“,²⁸⁾ La Font'a „Trzech braci rywali“, wkońcu jeszcze i Le Granda z jego „Le Roi de Cocagne“ (Król w kraju rozkoszy). „Gdyracz“, to pełna niezwykłych, ale w komedji już bardzo banalnych perypetyj sztuka, o wymuszeniu na zakochanym ojcu Gdyrskim zezwolenia na małżeństwo syna, akcja, jak zwykle, prowadzona przez służących, uciekających się do znanych pomysłów przebieranek za tancmistrza czy wojskowego, aby strachem lub podstępem wyrzucić wolę na starym amancie. Na innych strunach zagrał Le Grand. „Król w kraju rozkoszy“ to nie komedja z teatru stołecznego, raczej zapustna fraszka, pełna nie tylko niezwykłych, a nawet nadprzyrodzonych efektów, lecz i nie gardząca trywjalnym drastycznym dowcipem, wiodącym swój ród z hiszpańskich wzorów Le Grand'a. Poetycki, dosyć swobodny, pełen żywości przekład Zabłockiego jest jeszcze jednym rysem do charakterystyki rozległości talentu autora „Fircyka“, umiającego zawsze wpaść w odpowiedni ton i z surowego jeszcze materiału ukuć pełen werwy i życia dialog.²⁹⁾ „Król w kraju rozkoszy“ został wystawiony w roku 1787 (3 lutego), to jest za dyrekcji Ryxa, co może być też rysem do późniejszych wniosków ogólnych o repertuarze tego teatru.

Komedja francuska XVIII wieku, coraz bardziej się rozgałęziając na poszczególne typy, pozwala się już rozklasyfikować na cały szereg rodzajów, będących bądź kontynuacją kierunku twórczości dawniejszych autorów, bądź wytworzonych i wydoskonalonych na nowo genjuszem autorów, lub wpływem zagranicy. Trzymając się podziału na typy komedji, będziemy mogli porzucić już następstwo chronologiczne autorów, będziemy mogli łatwiej zaobser-

wować, jaki rodzaj komedji najlepiej odpowiadał upodobaniom publiczności polskiej, co dla charakterystyki teatru polskiego jest ciekawsze, niż notowanie, które dzieła których autorów znalazły gościnę na scenie warszawskiej. Badacz komedji francuskiej XVIII wieku, Lucient wprowadził następujący podział na typy komedjowe, podział, który, jako uświęcony przez naukę francuską, jest dla nas obowiązujący: ³⁰⁾

1-o. Komedja charakteru, stworzona i podniesiona do szczytu przez Molière'a, podjęta potem przez Destouches'a, Piron'a i Gresset'a.

2-o. Komedja obyczajowa, dająca obraz życia współczesnego w najróżniejszych jego przejawach, ujęta jako rodzaj niezależny przez Le Sage'a, kontynuowana przez d'Allainval'a, Poinciset'a de Boissy czy Desmahis, wraz z nieco na boku stojącą twórczością Marivaux.

3-o. Komedja płaczliwa (larmoyante), rodzaj lieracki, stworzony w wieku XVIII, a stojący na pograniczu komedji i tragedji, rozwinięty potem w swoisty dla owego czasu dramat mieszczański i komedję serio. Komedja płaczliwa, stworzona przez La Chaussée'go, wytrzymuje próbę krytyki literackiej przez skodyfikowanie jej, jako godnego istnienia rodzaju literackiego, przez Diderot'a.

4-o. Komedja satyryczna, często wymierzona przeciwko osobom, będąca środkiem do walki, nie pogardzanym przez Voltaire'a czy Palissot'a. Nieciekawa dla nie znających stosunków francuskich, nie znalazła też odzwierciedlenia na scenie polskiej.

5-o. Komedja historyczna, zrodzona nagle bez pretensyj literackich, dzięki Collé'mu, przyjęta owacyjnie przez publiczność, trwała długo, aż do czasów Lemercier'a, nie wydawszy wybitniejszych dzieł.

6-o. Komedja polityczna z przedednia rewolucji, pod postacią humoru i wesołości wznosząca pierwsze bale pod rusztowanie gilotyny. Choć dla specjalnych lokalnych ce-

łów pisana, wielkością talentu Beaumarchais'ego wzniesiona została do wysokości dzieła wszechświatowego.

7-o. Stara farsa z teatru włoskiego, spopularyzowana przez „Théâtre de la Foire”, połączona z muzyką, jako komedjo-opera.

Podział powyższy, jak wszelka klasyfikacja w badaniach literackich, ułatwia orientację, lecz zmusza nas do wciągania do sztucznie stworzonych działów dzieł, wymykających się często z pod praw, uświęconych przeszłością literacką, a zbyt mało doniosłych, aby otworzyć nową drogę i pociągnąć za sobą następców. Zastrzegając się więc co do chwiejności granic między poszczególnymi działami, pozostajemy przy powyższej klasyfikacji i przechodzimy do zbadania, jakie rodzaje komedji francuskiej XVIII wieku były reprezentowane na scenie warszawskiej.

Nie najlepszymi wynikami uwieńczone starania Philippe'a Néricault Destouches'a, aby utrzymać na dawnym honorowym miejscu komedję charakteru, znalazły na scenie polskiej bardzo gościnne i długotrwałe przyjęcie. Już w roku 1765, według świadectwa Roczника Teatru Narodowego,³¹⁾ wystawiono jego „Le Dissipateur” (Marnotrawca i dumny) w przekładzie ks. Bohomolca, nie w daleko odbiegającej przeróbce, ale w dość wiernym przekładzie, autor francuski w teatrze warszawskim przez długie lata ciągle wraca na repertuar. Dopiero koło roku 1790, gdy już dyrekcja sceny przeszła niepodzielnie w ręce Bogusławskiego, zarzucono nieco kult Destouches'a, aby wrócić znów do niego po roku 1795, gdy ster rozkołatanego wypadkami politycznymi teatru przechodził z rąk Tuczemskiego do małżonków Truskolawskich. Z jedenastu wystawionych na scenie polskiej sztuk Destouches'a cztery, mianowicie: „Człowiek osobliwy” (L'Homme singulier), „Dobosz nocny” (Le Tambour nocturne), „Filozof żonaty” (Le Philosophe marié) i „Przeszkoda nieprzewidziana” (L'Obstacle imprévu) ukazały się w tłumaczeniu płodnego pióra Franciszka Zabłockiego. Z wybitniejszych następców Destouches'a

ani Gugot de Merville, ani Piron nie zostali wprowadzeni na scenę polską XVIII wieku.

Nie dla wszystkich dzieł, objętych tym działem, słuszną nazwą komedji obyczajowej ma na celu podkreślenie przeniesienia punktu ciężkości z malowania charakterów na intrygę we wszelkich postaciach, jaka się między ludźmi rozgrywać może. Mająca swe źródło w komedji intrygi XVII wieku przez Regnard'a aż do Scarron'a i jego cudzoziemskich wzorów komedja obyczajowa, opierając się na wynikach, osiągniętych przez Molière'a, wprowadza daleko idący realizm, dzięki czemu odrzucono sztuczne powikłania akcji, tak ulubione przez jej poprzedników, i zaczęto torować drogę dla przyszłej komedji płaczliwej i komedji serio. Przez taki stosunek do traktowania intrygi, a nie ze względu na konieczność istnienia dydaktycznej tendencji poprawy obyczajów, spotykamy w tej grupie i nazwisko Marivaux. Większość komedyj Marivaux nie są to wcale przesłanki do wyciągnięcia nauki moralnej, bronią najwyższej etyki, że prawo miłości musi przejść ponad wszystkim, że skłonność dwu serc potrafi i powinna zwyciężyć wszystkie przeszkody, pokonać wszelkie przesady, jako uczucie najpierwotniejsze w duszy ludzkiej. Dzieje tego uczucia to tematy komedyj Marivaux od chwili zrodzenia się poprzez wszelkie wątpliwości i walki aż do momentu dojrzałości, gdy gotowe jest podeptać wszystko, aby dojść do swego celu; zakorzeniony jeszcze konwencjonalizm literacki sprawia, że do tego celu, w postaci małżeństwa z miłości, zawsze zakochane pary dochodzą. Jest jednak grupa komedyj Marivaux, które, najczęściej w postaci alegorycznej, służą za środek do wyrażenia pewnych idei, jak twierdzi jednak Tadeusz Żeleński, będących zresztą raczej własnością „ducha czasu, niż samego autora”.³²⁾ Z tej grupy scena warszawska dała swoim widzom jednoaktówkę, p. t. „Wyspa niewolników”,³³⁾ która przez dzieje greckich panów i ich niewolników na wyspie, zbuntowanej przeciw Atenom, gdzie wszyscy odmieniają swe role, uczy

nas poszanowania godności ludzkiej w każdym stanie. W tymże roku, według świadectwa Rocznika Teatru Narodowego³⁴⁾, t. j. w r. 1781, wystawiono również, a w następnym wydano i drugą komedię Marivaux, p. t. „Przesąd przezwyciężony“³⁵⁾ o dziejach miłości mieszczanina Doranta i Angeli, córki „Podstolego“, którzy po wzajemnych próbach poprzez przesąd stanowy łączą się. To już typowa komedia Marivaux, morał to sprawa drugoplanowa, zasadnicza treść i zawsze świeży urok tkwi w owych scenach wahań miłosnych, walki serca z rozumem, w dialogach nieśmiałych, półświadomych i w końcowym wybuchu głosu serca. Z bogatego zasobu dzieł Marivaux tego rodzaju, którego stworzenie jest tytułem do nieśmiertelności autora, i scena polska najtrafniej wybrała parę komedyj. Już „Kalendarz teatrowy“³⁶⁾ wspomina, że przed rokiem 1780 grano „Miłość sympatyczną“ (*Le Jeu de l'amour et du hasard*) wznowiono ją za czasów dyrekcji Ryxa w roku 1787, kiedy też wprowadzono cały szereg i innych dzieł tegoż autora. Teatr po wyjeździe Bogusławskiego wyzbywa się szczytnych zadań dydaktycznych i w rękach Ryxa staje się miejscem tylko więcej lub mniej artystycznej rozrywki. Wybierając z pośród dzieł francuskich, przeważnie wówczas na teatrze warszawskim panujących, najróżniejsze dzieła nierównej często wartości, trafiano i na arcydzieła Marivaux, nie jako rewelacje literackie, gdyż sama Francja dopiero po komediach Musset'a uznała Marivaux za jego poprzednika, ale pełne humoru sytuacyjnego i żywej intrygi komedje, które już w paryskim teatrze włoskim często zabawiały publiczność.

Oprócz „Miłości sympatycznej“ wystawiono w roku 1787 i „Zmyślane zwierzenia się“ (*Le Fausses Confidences*), publiczność więc polska miała możność zapoznania się z najlepszymi dziełami Marivaux, że jednak ich nie doceniono, dowodzi to, że ani te najlepsze, ani inne słabsze, też podobnie wystawione w najbliższych okresach dziejów teatru polskiego, na scenę nie powróciły, chyba o tyle, że

świetna scena pisania listu do mniemanego kochanka ze „Zmyślonych zwierzeń się” znalazła godne naśladownictwo w „Ślubach panieńskich” Fredry.

Komedja obyczajowa francuska była rodzajem literackim, który najlepiej się nadawał do wymagań sceny polskiej, zarówno ze względu na tendencje moralizatorskie, jak i na możliwość swobodnego prowadzenia najróżnorodniejszej intrygi. Na komedji też obyczajowej oparła się i twórczość oryginalna polska w wieku XVIII i początku XIX-go; przejąwszy od Molière'a schemat, oparto się na jego następach, postawiwszy sobie za hasło walkę ze złymi obyczajami, zrezygnowawszy z głębokiej charakterystyki typów, malowano tylko zewnętrzne odbicie i cechy zła. Prócz twórczości oryginalnej, o której osobno przyjdzie powiedzieć, wprowadzono i obcą komedję obyczajową na scenę warszawską, wprowadzono nawet w ilościach dość pokaźnych, dziś jednak jeszcze nie można przytoczyć wielu nazwisk autorów francuskich tego działu, gdyż większość tłumaczeń nie wskazuje źródła, a i krytyka literacka niewiele jeszcze odkryła. Z ważniejszych przyjdzie tu wymienić d'Allainval'a, którego „Kłopot z bogactw” grano w 1784 r. („Szkolę mieszczan” zaś dopiero w 1801). Tu także zaliczyć należy przełożoną przez Zabłockiego komedję Beauchamps'a pod tytułem „Kochankowie zjednoczeni”,³⁷⁾ dwie komedje Pont de Veyle'a i parę innych pióra autorów, przynależących większością swych dzieł do innych grup literackich, lecz piszących także i komedje obyczajowe. Ze względu na znaczenie w literaturze polskiej wymienić należy przede wszystkim przeróbki Zabłockiego, jak naprzykład „Balik na kredyt czyli żądanie nieprzewidziane”,³⁸⁾ komedja L. S. Mercier'a, popularnego autora dramatów mieszczańskich, opisującego tutaj z humorem tarapaty zadłużonego fircyka, któremu narzeczona każe urządzać dla siebie i znajomych bal. Prócz pomysłowej akcji, prowadzonej przez lokaja Krętosza, mamy tu całą galerję świetnie zarysowanych typów, prócz ulubionej przez Zabłockiego

postaci fircyka, którego jednak moralność komedjowa nie chce tępić bezwzględnie, występują tu postacie różnych gości, charakteryzujące się już samymi nazwiskami, jak Mizantropski, Gadulski i t. d. Komedja ta została wystawiona w roku 1782, a wznowiona przez Bogusławskiego w 1790, dowodzi to, że młody dyrektor upatrywał w niej wartości artystyczne, a przede wszystkim dydaktyczne, o które dbał najwięcej.

[Tutaj chyba też wypadnie wspomnieć o sztuce autora, który potem stworzył dla siebie nowy rodzaj literacki, który rozmachem życia, wlanego w utwór, bogactwem humoru, różnorodnością środków od pozornie banalnych i ze wszech stron wyzyskanych aż do niebywale odważnie oryginalnych rozbija wszelkie sztuczne granice podziału i klasyfikacji. Autorem tym jest Piotr Caron Beaumarchais, a dziełem, które tutaj wypadnie omówić, jego pierwsza, ale odrazu świetna komedja „Cyrulik Sewilski czyli ostrożność niepożyteczna“, jak ją nazwał afisz warszawski. Beztroska tendencja utworu, a poczęści jej brak, czy zbagatelizowanie zupełne, traktowanie typów, ten jeszcze scarronowski sposób prowadzenia akcji, a nadewszystko nić intrygi, wywodząca się od „L'école des Femmes“, molierowej matki wszystkich komedj obyczajowych, pozwala i „Cyrulika Sewilskiego“, choć o głowę inne dzieła tego rodzaju przewyższającego, zaliczyć do omawianej grupy komedj. Już w r. 1781, a więc jeszcze nim Beaumarchais stał się sławnym przez „Wesele Figara“, wystawiono na scenie warszawskiej „Cyrulika Sewilskiego“ w tłumaczeniu Kuszewskiego,³⁹⁾ przez cały czas istnienia teatru w XVIII w. i w początku XIX komedja ta nie schodzi z repertuaru, co najmniej raz w roku powracając na scenę.

Osobną kategorię stanowią dotąd sztuki, których źródła zagraniczne nie zostały jeszcze odkryte, a jednak nie są oryginalnymi dziełami polskich pisarzy. Wielka liczba tych sztuk nie pozwala na dokładniejsze zajęcie się nimi, tem bardziej, że nieznamość wzorów nie pozwala na zba-

danie najciekawszej w tym razie sprawy, to jest stopnia ich zautoryzowania przez polskich tłumaczy. Na specjalną uwagę zasługuje jednak komedia, przerobiona przez Zabłockiego, p. t. „Małżonkowie poprawieni przez swoje żony”,⁴⁰⁾ ze względu na temat, traktujący kwestję pożycia małżeńskiego, dość rzadko poruszaną w komediach, dla których, pomimo świetnych tradycji „George Dandin”, związek małżeński był zwykle tylko szablonowym finałem intrygi. Komedia Zabłockiego, choć swych bohaterów nazywa polskimi imionami, jak Gamrat, Dobrośława, Sieciech, Świętochna, w strukturze intrygi, prowadzonej przez służących zdaje się zależeć od jakiegoś francuskiego wzoru, podobnie jak i inne dzieła naszego komedjopisarza.

Ciekawy temat ze względu na stosunki obyczajowe porusza komedia „Fraczek zawstydzony czyli Triumf Kontusza”,⁴¹⁾ ze względu na ideologię prototyp komedii Korzeniowskiego „Wąsy i peruka”. Damis i Walery kochają się we wdowie Hortensji, Waleremu pomaga para służących, lecz modnemu Damisowi sprzyja piękna wdowa, która dopiero poznawszy na maskaradzie wartość swego konkurenta, skłania się na stronę Walerego. Na tle tej prostej intrygi, również zapewne zapożyczonej z zagranicy, o czym świadczą choćby konwencjonalne nazwiska komedjowe, lekko, bo zaledwie w dwu scenach jest zarysowana sprawa współzawodnictwa nie tylko dwu kochanków, ale starożytnego kontusza i modnego fraka, oraz walne zwycięstwo tego pierwszego, jako kryjącego pod sobą staropolską cnotę, a nie modną przewrotność. Sprawa ta, nadająca i tytuł komedji, jest już na pewno pomysłem nieznanego autora czy tłumacza polskiego oraz ciekawym przyczynkiem do obyczajowości epoki i konserwatywnej tendencji dydaktycznej teatru, w epoce, gdy prawie wszystkie jednak wybitniejsze osobistości, od króla poczynając, wraz z ideałami Zachodu przyjęły i jego strój, stary kontusz zostawiając sarmatom, broniącym nie najlepszych tradycji epoki saskiej.

W tem też miejscu należy choć wspomnieć te znane dzieła, które, stworzone w Paryżu, jako farsy, przyswojone językowi polskiemu, urosły do wielkości arcydzieł komedjowych, stały się wybitnym etapem w rozwoju polskiej sztuki dramatycznej. Takimi są dzieła Romagnési'ego, autora, piszącego dla Opéra-Comique i Théâtre de la Foire,⁴²⁾ którego dzieła były wzorami dla takich komedyj Zabłockiego, jak „Fircyk w zalotach“, „Zabobonnik“, „Dziewczyna sędzią“.⁴³⁾ Popularność, szczególnie dwu pierwszych komedyj usuwa konieczność bliższego zajęcia się niemi, tem bardziej wyznaczania im już powszechnie przyznanego naczelnego miejsca w literaturze komedjowej XVIII w. Zestawienia tekstów francuskich i polskich, podane przez dr. Ludwika Bernackiego, jasno wskazują, jak drobnymi odchyleniami tylko nieraz potrafił Zabłocki wlać w swe przeróbki nowe życie, świetną formą dialogu nadać im niezatarte nigdy piętno artyzmu. Wykaz przedstawień „Fircyka“ wskazuje, że już współcześnie wartość jego wysoko osądzono.

Jeśli idzie o rolę Bogusławskiego w propagowaniu powyższych rodzajów sztuk francuskich, to nie jest ona wcale wybitna, większość omówionych komedyj wystawiono albo przed objęciem dyrekcji przez niego, albo w czasie jego nieobecności. Część tych komedyj zatrzymał naturalnie nowy dyrektor na scenie, lecz specjalnego pietyzmu dla nich nie znajdujemy ani w „Dziejach Teatru Narodowego“, ani w usiłowaniach wznawiania zapomnianych i wyszukiwania nowych komedyj. Uniwersalny program Bogusławskiego daleki jest jednak od zwalczania komedji francuskiej XVIII wieku, wszechstronny dyrektor, obróciwszy główny wysiłek w inną stronę, nie zaniedbał bynajmniej w zupełności tego kierunku, jaki wytknęli jego poprzednicy, świadczy o tem dostatecznie jego działalność, jako tłumacza. Pod znakiem komedji obyczajowej w stylu Marivaux stawia Bogusławski pierwsze kroki, jako autor i tłumacz, wystawiając w roku 1778 komedję jednoaktową

pod tytułem „Amant, autor i sługa”.⁴⁴) Historia kochanka, który dla zbliżenia się do swej lubej godzi się do niej na lokaja, mając konkurenta w swym stryju, lecz, jak zwykle się to dzieje, zwycięża go, zostaje odprawiony, jako lokaj, aby być przyjętym, jako narzeczonny. Drobną tą fraszka, nie pozbawioną jednak cech zdrowego humoru, była nie tylko debiutem autorskim Bogusławskiego, ale i tłem do przewrotu w dziedzinie historii kostiumu na scenie polskiej, w niej bowiem, jak pisze Bogusławski w uwagach nad komedią „Amant, autor i sługa”, pokazał się Hempiński po raz pierwszy w stroju francuskim, porzuciwszy ulubiony kontusz. Znaczenie tego faktu przyjdzie nam ocenić później, teraz zaś należy jeszcze nadmienić, że komedia „Amant, autor i sługa”, choć wprowadzona na scenę w początkach jej dziejów, wznawiana była ciągle do końca XVIII wieku, co świadczy o pietyzmie, z jakim Bogusławski otaczał pierwociny swej pracy autorskiej, a pośrednio może też potwierdzić sąd o zaletach artystycznych komedji.

Drugą sztuką omawianego działu, przełożoną przez Bogusławskiego, jest trzyaktowa komedia, p. t. „Człowiek, jakich mało na świecie”⁴⁵), wystawiona w 1784 r. i przez długie lata jeszcze grywana. Fabuła nie przynosi nowych motywów: para młodych, Klaryssa i Walery, kochali się, lecz na skutek wzajemnych podejrzeń rozeszli się, teraz panna przez zemstę gotowa jest wyjść za starego majora Zdawnialskiego, ten jednak, przejrzaawszy sytuację, sam zmusza młodych do zgody i podpisania intercyzy, czem zyskuje tytuł: „Człowiek, jakich mało na świecie”. Komedia ta, nie dająca żadnych nowych wzruszeń artystycznych, przez samego Bogusławskiego została osądzona, jako wypełniająca tylko miarę koniecznych i do wszystkich dzieł przekładanych warunków, a więc: „Napisana zupełnie podług prawideł sztuki, ma ośnowę prostą i naturalną. Zachowuje jedność czasu i miejsca, i utrzymuje ciągle aż do końca charaktery osób. Wesołe sceny i krotochwilne sytuacje

czynią ją zabawną: i lubo nie jest ani charakterystyczną, ani obyczajową, słuszenie wszelako mieścić się może w liczbie wyższego rodzaju komedyj".⁴⁶⁾

„Człowiek, jakich mało" w tej formie, w jakiej był grany na scenie i w jakiej go podaje wydanie z roku 1784, był przyozdobiony dodatkami aktualnymi „od publikum aprobowanemi"; wydanie w „Dziełach Dramatycznych" opuszcza te wstawki „jako z dzisiejszemi zdaniem wcale niezgodne".⁴⁷⁾ Porównanie obu wydań wskazuje, że największe zmiany dotyczą sc. 14 aktu I, gdzie w usta Majora włożone były długie przemowy, charakteryzujące czasy wystawienia komedji, mamy więc zgryźliwe uwagi o tłumie modnisiów, zapełniających dwór królewski i nie dopuszczających tam zasłużonych, lecz starej daty ludzi, ciekawe są też słowa o teatrze, jakie Bogusławski każe wygłaszać swemu bohaterowi... „dla młodych teatr powinien być zwierciadłem ich śmieszności, przykładem cnót obywatelskich, przypomnieniem dzieł walecznych ich przodków, żeby, co widzą na scenie, wzniecało w nich chęć stania się podobnymi, godnymi, aby ich kiedyś prawnukom wystawiano na wzór naśladowania" ⁴⁸⁾). Ustęp powyższy jest charakterystyczną agitacją, uprawianą na rzecz teatru wprost ze sceny, którą się chce przedstawić nie tylko jako źródło rozrywki, ale i kazalnicy cnót obywatelskich.

Liczbę tłumaczonych przez Bogusławskiego utworów dopełnia jeszcze komedja „Fałszywe niewierności", wystawiona w roku 1778, w której przysły dyrektor debiutował jako autor. Komedja ta, wspomniana przez Bogusławskiego w „Dziejach Teatru Narodowego" ⁴⁹⁾, nie była drukowana ani współcześnie, ani potem w dziełach, nie zachowała się też nigdzie, co nie pozwala omówić jej szerzej.⁵⁰⁾

Brak nowych soków odżywczych w rozwoju komedji, ścisłe skodyfikowanie jej krępującymi przepisami smaku literackiego prowadzi do tego, że już w pierwszej połowie XVIII wieku sztuce komedjowej zaczyna braknąć oddechu, stare ograne schematy, zawsze te same banalne już typy,

na tle odwiecznej intrygi przestają już bawić publiczność, tem bardziej, że ta publiczność się zmieniła i chce się bawić inaczej. Przewroty ekonomiczne we Francji powodują coraz większy upadek stanu szlacheckiego, a wzrost dobrobytu, a tem samem i znaczenia mieszczaństwa, owego stanu trzeciego, który wkrótce potem zaczął krwawą ręką zdobywać sobie pełnię praw obywatelskich. Nie na czasie już było wyśmiewanie się z mieszczuchów, jak to było modne w wieku XVII; „bourgeois” francuski, wstąpiwszy na parter teatru, chce siebie widzieć i na scenie nie ośmieszonego, ale przedstawionego godnie, nie jako karykaturę, ale jako człowieka. Trudno było to zrobić w tragedji, gdzie nadal panowali królowie i bohaterowie, zmieniono więc odpowiednio komedję. Na wzór modnego romansu sentymentalnego, wprowadzono na scenę codzienne dzieje zwykłego człowieka, jego walkę z wszelkimi przeciwnościami życia, z przesądem stanowym, z biedą materialną, jego tkliwą miłość, kończącą się pogodnem szczęściem w przeciętnem i spokojnem życiu rodzinnem. Humor, dowcip, satyra zostały wyparte z gmachu „Komedji francuskiej” i poszły szukać przytułku w „Comédie-Italienne” lub w „Théâtre de la Foire”, a zamiast nich zapanowało powszednie łzawe wzruszenie, które nierzadko w płacz przechodziło, dając nowemu rodzajowi nazwę „comédie larmoyante”, komedji łzawej czy płaczliwej.⁵¹⁾

Twórcą pierwszej komedji tego nowego rodzaju był p. C. Nivelles de la Chaussée, dziełem zaś komedja „Le préjugé à la mode”. Obok scen komicznych mamy pierwiastki tragiczne, a raczej sentymentalno-patetyczne, w dalszej twórczości zwycięża ideał człowieka czułego, komedja płaczliwa zaczyna grać na jednej nucie i wielkość jej właściwie razem z jej twórcą zamiera. Nie brak coprawda następców; broni nowego rodzaju teoretycznie Diderot w „L'essais sur la poésie dramatique”, lecz pomimo wszystko „comédie larmoyante” wyradza się i pozostaje tylko

dramat mieszczański, wsparty częściowo na wpływach obcych, przede wszystkim angielskich.

• Na gruncie polskim komedia płaczliwa nie miała tych danych politycznych, jakie ją zrodziły we Francji, stan mieszczański w Rzeczypospolitej nie dorósł jeszcze do tego znaczenia, żeby mieć własną literaturę, teatr starał się oprzeć swój byt czy to na poparciu dworu, czy goniąc za miejscami zjazdu szlachty. Podobnie jednak jak i inne kierunki na scenie, i ten, choćby przez to, że był modny za granicą, nie ominął Polski.

W roku 1785, według świadectwa „Rocznika Teatru Narodowego”⁵²⁾, wystawiono pięcioaktową komedię „Małżonkowie pojednani, czyli przesąd modny” (*Le préjugé à la mode*) La Chaussée’go w przekładzie Zabłockiego.⁵³⁾ Akcja przeniesiona została na wieś pod Warszawę, nazwiska spolszczone, dwaj fircykowie, którzy nie chcą dopuścić niemodnej miłości w życie małżeńskie Hrabiego, zowią się prawdziwie po słowiańsku Pustosław i Świętomir. Pierwsza ta komedia La Chaussée’go, też pierwsze z jego dzieł na scenie polskiej wystawionych, nie nosi jeszcze na sobie zbyt wyraźnych znamion rewolucji literackiej, w całej pełni cechy te posiada dopiero druga komedia p. t. „Melanida” (*Melanide*). Przełożona na język polski przez Pierożyńskiego i wystawiona w roku 1788, niedługo cieszy się powodzeniem na scenie polskiej, schodzi bowiem z repertuaru po dwu przedstawieniach. Tkliwe dzieje Melanidy i jej syna Darwiana, któremu tajemnie ukrywane nieprawie pochodzenie ma zamknąć drogę do szczęścia, dziwny zbieg okoliczności, każący mu być rywalem nieznanego przedtem ojca, mało znalazły zaciekawienia i łez współczucia wśród publiczności polskiej.⁵⁴⁾ Z innych dzieł La Chaussée’go dopiero rok 1801 przyniósł wystawienie „Szkoły matek” (*L’École des mères*).

Najwybitniejszym z następców La Chaussée’go był Michel Jean Sedaine, rozpoczął on swą karierę komedjopisarską od pisania libret do oper, które, ozdobione muzyką

takich kompozytorów, jak Monsigny czy Grétry, zyskały wielkie powodzenie. Z komedyj płaczących tego autora największą sławę zyskuje „Le philosophe sans le savoir”, podbijający serce czytelnika swoją niezwykłą na owe czasy prostotą i naturalnością, z jaką przedstawiono przejścia nieszczęśliwego ojca, walczącego między miłością dla syna a utartymi pojęciami o honorze. Komedja ta wystawiona została w Warszawie dopiero w roku 1813 w przekładzie Dmuszewskiego.⁵⁵⁾ W wieku XVIII jeszcze przed r. 1780, jak świadczy „Kalendarz Teatrowy”, grano jednoaktową komedję Sedaine’a, p. t. „Zakład nieprzewidziany” (*La ga-gueur imprévue*),⁵⁶⁾ dowcipną fraszkę na temat stosunków pożycia małżeńskiego, i granie z zazdrością męża, który też tajemniczo daje schronienie młodej pannie, jak się wkońcu okazuje, bratanicy. Większem powodzeniem cieszyły się opery Sedaine’a, szczególnie wystawiona w roku 1786 „Djabla wrzawa, czyli dwoista przemiana” (*Le diable à quatre*), przełożona przez Baudouin’a z muzyką Monsigny wielokrotnie powracała na scenę.

Do tej grupy należy też zaliczyć płodną twórczość komedjopisarską pani de Genlis, popularnej autorki sentymentalnych romansów i prac z zakresu teorii wychowywania. Piętno romansu sentymentalnego w wysokim stopniu widoczne jest i w jej komedjach, pełno owych od pierwszego wejrzenia wybuchających uczuć, tajemnicze pochodzenia, szczęśliwie rozwiązujące akcję, a przytem i tendencyjne propagowanie rousseauwskiego sposobu wychowania na tle natury („Zélie”). Twórczość dramatyczna de Genlis jest jedną z niewielu zagranicznych, którą programowo, prawie w całości, przyswojono językowi polskiemu; stało się to za sprawą księdza Ładowskiego, który w roku 1787-8 wydaje w swym przekładzie „Teatr dla użytku młodych czyli komedje pani de Genlis” — Tomów 3, a roku 1793 „Teatr dla społeczności czyli komedje pani de Genlis” w dwu tomach.⁵⁷⁾ Na scenę publiczną niewiele jednak z tej całej twórczości się przedostało, w roku 1789

grano komedję p. t. „Dobra matka“, a w r. 1790 z dość dużym powodzeniem „Zelia, czyli osobliwe wychowanie“ w przekładzie pani Narbuttowej, „jednej z uczonych Dam Litewskich“, jak ją afisz nazywa.

Ciekawym rysem pogoni za wszelką nowością jest wprowadzenie na scenę polską twórczości autora francuskiego Champfort'a (Sébastien Roch Nicolas), którego komedja, p. t. „Kupiec Smyrneński“ (Le marchand de Smyrne),⁵⁸⁾ przedstawiając dzieje jeńców francuskich w Turcji, jest skierowana przeciw nieaktualnej w Polsce kwestji handlu niewolnikami. Sztuka ta, podobnie jak i druga tegoż autora, grana w Warszawie, p. t. „Młoda Indjanka“ jest ciekawa ze względu na wprowadzenie kolorytu egzotycznego, będącego najczęściej tłem tragedji, tutaj przedstawionego i w komedji.

Popularność komedji płaczliwej sprawiła, że i tak nieustępliwy w teorjach swych klasyk, jakim był Voltaire, dał się unieść fali powszechnej mody i sam zaczął pisać sztuki tego rodzaju. I choć Lanson pisze, że „o komedjach Voltaire'a lepiej nie mówić“,⁵⁹⁾ „Syn marnotrawny“ i „Nani-na“ cieszyły się w swoim czasie w ojczyźnie patryarchy fernejskiego wielkiem powodzeniem i nierzadko sława ich przekraczała granice Francji. W Polsce wspominano o wystawieniu już w r. 1767 komedji Voltaire'a, p. t. „Nagroda cnoty“⁶⁰⁾ („Nanine ou le préjugé vaincu“), przeróbką też tej samej komedji była wystawiona i wydana w 1775 roku komedja Michniewskiego, p. t. „Teressa, albo nagroda cnoty“.^{60a)} Triumfalnem już wkroczeniem Voltaire'a, jako komedjopisarza, na scenę warszawską było wystawienie w roku 1779 „Syna marnotrawnego“ („L'enfant prodigue“) w przekładzie Azarycza, pod którym to pseudonimem ukrywał się Stanisław Trembecki.⁶¹⁾ Pojawienie się na scenie Teatru Narodowego komedji Voltaire'a wyprzedza na kilkanaście lat wystawienie pierwszych jego tragedji, jest to rys nader charakterystyczny, wskazujący, że publiczność i kierownicy teatru, pomimo już wówczas

w Polsce stwierdzonej doniosłej wartości tragedii francuskiej, woleli widzieć na scenie publicznej przedstawienia komedjowe i pod tym względem możliwie jak najpełniej odtwarzali stan i ewolucje teatru francuskiego. Przekład, a właściwie przeróbka Trembeckiego od chwili jej pojawienia się była bardzo wysoko ceniona i przez długi czas stawiana jako przykład, w jaki sposób ma się odbywać przyswajanie językowi polskiemu dzieł geniusza zagranicznego. Pod względem treściowym Trembecki bardzo mało odstępuje od oryginału francuskiego, dokładniejsze badania zdołały znaleźć zaledwie parę drobnych uchyleń,⁶²⁾ z których najciekawsze będzie w zakończeniu, gdy zamiast nieco pogańskiego „Rendons grâce aux cieux” Trembecki każe mówić: „A my dziękować Panu pójdziemy nad panny”. Zmiany formalne zmierzają do powszechnie przyjętej zasady lokalizacji i unarodowienia akcji; dzieje się więc rzecz w Kaliszu, bohaterowie noszą nazwiska Dobruckiego (Eufemon), Bizarskiego (Rondon), Sieciecha (Fierenfat), podstoliny Zdawnialskiej (baronowa de Croupillac) i t. d. Najważniejszą zmianę stanowi jednak to, że akcja, rozgrywająca się u Voltaire’a w domu mieszczańskim, została przeniesiona do środowiska szlacheckiego, co odbiera sztuce jeden z najważniejszych rysów komedji płaczliwej. Podobną metodę spotykamy zresztą w większości przekładów, co potwierdza, że nowy rodzaj literacki zjawiał się w Polsce nie na skutek nowych stosunków społecznych, jak to się stało poczęści we Francji, lecz jako modny kierunek literacki.

Dalszym stopniem rozwoju komedji płaczliwej był dramat mieszczański, czyli, jak się mówiło w Polsce w owych czasach, „dramma”. Granica, wskazująca, gdzie się kończy komedja płaczliwa, a zaczyna dramat, jest dość trudna do oznaczenia, ostatni rodzaj cechuje nieco większa przewaga nastrojów dramatycznych, obok z reguły wprowadzonego szczęśliwego zakończenia, obok coraz ściślej obserwowanego realizmu ze wszystkimi najdrobniejszymi

akcesorjami życia codziennego. Tematy—zwykle jednostajne — to troski i przejścia, jakie mogą spotkać każdego przeciętnego człowieka, więc czy to sprawa ruiny majątkowej, czy tragedia miłości rodzicielskiej lub synowskiej, z częstym motywem odnalezienia zaginionego dziecka w niezwykłych okolicznościach, czy wreszcie kolizje, wynikłe z powodu panującego ustroju społecznego, lub panujących przesądów stanowych. Dramat mieszczański nie usiłuje nauczać satyrą, nie spotkamy tam też ostro zarysowanych charakterów, niema przedewszystkiem ludzi złych, są tylko, skutek okoliczności, nieszczęśliwi.

X Dramat mieszczański nie powstał jako etap ewolucji teatru francuskiego, teorie i twórczość Diderot'a pod tym względem są wypadkową tradycji sceny francuskiej i wpływów obcych, przedewszystkiem angielskich. Powstałe na gruncie rozwoju tak zupełnie swoistej „domestic tragedy”: sztuki Lillo: „George Barnwell, or the Merchant of London” i Moore'a: „The Gamester”, nie będące w swojej ojczyźnie żadną rewolucją literacką, przeszły wkrótce do repertuarów teatrów Francji i Niemiec i popchnęły rozwój dramaturgji na nowe tory.⁶³⁾

Polska, która w XVIII wieku nie zdobyła się na oryginalną twórczość dramatyczną, stała poza granicami ścierania się wpływów i poglądów literackich, przejęła dramat mieszczański, jako produkt geniusza francuskiego, za pośrednictwem też Paryża przeszły na scenę warszawską i wyżej wspomniane dzieła autorów angielskich, przystosowane już do tradycji i poglądów literackich, panujących na zachodzie kontynentu.

„Père de famille” Diderot'a, owa programowa sztuka współpracownika Encyklopedji, sztuka, która miała w praktyce dowieść racjonalności i doniosłości teorii dramatycznej w „L'essai sur la poésie dramatique”, grana była w Polsce po raz pierwszy prawdopodobnie w języku niemieckim.⁶⁴⁾ Polski przekład pióra wszechstronnego Zabłockiego został wydany w roku 1780 pod tytułem „Oj-

ciec dobry“,⁶⁵⁾ w tym też czasie nastąpiło zapewne i wystawienie tego dramatu na scenie warszawskiej.⁶⁶⁾ Jak dzieło Diderot'a było popularne w Polsce, dowodzi najlepiej to, że w roku 1819 Bogusławski przekłada je na nowo, p. t. „Ojciec rodziny“,⁶⁷⁾ przekład bowiem Zabłockiego prędko zarzucono. Porównanie obu przekładów z oryginałem francuskim rzuca nam nieco światła na rozwój teorii tłumaczenia dzieł obcych. Te czterdzieści lat, które dzielą dokonanie obu przekładów, to okres, w którym teatr przeszedł wielką ewolucję, kiedy już w Polsce wyrobiły się teorie dramatyczne, kiedy zaczęła wywierać wpływ poważnie traktowana krytyka teatralna. Nic więc dziwnego, że oba przekłady choć jednego dzieła i choć naogół ściśle, dokładniejsze niż wiele innych przeróbek, odbiegają jednak od siebie. Wskazuje na to już sam spis osób, więc u Zabłockiego mamy Pana Dobruckiego, u Bogusławskiego już Pana Dorbesson'a (M. D'Orbesson), tu Cholerckiego, tam Komandora D'Auvilé, tu Damona, tam Żermieil'a (Germeuil), Podglądalskiego i Pana Lebon, Wierniczką, potem Pannę Clairet. Tym sposobem Zabłocki przenosi nas odrazu w środowisko szlachecko-polskie, oznaczając nawet miejsce akcji: „Scena, gdzie są ludzie. Kładę ją w Warszawie w domu Ojca dobrego“. Bogusławski, gdy tłumaczył dramat, rozumiał już, że dawny sposób lokalizacji, choć usankcjonowany tradycją i teorjami, w dramacie mieszczańskim nie powinien mieć zastosowania, i pozostawił akcję w Paryżu. Jeśli teraz przejdziemy do sprawdzenia tekstu obu przekładów, to przekonamy się, że jednak tłumaczenie Zabłockiego jest naogół dokładniejsze i, choć może pomnaża miejscami i tak dość nużące gadulstwo bohaterów dramatu, stara się przynajmniej oddać możliwie wszystkie myśli. Przekład Bogusławskiego w większości scen dosłownie ścisły, czasem opuszcza wiele myśli autora francuskiego. Pomija więc przede wszystkim wszystko to, co może obrazić tradycyjne przekonania któregoś z widzów, np. zatrzymana przez Zabłockie-

go przemowa Pana Dorbesson (Dobruckiego) z aktu II (sc. 6), potępiająca wartości społeczne klasztorów. Scena ta, jak zaznaczają wydania francuskie,⁶⁸⁾ była też i w Paryżu wykreślana przy reprezentacji dramatu na scenie, nie dowodzi to jednak tego, że Bogusławski posiadał tekst francuski już określony do przedstawień teatralnych, gdyż w innych miejscach (Akt III, sc. 6, A. IV, sc. 1 i 4) trzyma się pełnego wydania. Pomija też autor „Krakowiaków” w swoim „Ojcu familji” całą scenę 1 aktu drugiego, scenę, przełożoną przez Zabłockiego, nie posuwającą wprawdzie akcji, lecz charakteryzującą głównego bohatera na tle galerji postaci epizodycznych. Reasumując powyższe uwagi, stwierdzić musimy, że, choć Zabłocki trzymał się przyjętego szablonu, nakazującego bezwzględnie unarodowienie, choć formalne i powierzchowne tłumaczonego dzieła, jednak w przekładzie tekstu w miarę możliwości był dokładniejszy i dla wszystkich sądów więcej tolerancyjny, jak na wiek XVIII przystało, niż Bogusławski z więcej wydoskonalonym aparatem teoretycznym z zakresu tłumaczeń w czasach Królestwa Kongresowego.

W umieszczonych na końcu przekładu „Uwagach nad Ojcem familji” Bogusławski wygłasza szereg poglądów na „dramę” wogóle. Sądy te, wyrażone przy końcu życia ojca sceny warszawskiej, nie są zapewne odbiciem przekonań z czasów pierwszego wystawienia dramatu Diderot’a, ani tem bardziej opinią publiczności XVIII wieku. Bogusławski, stojąc w okresie ogłaszania swych dzieł na stanowisku francuskiej krytyki pseudoklasycznej, w bardzo niewielkim stopniu odstępuje od zasad, przez nią wytkniętych. Najpoważniejszym dla niego argumentem, dającym prawo życia dramatowi mieszczańskiemu, jest to, że podobne sztuki pisał sam Voltaire, choć kłóć się one z dogmatami sztuki, przez niego głoszonemi. Mniej ważnemi argumentami dla polskiego tłumacza są tradycje sceny angielskiej i niemieckiej, gdzie zatarcie granicy między tragedją a komedją dało pod postacią licznych arcydzieł jak

najlepsze rezultaty. Nie przemawia też za dramą jej realizm, gdyż: „lubo przeczyć nie można, że podobna mieszanina 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“.⁶⁹⁾ Za dramatem mieszczańskim wielkim głosem zato przemawia to, że przedstawienie spraw i tragedji życia codziennego ma wielkie znaczenie wychowawcze: „Samaż tylko heroiczna Tragedja ma mieć prawo wyciskać łzy politowania? Niestety! codzienne zdarzenia przeciwnie przekonywają. Takowy zatem rodzaj widowiska, który nam opłakane skutki szkodliwych społeczeństwu i własnej rodzinie namiętności wystawia, nie tylko jest koniecznie potrzebnym, ale razem nader użytecznym“.⁷⁰⁾ Z tego samego powodu mamy już i w wieku XVIII głosy, nawołujące do uprawnienia na deskach sceny i obrazu nieszczęść ludzi zwykłych, już więc i Dmochowski w swej „Sztuce rymotwórczej“ pisze:

„Czyż tylko berła same, czyż same wielkości,
Dla swoich nieszczęść godne serc naszych liłości,
A ludzie pospolici są w tem upodleni?
Nie krzywdźmy przyrodzenia, przesądem zaćmieni“.⁷¹⁾

A potem i Golański, jak pisze jeden z jego badaczy, „nie zrozumiał tragedji bez tkliwości, komedji bez moralności. Za poprzednikami zapewne uznawał też możliwość wprowadzenia na scenę warstw średnich“⁷²⁾. Żaden jednak z teoretyków dramatu nie stanął w zupełności na stanowisku teorii Diderot'a, wielu w większym lub mniejszym stopniu toleruje pewne punkty programu dramatu mieszczańskiego, godząc je z klasycznymi zasadami, lecz nikt nie stanął całkowicie pod nowym sztandarem, nie starał się propagować nowych teoryj. A nie brakło przecież w Polsce krytyków, uznających konieczność postępu i cią-

głej rewizji dawnych dogmatów, takim był przecież Czartoryski, nie brakło nawet głosów, potępiających kanony pseudoklasyczne, nie wyłączając zasady trzech jedności, jako zawady, hamujące rozwój sztuki, krytykuje je przecież ostro nieznany autor „Polaka w Paryżu”.⁷³⁾ Rozwój teorii dramatu w Polsce szedł nie za postępem tego, co teatr i literatura krajowa dawały, lecz zapatrzony był w autorytety zagranicy, trzymał się ich niemal zupełnie ściśle, nie bacząc na związek z życiem. Pomimo to, scena nie czuła się zbyt krytyką i teorią związaną; „dramma”, napół tylko uznawana de jure, de facto zdobywa prawo obywatelstwa na scenie warszawskiej. I choć na płody twórczości oryginalnej w tym rodzaju przyjdzie jeszcze długo, bo aż do czasów Korzeniowskiego czekać, obcy dramat coraz częściej zaczyna gościć przy ul. Długiej i w pałacu Radziwiłłowskim.

Programowy we Francji „Le père de famille” Diderot’a nie był pierwszym dramatem mieszczańskim na scenie Teatru Narodowego. Już w roku 1777-ym, za czasów dyrekcji Ryxa i Curtza, wystawiono „Bewerleya” Saurin’a i „Eugenję” Beaumarchais’ego, które, według słów Bogusławskiego, „jako rodzaj nie widzianego jeszcze w ojczyściej mowie tragicznego widowiska, mocne na całej publiczności sprawiły wrażenie”. Przyczynić się do tego miała mistrzowska gra Owsieńskiego i Truskolawskiej, tak że „cała Warszawa przez kilka tygodni o tem jedynie rozmawiała. Nie było nikogo, ktoby nie chciał widzieć Bewerleya, nikogo, ktoby, widząc go, nie uwierzył, że Polacy i w tragicznej grze celować czasem potrafią”.⁷⁴⁾

Utwór Bernarda Józefa Saurin’a nie jest jego oryginalnem dziełem, lecz przeróbką wspomnianej wyżej epokowej dla dziejów dramatu mieszczańskiego tragedji Edwar-da Moore’a, p. t. „The Gamester”. Sztuka ta, wystawiona w Anglii w roku 1753, nie cieszyła się tam zbyt powodzeniem: grana wszystkiego dziesięć razy, zeszła z repertuaru scen londyńskich na to, aby po drugiej stronie

Kanału być wzorem dla wielu przeróbek, zdobywających sobie poklask na wszystkich znaczniejszych scenach Europy. We Francji tłumaczy Moore'a Diderot, p. t. „Le Joueur”, w roku zaś 1768 przerabia Saurin, p. t. „Bewerley”, przez nadanie przeróbce formy wierszowej i wprowadzenie postaci małego Tomi, syna nieszczęśliwego gracza. „Bewerley”, pomimo tragicznego zakończenia, ma wszelkie cechy tkliwego dramatu, a nie ponurej tragedji, jak to było w oryginale angielskim.⁷⁵⁾ Przeróbka Saurin'a stała się najpopularniejszą ze wszystkich sztuk, opartych na „Graczu” Moore'a, nią się też posługuje i Schröder, pisząc w roku 1785 swój dramat „Bewerley oder der Spieler”, gdzie powiększa motywy czułościowe przez wprowadzenie szczęśliwego zakończenia.⁷⁶⁾ To, że niemiecki reformator teatru opiera się raczej na przeróbce francuskiej, a nie na oryginale, albo na niemieckiem tłumaczeniu Stephani'ego z 1775 r., jest charakterystycznym rysem dla dziejów literatury dramatycznej XVIII wieku, kiedy to dzieła literackie o wszechświatowem znaczeniu rozchodziły się po świecie nie najprostszą drogą przez tłumaczenie z oryginału, lecz przez przeróbki, opierane na sztukach, skoliigaconych nieraz bardzo daleko i często odbiegłych od pierwowzoru.

Nic dziwnego więc, że i na polskiej scenie nie widzieliśmy dzieła Moore'a, lecz popularniejszą od niego przeróbkę Saurin'a, gdyż tylko jako produkt genjuszu francuskiego, opatrzony marką powodzenia w Paryżu, mógł teatr warszawski wystawić pierwszy na deskach sceny publicznej dramat. „Bewerley” jest nie tylko pierwszą reprezentacją dramatu mieszczańskiego, ale rozpoczyna także dzieje tragedji na scenie narodowej. Przez swój dwulicowy charakter, jako „domestic tragedy” specyficznie angielski, czego nie zatarły powierzchownie narzucone cechy dramatu mieszczańskiego francuskiego, „Gracz” stoi na granicy dwu rodzajów literackich, z których każdy ma równie ważne racje do zaliczenia go pod swój znak. Ponieważ jednak teraz już omawiamy dzieje „drammy” francuskiej na scenie

warszawskiej, uwzględnienie „Bewerley'a“, tak ważnego dla genezy tego rodzaju literackiego i tak znamiennego w Polsce, jako pierwszego pioniera upodobań do nowego dreszczu wzruszeń artystycznych w teatrze, jest nieodzownie konieczne, tem bardziej, że, jako „domestic tragedy“, sztuka ta jest zupełnie odosobnionem zjawiskiem w dziejach Teatru Narodowego.

W roku 1777 grano w Warszawie „Bewerleya“ w przekładzie prozaicznym Franciszka Barssa ⁷⁷⁾; na ten raz odstąpiono od zasady lokalizacji akcji i tragedia opętanego namiętnością gry i złymi towarzyszami, którzy doprowadzili do uwięzienia nieszczęśliwego Bewerleya, a poczęści i do samobójstwa i osierocenia żony i dziecka, rozegrała się i w języku polskim na tle Londynu. Nie starano się też skupić akcji w jednym miejscu i z naruszeniem zasady rozgrywa się ona w mieszkaniu, na ulicy i w więzieniu. Dowodem wielkiej od samego początku popularności „Gracza angielskiego“ jest jeszcze i to, że już w następnym roku ukazuje się w druku i wchodzi w użycie w teatrze nowy przekład. Barss w przedmowie do wydania swego tłumaczenia usprawiedliwia się, że nie nadał mu szaty poetyckiej, gdyż „ciężkoby było aktorom reprezentować wierszem bez uniknienia perory, któraby ich pewnie nad stany udawane wyniosła“. Nie zraża się tą przeszkodą Kazimierz Sapieha, który swemu tłumaczeniu „tragedji miejskiej“ daje formę 13-ozgłoskowca, co, jak się później okazało, raczej dodało, a nie ujęło „Bewerleyowi“ wyrazistości na scenie.⁷⁸⁾ Długie lata życia utworu Saurin'a na scenie warszawskiej, szerokie koligacje literackie, jakie za sobą do Polski przyniósł, świadczą, iż ten pierwszy krok w dziedzinie przyswajania obcych tragedj, czy dramatów był nader szczęśliwie i trafnie postawiony.

Czystej już wody dramatem mieszczańskim jest wystawiona jednocześnie z „Bewerleyem“ drama Beaumarchais'-go, p. t. „Eugenja“ (Eugenie) ⁷⁹⁾; choć krytyka literacka francuska uważa „Eugenję“ raczej za krok wstecz ⁸⁰⁾

w rozwoju dramatu, choć cała twórczość Beaumarchais'go w tym zakresie nie stała się powodem jego sławy, już z samego wstępnego szkicu, p. t. „*Essai sur le genre dramatique sérieux*”, załączonego do sztuki, widać, iż autor Figara chciał iść po drodze, wytkniętej przez La Chaussée'go, Sédaine'a i Diderot'a. Dzieje podstępem uwiedzionej Eugenji, przełożone na język polski przez nieznanego tłumacza, nie uległy w tej nowej szacie żadnym zmianom, akcja dzieje się nadal w Londynie, nazwiska osób te same, co u Beaumarchais'go. Wystawiona jednocześnie z tragedją Saurin'a „Eugenja” została zapewne przyćmiona zaletami artystycznymi tamtego dzieła, głosów współczesnych o jej wystawieniu prawie wcale niema, potem jednak wraca do repertuaru i utrzymuje się na deskach sceny przez cały czas dyrekcji Bogusławskiego. Z dramatów Beaumarchais'go, autora, którego wszystkie dzieła grano w Polsce jeszcze w wieku XVIII, wystawiono w r. 1788 pięcioaktowy dramat, p. t. „Dwaj przyjaciele, czyli kupiec londyński” (*Les deux amis ou le négociant de Lyon*), w 1800 zaś „Matkę występłą” (*L'autre Tartuffe, ou la mère coupable*), oba z bardzo miernem powodzeniem. Tłumacze obu sztuk są nieznani, co do pierwszej należy podkreślić ciekawy szczegół, już z porównania tytułu widoczny, to jest przeniesienie akcji z Lyonu do Londynu, jako szablonowego niemal tła akcji dramatów mieszczańskich.

Dalszy rozwój dramatu mieszczańskiego poszedł w dwu kierunkach: z jednej strony stał się podporą i wzorem dla realistycznych „sztuk” francuskich XIX wieku, których historia nie zamknęła się po dzień dzisiejszy, z drugiej zeszedł na niziny, aby banalną tkliwością przez długi czas wyciskać łzy niewybrednych widzów całej Europy. Staczaniem się do tej drugiej ewentualności jest twórczość Mercier'a i Fenouillot de Fallaire'a.

┌ Pierwszą sztuką Ludwika Sebastiana Mercier'a, graną na scenie Teatru Narodowego, była komedja „Nędznik” (*L'indigent*), grana przed rokiem 1780⁸¹⁾ i potem przez dłu-

gi czas ciągle powracająca na scenę. Zgodnie z przyjętym obyczajem zastosowano i tu lokalizację akcji przez spolszczenie nazwisk, nie powstrzymywało tłumacza nawet to, że musiał dać polskie nazwisko Roskosznickiemu, typowi hulaki i uwodziciela, który nie waha się w wyborze środków, dążąc do utrzymania świetności swej fortuny kosztem niezależności i życia biednych, ale uczciwych ludzi. Socjalne znaczenie utworu Mercier'a, jako protestu przeciwko wyzyskom ze strony możnych, zostało nie tylko zmniejszone, ale spotęgowane przez zwrócenie się wprost do arystokracji, noszącej polskie nazwiska.

Nie mają już tego charakteru protestu przeciwko ustrowi społecznemu inne grane w Warszawie dramaty Mercier'a: czy to będzie „Natalja”,⁸²⁾ której tematem są tak często przedstawiane w tego rodzaju sztukach dzieje młodej niewiastki pochodzenia dziewczyny i jej uwiedzionej, a potem porzuconej matki, czy wystawiony w roku 1784 „Zenewał”,⁸³⁾ w którym widzimy młodzieńca, opłatanego wpływem niegodnej kochanki i przyjaciela, od których naturalnie się wyzwala, aby wstąpić na drogę cnoty, a serce zwrócić do godnej jego miłości dziewczyny, czy na koniec od 1791 roku z wielkiem powodzeniem grana „Zoe, czyli skutki miłości i pychy”,⁸⁴⁾ dowodząca, jak błędną i zgubną może być surowość rodziców i przeciwstawianie się popędowi serca dzieci.

Dramat Mercier'a, nie wnosząc nowych wartości estetycznych w życie teatru, przez różnorodność zagadnień stara się jak najwszechstronniej zrewidować etykę życia codziennego i pod tym względem ma swoje zasługi. „Gdyby rodzaj Dramm — pisze Bogusławski — innej nie miał zalety, dość byłoby na tej dla dowodu użyteczności jego”, a na poparcie tego podaje nam opis prawdziwego zdarzenia, jak dramat „Zoe” wpłynął na pojednanie się ojca z dziećmi we Lwowie w 1796 r.⁸⁵⁾

Podobnie prosty i jasny morał na tle banalnej akcji przedstawia nam najpopularniejsza „dramma” Mercier'a,

przyswojona językowi polskiemu przez Wojciecha Bogusławskiego, p. t. „Taczka occiarza”⁸⁶⁾ (La brouette du vinaigrier), początkowo zwana: „Taczka sprzedającego ocet i musztardę, czyli cnota w grubej łachmanie”. Sztuka ta, prawdopodobnie grana już w Warszawie przez trupę niemiecką, p. t. „Der Essigmann mit seinem Schubkarren”⁸⁷⁾ wystawiona po polsku dnia 23-go października 1790 r., stała się jednym z najpopularniejszych widowisk, że, jak stwierdza autor „Krakowiaków”, „przez resztę zimy wielokrotnie i bez uprzykrzenia powtarzana, nieledwie połowę całorocznych stanowiła przychodów”.⁸⁸⁾ I w tem najsławniejszem ze wszystkich dziele nie wznosi się Mercier na wyższy stopień artyzmu, popularność zawdzięcza raczej niewyszukanej prostocie akcji, przemawiającej do widza, stojącego na każdym stopniu rozwoju intelektualnego. Równie oczywisty jest i morał, który Bogusławski zawarł w dodanej przez siebie piosence, włożonej w usta głównego bohatera:

Patrzcie, bogacze świata,
Jak mało człeku trzeba:
Kochania w młode lata,
Na starość kawał chleba.

Lecz byś miał to oboje,
Pracuj... i bądź pocziwy:
Ja zawsze pcham tawkę moję
I jestem z nią szczęśliwy!”⁸⁹⁾

Tkliwa scena końcowa, w której pocziwy biedak ofiarowuje swoje ciężko zapracowane oszczędności wczorajszemu bogaczowi, a dziś bankrutowi, zagrała w sercach najszerzej publiczności, mówiąc im, że los jest kapryśny i że byt możnych kiedyś być może uzależniony od litości ubogich. Tą sceną zdobył sobie Mercier popularność w całej Europie, dzięki niej wszedł potem do konwentu rewolucyjnego i zasiadł w Radzie Pięciuset.

Co do sposobu tłumaczeń Mercier'a, trzeba zaznaczyć, że w pierwszych przekładach („Nędznik”, „Natalja”), po-

dobnie jak w komedjach, lokalizowano akcję i polszczono nazwiska, potem, gdy i u nas zaczęto traktować dramat mieszczański, jako osobny rodzaj literacki, tłumaczenia stają się wierniejszemi, imiona osób działających pozostawiano w brzmieniach cudzoziemskich. Dramma, stojąc na pograniczu tragedji i komedji, zbliżyła te dwa rodzaje na gruncie polskim i w tem znaczeniu, że zczasem w sposobie przekładania ich zapanowało jedno powszechne prawo, mianowicie wierności najściślejszej, wymagającej możliwie najdokładniejszego oddania w mowie narodowej dzieła obcego. Z przekładów Mercier'a na specjalną uwagę zasługuje jeszcze tłumaczenie „Dezertera” (*Le deserteur*), dramatu o życiu wojskowem, często będącem tematem w tego rodzaju sztukach. Afisz z dnia 9 października 1790 roku, zapowiadający wystawienie „Nowej Drammy”, p. t. „Dezserter, czyli walka miłości i przyrodzenia”, nosi też uwagę, w której zaznaczono, że po francusku sztuka kończy się „przez okropną nader scenę, którą tłumacz, stosując się do czułości serc swego narodu, pozwolił sobie odmienić i łagodniej zakończył”. Zmiana polega na tem, że zamiast sceny, w której nieszczęśliwy ojciec w imię obowiązku musi oderwać dopiero co odzyskanego syna od ukochanej narzeczonej, aby oddać go śmierci, na którą go skazano za dezercję, mamy scenę, w której na chwilę przed wykonaniem egzekucji przybywa wiadomość, że skazany został ułaskawiony.⁹⁰⁾ Przeróbka ta nie jest prawdopodobnie dziełem polskiego tłumacza i następstwem jego troski o „czułość serc swego narodu”, notatka na rękopisie przekładu wskazuje nam, iż został on zrobiony z języka niemieckiego, możliwem więc jest, że już nieznany tłumacz niemiecki wprowadził ową zmianę w myśl zasady, że dramat, pomimo momentów tragicznych, powinien się skończyć dla bohaterów szczęśliwie. Świadomość zaś zmiany płynie zapewne stąd, że był drukowany wierny przekład dramatu Mercier'a, p. t. „Zbieg”, gdzie pozostawiono tragiczne rozwiązanie akcji.⁹¹⁾

Dla dopełnienia obrazu twórczości Mercier'a, oddanego przez scenę polską, wspomnieć jeszcze należy wystawienie w roku 1797 we Lwowie, a w r. 1799 w Warszawie jego przeróbki „Romea i Julji” Shakespeare'a, p. t. „Groby Weroni”, bliższe omówienie odkładając na czas, gdy przyjdzie się zajmować scharakteryzowaniem postaci dzieł wielkiego dramaturga, w jakiej pokazano je publiczności polskiej.

Charles - Georges Fenouillot de Fallaire zawdzięcza swą sławę jednemu właściwie dramatowi, p. t. „L'honnête criminel ou l'innocence reconnue”, z innych dzieł powodzeniem się cieszyły libretta oper, które omówimy gdzie indziej, wiele zaś jego dramatów skończyło życie po pierwszym przedstawieniu, aby dopiero w przekładach, na obcym gruncie walczyć o popularność, tak było np. z zapomnianym prędko we własnej ojczyźnie dramatem, p. t. „Le fabricant de Londres”, który jednak, jako „Fabrykant londyński”, przetłumaczony przez Baudouin'a i wystawiony w Warszawie 1784 roku, cieszył się nienajgorszym powodzeniem.

„Uczciwy winowajca”, przetłumaczony i wystawiony przez Bogusławskiego w roku 1783, przedstawia nam dzieje młodzieńca, który, wobec edyktu, skazującego jego ojca na galery za wyznawanie prześladowanej wiary, w tajemnicy przed rodziną, sam oddaje się władzy, aby odcierpieć niezasłużoną i nie dla niego przeznaczoną karę, szczęśliwe okoliczności jednak po latach wracają go wolności i pozwalają uszczęśliwić miłością zawsze go jeszcze kochającą kobietę. Bogusławski w „Uwagach”, załączonych do przekładu, podnosi nadzwyczaj wartości dydaktyczne tej sztuki, polemizuje nawet z krytykiem francuskim Geoffroy, który wydrwiwa dzieła Fallaire'a, jako propagowanie cnót i tak oczywistych i nie potrzebujących dowodzenia ich przez pięć aktów.⁹²⁾ Z mniejszym pietyzmem odnosił się Bogusławski do wartości artystycznych dramatu, rozwlekłość i nużąca gadatliwość bohaterów, przez długie sceny ograniczająca bieg akcji tylko do wspominania przeszłości,

zmusiły tłumacza, który jako dyrektor teatru i aktor odczuwać musiał sceniczność dzieł literackich, do poczynienia znaczniejszych zmian. Nie polegają one na programowym polszczeniu nazwisk lub przenoszeniu akcji do Polski, w tym razie było to ze względu na prawdopodobieństwo wypadków niemożliwe, akcja dzieje się więc tak samo w Tulonie, osoby noszą imiona te same lub podobne (zamiast Cécile — Julja, zam. André — Ludwik).⁹³) Nie ze względów programowo-artystycznych, lecz tylko jako reżyser i człowiek teatru chwyta Bogusławski za ołówek i skreśla cały szereg scen, aby uniknąć powtarzania i rozwlekłości. Zmiany, które trafnie tłumaczy i uzasadnia w „Uwagach“, dotyczą pierwszych trzech aktów i polegają na umieszczeniu całej ekspozycji w akcie pierwszym, oraz na przeniesieniu części sc. 4 aktu II do sc. 6 aktu I, skrócono też, lub częściowo opuszczono cały szereg innych scen i dialogów (akt II, sc. 1, 4, III sc. 1, 2, 5, 7, V 4, 5, 6).

Popieranie dramatu mieszczańskiego na scenie Teatru Narodowego jest jednym z punktów programu artystycznego Bogusławskiego, za jego dyrekcji jeszcze w XVIII wieku samego Mercier'a wystawiono pięć dram, Fallaire'a — trzy, prócz tego wciąż wznawia dawniej grane, a za czasów kierownictwa Ryxa (1785—89) zarzucone dzieła innych autorów, w tym dziele omówionych. Czy ten rodzaj widowisk był przez dyrekcję teatru narzucany publiczności, czy też, jej gustom schlebiając, teatr je wystawiał, dziś trudno jest osądzić, mamy przed sobą tylko dowody na to, że drama była często wystawiana na scenie Teatru Narodowego i z drugiej strony na to, że cieszyła się dużym powodzeniem, po kilkanaście razy wracając na afisz z napisem „na żądanie prześwieznego publicum“. Późniejsze wynurzenia ojca teatru, zawarte w jego „Dzieliach“, nie świadczą za nim, jako za zbyt gorliwym wielbicielem tego rodzaju widowisk; uznając ich zalety moralizatorskie, stara się jednak rozpatrywać ich wartości z punktu widzenia prawideł dramatyki, przyjętych przez prawodawców klasycyzmu fran-

cuskiego. Jest jednak zupełnie możliwe, że poglądy Bogusławskiego ulegały pewnej ewolucji, a przedewszystkiem musiały ustępować przed okolicznościami zewnętrznymi, inne mogły być, gdy już jako niezależny człowiek pisał swe „Dzieje” i wydawał „Dzieła”, a inne, gdy jako moralnie i materialnie odpowiedzialny dyrektor kierował nawą Teatru Narodowego. Dramat mieszczański wszedł do repertuaru sceny warszawskiej jeszcze przed objęciem dyrekcji przez Bogusławskiego, grano już, jak o tem mówiliśmy, i Saurin’a i Diderot’a i Beaumarchais’go, grano takie sztuki nieznanymi autorów, jak sensacyjny dramat o podrobieniu testamentu i próbie otrucia spadkobierców, p. t. „Klementyna, czyli Testament”, lub dramat „Joachim albo triumf miłości synowskiej”,⁹⁴⁾ tkliwa historia syna, który dla ratowania od nędzy matki każe się braciom niewinnie oskarżyć o zabójstwo i wziąć przeznaczoną dla donosiciela nagrodę. Publiczność znalazła upodobanie w tego rodzaju widowiskach, dyrekcja musiała iść po linii jej życzeń, a że nie robiła jednak tego wbrew własnym poglądom, dowodzi tego to, że Bogusławski nie tylko wystawiał i tłumaczył dramaty mieszczańskie francuskie, ale napisał nawet oryginalny, a repertuar francuski dopełniał jeszcze sztukami niemieckimi. Poglądy starca z roku 1820-go, z epoki, gdy klasycy pod wodzą Osińskiego stali u steru opinii, musiały być różne od przekonań młodego, szukającego dróg jeszcze dyrektora w okresie pisania „Henryka VI-go na łowach”.

Wracając do systematycznego rozpatrywania odbicia ewolucji komedji francuskiej na scenie polskiej w XVIII wieku, wypadnie nam opuścić następny rodzaj, to jest komedję satyryczną, która wznawia tradycje Arystofanesa i posługuje się sceną, jako terenem do spraw osobistych; wskrzeszona przez Voltaire’a w komedji „L’Écossaise”, wymierzona przeciw Frelon’owi, redaktorowi „Année littéraire”, uprawiana potem przez Palissot’a, nie osiągnęła większego znaczenia i pozostała tylko sensacją dnia, bardzo

prędko tracącą swą aktualność, nie mogła też zdobyć popularności poza granicami Francji, wśród publiczności, nie orientującej się w stosunkach, panujących za kulisami świata literackiego Paryża, nic więc dziwnego, że na scenie warszawskiej nie znajdujemy jej ani cienia. W Warszawie XVIII-go stulecia, gdzie kwitł pamflet osobisty, gdzie nie bez grzechu pod tym względem były najwybitniejsze pióra z Zabłockim i Niemcewiczem na czele, scena skutecznie się obroniła przeciwko nadużywaniu jej powagi i znaczenia dla rozpraw o charakterze osobistym. Nie można przecież uważać za wiarogodną wiadomość, podaną w „Obiedzie Czwartkowym” Hoffmanowej,⁹⁵⁾ że postać Starościca w „Fircyku w zalotach” jest karykaturą Węgierskiego, bo przecież postać ta przywędrowała do nas wraz z całą fabułą z komedji Romagnési’ego, z tych samych względów nie można uważać „Króla w kraju rozkoszy” za wycieczkę osobistą przeciwko Stanisławowi Augustowi, bo nawet i zmiany, wprowadzane przez Zabłockiego, nie zdążają w tym celu, jak to podejrzewa badacz autora „Sarmatyzmu”, Marjan Gawalewicz, dziwiąc się nawet, że dopuszczono do wystawienia tej sztuki.⁹⁶⁾ Więcej rysów satyry osobistej spotkać możemy pośród potopu panegirycznych pochwał w „Kazimierzu Wielkim” Niemcewicza, gdzie bohater tytułowy obdarzony jest mnóstwem rysów analogicznych, pochlebnych, a częściowo i niepochlebnych, ze Stanisławem Augustem. Wybuchała też zapewne chorobliwie drażliwość pośła Suchorzewskiego pozwoliła mu się dopatrzyć w „Powrocie pośła” obrazy osobistej, a nie ogólnie pojętej charakterystyki życia i typów politycznych z epoki Wielkiego Sejmu, potwierdza to fakt, że, gdy z wystawienia tej komedji chciał zrobić sprawę przeciwko Niemcewiczowi i Teatrowi Narodowemu na posiedzeniu Sejmu 17 stycznia 1791 r., w sądzie swym pozostał zupełnie odosobniony, argumentami wzbudzając tylko powszechny śmiech. Tyle co można powiedzieć o rysach komedji satyrycznej w dramatopisarstwie polskim XVIII wieku, być może

głębsze poznanie wszelkich kulis życia politycznego, literackiego i towarzyskiego czasów stanisławowskich mogłoby dorzucić parę szczegółów, wykazujących, że i nasza twórczość dramatyczna tego czasu nie była pozbawiona cech pamfletu, nie obaliłoby to jednak twierdzenia, że komedia satyryczna, mająca na celu tylko zwalczenie i ośmieszenie poszczególnych osób, nie znalazła miejsca na scenie Teatru Narodowego.

Podobnie i komedia historyczna nie miała w Polsce dla siebie podatnego gruntu. Zainteresowanie się i chęć głębszego odczucia przeszłych dziejów za pośrednictwem dzieł dramatycznych przyszły dopiero po utracie niepodległości. Nawet tak popularny i modny na Zachodzie rodzaj, jak tragedia narodowa, w Polsce żyje tylko poza teatrem publicznym, dzieła Rzewuskiego, Wybickiego, Karpińskiego czy Niemcewicza były w ciągu XVIII-go wieku tylko drukowane lub najwyżej wystawiane na scenach prywatnych. W zakresie komedji scena XVIII wieku nie daje żadnego przekładu widowiska historycznego, a twórczość oryginalna zdobyła się tylko na jeden okolicznościowy dramat, dopiero co z innej okazji wspomniany „Kazimierz Wielki” Niemcewicza. Nie przeszły jednak zupełnie bez echa wartości artystyczne pierwszej komedji historycznej francuskiej, popularnej „La partie de chasse de Henri IV” Collé’go, niżej wypadnie omówić wybitny wpływ, jaki wywarła ona na „Henryka VI” Bogusławskiego, fabuła historyczna jednak, tak ważną rolę grająca w tem dziele francuskim, w komedji polskiej została nie tylko gdzie indziej przeniesiona, ale i zepchnięta na plan ostatni.

I znowu teraz musimy się zwrócić do dwukrotnie już omawianej postaci wszechstronnego pisarza i wszechstronnego człowieka, do Beaumarchais’go, aby zająć się nim, już po raz ostatni, z okazji najwybitniejszego nie tylko jego, ale wogóle całej twórczości komedjopisarskiej francuskiej XVIII wieku, dzieła, z powodu „Wesela Figara” (*La folle journée ou le mariage de Figaro*). Nim nastąpiły

krwawe, poczęści i tego dzieła, skutki, nim na placu rewolucji stanęła gilotyna, aby karać winnych i niewinnych przeciw prawom równości, śmiała się jeszcze cała Europa z tego genialnego dzieła, które poprzez wybuchy najszczerzego śmiechu umiało twardo zaprotestować przeciwko depcącym godność ludzką przeżyтым prawom i obyczajom „ancien régime’u”.

Sztuka, która po licznych dopiero walkach i staraniach została wystawioną na scenie francuskiej, dziwnym zbiegiem okoliczności wcześniej zawędrowała do Warszawy. Gdy już od roku 1781 Beaumarchais zabiegał wszelkimi sposobami, aby przejednać wrogi upór króla francuskiego, w Warszawie w roku 1783, a więc o rok wcześniej, nim dopiął swego celu autor francuski, na scenie prywatnej księżny de Nassau-Stegen grano amatorskimi siłami ów przedziwny „Folle journée”. Niedługo z wystawieniem, już w polskim przekładzie, czekała scena publiczna; pierwszy pośpieszył się Bogusławski, kierujący podówczas teatrem wileńskim, który dnia 8 maja 1786 roku daje pierwsze przedstawienie sztuki, nazwanej „Dzień pusty albo Wesele Figara”. Wkrótce potem, bo 17 grudnia tegoż roku, wystawia tę samą komedję i teatr warszawski pod dyktando Ryxa.⁹⁸⁾ Afisz jednego z następnych przedstawień brzmi, jak następuje:

„Za pozwoleniem zwierzchności aktorowie Narodowi J. K. M.-ci będą mieli honor dać dziś w Sobotę, dnia 6-go stycznia 1787 roku trzecią reprezentację komedji nowej z francuskiego przetłumaczonej w pięciu aktach, przeplatana piosneczkami i tańcami, prozą, pod tytułem „Dzień swywoli albo Wesele Figara”. Komedja ta Pana de Beaumarchais, autora znajomego z tylu dzieł pierwszych i dowcipnych między Dziełami Dramatycznymi, zdało się zrazu, iż tylko dla samej Francji była napisana. Wiele Anegdot tam tylko znanych będąc poczęści pochopem żartu i zasadą intrygi w tej sztuce, tem więcej wzmacniało to rozumienie. Mimo to wszystko sztuka, już dotąd niemal na

wszystkie języki i tłumaczona i wszędzie grana, dała pocho-
p i tutejszemu teatrowi do dania onej w narodowym języku
dla prześwietnego publicum. Oczekiwana tylko była Edy-
cja Dzieła taka, jaka jest zgodna z manuskrytem samego
autora; wiele albowiem poprzednich Edycji sfałszowanych
nie okazały go, jak tylko niedoskonałym i przez połowę
niemal co innego prócz myśli i wyrazów autora mającym.
Ta sztuka ozdobiona rozrywką w czwartym akcie z powo-
du ceremonij weselnych zakończy się baletem, mającym
związek z tą samą sztuką".

W Wilnie wystawiono komedję Beaumarchais'go
w przekładzie przyszłego szambelana Dworu, Mikołaja
Wolskiego, w Warszawie tłumaczenia dokonał niestrudzo-
ny Franciszek Zabłocki, na nieszczęście praca jego, nie ogło-
szona drukiem, zaginęła, nie mamy więc podstawy do osą-
dzenia, w jaki sposób najlepszy nasz tłumacz oddał w języ-
ku polskim arcydzieło komedjopisarstwa francuskiego
XVIII-go wieku. Przekład Wolskiego, wydany drukiem
w roku 1786,⁹⁹⁾ daleki jest wprawdzie od oddania wszyst-
kich wdzięków i odcieniów oryginału, stara się jednak być
możliwie wiernym i przynajmniej zachować wszelkie myśli
autora francuskiego. Tłumacz w załączonej przedmowie
zastrzega się, że jest świadomy tego, na jakie trudności jest
narażony i o ile niedoskonała musi być jego praca. „Trzy-
małem się w tłumaczeniu — pisze — rzeczy przyzwoitości
przepisów sztuki, natury mowy ojczystej ściślej, niż słów
autora". I rzeczywiście dosłownego przekładu nie mamy,
jednak myśli i treść komedji oddane zostały nie gorzej, niż
w przeciętnem tłumaczeniu ówczesnem. W trudniejszych
miejscach tłumacz obchodzi przeszkody milczeniem, nie
podaje nam tedy piosenki Cherubin'a z aktu II (sc. 4), ale
nie rezygnuje z przełożenia piosenki Figara (akt, II, sc. 25)
i, choć zatracając wiele wdzięku, dokładnie oddaje sens
w następujący sposób:

Je préfère à richesse
La sagesse
De ma Suzon
Zon, zon, zon.

.

Aussi sa gentillesse
Est maîtresse
De ma raison
Zon, zon, zon.

.

Nad trzos złota, żyzną rolę
Zuzaneczki
Kochaneczki
Statek wolę.
To mi plon,
plon, plon, plon.
Słuchać, co jej każe woła,
Aż po zgón
To mi doła,
plon, plon, plon,
plon, plon, plon.¹⁰⁰⁾

Opuszczona też została owa sławna scena (akt III, sc. 14), kiedy oburzona Marceline, poznawszy w Figarze swego syna, rzuca wyrazy potępienia na głowy niecných uwodzicieli, a przytem i gorzkie uwagi pod adresem całego społeczeństwa, które za błąd młodości każe jej pokutować całe życie i rzuca wzdargę na owoc błędu młodości, niewinne niczemu dziecko. Scena ta, jedyny cień wśród słońca wesołości całej komedji, była opuszczana i przy wystawieniu „Wesela” w teatrach paryskich, jak tłumaczy w przedmowie autor, na życzenie aktorów, bojących się, że ustęp ten przyćmi ogólną pogodę komedji. Z innych opuszczeń, już samowolnie przez tłumacza poczynionych, można zanotować jeszcze małoznaczne skreślenie dwu kupletów sceny ostatniej, mianowicie 6-go, t. j. Marceline'y i 16-go-Brid-oison'a.

Akcja komedji została niezmienniona i dzieje się, jak w oryginale, pod Sewillą, osoby noszą również pierwotne nazwiska, prócz niektórych tylko przezwanych na odpowiednie charakterystyczne polskie, jak np. Gripe-Soleil na Słońce-Piekos. W czasach wystawienia „Wesela Figara” tłumacze nasi nie stosowali już tak bezwzględnie zasady lokalizacji obcych utworów, bacząc, czy przez to nie stracą one na prawdopodobieństwie, w tym razie bez bardzo daleko idących przeróbek przeniesienie akcji do Pol-

ski byłoby niemożliwe, a zresztą już autor francuski nie umieścił intrygi we własnej ojczyźnie, śladem „Cyrulika Sewilskiego“, pozostawiając nieco kolorytu hiszpańskiego, aby aluzje polityczne nie były skierowane wprost do jego ziomków.

Czem zjednało sobie „Wesele Figara“ przychyłość publiczności polskiej? które z rozlicznych walorów przemówiły do niej przedewszystkiem? Czy tylko odgłos sensacji, z jaką połączone było wystawienie tej komedji w Paryżu, czy sama tylko niezatarta dotąd pogoda jej i wdzięk intrygi, czy też poprzez śmiech przemawiający bunt przeciwko krzywdzącemu ustrojowi społecznemu? Nieznajomość przekładu Zabłockiego, grywanego w Warszawie i zaznajamiającego z dziełem wyżyny stołecznej inteligencji polskiej utrudnia nam rozwiązanie tej sprawy, nie wiemy bowiem, która strona tej sztuki została w przedstawieniach stołecznych podkreślona przedewszystkiem. Trzeba sobie jednak jeszcze raz uprzytomnić, jak wielka różnica była między stanem kwestji społecznej we Francji i w Polsce, w której „Naprawa Rzeczypospolitej“ przynajmniej w owym okresie planowana była na zupełnie innych podstawach, niż to czyniła potem we Francji Rewolucja. I jeśli przekład Zabłockiego był nawet równie bliski oryginału, jak tłumaczenie Wolskiego, jeśli też zatrzymywał ów sławny monolog V aktu, to jednak spodziewać się należy, że publiczność polska w tej komedji Francuza, dziejącej się na tle Hiszpanji, widziała aluzje tylko do kwestyj, ją nic nie obchodzących, a uroku dziełu nie przysparzających. Przytem zaznajomienie się z repertuarem teatru Ryxa, który tę komedję wystawił, nie upoważnia nas wcale do przypisywania mu chęci podania publiczności dzieła o tendencjach rewolucyjnych, widział w niem raczej, jak i w innych przez siebie wystawionych sztukach, tylko źródło rozrywki, i to nie koniecznie nawet do nauki moralnej prowadzącej. Bogusławski, który zawsze chce utrzymać teatr w roli kaznodziei obyczajów, po powrocie z Wilna aż do

ostatecznego wyjazdu do Lwowa w 1794 roku „Wesela Figara” nie wznawia, choć w repertuarze jego widzimy cały szereg sztuk o zabarwieniu politycznym, czy społecznym, widocznie i on nie uważał programu społecznego tej komedji za odpowiadający kierunkowi swego teatru.

Gdy już w dziewiętnastym wieku „Wesele Figara” znowu wróciło na scenę narodową, ciekawy głos z tego powodu spotykamy pośród recenzji teatralnych „Gazety Warszawskiej”. Krytyk stoi na stanowisku klasyków francuskich XVIII wieku, którzy zwalczali Beaumarchais’go, sądzi, że sztuka przez brak moralnego celu ma małą wartość, a nawet nie zabawia dostatecznie publiczności. „Trzy pierwsze akty bawią publiczność, w czwartym wszystko stygnie, w piątym wszystko chybione”,¹⁰¹⁾ a znaczenie sztuki osądza tylko jako aktualną kiedyś we Francji napaść na wyższe sfery społeczeństwa i rząd, co do przekładu pisze, że „na scenie naszej giną alluzje, które we Francji każdy zaraz chwycił, w tłumaczeniu niektóre wyrażenia, że tak powiemy, osobliwości oryginału właściwe językowi, nie są zbyt wydatne”. Podobnie ostrego sądu, jako spóźnionego, nie można uważać za opinię publiczności XVIII wieku, powodzenie komedji świadczy, że cieszyła się ona lepszą opinią, że, choć może nie nauczyła nikogo w Polsce patrzeć innem okiem na stosunki społeczne podówczas panujące, ale przynajmniej potrafiła zabawić niejednego i wiele serc wzruszyć sprawą małżeństwa Figara z Zuzanną. Rocznik Teatru Narodowego¹⁰²⁾ przy ostatnim przedstawieniu „Wesela Figara” za czasów dyrekcji Bogusławskiego (20.I.1814) notuje, że jest to 23-ci wieczór, jaki teatr warszawski poświęca tej sztuce, na ówczesne stosunki liczba ta wskazuje, że arcydzieło Beaumarchais’go i w Polsce nie zbrakło wielbicieli.

Obok oficjalnie na scenie „Komedji Francuskiej” rozwijających się kierunków literackich, istniała w Paryżu i twórczość nieoficjalna, żyjąca poza nawiasem opinii i krytyki. Nie skrępowana więzami prawideł, nie potrze-

bująca teoretycznie walczyć o prawo postępu, dorzuciła jednak ta twórczość i swoje plony do zabytków historii literatury, gdzie swem wielkiem podówczas znaczeniem, a także i niezatartym wdziękiem niektórych płodów zdobyła i dla siebie kartę osobną. Idąc początkowo po linii tradycji starej farsy francuskiej, grywanej w „Comédie-Italienne”, stworzyła potem nowy rodzaj, dziecko teatrów jarmarcznych na „Saint-Germain” i „Saint-Laurent”, operę komiczną, która z bud bulwarowych przeszła potem do własnego teatru, zdobywając prawo obywatelstwa. Popularność tej ludowej, w pewnym stopniu, literatury Paryża nie ograniczyła się jednak do brzegów Sekwany tylko, wraz z nobilitowaną literaturą przeszła granice ojczyzny i doszła także do Polski. Dokładniejsze rozpatrzenie całego repertuaru, jaki ta gałąź twórczości francuskiej dała scenie polskiej, jest niezmiernie trudne ze względu na bogactwo materiału, który najczęściej bezimiennie rozweselał publiczność polską. Wiele fars francuskich ozdobione było na gruncie polskim muzyką i zamienione na komedjo-opery, niektóre z nich, jak twórczość Romagnési'ego, jak wspominaliśmy, dzięki inwencji tłumacza dorosły do wielkości arcydzieł komedjopisarstwa polskiego, inne po krótkiej popularności zginęły w zapomnieniu. Podobny los czekałby zapewne i komedję, a właściwie farsę, przetłumaczoną z nieznanego autora francuskiego przez Bogusławskiego, p. t. „Troje bliźniąt czyli podobieństwo nadzwyczajne”, gdyby nie umieścił jej w zbiorze swych dzieł, p. t. „Trzej bracia bliźnięta”.¹⁰³⁾ Komedja ta, wystawiona w r. 1783, być może, była przełożona z tłumaczenia niemieckiego, a w każdym razie podjęta na skutek grania jej przez trupę niemiecką w przeróbce Bonina, p. t. „Die Drilinge nach franz. Drei Zwillings Brüdern”.¹⁰⁴⁾ Odwieczna plautowska intryga znana i polskiej scenie dzięki Regnard'owi, temu ojcu farsy nowoczesnej, oparta na zawikłaniach, jakie sprawia podobieństwo, tym razem trzech aż braci bliźniaków, wystawiona została ze względu na dającą pole do popisu

aktorskiego potrójną rolę. Akcja przeniesiona do oberży warszawskiej, gdzie spotykają się trzej bracia z Torunia, Poznania i Międzyrzecza, aby swem podobieństwem wywołać mnóstwo powikłań i kłótni, szczęśliwie potem rozwikłanych. Oto typ farsy: podobnie i inne, oparta jest przede wszystkim na motywie przebieranek i pomyłek tak częstych i we wcześniejszej komedji francuskiej.

Komedjo-opera, czy też opera-komiczna, na innym schemacie się opierająca, jako osobny rodzaj literacki, stworzony przez teatr ludowy francuski, wymaga oddzielnego omówienia łącznie z dziełami opery wogóle na scenie warszawskiej, teraz więc poprzestać należy na zaznaczeniu tylko, że libretta jej nawiązują najczęściej do tradycji komedji płaczelwej, wprowadzając nierzadko motyw cudowności i egzotyizmu.

Kończąc na tem rozpatrywanie odbicia twórczości komedjopisarskiej francuskiej w Polsce XVIII wieku, stwierdzić musimy, że teatr warszawski od swego zarania, opierając się na tradycji szkolnego teatru jezuickiego, nawiązał jak najściślejszy kontakt z dorobkiem artystycznym Francji i, choć chaotycznie, bez specjalnego programu między rokiem 1765 a 94-ym oddał wszystkie ewolucje rozwoju komedji francuskiej. Czy w tym całym okresie dziejów Teatru Narodowego choć z pewnem przybliżeniem dadzą się oddzielić pewne etapy uprzywilejowania jednego rodzaju tak rozległej twórczości komedjopisarskiej francuskiej? W zupełności nie, nie było bowiem przełomowych momentów, w którychby zamierał w zupełności gust do jednego kierunku komedji, a wybuchowo powstawał do innego, nowe rodzaje wsiąkały stopniowo całemi latami pomiędzy stary repertuar, nie wypierając go, lecz zyskując sobie tylko prawo współistnienia. Pomimo to można wytknąć momenty kulminacyjnego rozwoju nie wszystkich prawie, ale niektórych chociaż rodzajów komedji francuskiej. Widzimy więc, że pierwsze lata istnienia teatru formują swój repertuar pod znakiem komedji charak-

teru z Molière'em przede wszystkim na czele, potem w okresie dyrekcji Ryxa 1785—90 wzrasta kult komedji obyczajowej, takiej, jaką tworzył Marivaux, a obok niej cieszy się niezwykłą popularnością komedjo-opera, po powrocie Bogusławskiego z Wilna przychodzi okres na dramat mieszczański francuski, łącznie ze wzrostem wpływu teatru niemieckiego. W ten sposób w teatrze warszawskim na przestrzeni kilkudziesięciu lat oddano płody półtora-wiekowej twórczości genjuszów Francji; kolejność tych etapów, odpowiadająca następstwu, w jakim rozwijała się komedja epoki trzech Ludwików, nie może być jednak uważana za chęć chronologicznego zapoznania publiczności polskiej z dziełami autorów francuskich, jest ona raczej dziełem przypadku, wszak Diderot był grany w momencie rozkwitu kultu Molière'a, który nie jako dzieło retrospektywne przetrwał chwilową popularność wielu swych następców. Komedja francuska była podstawą, na której teatr w Polsce wywalczył sobie popularność i zrozumienie swej racji i konieczności bytu, na niej oparły się pierwociny oryginalnej twórczości polskiej, dając potomności, jako świetny dorobek, wydoskonalony już język i styl sceniczny od Bohomolca poprzez Czartoryskiego i Bogusławskiego aż do wyżyn, na jakie je wzniosł Zabłocki; na komedji francuskiej uczyli się grać pierwsi aktorzy, ona im dała najlepsze pola do popisu, jej zawdzięczają swą sławę Świerżawski, Hempiński czy Truskoławska.

Nim przejdziemy do omawiania losów tragedji klasycznej francuskiej na scenach polskich, wspomnieć choć jeszcze wypada o wystawieniu i wielkiem powodzeniu widowiska, którego nie można uznać ani za komedję, ani za tragedję, ani nawet podciągnąć do działu, stojącego na granicy tych rodzajów literackich. Widowiskiem tem jest „scena liryczna” Jana Jakóba Rousseau'a, p. t. „Pigmaljon”. Jeden z pierwszych przetłumaczonych utworów popularnego już w Polsce autora „Nowej Heloizy” ¹⁰⁵⁾ daje

teatr warszawski publiczności polskiej jeszcze przed rokiem 1780 w świetnym poetyckim przekładzie Tomasza Kajetana Węgierskiego.¹⁰⁶⁾ „Pigmaljon” nie jest właściwie sztuką dramatyczną w ścisłym tego słowa znaczeniu, to raczej udratyzowany monolog legendarnego rzeźbiarza, który miłością swą wlewa życie w martwy posąg. Utwór dawał wielkie pole do popisu dla aktora, grającego tytułową, a zarazem jedyną rolę, nic więc dziwnego, że był często wystawiany i stawał się polem współzawodnictwa dla rodzących się talentów dramatycznych. Jak je pociągał, to dość wspomnieć, że i Świerżawski, świetny w rolach komicznych, pokusił się o laury odtwórcy Pigmaljona i z zalęzionymi wąsami wystąpił w szacie greckiej, aby wśród szyderstw publiczności złożyć bolesny dla siebie dowód, iż wszechstronnością talentu nie może dorównać Garrickowi.¹⁰⁷⁾ Świetnym zato odtwórcą tej roli był Owsieński, wzorujący się na aktorze francuskim Dérosière, który pierwszy w roku 1778 grał Pigmaljona w Warszawie.¹⁰⁸⁾ Utwór Rousseau’a wprowadza nas w legendarną epokę dziejów Grecji i pod tym to względem był pierwszym dziełem na scenie warszawskiej, która w następnych latach dała cały szereg sztuk o pokrewnych tematach. Dość wspomnieć graną z wielkim powodzeniem komedię Romagnésiego, p. t. „Pigmaljon i Galatea” czyli „Obraz kobiet”, ciągnącą dalej wątek, zapoczątkowany przez Rousseau’a, a przełożoną na polski przez Zabłockiego, czy też przez tego samego tłumacza wprowadzony utwór Goltera, p. t. „Medea i Jazon”, nieznanego autora operę „Orfeusz i Eurydice”, dającą przez częste zmiany dekoracji bogate pole do popisu dla dekoratora teatralnego, lub wkońcu komedię Saint-Foix, „Deukaljon i Pyrra”, wprowadzającą nas w świat „Metamorfoz” owidjuszowskich.¹⁰⁹⁾ „Pigmaljon” jest jeszcze pod jednym względem innowacją na scenie warszawskiej, jako pierwszy po polsku grany melodramat, t. j. widowisko, w którym dialog jest przeplatany muzyką. Podobnego typu sztukami są jeszcze wspomniane p. t. „Medea

i Jazon" oraz, również z niemieckiego tłumaczona „Arjadna w Naxos”.¹¹⁰⁾ Melodramat w dziewiętnastym wieku rozgościł się na dobre na scenie warszawskiej, jako nowość, przywieziona przez Bogusławskiego ze Lwowa, wobec tego już teraz należało zanotować te pierwsze objawy tak popularnego potem widowiska. Częste powoływanie się na tę właśnie cechę „Pigmaljona” dowodzi, iż ówczesi kierownicy teatru uważali popularne nazwisko Rousseau'a, jako osłonę przed atakami na melodramat, masowo produkowany i rozpowszechniany przez niższego rzędu autorów i teatry niemieckie.

W porównaniu z tym, tak pełnym i wszechstronnym obrazem komedji francuskiej, wystawionej przez teatr warszawski, odtworzenie tragedji klasycznej od Corneille'a do Voltaire'a i Crebillon'a ogranicza się do pojedynczych tylko wysiłków. Z pośród bogatego repertuaru teatru polskiego w XVIII wieku wybrać można tylko parę tytułów tragedji francuskich i to, jak zobaczymy, nie najtrafniej obrazujących ewolucję, jakie przeszedł ten rodzaj literacki w ciągu XVII i XVIII wieku.

Zdawałoby się napozór, że Teatr Narodowy powinienby znaleźć w publiczności polskiej podatny grunt dla wzbudzenia zainteresowania się tragedją klasyczną, poważne zasługi w przygotowaniu tego terenu położył teatr szkolny, szczególnie pijarski, który, jak wspominaliśmy, dał na swych prymitywnych scenkach cały szereg przedstawień dzieł klasyków francuskich z Voltaire'em na czele. Nie pomogło i to, że tenże teatr szkolny zostawił po sobie liczne przekłady polskie tragedji, że w ten sposób wziął na swe barki ciężki i niewdzięczny trud urabiania polskiego dialogu tragicznego, położył pierwsze stopnie, po których już innym łatwiejby było wznieść się do szczytu doskonałości. Nie skorzystał jednak z tego teatr publiczny, nie pomógł nawet przykład teatrów dworskich możnowładców polskich, którzy często wystawiali tragedje klasyczne, lub pierwociny twórczości polskiej tego rodzaju, scena war-

szawska do końca XVIII stulecia zamknięta była zupełnie dla dzieł Racine'a czy Corneille'a. Czy jest to wina teatru, czy publiczności? Czy dworska i rycerska tragedia francuska nie odpowiadała gustom społeczeństwa polskiego, czy tak bardzo się ono zmieniło od czasów Jana Kazimierza, kiedy to pierwszy raz zagrano „Cyda” po polsku? Części publiczności prawdopodobnie nie mogła zainteresować, podobnie jak nie interesowała mieszczaństwa francuskiego w drugiej połowie XVIII wieku, ale takich na widowni teatru warszawskiego było dotąd niewielu, wszak w łozach siedziały jeszcze wykwintne damy, a w parterze skupiała się młodź szlachecka, pełna rycerskich tradycji i upodobań literackich, wyniesionych z konwiktu i dworu magnackiego lub królewskiego. Wszak cały świat literacki ówczesny stał nieugięcie na gruncie klasycyzmu francuskiego, uważając tragedję za jeden z najdoskonalszych i najwznioślejszych rodzajów literackich. A zresztą, jeśli przejrzymy repertuar teatru warszawskiego, nie będziemy widzieć w XVIII wieku nawet liczniejszych prób rozpowszechnienia tragedji, nawet chęci doświadczenia, czy będzie podobać się publiczności. Czy możemy jednak oskarżyć dyrekcję teatru o chęć schlebiania tylko tłumowi publiczności z galerji przez wystawianie zabawnych komedji i tkliwych dramm? Chyba nieraz można podkreślić dążenie kierowników sceny, a szczególnie Bogusławskiego, do wzniesienia teatru do wysokości instytucji o wielkiem znaczeniu wychowawczem i artystycznym, przecież w doborze komedji, a nawet dramm nie można się dopatrzyć dążenia po linii najmniejszego oporu z krzywdą wartości literackich. Przyczyn należy szukać w okolicznościach zewnętrznych, przedewszystkiem w stanie zaledwie niemowlęcym polskiej sztuki aktorskiej. Wprawdzie już w zaraniu dziejów teatru zjawiają się wybitne talenty, ale prawie wyłącznie odpowiadające rołom komicznym lub charakterystycznym, styl tragiczny reprezentowali tylko Owiński i Truskolawska, potem wyrobił się pod tym wzglę-

dem i sam Bogusławski, lecz to było jeszcze za mało i wobec ambicji teatru uniemożliwiało grywanie tragedji, przynoszących ze sobą z Francji tradycje świetnej wystawy. Brak materiałów nie pozwala z zupełną pewnością postawić jeszcze hipotezy, że Bogusławski w pierwszej połowie swej działalności należał do obozu stronników dramatu i przeciwników krępowania sztuki zbyt ciasnymi przepisami; wprawdzie zeznania jego, zawarte w dziełach, dalekie są dosyć od tego stanowiska, jednak i dobór repertuaru, i forma przeróbek, przekraczających niejednokrotnie prawidła pseudoklasyczne, pozwala przypuszczać, że przedtem miał odmienne poglądy. Z jednej więc strony względy techniczne i prawdopodobnie poglądy literackie, mające swe źródło w pismach Diderot'a, Mercier'a i Beaumarchais'go, nie w schlebianiu gustom motłochu, zamykały scenę teatru przed tragedją pseudoklasyczną, z drugiej zaś tradycje teatrów szkolnych i dworskich i nacisk licznych i często możnych zwolenników literatury francuskiej pragnęły tragedję i do Warszawy wprowadzić. Wypadkową tych dwu przeciwnych prądów było wystawienie paru tragedji, o czem przyjdzie teraz wspomnieć.

Zapoczątkowaniem przedstawień tragicznych był wspomniany już „Bewerley” Saurin'a, daleki wprawdzie od typu przedstawień klasycznych doby Racine'a, przez katastrofalne jednak rozwiązanie akcji nie mogący być traktowany jako tylko dramat mieszczański, ale jako płód połączenia wpływów angielskich z francuską tradycją. Ta skażona już forma dramatu na długi czas stała się tradycją obowiązującą, te kilka przed 1794 rokiem wystawionych tragedji nie są dziełami z okresu rozkwitu klasycyzmu francuskiego w XVIII wieku, ale utworami z epoki, gdy tragedia po dojściu do kulminacyjnego punktu rozwoju zaczęła staczać się ku upadkowi, gdy, pomimo ścisłego dozoru teoretyków literatury, uległa wpływom innych rodzajów literackich, idąc śladami opery, wprowadziła bogate tło dekoracyjne, tłumy na scenę, często koloryt egzo-

tyczny, gdy od dramatu przejęła łezkę sentymentalizmu i nie mocą ducha bohaterów, ale tkliwością starała się trafić do wyobraźni widzów, a na wzór romansów nie pogardziła nawet sensacyjnością i awanturniczością.

Pełną właśnie łezki sentymentalnej jest sztuka La Harpe'a, p. t. „Melanja” (Mélanie), przełożona w r. 1780,¹¹¹) zapewne jak i inne dzieła, zawarte w zbiorze „Teatr Polski”, podówczas wystawiona. Nazwana nawet drammatą, o tyle się zbliża do tragedji, o ile i „Bewerley”, to jest przez tragiczne rozwiązanie akcji. Popularny krytyk i historyk literatury, którego „La lycée ou cours de littérature ancienne et moderne” przez długi czas było obowiązującym kodeksem sądów i teoryj literackich, w swej działalności autorskiej nie dorównał protektorowi z Fernay, a nawet w praktyce nie stanął na stanowisku klasycznym, bronionem w swym „Kursie”. „Melanja” jest dziełem, w którym nad stroną artystyczną góruje tendencja społeczna, jest ciężkiem oskarżeniem przeciwko tyranji rodziców i przeciwko istocie życia klasztornego, zamykającego wbrew woli nieszczęśliwe ofiary. Samobójcza śmierć Melanji dla ratowania całości majątku, zapisanego bratu, wołą ojca przeznaczoną do klasztoru, śmierć w pojedynku Monval'a, który ze szkodą niezależności siostry miał stać się jedynym spadkobiercą rodziców, uczą nieszczęśliwego pana de Faublas, iż tyranja względem dzieci nie wydaje szczęśliwych owoców. Pomimo tak wyraźnej tendencji, morał sztuki nie idzie aż do zupełnego zwalczania kościoła, dzięki rezonerskiej postaci Księdza Plebana, „rozumnie” traktującego sprawę pełnienia służby wobec Boga, zatrzymuje się raczej na propagowaniu zracjonalizowanego kultu religijnego, sprzeciwiającego się praktyce, lecz nie zasadzie tradycji religijnych średniowiecza. Wprowadzenie „Melanji” na scenę polską jest jednak ciekawym rysem do charakterystyki stosunków religijnych epoki stanisławowskiej, czasów księży racjonalistów z Krasickim, Kołłątajem i Staszicem na czele.

W następnym roku wydana tragedia Pierre François Alexandre Lefèvre'a, p. t. „Zuma”¹¹²⁾ w porównaniu ze stojącą na granicy dramatu mieszczańskiego „Melanją” jest typowym przykładem chylenia się tragedji do drugiej ewentualności, do melodramatu. Nie wprowadza wprawdzie, jak omówione pierwociny tego rodzaju literackiego, ilustracji muzycznej, ale operuje efektownemi środkami, zapożyczonemi od opery. Mamy więc znany już z dzieł Voltaire'a koloryt egzotyczny; akcja dzieje się w lasach Peru, na tle dziewiczej puszczy, pośród skał i jaskiń, nie braknie też i żywych scen zbiorowych, wyobrażających walki między tubylcami i najeźdźcami Hiszpanami pod Pizarre'a, nie obyło się również bez szablonowego motywu odkrycia w dwóch wrogach, wychowanka i obrońcy tubylców i wodza Europejczyków, rodzonych braci, co dla osiągnięcia tragicznej katastrofy nie sprowadza oczekiwanego pokoju wobec napadu mściwej wdowy po królu peruwjańskim, Zumy, zabijającej Pizarre'a. Przez wolterowską „Alzyrę” popularna tendencja przeciwstawienia zdrowej pierwotnej kultury Amerykan moralności Europejczyków, w imię cywilizacji, a czasem i religji, ogniem i mieczem podbijających pod swoje jarzmo szczęśliwe dotąd kraje, jest też ideą przewodnią dzieła Lefèvre'a. Popularna niegdyś we Francji, nawet bowiem na dworze w Fontainebleau grana, „Zuma” stała się u nas w Polsce zapoczątkowaniem licznych premier tragedji, melodramatów i oper, czerpiących swą treść z naiwnie zrozumianego i niebezpośrednio znanego życia Ameryki, tak popularnej dzięki powieściom Cooper'a, a potem Chateaubriand'a.

Również na tle egzotycznym rozgrywa się przełożona i wystawiona w roku 1790 tragedia, p. t. „Lanassa, czyli wdowa Malabaru”. Znany już z „Zadiga” Voltaire'a zwyczaj palenia przez półdzikich braminów wdów razem z ciałem zmarłego męża jest w tej tragedji osią akcji. Temat bardzo popularny, rozpowszechniony już w Polsce w komedji „Prawo braminów, czyli wdowa indyjska”,¹¹³⁾ gdzie obok

tragicznej sytuacji wprowadzono szereg postaci i powikłań komicznych, urozmaicony tu został intrygą miłosną między skazaną wdową a wodzem wojsk europejskich, tym razem przedstawionych dodatnio. Nie braknie też i tutaj scen bitew, a nawet i palącego się stosu na tle wschodzącego poranka. Autorem tragedji był Antoine Marin Lemierre, nie wprost jednak z francuskiego przedostała się ona na scenę polską, przerobiona na niemiecki przez Plümicke'go, grana była przez wędrowną trupę w Warszawie,¹¹⁴⁾ gdzie zdobywszy powodzenie, przeszła i do repertuaru Teatru Narodowego. Spolszczenie sztuki za pośrednictwem niemieckiej przeróbki oddaliło ją naturalnie od oryginału i, choć podane w „Dziełach” Bogusławskiego¹¹⁵⁾ tłumaczenie zostało poprawione i, „oprócz kilku mało znaczących odmian zupełnie do oryginału francuskiego zbliżonem zostało”, piętno redakcji niemieckiej ostało się wbrew temu, co „Doniesienie teatralne” podaje, pisząc, że jest to jedna z najregularniej napisanych sztuk; zmiany, jakie można zauważyć przy porównaniu tekstu francuskiego i polskiego, polegają przeważnie na uwalnianiu dzieła od pęt przepisów klasycznych. Po polsku więc mamy przekład prozaiczny, choć oryginał był napisany wierszem, jak wszystkie tragedje pseudoklasyczne, na rzecz realizmu, stworzonego przez dramat mieszczański, poskracano długie tyrady. Obowiązująca w tragedji klasycznej jedność miejsca odsunęła na plan ostatni rolę dekoracji, akcja rozgrywała się zwykle w bliżej nieokreślonem miejscu, przy przedstawieniach na scenie zazwyczaj na tle klasycznej kompozycji architektonicznej, owa niejasność w określeniu tła lokalnego pozwalała nieraz pocichu ominąć prawidła i bez zmiany dekoracji akcją zaznaczyć tylko, że bohaterowie znajdują się w innym miejscu. Podobna fikcja jedności, tak typowa np. w „Cydzie”, wobec nieprzestrzegania realizmu, nie odbiera złudzenia prawdy, obowiązującej tylko w wewnętrznej konstrukcji postaci i w oczach najsurowszych krytyków uchodziła bezkarnie. Podobnie postępuje

i Lemierre, po spisie osób zaznacza: „La scène est dans une ville maritime sur la côte de Malabar”¹¹⁶⁾ i przez cztery akty nie kłopotczy się dawaniem wskazówek dekoratorowi; dopiero w akcie piątym zaznacza „Le théâtre représente le parvis de la pagode des bramines entouré de rochers; un bûcher est dressé au milieu de la place; on voit à loin la mer”. W przekładzie Bogusławskiego mamy zato przed każdym aktem wskazane miejsce akcji: I, III i IV, przedsiónek pagody, II-gi mieszkanie Lanassy, V — las; podkreśla nawet szczegóły, które mają podnieść wrażenie. W akcie czwartym pisze: „Pomiędzy kolumnami widać marmurowe posągi spalonych na ofiarę kobiet”. Podkreślenie znaczenia dekoracji jest jedną z ważnych cech przyszłego melodramatu; wprowadzone w tym względzie przez Plümicke’go i Bogusławskiego zmiany nadają tkwiącej jeszcze w tradycjach pseudoklasycyzmu tragedji Lemierre’a rysy formującego się dopiero nowego rodzaju dramatycznego. Ze zmian formalnych zaznaczyć jeszcze należy powiększenie w scenach początkowych świty dowódcy Europejczyków, co łamie znowu tendencję klasyczną, dążącą do uniknięcia większej ilości osób na scenie, oraz dodanie w akcie V (sc. 4 i 5-ta) dwu hymnów, chóralnie śpiewanych.

Najciekawszą zmianą, wprowadzoną zapewne za przykładem przeróbki niemieckiej, jest wstawienie na początku V-go aktu wielkiej pantomimy. To, czego u Lemierre’a dowiadujemy się z ust młodego Bramina (Le Jeune Bramine) o spaleniu floty Europejczyków, burzy na morzu i zwycięstwie Indjan, jest to w polskim tekście pokazane mimicznie wielką sceną zbiorową, przedstawiającą walkę wojsk, pożar okrętów wśród grzmotów i błyskawic. Jak prymitywne środki sceny warszawskiej mogły przedstawić taką scenę, trudno dziś sobie wyobrazić, w opisie jednak nie brak malowniczości, ani tętna życia; oto urywek: „Słychać zdaleka krzyki majtków i żołnierzy. Niektórzy biegną na drabiny zrzucić żagle, inni zalewają pożar. Kilka wystrzałów z dział, wzywające pomocy... Powstaje wtem na-

wałność na morzu, błyska się, grzmi, pioruny słyhać się dają. Północny wicher zrywa z kotwic okręty, widać straszne pomieszanie w całej flocie — rozpalone okręty tu i owdzie wiatr miota, a nareszcie wszystkie po różnych częściach morza roznosi. Gdy niknie flota, widać z lewej strony wypadające dwa wojska, Europejczyków i Indjanów, które walczą z sobą na lądzie...¹¹⁷⁾ Tej scenie, nie pochodzącej wcale od autora francuskiego, zawdzięcza sztuka swe wielkie powodzenie, jakim się do końca dyrekcji Bogusławskiego cieszyła; „nie widziane aż do owego czasu — pisze ojciec teatru — na scenie naszej bitwy, burze i stos ognisty uczyniły ją powabną i przyjemną”; z takimi akcesorjami, stającymi się główną atrakcją, trudno uważać „Lanassę” za tragedję klasyczną na scenie warszawskiej.

Małoznaczna jest już zmiana zakończenia akcji: w oryginale francuskim konflikt został rozwiązany szczęśliwie dla bohaterów, nie tylko o dodatnich cechach charakteru (Lanassa, Montalban i Młody Bramin), ale nawet dla Arcy-Bramina, mściwego fanatyka, który uzyskuje przebaczenie; polska przeróbka, w imię sprawiedliwości i dla utrzymania tragizmu, karze tego ostatniego śmiercią, słuszną, choć przypadkowo poniesioną.

Dopiero w dniu 26-ym listopada 1792 roku wystawiono pierwszą na scenie publicznej tragedję klasyczną. Nie mając nowych przekładów, Bogusławski sięgnął do dawnych, pijarskich, wybór padł na „Meropę” Voltaire’a w tłumaczeniu księdza Augusta Orłowskiego¹¹⁸⁾ z roku 1779.¹¹⁹⁾ Przekład nosi jeszcze silne ślady borykania się z trudnościami oddawania narodowym językiem myśli poety francuskiego i w porównaniu z tem, co na początku XIX wieku dała scena polska z zakresu tłumaczenia klasycznych tragedji, stoi jeszcze na bardzo niskim stopniu rozwoju. Afisz z pierwszego przedstawienia zapowiada, że tłumaczenie teraz jest „do późniejszych Edycji dzieł Voltaire’a ile możności zbliżone”, nie mogły jednak prawdopodobnie drobne te zmiany dodać wdzięku całości przekładu. „Meropa” jest

tragedją, do której nie został zupełnie wprowadzony motyw miłości dwojga młodych bohaterów, tak szablonowo występujący w dziełach poprzedników Voltaire'a, źródłem akcji jest tylko żądza władzy Polifont'a, mściwość i uczucia macierzyńskie Meropy, oraz przywiązanie synowskie Egista. Nie znajdziemy tu scen czułych, ani płaczliwych, jednostajnie ze stali urobione charaktery z pełną świadomością dążą do swych celów, po krótkiej walce gotowe są ponieść ofiary dla spełnienia swego powołania. „Meropa” to obok „Zairy” najlepsza tragedia Voltaire'a, wolna jeszcze od efektów melodramatycznych, tak częstych w niektórych dziełach autora „Syna marnotrawnego”, wolna nawet od tendencji społecznych czy religijnych, zgodnie z przepisami rozgrywająca się między królami i możnymi w świecie starożytnym Messyny. Omyłka Meropy, która bierze Egista za jego domniemanego zabójcę, nie jest tu jeszcze zbanalizowanym motywem tragicznego *qui pro quo*, znanego z melodramatów i, jeśli byśmy chcieli szukać śladów zapowiedzi tego rodzaju literackiego, to znaleźć możemy najwyżej w zakończeniu, które z pedantyczną sprawiedliwością karze winnych, a nagradza cnotliwych.

„Meropa” nie stała się najpopularniejszą ze sztuk, ale też nie spadła haniebnie z repertuaru, w ciągu 1792 i 93-go roku grano ją cztery razy, co na ówczesne stosunki oznacza względnie dobre powodzenie, tem bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę pierwotność formy tłumaczenia. Aktorzy polscy w tym debiucie klasycznym, według zeznania Bogusławskiego, podołali zadaniu: „Owsiński w roli Polifonta dowiódł wyższości swojego talentu, a pani Truskolawska—naturalnem roli Meropy oddaniem wycisnęła łzy z oczu patrzących”.¹²⁰⁾

„Meropa” to pierwsze i ostatnie z przedstawień klasycznych na scenie polskiej XVIII wieku, wkrótce potem Bogusławski zyskuje znowu pozwolenie grywania oper, w co wkłada cały swój talent i zapal tłumacza, autora, kierownika sceny, a nawet aktora. To jedno przedstawienie

klasyczne jest tylko przeblyskiem chwilowym, wywołanym okolicznościami zewnętrznymi, do czego przyznaje się sam Bogusławski, pisząc: „Nie mogąc jeszcze przywrócić Oper Polskich dla świeżej zagranicznych śpiewaków pamięci, odkładając nadal wydoskonalenie onych, chciałem tymczasem otworzyć wstęp na scenę klasycznym tragedjom“,¹²¹⁾

Na tem kończy się omawianie przejawów twórczości dramatycznej francuskiej na scenie warszawskiej. Z jednej strony, jeśli idzie o komedję i dramat, Teatr Narodowy jak najpełniej starał się oddać wszystkie ich fazy rozwoju, dobierając najtypowsze dzieła, z drugiej, gdy spojrzymy na repertuar tragedyj, widzimy, że scena nie poszła za opinią oświeconych klas społeczeństwa polskiego i nie związała się mocniej z teatrem francuskim.

ROZDZIAŁ IV

Z literaturą i kulturą francuską łączyło Polskę mnóstwo wpływów, tak że oparcie teatru warszawskiego na wpływach literatury francuskiej było zupełnie naturalnem dążeniem, jednym tylko ogniwem w łańcuchu pokrewieństw kulturalnych, łączących Warszawę z Paryżem. Inaczej było z łącznością duchową z bliższym sąsiadem, z Niemcami; do połowy XVIII wieku nie stworzyły one w swej literaturze dzieł o większem znaczeniu europejskiem, nie mogły też dać wzoru literaturom innych narodów. Nawet warunki polityczne, które za czasów panowania Sasów zbliżyły Drezno z Warszawą, nie wpłynęły na wzmożenie się oddziaływania literackiego, choć na dworze Augustów i w specjalnie zbudowanym gmachu przy ulicy Królewskiej grywała często trupa drezdeńska, publiczność polska obdarzana była nie płodami twórczości niemieckiej, ale operami włoskimi z Metastasiem na czele.

Gdy później jednak i duch germański zaczyna zdobywać się na własne talenty, Polska była zbyt bliskim sąsiadem, aby sława ich nie miała przekroczyć jej granic. Przez cały czas istnienia teatru publicznego w Warszawie w XVIII wieku raz wraz przybywają trupy niemieckie i, spychając nawet czasami polskie antreprzyzy na plan drugiego, występują ze swym repertuarem. I choć oficjalna literatura polska wyrzekała się powinowactwa z dziełami nie-

mieckimi, ta ciągła styczność z zagranicznymi trupami nie mogła nie wywrzeć wpływu na kształtowanie się repertuaru sceny narodowej, pod tym względem teatr stał obok sielanki polskiej XVIII wieku, jako pierwsze rodzaje literackie, nawiązujące do twórczości literackiej najbliższego sąsiada z Zachodu.

Szeroko pojęta tolerancja literacka kierowników sceny polskiej, zaszczipiających dziwną symbiozę różnych sprzecznych nieraz rodzajów dramatycznych francuskich, stworzyła również warunki współżycia bez wzajemnego zwalczania się sztuki francuskiej i niemieckiej. Zresztą i repertuar trup niemieckich, w początkowym zwłaszcza okresie istnienia sceny publicznej w Warszawie daleki był od szowinizmu w stosunku do dzieł autorów francuskich. Kierunek jego znamionuje, że w umyśle kierowników tych trup wędrownych idea Lessinga, wołająca o unarodowienie sztuki niemieckiej i wypowiadająca walkę wszystkiemu, co trąci klasycyzmem francuskim, nie zaplanowała w zupełności jeszcze nad kierunkiem polityki literackiej Gottscheda, dążącego do ujęcia literatury niemieckiej w doskonałe ramy przepisów, wzorowanych na kodeksach poetyckich Boileau'a i następców. W spisie sztuk, granych i przygotowanych do grania w Warszawie przez aktorów niemieckich, bawiących w Polsce około roku 1775 ¹⁾, spotykamy obok siebie dzieła Shakespeare'a, Voltaire'a, Goldoni'ego, Lessinga, Goethe'go, Stephani'ego, J.E. Schlegla, Mercier'a, Diderot'a i innych, tak że podobny teatr mógł być dla kierowników polskiej sceny źródłem erudycji nie tylko w zakresie literatury dramatycznej niemieckiej, ale i wielu innych, a że podobną rolę nawet odgrywał, świadczą o tem tłumaczenia polskie, dokonane często nie wprost z oryginału, ale za pośrednictwem przekładów, a nieraz nawet przeróbek niemieckich. Z biegiem czasu, gdy w Niemczech absolutnie zwyciężył program Lessinga, repertuar trup, przybywających do Warszawy, stał się więcej jednostronny, zawiera tylko nazwiska au-

torów niemieckich, z obcych podając tylko przeróbki popularnego wówczas i popieranego przez krytykę niemiecką Shakespeare'a, takim jest na przykład dokładniej znany repertuar trupy Bulli z roku 1792-3, wypełniony prawie w zupełności sztukami Ifflanda, Ziegler'a, Schröder'a, Spiess'a, Schikaneder'a, Schiller'a, Stephani'ego, Bergera i t. p., a między nimi i tragedjami autora „Hamleta”.

Pomimo tego faktycznego zbliżenia teatru niemieckiego z polskim, scena narodowa daleka jest jeszcze w XVIII wieku od chęci wchłonięcia dorobku literackiego Niemiec w takim rozmiarze, jak to uczyniła z dramaturgią, a w szczególności z komedią francuską. Do repertuaru Teatru Narodowego wejść powoli tylko te sztuki, które, po ograniu ich na scenie niemieckiej, wykażą wyższe wartości, przedstawiają ciekawszy objaw, jako próby szukania nowych dróg; nie spotykamy już pietyzmu w stosunku do dzieł dawniejszych epok, ani chęci przedstawienia etapów rozwoju niemieckiej sztuki dramatycznej. Nawet szkoła Gottscheda, która, jako wzorująca się na teatrze francuskim, najwięcej odpowiadała kierunkowi sceny warszawskiej, nie będzie licznie reprezentowana w teatrze polskim. Zupełnie bowiem wyjątkowym zjawiskiem jest wystawienie komedij znanego bajkopisarza niemieckiego, Christiana Gellert'a,³⁾ p. t. „Żona chorująca” i „Officerowie abszytowani”; obie nie utrzymały się dłużej na repertuarze i zniechęciły widocznie kierowników sceny do sięgania po inne zabytki sztuki niemieckiej, tak że prócz tego nazwiska ze szkoły Gottscheda nie spotkamy innych nawet najwybitniejszych, jak Johann Elias Schlegel czy Luise Adelgunde Kulmus, żony Gottscheda, ani tem bardziej dzieł dawniejszych epok, stworzonych choćby przez taki talent, jak Gryphiusa.

O wiele podatniejszy grunt był w Polsce dla sztuk Lessinga i jego następców, które wchodziły na scenę polską razem z dramatem mieszczańskim francuskim. Zarówno dziełom Lessinga, jak i Diderot'a, utorowała drogę w Polsce ta

sztuka, która wogóle ma dla rozwoju dramatu europejskiego epokowe znaczenie, t. j. „Bewerley” Moore’a, on to wraz z Georgem Lillo, jako autorem „George Barnwell or the Merchant of London”, zwrócili autorów dramatycznych kontynentu do opisywania nie przeżyć królów i bohaterów, ale do codziennego szarego realizmu. Byłoby rzeczą ciekawą dojść, czy dramat niemiecki został wprowadzony do Polski na skutek powodzenia podobnych sztuk francuskich, czy też naodwrot, daty wskazują, że w roku 1777 był grany „Bewerley”, a z nim razem „Eugenja” Beaumarchais’go, a dopiero w roku następnym „Minna Barnhelm” Lessinga. To uprzedzenie dramatu niemieckiego przez francuski o jeden rok nie jest jednak miarodajne, wobec tego, że dzieła zarówno Lessinga, jak i Diderot’a oraz ich następców, były już znane publiczności polskiej i to właśnie za pośrednictwem teatru niemieckiego, który, zjeżdżając do Warszawy, dawał liczne reprezentacje nowego, podbijającego prędko serca rodzaju widowiska. A jeśli kierownicy polskiej sceny dali i w tym razie pierwszeństwo dziełom Francuzów, to zapewne dlatego, że nowy rodzaj literacki prędzej mógł liczyć na poparcie kierowników opinii artystycznej polskiej, jako produkt z marką paryską, niż pochodzący z Berlina czy Hamburga.

Dlatego też wysunięto na czoło „Naninę” i „Syna marnotrawnego” Voltaire’a, aby nazwiskiem wodza klasycyzmu od razu usankcjonować wartość rodzącego się dramatu mieszczańskiego.

Z jednego pnia wyrosły, w wielu punktach styczny, ale każdy swoisty i mocno z glebą ojczystą zrosnięty, dramat francuski i niemiecki wchodzi na scenę warszawską między rokiem 1777 a 80-ym, potem razem zanikają nieco, aby od roku 1790-go dążyć do kulminacyjnego wzmożenia swych wpływów. Na owe też dwa momenty przypada wystawienie dwu sztuk Lessinga na scenie polskiej.

Wystawiona w 1778 roku „Minna Barnhelm, czyli szczęście żołnierskie”,⁵⁾ tłumacza, kryjącego się pod kryp-

tonimem J. O. K. J. M-ci, pierwsze na scenie polskiej. nie tylko dzieło Lessinga, ale zarazem i pierwsza dramma niemiecka, wprowadza publiczność polską w ten sam świat interesów i przeciwności życiowych, z którym zapoznała się już z dramatów francuskich. To, co w Niemczech miało specjalne znaczenie, jako ujęcie aktualnych jeszcze wspomnień wojny siedmioletniej, w Polsce schodzi na plan drugi, ustępując miejsca tylko sprawie miłości majora Felheima i Minny oraz wszystkim przeszkodom wewnętrznym i zewnętrznym, które przed skojarzeniem małżeństwa musieli pokonać. Działając nawet tylko temi wartościami, które w dramacie mają znaczenie ogólnoludzkie, „Minna Barnhelm” w zestawieniu z dramatem francuskim wychodzi zwycięsko, przedstawiając swych bohaterów o wiele prawdziwiej, uzasadniając psychologicznie ich działanie i kolizje między nimi, nie czyniąc z nich manekinów, służących tylko do zobrazowania tendencji, a przez rekwizyty zewnętrzne mających mieć cechy realizmu. Dlatego dziwnem jest, że „Minna Barnhelm” nie wraca potem na repertuar (grano ją tylko raz jeden w roku 1805), że nie wprowadziła za sobą „Miss Sary Sampson”, która miała przecież wszelkie dane do zaciekawienia publiczności polskiej. Już w dziejach Lessinga prawdopodobnie odbija się ten fatalizm, który zawisł wogóle nad historją niemieckich dzieł dramatycznych na scenie polskiej: prawdziwa powódź miernych tylko utworów nie przyniosła ze sobą arcydzieł, ale utopiła je, nim zostały wcielone w szatę sceniczną. Publiczność i kierownicy szukali tylko zewnętrznych cech sensacyj i, patrząc z tego punktu widzenia, niedocenili nawet wartości tak wybitnych przecież dzieł owej epoki. Bliższe sąsiedztwo z Niemcami sprawiło, że teatr warszawski grał ich dzieła dramatyczne, lecz brak bliższego współżycia literackiego, niezajomość krytyki literackiej niemieckiej i wniknięcia w ducha literatury sprawiły, że scena polska pośród mnóstwa dzieł dramatycznych ziomek Goethego szukała dla siebie strawy poomacku i wkońcu

wybrała drogę najfałszywszą. Pierwszy krok, to jest wystawienie „Minny Barnhelm“, był szczęśliwy, lecz zaraz potem, zamiast kroczyć po linii, którą ta sztuka w rodzimej literaturze wytknęła, zboczono z drogi i zaczęto wystawiać nie arcydzieła, lecz tylko nikłe ich odbicia i naśladownictwa, przejmujące zewnętrzne cechy ich wartości i oryginalności. Gdy w doborze komedji francuskiej kierowano się uświęconemi sądami prawodawców smaku literackiego Francji i Polski, sztuka niemiecka przychodziła przez wędrowne trupy, posiadające w swych bibliotekach przedewszystkiem te dzieła, które nadawały się do grania przed każdym „publicum“, a nie te, które w dziejach literatury stanowiły prawdziwy dorobek, przerastając swem znaczeniem pokolenie współczesne.

Gdy w roku 1790 zaczął się okres wzmożenia wpływów dramatu mieszczańskiego, a wraz z nim i sztuki niemieckiej, nazwisko Lessinga powraca jeszcze raz na afisz teatru warszawskiego: w dniu 21-ym listopada wystawiono „Emilię Galotti“ w przekładzie Bogusławskiego. Że jednak nazwisko autora „Natana Mędrca“ nie było jeszcze zbyt popularne w Polsce, dowodzi nam fakt, że afisz teatralny popiera je reklamową wzmianką: „w tym sposobie, jak sławny Beaumarchais, piszący“, jeszcze i wtedy bowiem uznawano wartość dzieł literatury niemieckiej, o ile nie stały tylko w sprzeczności z prądami piśmiennictwa francuskiego. Przekład naogół jest dokładny, w niektórych miejscach (akt I sc. 3, akt II sc. 6) mamy pewne skrócenia, nie naruszające zresztą treści, ważniejsze zmiany dotyczą aktu IV, gdzie, jak tłumaczy Bogusławski, „powaga Tragedji, która żadnej nie przepuszcza krotchwili, tłumacza przymusiła do opuszczenia wielu rozmów, wielu wyrazów w scenach Orsynji z Marynellim, które, pobudzając do śmiechu, osłabiają wrażenie, jakie wówczas śmierć Appianiego sprawiać powinna“.⁶⁾ Nie odczuł jednak tłumacz tego, że poczytywane przez niego za dowcip powiedzenia księżnej Orsynji (akt IV, koniec sc. 3, 5 oraz 8) są raczej

bolesną ironją zawiedzionej w miłości kobiety, że nie tylko nie osłabiają wrażenia, ale właśnie je potęgują.

„Emilja Galotti” przenosi widza ze świata tkliwych i sentymentalnych kolizyj dramatów mieszczańskich w środowisko walki potężnych namiętności, podsycanych radami i czynem niskiego, lecz silnego charakteru Marynellego, staje się głosem buntu przeciwko przemocy i bezprawiu możliwych, głosem, który podchwycił potem prąd literacki „Sturm und Drang”. W społeczeństwie polskim, które naogół nie odczuło dotąd nawet głębi i artyzmu tragedji klasycznej, które w XVIII wieku stroniło jeszcze od widoku istotnego tragizmu na scenie, i „Emilja Galotti”, która właśnie ten tragizm zbliża i stawia go nie tylko jako zagadnienie literackie, jak to czyniła tragedia klasyczna, ale jako problemat dnia dzisiejszego, jako kwestję rozgrywającej się obecnie wśród wszystkich sprawy społecznej, nie mogła znaleźć należytego oddźwięku. Kilkakrotna inicjatywa wznowienia dzieła Lessinga przeszła bez echa, zaznaczając się tylko pojedynczemi wystawieniami tragedji w kilkoletnich odstępach czasu. Nawet „Uwagi nad „Emilją Galotti”, załączone do tragedji w „Dziełach” Bogusławskiego, choć pisane dopiero koło roku 1820, nie wskazują, że sam tłumacz dostatecznie zrozumiał dzieło. „Na scenie niemieckich teatrów — pisze on — gdzie dzieła Lessinga w wysokim są poważaniu, tragedia „Emilja Galotti” między pierwsze w tym rodzaju dzieła jest umieszczona. My ją podług ogólnych przepisów sztuki uważać będziemy”⁷⁾ i dalej na trzech stronach mamy dowodzenie nieprawdopodobieństwa i braku konsekwencji, pochwały zaś ograniczają się do stwierdzenia, że: „charaktery działających w tej sztuce osób są doskonale utrzymane”. Tak ważny moment, jak przeniesienie akcji w czasy współczesne, uważa Bogusławski za stronę ujemną i między innemi za przyczynę niepowodzenia sztuki, którą pod tym względem przewyższają, według niego, tragedje Alfieri’ego

i Aleksandra Chodkiewicza, p. t. „Wirginja“ o podobnej treści, rozgrywającej się jednak w starożytnym Rzymie.

Wystawienie zarówno „Minny von Barnhelm“, jak i „Emilji Galotti“, były to tylko próby, zakończone niepowodzeniem. Pierwsza sztuka wzniciła zaciekawienie do „dramm“ niemieckich, lecz nie nauczyła wybierać z nich dzieł o większej wartości literackiej, druga, trafiwszy na grunt dla tragedji oporny, podobnie jak wystawienie „Merope“, pozostała bez echa. Propaganda ze strony krytyków literackich otworzyła potem bramy teatru dla tragedji francuskiej, lecz o dzieła „wyższego rzędu“ literatury niemieckiej nawet i w początku XIX wieku nie było komu walczyć, wystawienie więc „Emilji“ pozostało na długo odosobnionem, zupełnie przypadkowym zjawiskiem.

Nim przejdziemy do omawiania wystawień na scenie warszawskiej dzieł pomniejszych autorów niemieckich, stwierdzić jeszcze należy, że literatura niemiecka w ciągu osiemnastego wieku nie zdobyła sobie jeszcze prawa równości w stosunku do dzieł francuskich, że wszystko, co się ukazywało, było objawem dążenia do zdobycia tego prawa, było tylko przygotowywaniem gruntu do wszechwładztwa dramaturgji niemieckiej, jakie zapanowało dopiero w początku XIX wieku. W wielu wypadkach jest nawet trudno stwierdzić, czy dzieła niemieckie dostawały się do Polski wprost, czy też za pośrednictwem przekładów francuskich, które, zniekształcając czasem formę, dawały świadectwo obywatelskości literackiej, wciągając je do literatury, która dała światu kodeks przepisów literackich. Rozpatrując więc dzieła niemieckie, grane już w XVIII wieku, należy przedewszystkiem zwrócić uwagę, o ile przygotowywały one grunt dla repertuaru wieku XIX, jakie wносиły nowe pierwiastki w porównaniu z tem, co dał teatr francuski. Wobec tego drugorzędną kwestją jest dla nas to, których autorów niemieckich wprowadzają na scenę Bogusławski i jego poprzednicy, i tak bowiem dzieła tych autorów, poza Lessingiem, nie przeżyły ich twórców, ważne

natomiast będzie zbadanie, jakie typy dzieł dramatycznych niemieckich wprowadziła scena warszawska już przed utratą niepodległości Polski.

Omawiając przejawy twórczości dramatycznej francuskiej na scenie warszawskiej, mogliśmy stwierdzić już wyłączność upodobania publiczności, a wraz z nią i dyrekcji, dla widowisk komedjowych z wielką krzywdą nawet dla tragedji, które nie mogły zdobyć sobie przez cały ciąg dziejów teatru w wieku osiemnastym nawet miernej względności. Podobne ustosunkowanie się mamy i do literatury niemieckiej, z tą różnicą, że wyborem komedji kierował nie smak literacki, nie głosy uznania z własnego ich kraju, lecz przypadek, grano bowiem to, co było pod ręką, co przywiozły wędrowne trupy. Bez echa przeszło wystawienie komedji Gellert'a, dziwnym trafem zabłąkanych na scenę polską, większem natomiast powodzeniem cieszą się dzieła hrabiego Fryderyka Brühla, podobnie jak poprzedni autor, mocno związanego z literaturą francuską. Starosta warszawski, generał artylerji koronnej, syn pamiętnego swemi rządami ministra Augusta III, stanowiskiem swem i sympatjami mocno był związany z Polską, nic więc dziwnego, że dzieła jego dostają się na scenę warszawską, choć pisane bez wielkich aspiracyj literackich, traktowane raczej, jako rozrywka zniechęconego zawodami życiowemi pana. Brühl pisał głównie dla teatru nadwornego i przedstawień amatorskich, sztuki jego jednak dostały się i do repertuaru teatrów publicznych i były też grane przez wędrowne trupy w Warszawie, prawdopodobnie ze względu na związki ich autora z Polską.⁸⁾ Na scenie polskiej największem powodzeniem cieszy się komedja „Podrzutek, czyli dziecię znalezione” („Das Findelkind”),⁹⁾ obok elementu komicznego, związanego głównie z osobą bakałarza Głupio głucha, wprowadzająca i wielką dozę sentymentalizmu. Bezpretensjonalna treść o dziewczynie podrzutku, o którą chce walczyć kochanek z tym, który, jak się potem okazuje, jest jej ojcem, szablonowość osób zależnie od wie-

ku i stanowiska przybranych odpowiedniami cnotami, nie czyni z komedji dzieła, które mogłoby być na scenie polskiej poczytywane za skowronka nowego kierunku literackiego.

Druga z popularnych na scenie polskiej komedyj Brühla należy do literatury niemieckiej tylko przez narodowość jej autora, napisana bowiem została po francusku dla teatru amatorskiego i nosi w oryginale tytuł „Le Soupçon-neux”. Na scenie warszawskiej wystawiona była w r. 1793 w przeróbce Bogusławskiego, p. t. „Figiel za figiel”¹⁰⁾ i, jak twierdzi tłumacz, zdobyła powodzenie dzięki wprowadzeniu aktualnego tła politycznego: rotmistrz, który udaje rannego, aby wypróbować miłość narzeczonej, bił się pod Dubienką i Zieleńcami i tam niby został okaleczony. „Le Soupçon-neux”, napisany zresztą według komedji Le Grand’a, sam przez się nie ma żadnych wybitniejszych cech, akcję swą opiera na tak bardzo już wyzyskanym motywie „qui pro quo” i w dziejach polskiego teatru ma znaczenie tylko ze względu na ciekawy charakter przeróbki, tak bardzo już starającej się pod każdym względem uwydatnić podstawione tło narodowe. Również bez znaczenia jest przypisana przez Estreichera¹¹⁾ Brühlowi jednoaktowa komedja, p. t. „Przyjazd pana”, wydana po polsku w r. 1779.

Typową też komedją w rodzaju francuskich obyczajowych jest wydana w roku 1782¹²⁾ komedja „Matki, jakoż więc swe córki wychowywać macie”, przełożona prawdopodobnie z granej w Warszawie komedji Paula Weidmann’a, p. t. „Die Mutter, oder wie soll man denn euch Mädchen ziehen?”, jako tłumacz jej wymieniony jest znowu wszechstronny Zabłocki.¹³⁾ Treść o wyraźnej tendencji dowodzi nam, że z dwu przedstawionych sposobów wychowywania córek, ściśle surowego, bez wzajemnej ufności i rozumnie tolerancyjnego, ten drugi daje lepsze rezultaty i odpowiednio przygotowuje młodą pannę do przyszłej roli dobrej żony.

O wiele donioślejsze znaczenie dla przyszłych kolei sztuki niemieckiej na scenie polskiej mają te komedje, które, na wzór francuskiego dramatu mieszczańskiego, wprowadzają tragiczne powikłania przy pomyślnem rozwiązaniu akcji. Sztuki te, które w samej ojczyźnie Goethego przygotowywały grunt dla przyjęcia dzieł Lessinga, i w Warszawie stały się wstępem do przyszłej popularności dzieł niemieckich.

Obok wyżej już wspomnianej „Minny Barnhelm” Lessinga pierwszym tego rodzaju przedstawieniem jest grana już przed 1780 rokiem sztuka Gottlieba Stephani’ego (der Jungere), p. t. „Zbieg z miłości ku rodzicom”.¹⁴⁾ Choć sztuka nazywa się komedją, jest jednak typowym dramatem, coprawda, nie mieszczańskim, gdyż akcja jej rozgrywa się na tle życia żołnierskiego i chłopskiego. Treść nie przynosi nam nic ciekawego; syn, dla ratowania rodziców od długów, ucieka z wojska, umówiwszy się ze swym stryjem, który go łapie i bierze nagrodę, aby zaspokoić wierzyciela; wkońcu sprawa się wyjaśnia i zbieg za swą miłość dla rodziców zostaje przez króla awansowany na oficera. O wiele ciekawsze jest dla nas wprowadzenie podkładu socjalnego: uciśnionych chłopów reprezentują tu rodzice zbiega, uosobieniem przemocy i wyzysku jest ich wierzyciel podstarości, nazwany w polskim przekładzie Deruszkiewiczem. Porównanie tłumaczenia z oryginałem niemieckim mogłoby nam wykazać, o ile ta kwestja społeczna została na scenie polskiej podkreślona lub stuszowana. Prócz tego, jak widzieliśmy, akcja rozgrywa się na tle życia żołnierskiego, podobnie jak to spotykaliśmy już w dramatach francuskich, granych na scenie polskiej, jak np. „Dezerter” Mercier’a. W Niemczech dramaty żołnierskie powstają za przykładem „Minny von Barnhelm” Lessinga i stają się zczasem osobnym, bogatym ilościowo działem literatury dramatycznej, która i w teatrze warszawskim niejednokrotnie znajdzie gościnę; Lessing i Stephanie pod tym względem stanowią początek.

Najpopularniejszą z tego rodzaju sztuk (Soldatenstücke) była drama Heinricha Ferdinanda Möllera, p. t. „Graf Walltron oder die Subordination”,¹⁵ grana również kilkakrotnie przez trupy niemieckie, występujące w Warszawie.¹⁶) Po polsku ukazuje się w druku w roku 1784, w tym też czasie zapewne była grana; przekład, zatytułowany „Hrabia Waltron, czyli Subordynacja”, dokonany został z języka francuskiego, jako autor zaś wymieniony jest mylnie Everts.¹⁷) Akcja sztuki rozgrywa się w obozie, bohaterem jest hrabia Waltron, który w uniesieniu obraził zwierzchnika i, zgodnie z surowem i ślepem prawem wojennym, musi być ukarany śmiercią ku rozpaczy żony i żalowi kolegów i zwierzchników. W ostatniej chwili, gdy miał już zginąć, przybywa Księżę i darowuje mu życie. Urok tej sztuki stanowiła nie treść, aż nazbyt schematyczna, lecz sceny „czułe” pożegnania skazanego z żoną i z towarzyszami, scena sądu, w której, sam uznając swą winę, nie szuka kłamliwych wykrętów, choć wie, jaki los go czeka. Na scenie warszawskiej sztuka Möller’a nie zdobyła większego powodzenia i w późniejszych latach nie powróciła na repertuar; wystawiona w czasach, gdy dzieła niemieckie w teatrze polskim były jeszcze rzadkością, zginęła w powodzi innych sztuk.

Poważniejszy liczebnie i więcej przyjęty w Polsce już w XVIII wieku rodzaj stanowią sztuki, których tematem są konflikty na tle życia rodzinnego, a więc przedstawiające nam miłość lub niewdzięczność dzieci i rodziców, ze stałym prawie motywem niespodziewanego odnalezienia się zaginionego dziecka, które, najczęściej wskutek intryg jednego z członków rodziny, musiało przed laty porzucić dom rodzinny; tu z punktu widzenia „rozumnej”, „humanitarnej” filozofii wieku XVIII rozważane są kwestje stanowiska, jakie wbrew opinii ogółu ma zająć w społeczeństwie dziecko nieprawie, tu wreszcie podjęto temat, który do końca XIX wieku nieraz zostanie poruszony na scenach: sprawę wzajemnego pożycia małżonków, kwestję

wiary i zdrady małżeńskiej, jako zagadnienia etycznego i społecznego. Typowa pod tym względem jest już pierwsza tego rodzaju komedia jednoaktowa, p. t. „Żebrak” (Der Bettler) Bocka, grana najpierw po niemiecku, a w roku 1782 przez Kajetana Schmidta przełożona na polski język.¹⁸⁾ Mamy więc tu już syna, który przez intrygi macochy musiał porzucić dom, teraz ukrywa się w lasach i tylko dzięki opiece kochającej go dziewczyny wiejskiej nie ginie z głodu; wkońcu naturalnie okazuje się, że ojciec jego jest właścicielem bogatych włości i teraz, po wyjaśnieniu sprawy, przygarnia niesłusznie pokrzywdzonego i daje mu za żonę kochającą go dziewczynę, która przedtem w nędzy go wspomagała.

Do tejże kwestji wraca też najpopularniejszy z autorów niemieckich, August Fryderyk Ferdynand Kotzebue. W wystawionej w roku 1793 komedji, p. t. „Papuga, czyli miłość synowska” (Der Papagei) przedstawia nam nowoczesnego „Króla Leara”, który przez intrygi jednego z synów oddał od siebie drugiego i każe mu szukać szczęścia za morzami, lecz, jak i jego szekspirowski poprzednik, przez niewdzięczne, choć wyróżnione dziecko zostaje w czasie burzy odpędzony od drzwi, na szczęście przybywa drugi syn, który, choć stracił całe bogactwo na morzu, dla miłości ojca, niepomny krzywd doznanych, sprzedaje jedyną rzecz, jaka mu pozostała, ukochaną papugę, aby zdobyć środki dla wspomżenia nieszczęśliwego starca; pomyślny los nagradza go bogatą żoną, która swym posagiem zabezpiecza byt jego i ojca na przyszłość.

Kotzebue jest pierwszym autorem niemieckim, który umiał zdobyć popularność w Polsce; z pięciu jego sztuk, granych jeszcze przed 1794 r., wszystkie pozostają i potem długo na repertuarze teatru warszawskiego w wieku XIX, pod jego nazwiskiem przyjmują się najróżnorodniejsze rodzaje utworów dramatycznych, nie zdołała go zwalczyć potem krytyka, nie stanowią dla niego konkurencji dzieła o naprawdę wysokich wartościach artystycznych, do koń-

ca dyrekcji Bogusławskiego, a nawet i potem, jest najpopularniejszym autorem obcym. Od roku 1791, gdy pierwszy raz dzieło jego ukazało się na scenie polskiej, każdy sezon przynosi szereg nowych premier, że do roku 1814-go liczba ich dochodzi do siedemdziesięciu. Czem wytłumaczyć to zjawisko? Dla dzisiejszego czytelnika spuścizna literacka Kotzebuego nie przedstawia większej wartości, nie przemawia do nas ani głębią i oryginalnością treści, ani artyzmem formy, która w porównaniu z arcydziełami niemieckimi owej epoki była raczej krokiem wstecz. Już i współcześni jednak nie wynosili wcale Kotzebuego, a nawet, przeciwnie, krytyka polska zwalczała go zajadle, jako demoralizatora smaku literackiego. Pomimo to z podziwem musimy uchylić czoła przed ogromem sztuk, jakie pozostawił po sobie faworyt Pawła I, zawsze niezwykłym zjawiskiem będzie siła inwencji i pomysłowości, jaką włożył w swe dzieła, wszak pozostało po nim, nie licząc drobnych jednoaktowych sztuczek, 15 tragedyj, 60 dramatów, 73 komedje i 17 oper.¹⁹⁾ Najważnijszym jednak jest to, że pośród tego mnóstwa sztuk znajdujemy odbicie wszelkich rodzajów współczesnej twórczości dramatycznej, prawda, że często w kształcie trywjalnym, bez głębi poglądów filozoficznych, cechujących dzieła literatury niemieckiej owych czasów; lecz przeciętnemu widzowi z końca XVIII wieku potrzebna była przedewszystkiem nowość, gonił on za ilością, a nie za jakością wzruszeń artystycznych. Teatr warszawski, który, jak widzieliśmy, w poszukiwaniu tej nowości przebiegał w okresie kilku lat całe wieki twórczości dramatycznej, gdy trafił na Kotzebuego, znalazł w nim żyłą złotą, wprowadzie tylko błyszczącego, bez wewnętrznych wartości szlachetnego kruszcu, jednak będącą dostatecznie odżywczą strawą codzienną. Zresztą teatr polski w kulcie Kotzebuego nie przewyższał sceny niemieckiej, nawet teatr w Weimarze, prowadzony w latach 1791 — 1817 przez Goethego, więc człowieka, który najwyżej trzymał sztandar walki o wzniosłość upo-

dobań artystycznych, nawet scena pod takim kierunkiem daje Kotzebuemu pierwszeństwo pod względem ilości wystawionych dzieł, grając jego sztuki w liczbie 87-miu.²⁰⁾ Kto bez głębszej znajomości literatury niemieckiej, jak to było z kierownikami sceny polskiej, zetknął się z twórczością Kotzebuego, ten mógł sądzić, że, wystawiając go publiczności, daje odbicie wszelkich kierunków dramatycznych jego ojczyzny, a jeśli nawet nie grzeszył tak ignorancją literacką, to w każdym razie znalazł w Kotzebuem świetny materiał do przygotowania publiczności do zbliżenia z arcydziełami niemieckimi, które, podane odrazu, zbyt dalekoby odbiegały od linii zainteresowań i poglądów ogółu, wychowanego na Molierze i Diderocie. Błąd zaczął się dopiero wtedy, gdy te sztuki, będące owocem kompromisu między ideałami epoki „Sturm und Drang” a mieszczańskim gustem, stały się nie wstępem do dalszego zaznajamiania się z literaturą niemiecką, ale stanem chronicznym.

Już w pośród tych paru dzieł Kotzebuego, wystawionych w XVIII wieku, znajdujemy zapowiedź różnych kwestyj, jakimi się zajmie jego i jemu podobnych dramat. A więc sprawa konfliktu dramatycznego na tle pożycia rodziny, jak to było w omówionej „Papudze”, występuje jeszcze w „Dziecku miłości” (Das Kind der Liebe),²¹⁾ a w odmiennej formie, jako konflikt między małżonkami, w „Nienawiści ludzi i żalu” (Menschenhass und Reue),²²⁾ w przekładzie Lesznowskiego, redaktora „Gazety Warszawskiej”. „Nienawiść ludzi i żal” jest pierwszą sztuką Kotzebuego, graną na scenie warszawskiej (31.III.1791 r.); wybór ten jak najlepiej świadczy o intuicji kierowników teatru, którzy na debiut nowego autora potrafili wybrać najlepsze jego dzieło. Temat komedji dziś już jest banalny: żona po zdradzeniu męża w ukryciu na odludziu rozpamiętuje swój postępek i żalem chce odpłacić winę. Bawiący przypadkowo w pobliżu małżonek, widząc skrucę winowajczyni, którą zawsze jeszcze kochał, łączy się z nią po-

nownie, obiecując zapomnieć o przeszłości. Jak na ówczesne czasy, teza została postawiona dość śmiało i rozwiązana z nieczęstem u Kotzebuego głębokiem odczuciem psychologicznem, wstępnym też bojem zdobyła uznanie publiczności polskiej. W półtora roku później teatr podejmuje znowu tę kwestję, wystawiając przełożoną przez Bogusławskiego tragedję „Eleonora, czyli skutki przebaczenia niewiary małżeńskiej”.²³⁾ Tu z zadziwiającą głębią mamy przedstawione dalsze pożycie pozornie pogodzonych małżonków, do których domu spokój nie chce zawitać, przypadkowo mąż poznaje byłego kochanka swej żony, zabija go w pojedynku i, widząc, że nie będzie mógł już znaleźć szczęścia w życiu rodzinnem, porzuca dom, pozostawiając „w rozpaczny nieszczęśliwą żonę”. „Eleonora”, nazwana „tragedją miejską”, ogołocona w przekładzie, zgodnie z przepisami, ze wszystkich epizodów komicznych, nie zyskała powodzenia; podobnie jak i wiele widowisk tragicznych, po krótkiem życiu na scenie powróciła do biblioteki teatralnej.

Ważnym momentem w twórczości Kotzebuego jest różnorodność tła, jakie podmalowuje w swoich sztukach, różnaitość tego tła decyduje często o oryginalności utworów, w których sama akcja aż nazbyt często wraca do tych samych schematycznych już wątków. Z wielkiej różnaitości środowisk, z jakich wybiera sobie Kotzebue swych bohaterów, najczęstszem, ale i najmniej oryginalnem jest życie mieszczaństwa, wprowadzone na scenę już przez dramat francuski i służące też za tło wyżej wspomnianych sztuk. Na szczególną uwagę zasługuje realizm, z jakim przedstawione jest życie danego środowiska; pociąga to za sobą konieczne odbieganie od akcji i wprowadzenie rozlicznych epizodów, dzięki temu jednak sztuki podobne stają się żywym zwierciadłem życia rodziny mieszczańskiej wraz z całym aparatem jej zainteresowań, kłopotów, blasków i nieszczęść. Dla dzisiejszego czytelnika dramat ówczesny może być materiałem do studjów obyczajów ów-

czesnych, współczesny zaś widz, patrząc na przedstawienie np. „Die Deutsche Kleinständer“, bez wysiłku imaginacji głęboko odczuwał przeżycia bohaterów, złamanych nie-szczęściami, których ciężar sam nosił na swych barkach. Z artystycznych już pobudek płynie wprowadzenie tła egzotycznego, które widzimy w dziełach Kotzebuego, granych w Polsce w XVIII wieku; egzotyzm to moda literacka epoki romantycznej i przedromantycznej, to echo ekspansji ekonomicznej, politycznej i cywilizacyjnej, jaką podówczas prowadziła myśl stanu Europy, ale zarazem to chęć ucieczki od przerafinowanej, na wałących się fundamentach opartej kultury, a przede wszystkim ustroju społecznego Europy, ucieczki do prostoty i pierwotności naturalnego bytu społeczeństw nawpół dzikich. Pierwszy temat, jaki został podjęty na scenie polskiej, to moment starcia się dwu światów, moment kolizji różnych kultur i anormalne stosunki, jakie wytworzyły się wskutek supremacji jednej nad drugą, supremacji, opartej często na przewadze siły fizycznej, wyzyskującej wyższych nieraz etycznie, lecz słabszych wrogów. Tu występuje kwestja, która długo jeszcze będzie tematem dzieł literackich, walczących o ideały etyczne, kwestja niewolnictwa. Choć dla stosunków polskich obca, znajduje jednak zainteresowanie; spotykaliśmy ją już w sztukach francuskich (Champfort), wprowadzona została i w dziełach Kotzebuego, ubocznie w „Papudze“, a potem w „Indjanach w Anglii“ (Die Indianer in England), przerobionych z Cumberland'a.²⁴⁾ Nie tylko bohaterów, urodzonych za morzem, jak powyższe sztuki, rozgrywające się w Europie, wprowadza dramat „Pustelnik na wyspie Formentera, czyli wspaniały rozbójnik“,²⁵⁾ ale i samą akcję przenosi na tło egzotyczne. Wątek sztuki to spotykany już częstokroć motyw odnalezienia dziecka, od którego ojciec wskutek niskiego pochodzenia został odsunięty, i miłość dwojga młodych, która przewycięża wszystko, nawet odwieczną nienawiść dwu ras; nowość dzieła to właśnie przeciwstawienie tych dwu ras, szlachetnego roz-

bójnika algerskiego, umiejącego znaleźć litość nawet dla wrogów, i różnorodnych typów Europejczyków od płaskiego charakteru służącego poprzez porywczego młodzieńca, porywającego Hassanowi córkę, nie pytając najpierw, czy dobrowolnie jej mu nie dadzą, aż do „Pustelnika”, który na samotnej wyspie przemyślał długo o wartościach życia. Oryginalność przedewszystkiem stanowi stosunek do tego tła egzotycznego, rola, jaką w akcji ono zajmuje, rola tak różna od dalekiego od realizmu egzotycznego tła w tragedjach Voltair’a. W dramacie Kotzebuego krajobraz i warunki życia na wyspie bezludnej wiążą się z akcją, która tak, jak ją przedstawiono, musi się pośród nich rozgrywać, a nie jest tylko, na skutek konwenansu literackiego, na ich tło przeniesiona. Moment ten, który już i we francuskich tragedjach „Zuma” i „Wdowa Malabaru” miał swoje znaczenie, a w sztukach egzotycznych, granych w XIX wieku, zostanie jeszcze wyolbrzymiony, „Pustelnik” pod tym względem stanowi początek. Stosunek bohaterów do tła egzotycznego, wysuwającego się na plan pierwszy, charakter bohatera, owego „Pustelnika”, na łonie natury szukającego wypoczynku po zawodach życiowych, nadaje dramatowi, szczególnie na scenie polskiej, gdzie jest pierwszym tego rodzaju zjawiskiem, wartość pioniera nowego prądu literackiego, prądu, który dał potem dzieła Chateaubriand’a; przyznaje to nawet tłumacz sztuki Bogusławski, mówiąc, że powodzenie dramy „przypisać należy owemu zeszłego wieku upodobaniu w romantyczności, jaką napełnione były niemal wszystkie dzieła sceniczne; podróże podobne do Robinsona Kruzoe, opisujące najwięcej żeglugi morskie, bezludne wyspy, dzikich ludzi i inne zadziwiające powieści”.²⁶⁾

Nowym też prądom literackim torują drogę dzieła dramatyczne, wprowadzające jako tło wypadki historyczne, nie konwencjonalne typy bohaterów rzymskich i greckich, ale człowieka jako jednostkę na tle potężnych wypadków dziejowych. Tego rodzaju dzieła nie zagościły jednak na

scenie polskiej XVIII wieku, nie wprowadzono ani tragedji autora „Wallensteina“, których się nawet nie spodziewamy podówczas w Polsce znaleźć, ale też nie widzimy jeszcze i sztuk historycznych Spiess'a czy Kotzebuego. Jedynem dziełem, przedstawiającem nam bohatera na tle wypadków z historii nowożytnej, jest tragedia „Edward Montrose“,²⁷⁾ rozgrywająca się w Londynie w czasie rządów Cromwella. Notując ten odosobniony wypadek, rozbiór wartości dramatów historycznych odkładamy na czas późniejszy, gdy w wieku XIX zdobędą sobie naprawdę powodzenie i ilością swoją nadadzą charakter repertuarowi.

Kończąc rozważanie tych pierwszych przejawów twórczości niemieckiej na scenie warszawskiej, podkreślić wypada jeszcze jeden rys, jaki większość tych sztuk charakteryzuje. Rysem tym jest tendencja do zniwelowania granic między rodzajami dzieł dramatycznych. O ile, rozważając dzieła francuskie, można było wprowadzić klasyfikację na komedję, dramat i tragedję, z twórczością niemiecką byłoby to o wiele trudniejsze. Epizody komedjowe spotykamy nierzadko w tragedjach i dramatach, sentymentalizm i akcję, miejscami dramatyczną, widzimy w większości tak zwanych komedyj. Tłumacze polscy w myśl przepisów teoryj dramatycznych klasycyzmu, przestrzegającego surowo nieprzekraczanie granic, oddzielających rodzaje dramatyczne, chcieli i w dziełach niemieckich wprowadzić to różniczkowanie (np. Eleonora), w wielu jednak sztukach pozostały epizody, które zapewne obraziłyby zasady surowego klasyka (sceny komiczne w „Pustelniku“, „Nienawiść ludzi i żal“ i t. d.). Widzimy więc, że i pod tym względem sztuka dramatyczna niemiecka zaczęła czynić wyłom w poglądach estetycznych kierowników teatru i publiczności.

Osobno też potem zająć się trzeba będzie kwestją, jak dzieła niemieckie wpłynęły na rozwój sztuki inscenizacyjnej, dekoratorskiej i aktorskiej w teatrze polskim. Repertuar XVIII wieku, dający tylko linje wytyczne na przyszłość, nie daje jeszcze dostatecznej ilości materiałow do tego rodzaju rozważań.

To, co teatr polski dał przed rozbiorami z literatury niemieckiej, ogranicza się dopiero do kilkunastu tytułów, stanowiących tylko drobny ułamek wogóle wystawionych sztuk, zwiększenie się jednak zainteresowania tą nieznaną jeszcze dramaturgią w samym końcu dziejów teatru niepodległej Polski świadczy o zbliżającym się przesileniu, zmusza do traktowania tych dzieł, jako wstępu do nowej epoki w życiu teatru, epoki, która nadeszła rzeczywiście w XIX wieku.

ROZDZIAŁ V

Sztuka francuska, a poczęści niemiecka w zupełności prawie zapełniły repertuar komedyj i dramatów, granych na scenie polskiej, tak że dzieła innych narodów zjawiają się tylko sporadycznie. Teatr warszawski szukał dla siebie materiału u samego źródła, pośród tych narodów, które stworzyły dzieła o epokowym znaczeniu, a jeśli pominął Anglię, jako ojczyznę Shakespeare'a, to szedł w tem za kierunkiem literackim całego kontynentu, pozostając wtył le zaledwie o lat kilkanaście. Poza Francją jednak, która stworzyła tragedję i komedję klasyczną, poza Niemcami, które dały tragedję romantyczną, nieznaną jeszcze Polsce, które rozpowszechniły dramat mieszczański i stały się ośrodkiem propagandy teatru angielskiego, pozostają jeszcze Włochy, jako ojczyzna opery. Z tą gałęzią twórczości dramatycznej włoskiej Polska nawiązała łączność zaraz w początkach istnienia teatru i, jak się potem przekonamy, opera włoska stała się dla dziejów polskiej sceny równie ważnym czynnikiem, jak i komedja francuska. Prócz opery jednak przyszło do nas z ojczyzny Dante'go i parę sztuk niemuzycznych, przedewszystkiem komedyj.

Pierwszym i jedynym autorem włoskim, wprowadzonym na scenę warszawską, jest „Molière włoski”, Carlo Goldoni, który, ze względu na rolę, jaką odegrał w rozwoju teatru ojczystego, zasłużył na zaciekawienie się nim i poza grani-

cą kraju. Goldoni, nie zrywając w zupełności związków ze swoistymi tradycjami teatru włoskiego, zapatrzonego we wzory sztuki francuskiej, pragnie i na sceny weneckie wprowadzić regularną komedię na miejsce dawnej „Commedia dell'arte” czy „a Soggetto”. Przez współczesnych usiłowania Goldoniego były poczytywane za chęć wywołania gwałtownej rewolucji w życiu literackim, za tendencję oddania wytworu narodowej kultury, jakim była włoska komedia ludowa, pod jarzmo obcych wpływów i przepisów literackich, dzisiaj jednak w dziełach Goldoniego możemy się dopatrzeć pierwiastków, które właśnie nawiązują nie tradycji z dawnym narodowym teatrem włoskim. Zewnętrzna forma obca umożliwiła tym dziełom wstęp na teatry zagranicy, które obserwowanie przepisów dramatycznych klasycyzmu francuskiego uważały za warunek niezbędny do zakwalifikowania sztuki, jako godną wystawienia. Pomiedzy temi kilkoma komedjami Goldoniego, które wystawił teatr warszawski XVIII wieku, znajdujemy jednak przeważnie takie, które są ślepe naśladownictwem sztuki francuskiej, z rzeczywistą już szkodą pierwiastka narodowego. Dyrektorzy sceny polskiej zbyt mocno byli przywiązani do tradycji teatru francuskiego, aby pewne odstępstwo od niej mogli uważać za rys dodatni, przeciwnie, tylko bezwzględne zbliżenie się do niej, nawet ze szkodą oryginalności, znajdowało uznanie.

Pierwszą sztuką Goldoniego, graną na scenie warszawskiej, była komedia „Mecenas pocziwy” (*L'avvocato veneziano*), wydana w 1779 r. i w tymże czasie zapewne wystawiona.¹⁾ Pierwiastek tradycyjny komedji włoskiej ginie tutaj pod górującemi wpływami francuskiej komedji płacze-
liwej; zarówno sama intryga, przedstawiająca nam walkę wewnętrzną adwokata, który, wbrew uczuciu, musi popierać sprawę przeciwko ukochanej, jak i regularna forma zbliżają sztukę więcej do literatury francuskiej, niż włoskiej. Przeniesienie akcji komedji do Polski do reszty prawie zaciera w niej cechy utworu włoskiego.

Korzystniej pod tym względem przedstawia się druga z kolei grana sztuka Goldoniego „Miłość żołnierska” (*L'amante militaire*),²⁾ w której akcję pozostawiono w Lombardji, nazwiska zaś bohaterów w części zatrzymują brzmienie włoskie. Obok w tonie komedji płaczliwej akcji miłości młodego oficera do córki gospodarza kwatery mamy cały szereg epizodycznych intryg, których bohaterami są nawpół tradycyjne postacie włoskiej komedji: zawadjaka i hulaka porucznik Brawura (*Don Garcia*), potomek dawnych żołnierzy rubaszných i rębajłów z *commedia dell'arte*, jak *Matamoros* czy *Spavento*, tu prześladowany miłością upartej wdowy; obok niego komiczny służący, na którym się wszystko zło krupi, który, jako dezter, omal nie został rozstrzelany. Epizody te, rozrywające akcję, nie podnoszą wartości artystycznej sztuki, należącej do słabszych utworów Goldoniego, są poniekąd tylko intermedjami i tylko jako rudymenta dawnych form zasługują na uwagę. „Miłość żołnierska” znalazła jednak uznanie publiczności polskiej, o czem świadczy wznowienie jej po dziesięcioletniej przerwie w 1790 r.

Największe powodzenie zyskuje wystawiona w 1787 r. francuska komedja Goldoniego „Dziwak dobroczynny” (*Le bourgeois bienfaisant*),³⁾ napisana już przy końcu działalności pisarskiej w czasie pobytu autora w Paryżu, dokąd go wygnały prześladowania i intrygi ziomków. Przejęty już do głębi regułami dobrego smaku francuskiego, daje Goldoni komedję charakteru o naprawdę wysokim poziomie artystycznym, stwarza dzieło, które dla literatury francuskiej, tak bogatej pod tym względem, staje się prawdziwą perłą. Na gruncie polskim „Dziwak dobroczynny”, podobnie jak i inne dzieła tego typu, zostaje zlokalizowany przez spolszczenie nazwisk (*Geront-Bizarski*, *Dalancour-Henryk*, *Dorval-Sprzyjałski* i t. d.), zresztą przekład dość dokładny stara się odtworzyć wszystkie zalety oryginału. Komedja ta, związana raczej z literaturą francuską, niż włoską, powinna być właściwie wspomniana przy omawianiu pomo-

lierowskiej komedji charakteru, ze względu na narodowość autora jednak i na to, że stanowi ona szczyt, do którego dążyła wyzwalać się z pęt tradycji twórczość Goldoniego, wzmiankę o niej umieszczamy na tem miejscu.

Ostatnia wreszcie z granych w owym okresie komedja Goldoniego, p. t. „Prawdziwy przyjaciel” (*Il vero amico*), wystawiona w r. 1790, jest znowu pomieszaniem wpływów tradycyjnego teatru włoskiego i komedji francuskiej, jak nam jednak wskazuje afisz teatralny, w tłumaczeniu po-odrzucono „zbyteczne” buffonady i sztukę „poprawiono wiele według reguł teatralnych”. Brak tekstu uniemożliwia wykazanie, na czem owe zmiany polegały, spodziewać się jednak należy, że epizody tradycyjne komedji włoskiej przy tej przeróbce przede wszystkim ucierpiały.

W ten sposób teatr włoski w zakresie komedji dał Polsce XVIII-ego wieku tylko to, co sam przejął od sztuki francuskiej, niezmiernie ciekawe wytwory narodowej twórczości tej gałęzi piśmiennictwa na długi czas jeszcze zostaną w granicach Włoch, zarówno ich duch, sprzeczny z gustami literackimi reszty Europy, jak i sama natura sztuki ludowej włoskiej, w części tylko pisanej i drukowanej i wymagającej swoistego teatru i aktorów, uniemożliwiły ubieganie się o laury na scenach zagranicznych.

Jeszcze głębsza przepaść dzieli wszechwładną na kontynencie sztukę dramatyczną francuską od teatru angielskiego. Powstała zupełnie niezależnie od rozwoju dramaturgji na kontynencie tragedia i komedja angielska, choć od niej begunowo różne, nie są one tak, jak teatr włoski, związane tylko ze swoją ojczyzną, przeciwnie, dzięki geniuszowi swych twórców mają znaczenie wszechświatowe. Dzieło największego pisarza Brytanji, Shakespeare'a, przez długi czas nieznane na kontynencie, doczeka się chwili, gdy podbije go w zupełności, gdy twórcę jego świat uzna za jednego z największych geniuszów ludzkości. Moment uznawania Shakespeare'a w Europie to zarazem chwila przesilenia literackiego, opowiedzenie się za nim to ze-

rwanie z dawnymi kierunkami, a przejęcie się nim daje arcydzieła, rozpoczynające nowy okres w literaturze wszechświatowej. Nim jednak stara Europa w zupełności zgodziła się uznać za arcydzieła to, co przeczy prawidłom gustu, wypracowanym przez wieki i popartym autorytetem nieśmiertelnej wartości dzieł, w odczuciu wielkości dzieł Shakespeare'a, nie godząc się jeszcze na wszystko, przyjmuje je częściowo, dostosowując je do miary, powszechnie panującej; w ten sposób na scenach kontynentu pojawiają się przeróbki sztuk Shakespeare'a.

¶ Polska, w której, jak wspominaliśmy, za czasów Zygmunta III wędrowną trupą Johna Green'a grywała prawdopodobnie dzieła autora „Hamleta”, później do końca XVIII wieku traci łączność bezpośrednią z literaturą angielską wogóle, a Shakespearem w szczególności. W wieku oświecenia znajdujemy wprawdzie pojedyncze jednostki z księciem Adamem Czartoryskim, jego żoną Izabellą, zbierającą pamiątki po genialnym pisarzu, i samym Stanisławem Augustem na czele, ale tylko jednostki, które poznały i odczuły wielkość dzieł twórcy „Króla Leare'a”. W literaturze krytycznej współczesnej spotykamy ogólnikowe wzmianki o Shakespeare, przyznające mu „dziki genjusz”, lecz wytykające nieprzestrzeganie przepisów literackich.⁴⁾ To wszystko było za mało do wzbudzenia powszechniejszego zainteresowania się autorem angielskim, do wywołania chęci bezpośredniego zaznajomienia się z jego dziełem. Bez echa też przechodzi to, że trupy niemieckie niejednokrotnie wystawiały w różnych czasach kilka sztuk szekspirowskich⁵⁾ i przypadkowi tylko przypisać możemy, że nazwisko autora „Hamleta” znajduje się w repertuarze teatru warszawskiego XVIII wieku. Wystawiona w 1782 r. komedia, p. t. „Samochwał albo amant wilkołak”⁶⁾, przełożona, jak to stwierdził Stanisław Estreicher⁷⁾, ze sztuki Jana Marji Collot D'Herbois „L'amant loup-garou ou M. Rodomont”, jest daleką przeróbką komedji Shakespeare'a „The Merry Wives of Windsor”.

Uderza nas przede wszystkim dziwny wybór sztuki, która pierwsza wprowadza na scenę polską autora, zawdzięczającego swą sławę innym dziełom. Przyczyna tkwi w tem, że „Samochwał“ został wprowadzony na scenę nie jako dzieło sławnego pisarza angielskiego, którego nazwisko nie jest wymienione nawet na karcie tytułowej przekładu, ale jako nowość repertuaru francuskiego i pod tym względem dykcja warszawska niezwykle się pośpieszyła, gdyż sztuka Collot d'Herbois wyszła drukiem w r. 1780.⁸⁾

Sprawa stosunku przeróbki Collot d'Herbois, a właściwie wprost już przekładu polskiego Zabłockiego⁹⁾ do komedji Shakespeare'a została dokładnie zbadana przez dr. Władysława Tarnawskiego.¹⁰⁾ Na podstawie tych wywodów widzimy, że akcja sztuki została znacznie uproszczona; nie spotykamy dwu żon, o których względy stara się polsko-francuski Falstaff, lecz jedną tylko kapitanową i oberżystkę, pomagającą jej w figlach, mąż pozostaje tylko jeden, cały szereg postaci drugorzędnych został zupełnie usunięty. Zasadnicza nić intrygi, wraz z trzema figlami, spletanemi niefortunnnemu zalotnikowi, pozostaje bez zmiany. Akcja w miarę możności zostaje ściągnięta w jedno miejsce, w ostatnim akcie jest jednak przeniesiona do lasu. Sztuka kończy się wodewilem, zawierającym naukę moralną. Polski przekład lokalizuje nieco jeszcze komedję, nazywając bohaterów polskimi imionami, miejsce zaś akcji przenosi na pogranicze Śląska, co nadaje prawdopodobieństwo ulubionemu zawsze efektowi kaleczenia języka przez udającego obcego przybysza zazdrosnego męża.

Drobne szczątki dzieła szekspirowskiego, zawarte w odległej polskiej przeróbce, nie zjednały ani powodzenia sztuce, ani przychylniej opinii światłej publiczności. Gdy w roku 1801 Nowy Pamiętnik Warszawski umieszczał uwagi o teatrze, mówiąc o dawnym repertuarze, nieznany autor notatki uważa wystawienie „Samochwała“ za ciemną plamę w przeszłości sceny polskiej. „Nie jestem teraz — pisze — na przyzwoitem miejscu, abym błędy tej komedji

krytykował. Jak na ten raz więcej o niej nie powiem, tylko, iż nic nie warta".¹¹⁾ Może więc i szczęśliwie się stało, że nazwisko autora pierwowzoru angielskiego nie zostało przeniesione i na tę przeróbkę, opaczne i tak sądy o autorze „Hamleta” po takim i tak przyjętym debiucie mogłyby usposobić opinię publiczną w ten sposób, że scena warszawska jeszcze dłużej byłaby zamknięta dla jego arcydzieł literatury światowej.

Jedyną bodaj sztuką angielską, która jako taka była wystawiona na scenie polskiej XVIII wieku, jest komedia Richard'a Brinsley Sheridan'a, p. t. „The School for Scandal”, nazwana w polskim przekładzie „Szkoła obmowy”. Sztuka ta, będąca najlepszym bezsprzecznie dziełem Sheridan'a, wystawiona w Londynie w 1777 r., prędko dostaje się na sceny kontynentu. Wydanie francuskie wskazuje, że grano ją w teatrze włoskim w 1789 r., w komedji francuskiej zaś w 1800-ym roku ¹²⁾, w Berlinie wystawiono ją w r. 1780, w Wiedniu w 1782.¹³⁾ Popularność dzieła Sheridan'a tłumaczyć należy jego stanowiskiem w literaturze angielskiej, której w okresie wszechwładztwa tragedji mieszczańskiej (domestic tragedy) stworzył prawdziwą komedję o cechach niemal klasycznych, w europejskiem znaczeniu tego słowa, choć mocno związanej zarówno tematem i charakterami osób, jak i formą, z tradycjami angielskimi. Że i w Polsce nazwisko Sheridan'a nie było obce, dowodzi tego fakt, że już w 1788 r., na rozkaz Stanisława Augusta, posąg jego stoi między figurami dramaturgów na balustradzie amfiteatru letniego w Łazienkach Królewskich w Warszawie; razem z Shakespearem reprezentuje tu Sheridan sztukę angielską. Stanisław August, jeden podówczas z niewielu Polaków, bezpośrednio zaznajomionych z literaturą angielską, nie poprzestaje na postawieniu pomnika autorowi „Szkoły obmowy”, sprawa bowiem wystawienia tej komedji łączy się mocno z imieniem króla. Według świadectwa Bogusławskiego, na rocznicę urodzin królewskich miano wystawić tragedję Voltaire'a „Brutus”,

która jednak „nie pozyskała potwierdzenia“, prawdopodobnie ze względu na tendencję polityczną, apoteozującą królobóstwo; miejsce jej zajmuje komedia Sheridan'a, o której pisze ojciec teatru, iż „Autorowi zjednała ten nieoceniony zaszczyt, że w rękopiśmie własną dobrotliwego króla ręką poprawiona była. Dowód wspaniałości duszy, z jaką mądry monarcha słabe nawet zdolności zachęcał do rozszerzania oświaty narodu swego“.15).

Teatr Narodowy, wystawiając sztukę Sheridan'a 17.I 1793 r., jako „wcale nową komedię w 5-u aktach z angielskiego“, dodaje następujące uwagi: „Komedia dzisiejsza jest jedną z bardzo dowcipnych sztuk teatru Angielskiego. Grana była w Londynie z wielkim oklaskiem. Że jednak dla wielu odmian Teatru, dla przenoszenia spektatora z jednego miejsca na drugie bardzo jest nieregularną (jak wszystkie sztuki angielskie). Tłumacz, chcąc ją podług przepisów dramatycznych regularną komedią, a przez przystosowanie do obyczajów krajowych interesowańszą(!) uczynić, zostawiwszy najlepsze sceny, resztę przerobić był przymuszony. Czyniąc zadość zwierzchności rozkazom, donosi się, że tłumaczem dzieła tego jest P. Bogusławski“...10)

Przy porównaniu polskiego przekładu z oryginałem dostrzegamy rzeczywiście, że Bogusławski wprowadził dość daleko idące zmiany. Pierwszą kwestją, która mu się musiała nasunąć nie tylko jako wyznawcy przepisów klasycznych, wymagających obserwowania trzech jedności, ale i jako człowiekowi teatru, który musiał przystosować dzieło do warunków sceny polskiej, była sprawa ześrodkowania akcji możliwie w jednym miejscu. Komedia Sheridan'a, taka, jaką ją znajdujemy w oryginale, wymaga aż 14-u zmian dekoracyj; uboga w środki techniczne i oparta na tradycjach klasycznych scena warszawska nie mogłaby sztuki tej w takiej formie wystawić. Ściągnięcie akcji w jedno tylko miejsce, nawet na szablonowy plac miejski, czy ulicę, ze względu na treść nie mogło być zastosowane, porzeczając więc Bogusławski na wprowadzeniu pięciu zmian

dekoracji, to jest na ześrodkowaniu akcji każdego aktu w innym miejscu. Przeprowadzenie tego zadania ułatwiło Bogusławskiemu to, że Sheridan nie obserwuje i drugiego z postulatów sztuki klasycznej, mianowicie jedności akcji; intryga komedji toczy się trzema niezależnymi prawie korytami, co pozwalało tłumaczowi zmieniać często kolejność scen i skupiać w okresie jednego aktu akcję nie tylko w jednym miejscu, ale i dotyczącą jednej z intryg. Jednakże i brak jedności akcji był w czasach Bogusławskiego zbyt wielkiem przewinieniem, aby mógł powstrzymać się od usiłowań usunięcia i jego. Pozostały tego ślady, ale tylko ślady i tylko usiłowań, gdyż wszystkie intrygi przedstawia Bogusławski tak, jak je znajdujemy u Sheridan'a, a przeróbka polega tylko na tem, że akcja miłości Lady Sneerwell do Karola Surface została ze stanowiska pierwszoplanowego zepchnięta w głąb i okrojona mocno, bynajmniej jednak nie skreślona w zupełności.

Prócz tych zmian, dotyczących struktury komedji, w myśl obowiązujących zwyczajów wprowadza Bogusławski i inne, mające na celu zlokalizowanie akcji: przede wszystkim więc, jak to spotykaliśmy już nieraz, nazwiska obce zmienione zostały na polskie: Teazle-Gdyrański, Surface-Bogacki, Snake-Susceptowicz, Sneerwell-Wydrzyńska, Candour-Plotkiewiczówna i t. d., przy jednoczesnem przeniesieniu akcji do Warszawy. Prócz tych zmian zewnętrznych, mamy jednak i wewnętrzne w dialogu samej komedji, który zadziwiająco trafnie charakteryzuje nieraz wady ówczesnego życia polskiego; do najlepszych prób tego rodzaju należy scena 5 aktu II-go, w której Susceptowicza widzimy jako świetny typ polskiego pieniacza, pełnego podstępów i kruczków, niesprawiedliwie, ale sprytnie przeciwko niemiłemu sąsiadowi skierowanych.

„Szkoła obmowy” to arcydzieło nie tylko ze względu na bogactwo typów zestawionych i splątanych intrygą, nie tylko uwydatniającą ich cechy charakteru, ale przynoszącą sytuacje o świetnem napięciu komedjowem, łączącą indy-

widualne osoby w całe społeczeństwo, podminowane grzechem i śmiesznością, ale to też i dzieło o rewelacyjnym znaczeniu ze względu na bogactwo humoru podmiotowego, zawartego w dialogu. Przez dzieło Sheridan'a przebija rasa angielska, która dała światu potem Dickensa, jako twórcę galerii typów, jako bojownika o poprawę obyczajów instytucyj społecznych, ale także i ta zdolność rasowa, która w każdym zdaniu, w każdym powiedzeniu szuka materiału do błysnięcia dowcipem, do strzelenia paradoksem. Ta właśnie właściwość dialogu jest najważniejszym tytułem do sławy Sheridan'a, ona to pozwoliła historykowi dramatu widzieć w autorze „Szkoly obmowy” poprzednika przyszlętych mistrzów dialogu, Wilde'a i Shaw'a.¹⁷⁾ O ile jednak Bogusławski w przekładzie swym dbał o przetransportowanie z możliwą wiernością komizmu wszystkich sytuacji, o ile typy komedji starał się przybrać w cechy narodowe, aby zwiększyć jeszcze ich śmieszność, o tyle nie dbał o komizm podmiotowy, zawarty w dialogu, zatracając go w przekładzie prawie w zupełności. Brak odczucia i brak potrzeby komizmu podmiotowego to zresztą, jak to stwierdza prof. Chrzanowski¹⁸⁾, cecha ogólna naszej komedji przedfredrowskiej, która, idąc w ślady teatru francuskiego, kładła główny nacisk na komizm przedmiotowy, dążąc do ośmieszenia na scenie ludzi złych i głupich, nie bawiąc wcale publiczności pokazaniem ludzi dowcipnych.

Przyczyną zniekształcenia dialogu może być też i to, że, według wszelkiego prawdopodobieństwa, Bogusławski nie tłumaczył komedji Sheridan'a wprost z oryginału, ale za pośrednictwem tłumaczenia czy przeróbki francuskiej lub niemieckiej. Za podobną hipotezą przemawia to, że wszystkie inne sztuki angielskie też tłumaczy ojciec naszego teatru, jak zresztą i inni tłumacze polscy, z któregoś z tych dwu języków, nigdy zaś wprost z oryginału. Nie mamy też nigdzie świadectwa, że Bogusławski znał język angielski, tak mało wówczas rozpowszechniony w Polsce. Okoliczność, że polska „Szkoła obmowy” stoi prawdopo-

dobnie nie w bezpośredniej zależności od oryginału, nasuwa też możliwość, że część przeróbek jest własnością nie Bogusławskiego, ale tłumacza niemieckiego czy francuskiego. Dokładne zbadanie przeróbek obcych mogłoby wskazać, o ile Bogusławski jest od nich zależny.¹⁹⁾ Nie jest też wyłączone, że korekta Stanisława Augusta, o której wspomina Bogusławski, polegała właśnie na porównaniu i częściowym zbliżeniu z oryginałem, którym sam tłumacz nie mógł się posługiwać.

„Szkółka obmowy” stała się jednym z największych sukcesów Teatru Narodowego, co w znacznej mierze przypisuje Bogusławski grze aktorów z Owsieńskim, Truskoławską i Świerzawskim na czele; że jednak i sam tłumacz wysoko cenił swą pracę, dowodzi fakt, że „Szkółę obmowy” umieszcza już w pierwszym tomie swych dzieł, dając jej tem pierwszeństwo przed innemi komedjami swego przekładu.²⁰⁾

Z tego samego okresu literatury angielskiej pochodzi jeszcze wcześniej u nas grana komedja słynnego aktora Dawida Garricka, p. t. „Mąż podejrzliwy albo awanturki nocne”, wystawiona w roku 1789 i wznowiona potem po powrocie Bogusławskiego do Warszawy w 1790-ym. „Mąż podejrzliwy” przez długi czas bywał grany bez wymienienia nazwiska autora angielskiego, podawano go jako przekład z francuskiego, potem z angielskiego, a raz nawet z hiszpańskiego, dopiero Bentkowski²²⁾ jako twórcę wymienienia Garricka. Przekład nie był drukowany po polsku, zaginął też rękopis, co uniemożliwia nawet wskazanie, jaka komedja Garricka otrzymała powyższy tytuł w przekładzie polskim. Jako tłumacza jedne źródła wymieniają Baudouin’a, inne Bogusławskiego.²³⁾

Zaznaczoną też jest przez licznych badaczy zależność od Garricka komedji księcia Czartoryskiego, p. t. „Panna na wydaniu”,²⁴⁾ która jednak zapewne na scenie publicznej grana nie była, gdyż w roku 1774, gdy ukazała się drukiem, teatr warszawski był zamknięty. Dokładniejszych

badania związków sztuki Czartoryskiego z twórczością Garricka dotąd jeszcze nie przeprowadzono, stwierdzić możemy jedynie to, że książę generał był jednym z niewielu pisarzy polskich, którzy bliżej i bezpośrednio znali literaturę angielską, i tem się tłumaczy, że już w roku 1774, a więc przed wszystkimi wyżej wspomnianymi próbami zbliżenia się z teatrem Wielkiej Brytanji, wprowadził na scenę szkoły kadetów dzieło, będące echem twórczości podówczas nawet z nazwiska mało komu znanego Garricka.

Na tem wyczerpuje się badanie przejawów sztuki angielskiej na scenie warszawskiej, dalsze studia mogą wprawdzie wykazać, że jeszcze jakieś dzieło pośrednio wiąże się z tą literaturą, że, choć podawane jako francuskie czy niemieckie, pierwowzoru jego szukać należy po drugiej stronie cieśniny La Manche; nie zaprzeczy to jednak twierdzeniu, które już teraz możemy wysnuć, że teatr polski XVIII wieku daleki był jeszcze od chęci głębszego zaznajomienia się z literaturą angielską, że pod tym względem żadnego programu nie posiadał, a te parę tytułów, sprowadzających się właściwie do jednej „Szkoły obmowy“, jedynej sztuki, odrazu jako angielskiej wystawionej, znajdujemy na afiszach teatralnych tylko dzięki przypadkowi i tylko jako daleki odgłos popularności, jaką literatura ojczyzny Shakespeare'a zaczęła sobie zdobywać na zachodzie Europy. To działanie pośrednie nie jest jednak bez znaczenia, dzięki literaturze angielskiej zaczynają potrochu wnikać do skostniałych form dramaturgji nowe soki odżywcze, które niebawem rozsądzą te krępujące więzy i całą falą popłyną nowymi torami. Wszak już powstanie dramatu mieszczańskiego łączy się z początkiem wnikania haseł literatury angielskiej, wszak nawet i w Polsce nowy ten rodzaj literacki zainaugurowany został wystawieniem dalekiej i pośredniej, ale zawsze przeróbki z angielskiego, pod postacią „Bewerleya“ Saurin'a-Moore'a. I jeśli te nieliczne próby z literatury angielskiej, grane w Polsce przed ostatnim rozbiorem, będziemy chcieli roz-

patrywać pod względem ważności następstw i sądzić, o ile były pionierami nowych form i myśli, to pierwszeństwo będziemy musieli przyznać właśnie „Bewerley’owi“, choć względy formalne omawianie jego kazały złączyć z literaturą francuską. „Bewerley“ nie wprowadził za sobą wprawdzie dzieł rodaków Moore’a, lecz raczej rodaków Saurin’a i Lessinga, lecz wniósł nowy ogień do literatury całego świata, ogień, którego pierwsze iskry wyleciały z Anglii, aby gdzie indziej znaleźć odpowiedni materiał palny.

Wszystkie inne wyżej wspomniane sztuki to tylko wypadki odosobnione i to nie tylko na przestrzeni najbliższej teraźniejszości, ale i na czas dalszej przyszłości. Te pierwsze przedstawienia komedyj angielskich nie przygotowywały gruntu dla literatury Wielkiej Brytanii nawet w tym stopniu, w jakim sztuki Lessinga i Kotzebuego przysposabiały Polskę do przyjęcia literatury niemieckiej. Gdy w XIX wieku przyjdzie czas, że Polska zwróci się do dzieł mistrzów angielskich, to nie będzie szukała już tych wartości, jakie widzieliśmy w tych pierwszych debiutach, sięgnie bowiem po arcydzieła tragedji, a o Garrick’u i Sheridan’ie zupełnie zapomni, co do Shakespeare’a nie będzie nawet przeczuwała, że przed „Hamletem“ widziała już jego jakieś, tak przecież odmienne i tak odmienione dzieło.

Gdy tak ubogo i tak przypadkowo przedstawia się wprowadzanie na scenę polską niezmiernie bogatej literatury dramatycznej Anglii i Włoch, to jest już rzeczą zrozumiałą, że i bezpośrednich wpływów innych literatur europejskich podówczas na scenie polskiej nie znajdziemy. Skrupulatne badania wykazałyby może, że pod płaszczem francuskiej formy przeniknęły do Polski jakieś odblaski twórczości mistrzów komedji hiszpańskiej, lecz to nie będzie znaczyło, że Polska usiłowała nawiązać łączność z literaturą rodaków Calderon’a.

Sprawą też przypadku i zainteresowań pojedynczych osób jest pomieszczenie w zbiorze „Teatr Polski“ przekładów dwu sztuk rosyjskich, co do których zresztą niema

pewności, czy były grane na scenie publicznej. Pierwsza z nich to dramat, p. t. „Prześladowani,”²⁵⁾ z nieznanego autora przełożony przez M. Kurendowicza; druga, ciekawsza ze względu na osobę autora, „Mścisław”²⁶⁾ Aleksandra Sumarokowa, pierwszego dyrektora teatru rosyjskiego za czasów cesarzowej Elżbiety. Data wydania jednak, podająca rok 1788, każe powątpiewać, czy była w Warszawie grana, gdyż prawie kompletny zbiór afiszów z tych czasów nie podaje wcale tytułu tej tragedji.

Na tem wyczerpuje się zasób tego, co teatr warszawski w okresie niepodległości Polski zaczerpnął w zakresie komedji, dramatu i komedji z literatur obcych. Pomimo niewątpliwej jednostajności w wyszukiwaniu materiału, stwierdzić musimy, że już teraz stworzył podstawy do rozgałęzienia swych zainteresowań, że dalszy jego rozwój będzie tylko rozwinięciem tego, co zapoczątkowano w XVIII wieku. W ciągu lat kilkudziesięciu teatr warszawski przebył drogę rozwoju, jaką sztuka zagraniczna wypracowywała przez całe wieki, przez ten pierwszy okres odbył pracę przygotowawczą, aby potem być już gotowym do postępowania równolegle z rozwojem dramaturgji za granicą. I choć w szybkiej drodze do doskonalenia się teatr polski nie znalazł dostatecznej podpory w oryginalnej twórczości dramatycznej, opierając się na płodach autorów cudzoziemskich, dzięki świetnym talentom naszych tłumaczy umiał tym obcym dziełom nadać piętno polskości, tak że nawet pomimo niewspółmiernego stosunku dzieł polskich i obcych zewnętrzna forma wystawianych sztuk nie była w sprzeczności z nazwą „Teatru Narodowego”.

ROZDZIAŁ VI

Prócz komedji, dramatu i tragedji, ważną rolę w rozwoju sztuki dramatycznej na scenie teatru warszawskiego odegrała opera. Nie będziemy rozważali tutaj znaczenia opery, jako pewnej gałęzi sztuki muzycznej, jest to sprawa zupełnie odrębna i, co już poczęści zrobiono, wymagająca zbadania przez specjalistów muzykologów, ¹⁾ zwrócimy tylko uwagę na te strony opery, których przegląd jest konieczny dla osiągnięcia pełności obrazu kultury dramatycznej Teatru Narodowego. W dziejach opery daje się zauważyć dążenie do zrównoważenia i zharmonizowania elementu literacko-dramatycznego i muzycznego; nim jednak zostało to osiągnięte w tak doskonałej formie, jak to widzimy w dziełach Wagnera, dążenie to było raczej walką o supremację muzyki nad dramatem lub odwrotnie. W kolejnych fazach opera była najpierw dramatem, tragedją czy komedją z dodatkiem muzyki i partyj śpiewanych, służących tylko do spotęgowania wrażenia utworu dramatycznego, później element muzyczny zwyciężył, przestano dbać o wartość literacką libretta, było ono tylko nikłą kanwą, koło której muzyk opłatał swe dzieło. W epoce pojawienia się pierwszych oper na scenie teatru warszawskiego dramaturg miał stanowczą przewagę nad kompozytorem; wszechświatową sławą cieszył się Metastasio, jako autor tekstów operowych, a zapominano o nazwiskach kompo-

zytorów muzyki do jego dzieł, libretta pisali też i inni wybitni dramaturgowie z Beaumarchais'm na czele. W teatrze warszawskim element muzyczny był jeszcze bardziej odsunięty na plan drugi, niż to było za granicą; początkowo członkowie trupy nie dzielili się na śpiewaków i aktorów dramatycznych, ale niemal wszyscy, z Bogusławskim na czele, jednego dnia występowali w operze, następnego w dramacie czy komedji, nic więc dziwnego, że strona wokalna musiała na tem cierpieć, że arje uważano za dodatki, a cały talent kładziono w odegranie części mówionych. W operze włoskiej, czy francuskiej, a potem tak samo nawet i w mozartowskiej, śpiewano tylko arje, czasem krótkie duety, reszta była tłumaczona w prozie i nawet tam, gdzie tekst śpiewano „recitativo”, w Polsce go tylko wypowiadano bez akompaniamentu orkiestry.²⁾

Początek szerzenia kultury muzycznej w teatrze w Warszawie pokrywa się z datą otwarcia pierwszego publicznego gmachu teatralnego w Warszawie, to jest od roku 1725, gdy August II wystawił przy ulicy Królewskiej tak zwany operhaus. Później zamięlowanie do opery szerzyła bawiąca w Warszawie za Augusta III trupa drezdeńska, a za czasów Stanisława Augusta bez przerwy prawie kolejno bawiące teatry włoskie, francuskie, a nawet niemieckie. Publiczność polska chodziła na opery cudzoziemskie, gdyż tam nie była konieczna znajomość języka obcego, później jednak upodobanie wzrosło nawet tak, że opera zagraniczna była poważną konkurencją dla istniejącego już dramatycznego teatru polskiego, na tle też tego współzawodnictwa zostaje i na scenę narodową wprowadzona opera. Aktorzy polscy nie mogą wprawdzie dorównać pierwszorzędnym czasem siłom zagranicznym, przez spolszczenie jednak opery udostępniają publiczności i tę stronę dzieła, która dla nieznających obcych języków była niezrozumiała. To jest element dramatyczny, któremu chcemy poświęcić słów parę.

Operę na scenę polską wprowadzono w Warszawie

w r. 1778: dyrektor i przedsiębiorca teatralny Montbrun, za którego poradą Bogusławski przerabia komedję ks. Bohomolca „Nędza uszczęśliwiona“, muzykę komponuje Maciej Kamiński. W ten sposób inauguracja opery w Warszawie rozpoczyna się dziełem polskim, w ślad za pierwszą próbą idą i następne. Trudno jest jednak mówić o polskości tych pierwszych utworów; teksty, podobnie jak i wogóle dzieła dramatyczne na scenie polskiej, były albo przeróbkami, albo wzorowane na utworach obcych, muzyka zaś, tworzona przez kompozytorów z pochodzenia cudzoziemców, nie-raz nawet nie znających języka polskiego, również mało wprowadzała motywów swjskich, wzorowana głównie na partyturach włoskich.

Równocześnie z pierwszemi dziełami operowemi polskimi wchodzi na scenę warszawską i dzieła obce; Montbrun, jako Francuz, proteguje twórczość swego narodu, która, chociaż początkowo wzorowała się na dziełach włoskich, wtedy już znalazła swój wyraz. Widzimy więc w roku 1778 na scenie warszawskiej operę „Bednarz“ Audinot'a i „Dwaj strzelcy i mleczarka“ Anseaume'a, z muzyką Dani'ego, w następnych latach przybywają opery: „Dwóch skąpców“ Fenouillot de Fallaire, z muzyką Modeste Gretry, „Kowal“ Quetans'a, z muzyką André Danican Philidor, „Wieszczka Urzella“ Favart'a, z muz. Pierre Al. Monsigny, „Zemira i Azor“, słowa Marmontel'a, z muz. Gretry i inne, słowem, znajdujemy w repertuarze warszawskim nazwiska wszystkich najwybitniejszych twórców nowej muzyki operowej francuskiej. Niedługo jednak opera francuska mogła utrzymać się wyłącznie sama jedna na scenie warszawskiej; „ale że śpiew ówczasowej francuskiej muzyki“, pisze Bogusławski, „dla polskich głosów za wysoki, przeraźliwym krzykiem raził uszy do włoskiej przyzwyczajone melodji, bardzo mało z nich zabawy dla publiczności wróżyć można było. Wtenczas to przyszła do głowy mojej pierwsza myśl, że zaprowadzeniem włoskiej opery mógłbym i rodakom uczynić przysługę i wystawić niejako tarczę, zasłaniającą

Ojczystą Scenę przeciwko obcej przemocy".³⁾ W ten sposób dzięki staraniom Bogusławskiego na scenę polską wchodzi po raz pierwszy opera włoska; jest nią dzieło popularnego kompozytora Gasparo Sacchini „Dla miłości zmyślane szaleństwo”. To była pierwsza próba, w r. 1782 po powrocie ze Lwowa Bogusławski znowu zaczyna zabiegać około wprowadzenia opery włoskiej na scenę polską i, choć ani aktorzy, ani publiczność nie wierzyli w możliwość wystawiania ich, przyszły dyrektor przekłada operę Giovanni Paisiello „Fraskatanka”, sam podejmuje się odtworzenia roli „buffo caricato”, którą śpiewał w Warszawie wraz ze swoją trupą sławny aktor włoski Brochi. Dnia 13 lipca w obecności króla wystawiono „Fraskatankę”. „Nie przystoi mi opisywać wrażenia”, pisze Bogusławski, „jakie ta opera sprawiła. Żyją jeszcze osoby, pamiętające ten pierwszy triumf nad krzywdzących własnych ziomków przesądem. To tylko na ulgę poniesionych w przedsięwzięciu mojem udręczeń powiedzieć jest mi wolno, że nie tylko ci, którzy wzrostu Sceny Ojczystej pragnęli, ale i ci, którzy zawsze onemu przeciwni byli, zadowoleni z widowiska tego odeszli”.⁴⁾ Za „Fraskatanką” zjawiają się na scenie warszawskiej „Szkoła zazdrosnych” Salieri’ego, „Włoszka w Londynie” Domenico Cimarosa, „Czekina” Nicola Piccini’ego, „Don Juan” Joachima Albertini’ego, „Wieśniaczka u dworu” Sacchini’ego, wszystko w przekładzie Bogusławskiego. Potem prócz Bogusławskiego opery włoskie zaczyna tłumaczyć aktor i czasowo dyrektor teatrów na prowincji Pierożyński, tak że w krótkim czasie najważniejsze dzieła komicznej opery włoskiej znalazły się na scenie warszawskiej.

Przechodząc do omówienia wartości literackich grywanych w Warszawie oper, musimy przedewszystkiem zwrócić uwagę na to, czy w porównaniu ze współczesnymi komedjami opera komiczna, prócz wprowadzenia ilustracji muzycznej, z punktu widzenia historii dramatu stanowi jakiś postęp, czy znajduje dla siebie jakieś nowe drogi. Ope-

ra komiczna francuska, zrodzona w bulwarowych teatrach Paryża na „Foires Saint-Germain“ i „Saint-Laurent“, autorów tekstów znajduje w znanych już z Comédie-Française, czy Comédie-Italienne pisarzach z takimi, jak Regnard, Le Sage, Piron, Dominique, Vadé, Favart, Sedaine i inni na czele. Typem powszechnym komedjo-opery francuskiej jest typ farsy, zrodzonej z komedji intrygi, takiej, jaką ją stworzył Regnard i jego następcy, potem jednak opera komiczna zaczęła już sama przechodzić niezależne ewolucje, albo wzorując się też i na innych typach komedji, albo wprowadzając zupełnie nowe motywy.

Najtypowszą zapewne operą komiczną, opartą na szablonie dawnej farsy, będzie z granych na scenie warszawskiej „Balik gospodarski“ Charles Simon'a Favart'a (Le Bal Bourgeois), tłumaczony przez Zabłockiego⁵⁾ i ozdobiony dla sceny polskiej muzyką Kamińskiego. Intryga znana już i w wielu motywach przez wielu podejmowana: stary opiekun chce pojąć za żonę swą wychowanicę, ona kocha młodego oficera; aby podejść zazdrosnego opiekuna, kochanek wraz ze swym powiernikiem wkradają się do strzeżonego domu starego Orgona pod różnemi przebraniami, to nauczyciela tańca, to muzyka i śpiewaka, a wkońcu nawet w sukni kobiecej, aby nareszcie zbiec z młodą Kasią i zostawić jej opiekuna ośmieszonego i zrozpaczonego. Odwieczne motywy, tylokrotnie powtarzane w literaturze komedjowej, szczególnie francuskiej, że nawet przez długi czas nie można było zupełnie ściśle ustalić, z której komedji przejął je Zabłocki,⁶⁾ nie mogły stanowić uroku opery, który krył się w nowym pomysłe połączenia starych motywów komedjowych z ilustracją muzyczną. Komedja jest pisana prozą, od czasu do czasu tylko wstawiane są wierszowane duety i arje, które aktorzy śpiewali przy akompanjamencie orkiestry. Piosenki te, nie będące zresztą najlepszymi dowodami skądinąd wybitnego talentu poetyckiego Zabłockiego, choć ściśle związane z akcją, dla dokładniejszego podkreślenia czy zobrazowania nastroju

w tematach swych wybiegają nieraz poza intrygę komedji, dobierając przykładów z najróżniejszych dziedzin życia. Metoda ta stawała się powszechną, w piosenkach tych tłumacze nieraz okazywali najwięcej inwencji i, jak potem zobaczymy, wplatali w nie zagadnienia dnia dzisiejszego, które w innej formie często na scenie być nie mogły. Piosenki takie, odłączone potem od opery, wybiegały poza bramy teatru, stawały się nieraz wasnością ogółu. W „Baliu gospodarskim” tendencji żadnej nie spotykamy jeszcze, piosenki służą do zobrazowania zapomocą przykładów myśli bohatera. Oto, mówiąc o stateczności i wytrwałości w kochaniu, tak się piosenka kończy:

„Długo marynarza
Morska fala narza
I po wściekłych fluktach unosi.
Cierpliwie o pogodę prosi;
Zefirów wygląda,
Cynozury żąda,
Bezsennie noce często trawi,
Niejeden rok bez ładu bawi,
Byle tylko z korzyścią powrócił.
Już mu się czas skrócił,
Kiedy dyjamenty
Ładowne okręty
Szczęśliwie na ląd prowadzi”.

(Akt III, sc. VII).

Pewne odstępstwo od schematu starej farsy francuskiej wprowadza w operze komicznej już i sam Favart. Występuje tu przede wszystkim pewne zmodernizowanie koniecznego prawie, ale już zbyt zużytego motywu przebieganiek, zamiast niego znajdujemy nowy jeszcze na scenie motyw cudotwórczości. I tak w komedjo-operze „Wieszczka Urzella albo to, co się damom podoba” (La Fée Urgelle ⁷⁾), wprowadzonej na scenę polską w przekładzie Jana Baudouin’a, główna bohaterka dla wzbudzenia, a potem wypróbowania miłości swego kochanka zmienia swe postacie nie przez zmianę stroju, ale dzięki czarom, jako

wieszczka. Zczasem motyw cudowności rozszerza się i nie dotyczy już tylko przemiany postaci bohaterów. Stopniem przejściowym w prowadzeniu czarów na scenę jest udawanie ich przez bohaterów, którzy, dzięki swej przebiegłości dla figła, lub dla przeprowadzenia swych zamierzeń wmawiają w otoczenie, że rozporządzają siłami nadprzyrodzonymi, co wkońcu okazuje się tylko podstępem. Podobne traktowanie cudowności, bardzo charakterystyczne dla wieku oświecenia, ma duże znaczenie dla opery polskiej, znajdujemy bowiem jego odbicie w najznamienitszym dziele epoki, w „Krakowiakach i Góralach”. Przedtem jeszcze podobne traktowanie zagadnienia spotykamy w spolszczonej przez Pierożyńskiego operze „Żołnierz Czarnoksiężnik z przypadku”,⁸⁾ gdzie sprytny żołnierz, stojący na kwaterze, podpatruje sekrety członków rodziny, aby potem z nich zadrwić i wkońcu doprowadzić do zgody niezharmonizowane małżeństwo.

Ciekawe komiczne traktowanie prawdziwej cudowności mamy w operze, spolszczonej przez Zabłockiego, p. t. „Żółta szlafmyca czyli Kolęda”,⁹⁾ do której muzykę, podobnie jak i do poprzedniej, dorobił Gaetano, kapelmistrz Stanisława Augusta. W „Żółtej szlafmycy” powodem całego szeregu rzeczywiście komicznych powikłań jest posiadanie przez bohatera otrzymanej od Merkurego czapki, zmuszającej otoczenie do szczerzego wyjawiania zamiarów i myśli. Dzięki cudownej czapce odkryte zostały podstępny i oszukaństwo domowników, nikczemny charakter popieranego dotąd przez rodziców jednego z konkurentów córki Zofji, a szczerść miłości drugiego.

Fantazyjną treść posiada również „Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca”, przełożony przez Zabłockiego z dramatu Jean François d'Estendoux de Cailhava, p. t. „Arlequin Mahomet, ou le cabriolet volant”.¹⁰⁾ Jak pierwiastek fantastyczny był w tej sztuce traktowany, dowodzi już sam afisz, zapowiadający przedstawienie; brzmi on: „Za pozwoleniem zwierzchności Aktorowie J. K. M-ci bę-

dą mieli honor dać dziś w Niedzielę, dnia 14 stycznia 1787 roku dramę śmieszno-płaczliwą, filozofio-sowizdrzańską w 5 aktach pod tytułem: „Arlekin Mahomet albo Taradajka Latająca”. Ta sztuka, dotąd na wszystkie już prawie przełożona języki, w Paryżu roku 1772 na Teatrze Włoskim grana, z całego Paryża aprobacją przyjęta, miała wciąż osiemdziesiąt kilka reprezentacyj. Sztuka sama z siebie wesoła i szczegółna, tę jeszcze ma zaletę, że zawiera wielorakie odmiany, jako to poruszenia machin, muzykę, śpiewanie, tańce, marsze wojenne, ataki i okazały popis dwu wojsk na scenie okazujących się. Co wszystko czyni nadzieję, że będzie łaskawie od P. Publicum przyjęta”.¹¹⁾ Sztuka, opowiadająca przygody posiadającego „Taradajkę latającą” Arlekina i jego towarzyszków na dworze króla Bahamana, z jednej strony wprowadza element fantastyczny, z drugiej zaś ośmiesza wszystkich tych, którzy wierzą w podstępna szarlatanerię przybyszów z obcych krajów, pozwalają im odrzucać się i zdobywać wysokie stanowiska i zaszczyty niczem nie zasłużone.

Tak w najtypowszych dziełach, wprowadzonych na scenę warszawską, przedstawia się motyw cudowności i fantazyjności; opera komiczna, jako rodzaj dramatyczny mniej skrępowana wymaganiami prawdopodobieństwa, niż innego rodzaju dzieła teatralne, cudowność czyni czasem sprężyną akcji i powikłań komicznych, lecz jest jeszcze bardzo daleka od propagowania pietyzmu dla zabobonnych wierzeń, a raczej samem ujęciem sprawy zwalcza go. Sztuki czarodziejskie, przedstawiane w powyższych dziełach, jeśli nie okazuje się nawet, że są tylko oszukaństwem, to są w każdym razie satyryczną parodią wierzeń ludowych, ośmieszonych jako wiara ludzi głupich i naiwnych, mogąca być w najlepszym razie tematem dla żartu i to w dziele „niższego gatunku”, nie roszczącem sobie zbyt pretensyj literackich, jak w operze komicznej. Więcej serio traktowanie pierwiastka cudowności spotkamy później, przedewszystkiem w operze niemieckiej.

Cudowność, jakkolwiek traktowana, to w każdym razie nowy motyw w literaturze dramatycznej, dotąd bowiem mieliśmy tylko wyszydzanie ludzi zabobonnych i przesądnych, jak np. w „Małżeństwie z kalendarza” czy „Zabobonniku”, bez pokazywania zjawisk nadprzyrodzonych na scenie. Opera komiczna jednak, chociaż oparta na typie farsy, nie szuka tylko inwencji we wprowadzaniu motywów zupełnie nowych, ale próbuje zużytkować i to, co dały inne rodzaje literackie, a więc przede wszystkim dramatyczne poza farsą. W ten sposób np. widzimy odbicie w operze typu komedji obyczajowej.

Już w wyżej cytowanych operach, jak np. przede wszystkim w „Żółtej szlafmicy”, spotykamy nie tylko zabawne sytuacje farsowe, ale i przedstawienie w całej nagości, dzięki cudownej czapce, stosunków między ludźmi, a więc służącego i pana, męża i żony, rodziców i córki, konkurentów do młodej panny i t. d. Nietylko tendencje, ale i strukturę komedji obyczajowej spotykamy w operze „Soliman drugi albo trzy sułtanki” (Soliman second, ou les Sultanes) Favart’a, przełożonej przez Zabłockiego.¹²⁾ Nie wolnica Roxana, pokochana przez sułtana Solimana, za cenę wzajemności chce go zmusić do wprowadzenia reform wolnościowych. Soliman początkowo dla zabawy słucha jej wywodów, potem jednak usiłuje odwrócić od niej swą miłość, gdy jednak uczucie okazuje się silniejszym, niż chęć utrzymania nienaruszalnych przywilejów tyrana, gotów jest nawet całą władzę oddać w ręce Roxany dla zdobycia wzajemności. Mamy więc tu tak dobrze znane z komedji Marivaux rozkwitanie miłości, walkę z samym sobą w jej kulminacyjnym momencie, aby po ustępstwie z jednej strony, choć tu jest nawet z dwu, gdyż Roxana zrzeka się władzy, żądając tylko wolności dla kobiety z seraju, nastąpiła zgoda i pojednanie, wróżące szczęśliwe pożycie. Morały, wypowiedane przez Roxanę o systemie rządów i stosunkach społecznych, choć mają się niby odnosić do stosunków tureckich, rozszerzają tendencyjność utworu i na ogólniej-

sze zagadnienia, współżycia ludzi. Niezupełnie nową rzeczą, ale też jeszcze nieczęstą w komedji jest wprowadzenie tła egzotycznego; pod tym względem opera komiczna idzie w ślady tragedji przedewszystkiem wolterowskiej, inowacja ta w operze czasem przyjmuje się bardzo, dając możność wprowadzenia nowych efektów muzycznych, choreograficznych, malarskich i mimicznych.

Ciekawym przykładem, w jak swobodny sposób autorzy oper komicznych szukali tematów w różnych rodzajach twórczości literackiej, jest opera Anseume'a „Dwaj strzelcy i mleczarka”,¹³⁾ przełożona przez Baudouin'a. Sztuka ta jest prosto transpozycją na scenę dwu bajek La Fontaine'a: „L'ours et les deux compagnons” („Fables”. Ks. V, bajka 20) i „La laitière et le pot au lait” (ks. VII, bajka 10). Historia strzelców, którzy już sprzedali skórę niedźwiedzia chodzącego po lesie i wieśniaczki, która chciała zrobić majątek na garnku mleka, niesionym na targ, jest połączona intrygą miłosną; jeden z myśliwych kocha się w wieśniaczce, lecz ta, licząc na zdobycie majątku, odrzuca jego oświadczenia, jako nierównej majątkowo partji. Niedługo jednak sytuacja się zmienia i obie strony zostają ukarane: niedźwiedź zadrwił sobie z myśliwych i zamiast dać się upolować nastraszył ich tylko, a mleczarka rozbiła garnek z mlekiem, na którym opierała swoje nadzieje, jednaka dola godzi poważnionych kochanków, teraz już równych, gdyż nic nie mających. Zupełnie niewolniczo z bajek przejęta treść w sztuce staje się nieco nieprawdopodobną, zgrabnie jednak spleciona akcja czyni, że opera, właśnie jako transpozycja dobrze znanych utworów, nie jest pozbawiona uroku, a że odczuła to publiczność warszawska, dowodzi to, że przez długi czas „Dwaj strzelcy” byli najpopularniejszą operą, która utrzymała się na scenie do końca dyrekcji Bogusławskiego.

Nawrócenie do typu komedji charakteru reprezentuje opera Fenouillot de Fallaire w przekładzie Baudouin'a, p. t. „Dwaj skąpcy”,¹⁴⁾ znany z Molière'a typ reprezentowany

tu przez dwie postacie, podobnie jak to już widzieliśmy w twórczości Dancourt'a. Zestawienie dwu takich typów daje okazję do lepszego ich scharakteryzowania i wyzyskania komizmu ich postaci. Akcja rozgrywa się około intrygi miłosnej dwojga młodych, którzy nie mogą się pobrać i dopiero za uwolnienie dwu skąpców z niebezpieczeństwa, w które wpadli przez swą chciwość, młodzi uzyskują zgodę swych opiekunów.

Z oper francuskich, pisanych na wzór Metastasia na tematy klasyczne, mamy przełożoną już podówczas operę „Orfeusz i Eurydyce”;¹⁵⁾ patetyczna ta sztuka, wymagająca licznych zmian dekoracyj, nigdy zapewne nie była grana na scenie warszawskiej, dlatego też nie miejsce tu na jej omawianie.

Już na podstawie wspomnianych tu dla przykładu oper komicznych francuskich widzimy, jakimi drogami szedł ich rozwój, nie przygotowywały wprawdzie wielkich przewrotów pojęć literackich, lecz, nie skrępowane dozoruującym okiem konserwatywnej krytyki literackiej, swobodnie, w miarę skromnych środków, starały się rozszerzyć zakres literatury dramatycznej choćby przez wprowadzenie owej „cudowności“, czy też pokazanie na scenie, jak w „Dwóch strzelcach“, chłopca-wieśniaka, już nie ośmieszonego ze względu na swój stan, ale dobrodusznie, choć naiwnie potraktowanego. Inną dziedziną reform, jaką wprowadziła opera komiczna, było dążenie do pewnego realizmu w kostjumie scenicznym, inowacja ta jednak nie znalazła prędko naśladownictwa na scenie warszawskiej.

Ważną rolę w popularyzacji opery francuskiej odgrywała jej muzyka, ta strona jednak nie była z pietyzmem traktowana na scenie polskiej, choć same opery tłumaczono, dość rzadko wystawiano je z właściwą muzyką, do przerobionych tekstów dorabiali kompozytorowie polscy nowe partytury, nieraz zdarzało się nawet, że muzykę zupełnie odrzucano, czyniąc z opery komedję; w każdym razie dyrektorzy teatru warszawskiego w wyborze sztuk kierowali

się o wiele więcej względami literackimi, niż muzycznymi.

Zupełnie inaczej sprawa się przedstawia z operą włoską, tu element muzyczny jest górujący, nazwisko kompozytora jest stawiane na pierwszym miejscu, o autorze zaś libretta często zapominano. Teksty też oper włoskich przedstawiają obraz więcej jednostajny, nie zauważymy tu aspiracji do wzbogacenia typu dramatycznego, wprowadzenia nowych motywów. Inaczej sprawa przedstawiała się u Metastasia, ale, choć przełożono wiele dzieł jego, nie znajdujemy śladu, że były podówczas grywane; pierwszemi operami, śpiewanemi w języku polskim, były opery „buffo”, temi też zająć się musimy.

Opera komiczna włoska nosi na sobie wyraźne ślady dziedzictwa komedji włoskiej, intryga obraca się najczęściej koło jednego schematu: współzawodnictwo w zdobywaniu miłości, typy może nie są już tak stałe, wzbogacono je nowemi rysami, zmieniono kombinacje stosunków między niemi, ale i tak przypominają jeszcze często tak dobrze znanych Arlekinów, Pierrotów, Pantalónów, Colombiny i t. d., nowością jest tylko dobieranie możliwie różnego tła do akcji. Przyjrzymy się temu na przykładach; motorem akcji miłość i zazdrość, rozgrywająca się między co najmniej czterema osobami, są zazdrośni i chcą zdobyć miłość wzajemną tak samo dobrze mężczyźni, jak i kobiety, zazwyczaj w każdej sztuce w podobnej roli jest i mężczyzna i kobieta; a więc w „Fraskatance”¹⁶⁾ w Wiolancie kochają się jej opiekun Fabrycy i Kawalieri i pasterz Narden; Kawalieri wraca do narzeczonej, przybyłej z Rzymu i prześladowającej go zazdrością, opiekun zaś zostaje na kosztu samotny i ośmieszony. W „Dla miłości zmyślonem szaleństwie”¹⁷⁾ para pasterzy Silwio i Eurylla uwięzieni w obozie, o względy Eurylli stara się kapitan Don Ercole, stoi na drodze temu jego kochanka Blondyna, która, dla przeszkodzenia tej miłości, wzbudza podejrzenia w Sylwju; ten, udawszy szalonego, z rozpaczny ucieka, za nim bieży Eu-

rylla, wkońcu obie pary się godzą. Podobnie w operze „Johanka i Bernardon”¹⁸⁾ zazdrosny mąż, Bernardon, dokucza swej żonie, za Johanką ujmuje się kapitan Frank, który ją bierze pod opiekę, tem wzbudza podejrzenia w narzeczonej swej Aurorze i chęć zemsty w bracie tej ostatniej Orlandzie, wyjaśnienie sprawy rozwiązuje akcję. W „Zazdrościach wieśniaczych”¹⁹⁾ dziedzic, Don Juan, zaleca się do wszystkich dziewcząt wiejskich, każda z nich jest pewną jego miłości, on jednak upodobał najbardziej Johanke, to wzbudza zazdrość w narzeczoną jej Toninie, wkońcu Don Juan postanawia zmienić tryb życia i daje zezwolenie na ślub Johanki i Tonina. Również zazdrość kobiet występuje w operze „Zaffira, czyli niewolnica stateczna”,²⁰⁾ gdzie przebywające w seraju Achmeda Beliegrani niewolnice nie mogą zdobyć przewagi jedna nad drugą, gdyż pan ich nie wyróżnia żadnej, zbiegła od Rustana z powodu zazdrości Zaffira przez intrygi niewolników dostaje się do seraju Achmeda i zdobywa jego miłość, ku rozpaczynie niewolnic. Rustan chce ją jednak odzyskać wszelkimi sposobami, wkońcu Achmed oddaje mu ją sam. Do tego też typu zaliczyć należy tekst opery Pergolesego „Sługa pania” (La Serva Padrona), która za pośrednictwem przekładu francuskiego przed innemi dziełami włoskimi dostaje się na scenę polską, a potem powtórnie przez Bogusławskiego przełożona w 1791 r., została wystawiona z muzyką Paisiella.²¹⁾ W sztuce tej, będącej pierwszą operą buffo, choć akcja jeszcze nie jest rozwinięta, bo rozgrywa się tylko między dwiema osobami z dodatkiem trzeciej nie-mej, podobna jest treścią do innych, opowiada bowiem o podstępach sprytnej służącej, chcącej zazdrością zmusić swego pana do ożenienia się z nią.

Na tych paru przykładach widzimy, że akcja opery komicznej włoskiej stanowi tylko różne kombinacje jednego i tego samego zagadnienia komplikacji miłości i zazdrości dwojga kochanków, którym wchodzi w drogę ktoś trzeci, najczęściej nowa poróżniona para. Na tle takiej intrygi nie

wyrastają nawet specjalnie wykończone typy komedjowe, czasem tylko w postaciach epizodycznych widzimy dosadniej podkreślone rysy komiczne, a więc np. wójt Czekino w „Zazdrościach wieśniaczych“, uroczysty mądrala wiejski, sadzący w swych przemówieniach łaciną, czy też porywczy Orlando z „Johanki i Bernardona“, czy wkońcu chciwi i przekupni niewolnicy z „Zaffiry“, płaczący wciąż akcję; jak na tę ilość oper, liczba niezbyt wielka i pomysły nie nowe. Większą różnorodność widzimy w doborze tła akcji, co pociąga za sobą konieczność ogólnego choćby scharakteryzowania życia ludzkiego w różnych jego środowiskach. Mamy więc wieś i dwór w operach „Johanka i Bernardon“, „Zazdrości wieśniacze“ oraz „Wieśniaczka u dworu“, obóz wojskowy w „Dla miłości zmyślonem szaleństwie“, małe miasteczko w „Fraskatance“, wkońcu egzotyczny, tak często spotykany na scenie seraj w „Zaffirze“.

Innym typem literackim opery włoskiej jest powstała zczasem opera, wzorująca się na francuskiej komedji płacziwej, czy też dramacie mieszczańskim, które prędko z Francji przeszły do teatrów włoskich i wywarły niemały wpływ na ich dzieje. Z granych na scenie polskiej ten rodzaj literacki reprezentują opery Cimarosa „Włoszka w Londynie“, Piccini'ego „Czekina, czyli cnotliwa panienska“ i Anfossi'ego „Ogrodniczka zmyślona“,²²⁾ wszystkie w przekładzie Bogusławskiego. We „Włoszce w Londynie“ kochanka Liwja przybywa do obcego miasta, aby się zemścić za zdradę na swym narzeczonym, który, ulegając rozkazowi ojca, ma poślubić inną, następują wyrzuty i próby tłumaczenia, nieszczęśliwy kochanek stara się o pozwolenie ojca i króla na związek z Liwją, ta jednak na rozkaz swego ojca zostaje aresztowana i ma być odesłana do domu do Genui, w ostatniej chwili jednak Milord dostaje pozwolenie na ślub, a Liwja zostaje uwolniona z więzienia. W „Czekinie“ i „Zmyślonej ogrodnicze“ występuje często spotykany motyw ukrywania się w biednej postaci pod opieką prostych, ale poczciwych ludzi: w pierwszej Czeki-

na, pracująca jako ogrodniczka pod opieką Błażeja, jest córką Pułkownika, który ją wkońcu odnajduje i oddaje za żonę Hrabiemu, oraz uwalnia od prześladowań ciotki narzeczonego Hrabiny; w „Zmyślonej ogrodniczce” pod tytułową postacią ukrywa się Hrabina de Belmoni, która uciekła z domu męża i teraz pozostaje pod opieką lokaja Nardona, wkońcu spotyka męża i po wielu perypetjach godzi się z nim. Jak widzimy więc, typ komedji płaczliwej z wszelkimi akcesorjami został wprowadzony do opery włoskiej, gdzie nie wzbogaca się wprawdzie nowemi motywami, ale upowszednia się bardzo, dając pole do lirycznych popisów muzycznych, panujących przedtem tylko w „wielkiej operze”, na którą, ze względu na wielki aparat dekoracyjny, orkiestrowy i chóralny, nie każdy teatr sobie mógł pozwolić.

W teatrze ludowym włoskim, prócz popularnej *commedia dell'arte*, często grywanym rodzajem były i tragikomedje, czerpiące swą treść z podań i baśni, nieraz fantastycznych, z wielkich epei narodowych, a także z dramaturgji hiszpańskiej. W ten sposób na scenę włoską dostaje się postać Don Juana, który z komedji przechodzi wkrótce do opery, tak że przed Mozartem jeszcze spotykamy go we Włoszech parokrotnie; jedno z takich dzieł, mianowicie „Don Juan, czyli ukarany Libertyn”²⁸⁾, z muzyką Albertiniego, dzięki tłumaczeniu Bogusławskiego, dostaje się i na scenę polską. Problem Don Juana, będący jednym z wielkich problemów wszechludzkich, przechodził w całym szeregu dzieł literackich, a przedewszystkiem dramatycznych, różne stopnie ewolucji, inaczej jest on ujęty w dramacie Tirso de Molina, który pierwszy na podstawie legend przekazał go literaturze, zmieniają go Molière i Da Ponte w librecie do opery Mozarta, swoisty też charakter ma w operze Albertiniego. Nieznany autor libretta tej opery za os akcji obiera uwiedzenie Izabelli, zabójstwo jej ojca, Komandora Don Pedra i zemstę tego ostatniego, jest wprawdzie pokrótce wprowadzona scena uratowania Don Juana z mo-

rza, znana z komedji Molière'a, oraz zalecanie się do dziewczyny wiejskiej, wszystko to jednak zajmuje tylko jedną scenę (Akt I, sc. 1) i nie wikła się potem z całą akcją, jak w operze Mozarta, niema też tu służącego, odgrywającego tak ważną rolę, jak Leporello lub nawet Sganarel. Z uwiedzionych przez Don Juana, prócz Izabelli, chcącej się zemścić za śmierć ojca, występuje jeszcze Eleonora, rozpaczająca w skrytości ducha. W scenie ostatniej pierwiastek nadprzyrodzony występuje w wyższym stopniu, niż u Molière'a, gdyż Don Juan nie tylko zapada się, ale jest rozrywany przez diabłów, dodatek ten, tak nie licujący z pojęciami wieku oświecenia, jest zapewne spuścizną po teatrze ludowym włoskim. Wogóle problem jest ujęty w takim skrócie, że mógłby stanowić dobrze zbudowany dramat, autor nie umiał jednak tego przeprowadzić, wymagając aż kilkunastu zmian dekoracji, wydzielając do obrazów osobne epizody (wyratowanie z morza i zalecanie się do rybaczki, Elizy, narzekanie Eleonory przed ministrem Don Alfonsem), niczem nie związane z całą akcją, tak że bez szkody dla całości możnaby je nawet opuszczać.

Spojrząwszy na całość, stwierdzić musimy, że opera włoska, o ile pod względem muzycznym otworzyła słuchaczom polskim cały nowy świat, to pod względem literackim nie dała prawie nic nowego, pomimo to typ opery buffo uważany był w Polsce za najlepszy wzór tego rodzaju dzieł, na nim oparła się później opera polska i to nie tylko w osobach kompozytorów, ale i autorów tekstu; ze względów historycznych więc nie mogliśmy pominąć milczeniem i strony literackiej, gdyż blade farby, któremi była kreślona, wyjaskrawione w Polsce, stworzyły niezmiernie ciekawy koloryt tekstów oper narodowych.

Bogusławski, który zawsze najwięcej zabiegał o sprawę rozwoju opery na scenie polskiej, nie poprzestał tylko na skromnej operze „buffo”, to był tylko początek jego akcji, tem chciał przekonać widocznie, że i po polsku można słuchać opery włoskiej, na tych próbach chciał wyszkolić za-

stęp śpiewaków, którzyby mogli w przyszłości podjąć się większego zadania. Gdy w roku 1790, po pięcioletniej tułaczce po prowincji, na wezwanie króla przybywa Bogusławski do Warszawy, bawiąca tam trupa włoska wystawiała najwybitniejsze dzieło owej epoki, wielką operę Sallieriego „Axur Re d'Ormus”; Bogusławski, skryty na galerji, obserwował widowisko z zachwytem, a zarazem i żalem, rozumiał bowiem, że takiemu przedstawieniu nie będzie mógł przeciwstawić oper, grywanych przez jego trupe. Minęły trzy lata i niestrudzona praca oraz nieustanne zabiegi doprowadziły do tego, że Bogusławski mógł przeciwstawić swój teatr trupom włoskim, wprowadzając do repertuaru i „Wielką Operę”. Podobnie jak przy wystawieniu „Fraskatanki”, zamiar spotkał się z niedowierzaniem i krytyką zwolenników cudzoziemskich przedstawień.

„O nieba! wstrząsa się natura,
Polacy myślą grać Axura” —

szydzili ci, którym dopiero przedstawienie pokazało, że, choć nie tak dawno istniejący, teatr warszawski pod każdym względem stanął narówni z zagranicznymi. Niebywałe powodzenie „Axura” wynagrodziło dyrektorowi jego trud i zabiegi, wraz z innymi sztukami zdziało, że ostatnie lata teatru Polski niepodległej były chlubną koroną jego twórców w czasach niepowodzeń i przeciwności.

Beaumarchais, pisząc swego „Tarare”, jako tekst do wielkiej opery, nie wziął sobie za wzór, podobnie jak to czynili jego poprzednicy, typu tragedji pseudoklasycznej, przeciwnie, starał się skruszyć więzy panujących przesądów literackich. „Tarare” to tragedia o akcji niezmiernie powikłanej, pełna tych niespodzianek, sztucznych pogmatwań, pomyłek, które będących już na drodze do szczęścia bohaterów wpychają w otchłań nieszczęść, to wszystko rekwizyty nieznane może tragedji klasycznej z epoki Corneille'a, ale powszechnie w dobie dekadencji sztuki dramatycznej z czasów Crebillon'a i Voltaire'a. Tu autor nie obra-

żał jeszcze smaku literackiego, nie obrażał nawet pewno i tem, że zamiast walk i tragedyj wewnętrznych dał tylko zderzenie się dwu sił przeciwnych, które, walcząc o kobietę, walczyły zarazem o zwycięstwo idei dobrej i złej w państwie Atara, że pewne rysy czarnych charakterów sztuki były satyrą na ówczesne stosunki francuskie, gdzie autor też widział panowanie nie przewrotności i niesprawiedliwości, będącej bronią w ręku tych, co ceną szczęścia innych, podobnie jak Axur-Atar, chcieli się wywyższyć. Obrazić jednak znawców musiało to, że autor, wbrew przepisom, naruszył bezwzględnie jedność miejsca, że wprowadził na scenę zabójstwa i to nawet, jak w scenie 5-ej aktu I, gdy wcale tego nie wymaga akcja, gdyż każe aktorowi mordować niewolnika, aby podkreślić stopień jego gniewu, do głębi zaś oburzyć mogło wszystkich, że w prologu Natura i Genjusz ognia przeznaczają duchom rolę, jaką miały odegrać na ziemi w dalszych aktach tragedji. Pomimo wszystko, pomimo to nawet, że przy próbie publicznej „Tarare’a” Beaumarchais jeszcze raz musiał słyszeć, jak publiczność wygwizduje jego dzieło, opera pozostała na scenie i to w stanie niezmienionym. Inaczej się stało jednak, gdy opera wyszła z pod opieki autora poza granice Francji, gdy, zachęcony powodzeniem w Paryżu, Salieri wystawił ją i w Wiedniu. Tekst przełożył na włoski nadworny poeta teatralny Lorenzo da Ponte, który już raz przerabiał tekst „Wesela Figara” na operę do muzyki Mozarta, w nowym przekładzie włoskim „Tarare” nie tylko że zmienił imiona bohaterów i tytuł na „Axur Re d’Ormus”, ale odpadł zupełnie prolog i epilog, na jego miejsce dodano zaś akt I, który stanowił ekspozycję akcji zgodnie z wymaganiami przepisów klasycznych, reszta sztuki była dość wolnym przekładem z nowym podziałem na akty i sceny. Według tej nowej przeróbki wystawia Bogusławski „Axura”²⁴⁾ w Warszawie, w takiej formie grywali go aktorzy włoscy; znając poglądy autora „Krakowiaków” na literaturę, nie zdziwimy się, że, mając do wyboru oryginał Beau-

marchais'go i przeróbkę włoską, wybrał tę ostatnią, boć ta nawet publiczności, która prawie nie знаła ze sceny dzieł klasyków dramaturgji nowoczesnej, mogła dać takie pojęcie o tragedji, jakiego sobie nie życzyli wyrobić stróże smaku literackiego tej epoki. Od krytyki, na którą jednak nikt sobie nie pozwolił, chroniła „Axura” sława europejska i forma operowa, która nie obowiązywała tak bardzo autora do obserwowania przepisów; dzięki temu, pod płaszczem owej formy w przyszłości zaczęły wchodzić bezkarnie na scenę rzeczy, które w zwykłej tragedji uznaneby zostały za obrazę wszelkiego poczucia piękna, a które tworowały drogę nowym prądom literackim.

Na widowiskach tego rodzaju kończy się repertuar oper cudzoziemskich na scenie teatru warszawskiego, choć nie wyczerpał wszystkich arcydzieł, bo pominął przecież takich mistrzów, jak Glücka, a potem Mozarta,²⁸⁾ jest jednak dość obszerny i spełnił swe zadanie, bo nie tylko zapoznał widownię z arcydziełami obcemi, nie tylko wyrobił aktorów jako śpiewaków, ale wybudował dostateczny fundament dla twórczości rodzimej, która wydała przecież dzieła o niezatartem znaczeniu. Prócz tego w doborze opery, zwłaszcza włoskiej, widzimy pewną myśl, Bogusławski stał prawdopodobnie po stronie zwolenników opery włoskiej i w teatrze paryskim zająłby miejsce „au coin de la reine”, jednak daje na scenie i operę francuską, poczynając od „Pigmaljona” Rousseau'a, opuszczając wprawdzie Glücka, ale dając dzieła twórców opery komicznej francuskiej, choć przyznać musimy, że w wielu bardzo wypadkach odrzucono od nich muzykę francuską i dodano nową właśnie w guście włoskim; pomimo to i dzieła Duni'ego i Philidor'a, Monsigny i Gretry znalazły się na scenie warszawskiej obok dzieł włoskich, od Pegolesego zaczynając, a na Piccinim, Paisiellu i Cimarosie kończąc. Zbyt późno tylko przystąpiwszy do wystawiania oper serio, Bogusławski nie cofał się już w przeszłość, ale w „Axurze” dał odrazu ostatni wyraz stanu, do jakiego ten rodzaj widowisk do-

szedł. Zważywszy na trudne warunki, wzięwszy pod uwagę konkurencję, jaką przychodziło zwalczać, wprowadzenie i utrzymanie opery na scenie polskiej uznać musimy za największy dowód żywotności teatru warszawskiego, za najbardziej zaszczytny trud jego przewodników, przede wszystkim w osobie Bogusławskiego, który koło tej sprawy najgorliwiej i najbardziej usilnie zabiegał i przeprowadzenie jej uważał za jedyną prawie swą zasługę.

ROZDZIAŁ VII

Przystępując do omówienia oryginalnej twórczości dramatycznej w Teatrze Narodowym, rozpocząć trzeba od pewnych zastrzeżeń. Przedewszystkiem, jak to już kilkakrotnie zaznaczono, termin: „oryginalny” miał w wieku XVIII, w szczególności dla utworów dramatycznych, zupełnie swoiste znaczenie; utwory sceniczne, a przedewszystkiem komedje, opierały się najczęściej na wzorach obcych, autor polski, przyswajając je językowi ojczystemu, wprowadzał w myśl panujących zasad pewne, a nieraz daleko idące zmiany; w ten sposób utwór otrzymywał nazwę tłumaczenia, przeróbki lub oryginału, zależnie właśnie od ilości owych zmian, granice między temi terminami były bardzo nieokreślone, tak że samym podtytułem sztuki kierować się przy klasyfikacji nie możemy, gdyż to, co dla jednych było jeszcze przeróbką, wielu innych uważało za oryginał. Z powyższych też względów trudno będzie oddzielić pewną ilość sztuk i uznać je za polskie, a potem w tym dziale omawiać; nie wykrycie bowiem wzoru do chwili obecnej nie rozstrzyga na korzyść autora sprawy oryginalności, która w każdej chwili w miarę postępu nauki może być zaprzeczona. Chcąc zbadać pokrótce drogi niezależnej twórczości dramatycznej w Polsce, musimy zwrócić uwagę na tę stronę utworów, która z samej natury swojej jest zrodzona na gruncie swojskim. Wyżej już wspominaliśmy, że

twórczość dramatyczna była w Polsce, podobnie jak i gdzie indziej, uznana za dydaktyczny rodzaj literacki, w myśl tej zasady też wprowadzone były przeróbki przy przekładach utworów obcych, które chciano zbliżyć i zastosować do życia polskiego, aby podnieść ich wartość moralizatorską. Odzwierciedlenie więc w utworach scenicznych niewątpliwie polskich cech życia prywatnego, czy społecznego i oświecenie ich bez zestawienia nawet sztuki z pierwowzorem musi być uznane za dzieło autorów czy tłumaczy polskich, wykrycie zaś pewnej ciągłości i postępu w malowaniu tego obrazu obyczajowego pozwala nam znaleźć drogi ewolucji polskiej myśli twórczej w zakresie komedjopisarstwa, oraz odtworzyć program dydaktyczny sceny polskiej. Omawiając wyżej przeróbki polskie w zestawieniu z oryginałami cudzoziemskimi, widzieliśmy, jakimi zewnętrznymi środkami pisarze polscy dążyli do unarodowienia utworów obcych, teraz, idąc nie szlakiem twórczości autora, ale zestawiając z życiem, stwierdzimy, o ile te środki doprowadziły do celu i czy rzeczywiście widz warszawski mógł odnosić wrażenie, że widzi na scenie postacie rodaków, a nie obce osoby, noszące tylko polskie nazwiska.

Inną stroną w zakresie oryginalnej twórczości dramatycznej jest formowanie się w zetknięciu z rzeczywistością, a nie tylko teorią poglądów na sztukę dramatyczną. Tutaj odnoszą się wszystkie obserwacje na temat zmian, wprowadzonych z intencją przystosowania utworów do pewnych przepisów literackich, a także do pewnego stopnia sprawa doboru repertuaru tłumaczeń. Kwestje te zostały w większości powyżej rozpatrzone, że tutaj zostaje miejsce tylko na pewne uogólnienia.

Jak widzieliśmy wyżej, wszystkie większe przeróbki przy przyswajaniu utworów obcych dotyczyły zmian, mających na celu dostosowanie komedji do pewnych wymagań ówczesnej poetyki, lokalizowanie zaś było przeprowadzone przez spolszczenie imion, przeniesienie miejsca akcji

do Polski, oraz wprowadzenie całego szeregu drobnych zmian do dialogu. Zmiany te, rozrzucone po całym utworze, polegały na zamianie wszelkich nazwisk obcych na polskie, na umieszczaniu odpowiednich wzmianek historycznych z dziejów narodowych na miejsce obcych. Nade wszystko jednak dbano o język, nie chodziło tylko o oddanie treści słowami polskimi, ale o znalezienie takiej formy, jakiej mógł użyć szlachcic polski wieku XVIII, wykreślono więc wszystko, co przekraczało granice jego świadomości, dbano, aby we wszelkich porównaniach i wyrażeniach czerpał przykłady tylko z życia szlacheckiego polskiego, a jeśli z konieczności wprowadzano cudzoziemców, to tylko takich, którzy rzeczywiście bywali w Polsce, i kraje ich, chociażby ze słyszenia, były wszystkim znane. Powyższe rysy, nieraz bardzo konsekwentnie wprowadzane, tworzyły jednak tylko przeróbkę sztuki i w małym bardzo jedynie stopniu pozwoliły pisarzom polskim wykazać oryginalność, zasługą tego systemu było tylko to, że stworzył rasowy, żywy i naturalny polski dialog sceniczny, realistycznie odtwarzający formę rozmowy przeciętnego szlachcica polskiego, że dzięki temu literatura wzbogaciła się o cały szereg wyrazów i form stylowych, przeniesionych z życia do utworów pięknych.

Nie tylko ilością form stylowych, ale i rysami charakterów ludzkich wzbogacili literaturę ci, którzy z typów ogólnoludzkich, spotykanych w utworach obcych, chcieli stworzyć charaktery o rysach swoistych i przedstawić na scenie nie tylko mowę szlachcica polskiego, ale i jego duszę wraz z wszelkimi jego wadami i przywarami, które wiek naprawy obyczajów chciał wykorzenić.

Typy ujemne, bo takie przedewszystkiem występują na pierwszy plan, podzielić można na dwie kategorie: przedstawicieli wad starego zacofanego pokolenia, owego sarmatyzmu i przedstawicieli przesadnie modnego społeczeństwa polskiego, które z kultury zagranicznej przejęło tylko cechy zewnętrzne, nie przynoszące nic dobrego, lecz pszące charakter polski.

Typ „sarmaty“, jako zacofańca, pielęgnującego w duszy stare przesady, przedstawiciela kłótniowości i pieniactwa polskiego, wroga wszelkiego postępu, zjawia się w literaturze dramatycznej od chwili stworzenia komedji polskiej, t. j. od czasów Bohomolca. Już typ Staruszkiewicza ześrodkowuje w sobie wszelkie wady ówczesnej szlachty polskiej, wyszydza jej przesady stanowe, zabobonność, a przeciwstawia jej, jako typ dodatni, cudzoziemca, osiedlonego w Polsce. Pieniactwo i zawadactwo znajduje swych przedstawicieli w komedji „Monitor“, tak że już u ojca komedji polskiej spotykamy zupełnie prawie pełną i dosadną charakterystykę starszszlachectwa. Za tym przykładem poszli i następcy, wzbogacając i modyfikując czasem ten typ, widziany w najróżniejszych sytuacjach. Dorównać jednak wzorowi, a tem bardziej przewyższyć go, nie było jednak tak łatwo, niema prawie utworu, w którymby nie próbowano typu, zaczerpniętego z wzorów zagranicznych, przerobić na przedstawiciela sarmatyzmu polskiego, naogół jednak udawało się to najwyżej połowicznie, to znaczy, że otrzymaliśmy typ, obdarzony rysami charakteru ogólnoludzkimi, zupełnie prawdopodobny na ziemiach Rzeczypospolitej, lecz nie charakteryzujący specjalnie społeczeństwa polskiego. Nie mechaniczną, ale zupełnie żywą i oryginalną twórczość pod tym względem spotykamy dopiero u Zabłockiego. Zbędne już jest dowodzenie, że w „Sarmatyzmie“ w postaciach Guronosa i Żugoty dał on typy, ześrodkowujące wszystkie wady charakteru polskiego z epoki saskiej; dokładne zestawienie z pierwotnym wzorem francuskim pokaże nam, w jaki sposób autor polski z obcych postaci w drugorzędnej komedji francuskiej potrafił zrobić żywych ludzi polskich, nic jednak już nie obali twierdzenia, że, przejmując tylko intrygę, Zabłocki potrafił, niezależnie już od wszelkich źródeł literackich, podpatrzeć i przedstawić typ swojego rodaka. Intryga „Sarmatyzmu“ słaba i nudna była i jest zawsze, lecz ludzie, występujący na jej tle, są dotąd pełnymi życia postaciami, pomni-

kowym dokumentem świetnego talentu Zabłockiego. Typy polskie w „Sarmatyzmie” to pod względem charakterystyki ludzkiej szczyt twórczości narodowej w komedji polskiej XVIII wieku, jakościowo nikt wyższych, ani nawet równych im nie stworzył, a ilościowo niewiele tu można wymienić. Sam Zabłocki nie dorównywa już „Sarmatyzmowi” swym typem „Zabobonnika”, choć nawskroś polskim, lecz już nie tak charakterystycznym, nie tak wszechstronnie przedstawionym. Do tejże galerji należy jeszcze Anzelm ze sztuki Krasickiego „Pieniacz” i Domaros z komedji Wybickiego, p. t. „Kulig”.¹⁾ Na nowe typy „sarmatów” zdobyło się komedjopisarstwo polskie dopiero w okresie sejmu czteroletniego, przedstawiając w komedji politycznej typy polskie na tle zagadnień społecznych.

Drugim typem charakterystycznym dla stosunków polskich był typ młodzieńca, który z zagranicy przejął tylko zewnętrzne oznaki kultury, który zbyt szybko i tylko powierzchownie chciał zreformować własne społeczeństwo, obalić wszelkie tradycje narodowe, zarówno złe, jak i dobre. Typ takiego modnia łączy w sobie zawsze jeszcze szereg przywar wtórnych, jest więc on zwykle hulaką, graczem, czasem szulerem, często łgarzem, a zwykle rozrzutnikiem, marnującym fortunę, ciężko przez przodków zapracowaną. Wzory zagraniczne dały całą galerję podobnych postaci, nie zawsze jednak tłumacze polscy usiłowali z nich robić typy polskie i pozostawiali je na tle o fizjonomji narodowej bliżej nieokreślonej, jak np. Zabłocki „Fircyka w zalotach”, nazwami tylko nieraz, lub zewnętrznymi cechami przenosząc akcję do Polski. Postać sfrancuziałego modnia z samej istoty swojej nie może nosić cech narodowych polskich, oryginalnie swojskim będzie jednak wtedy, gdy zobaczymy go w zetknięciu z tradycyjnym, w dobrem znaczeniu tego słowa, życiem polskim, gdy autorowi uda się pokazać, że podobny typ na tle polskich warunków jest nieproduktywny i szkodliwy, że reformatorstwo jego nie tworzy postępu, a niszczy to, co dawne poko-

lenia w imię starych, ale żywych jeszcze prawd zbudowały. Najtypowszym utworem oryginalnie polskim, wymierzonym przeciwko tego rodzaju przedstawicielom młodego pokolenia, jest trylogja komediowa biskupa inflanckiego, Józefa Kossakowskiego, p. t. „Warszawianin w domu“, „Panicz gospodarz“ i „Mądry Polak po szkodzie“.²⁾ Widzimy tu właśnie takiego młodego panicza, który po hulaszczem życiu w stolicy wraca do rodzinnego domu, nie pomagają przestrogi, ani kary, wymierzane przez ojca, smutna rzeczywistość dopiero zmusi go do poprawy obyczajów, nawrócenia się na drogę, po której kroczył jego ojciec, do wyrzeczenia się życia światowego, w nagrodę zaś za poprawę dostanie dobrą żonę, a nie modną, obłudną i rozrzną kobietę, wśród jakich początkowo tracił czas i majątek. Bliźniaczo podobny do tego Starościca jest Leander z „Solenizanta“ Krasickiego, przewyższa go tylko większą wyrazistością o tyle, o ile talent biskupa warmińskiego stał wyżej od amatorskich pretensyj literackich biskupa inflanckiego. Te dwa najjaskrawsze i najbardziej ujemnie oświecone typy nie są arcydziełami, dają jednak świadectwa, że twórczość polska zdobyła się tu na podpatrzenie i przedstawienie takiej postaci w związku z warunkami polskimi, w obu postaciach przeważają wady ogólnoludzkie, obu gubi przedewszystkiem rozrzutność i marnotrawstwo, a tylko nawiasowo jest zaznaczone, że winą tego jest zagraniczna moda, a wcale nie wspomniano, że to moda końca XVIII wieku. Cudzoziemszczyzna i wzorujący się na niej paniczycy byli w Polsce przecież i przedtem, a ciekawem byłoby właśnie zobaczyć takiego, który przywiózł i zastosować u siebie chciał ten stan choćby źle zrozumiany, który był w tym właśnie tak niezwykłym w dziejach kultury okresem. Krasicki, opierając się w swym „Solenizancie“ na „Le Dissipateur“ Destouches'a³⁾, spolszczył go, o ile możliwości, ale wcale nie przesunął w czasie pół wieku naprzód i nie zrobił z niego karykatury przedstawiciela wieku oświecenia.

To samo tyczy się i innych postaci modnisiów w komedjach polskich XVIII wieku, karykaturowano tylko tradycyjną cudzoziemszczyznę, nie występowano przeciwko nowym prądom zagranicy, te bowiem reformatorowie życia polskiego chcieli widzieć wszczepione i w społeczeństwo polskie. A nawet i dla tych szalawilów, którzy tylko tracić pieniądze i grać w karty nauczyli się po świecie, znajdowano czasem iskry sympatji, bo nie w najgorszym świetle, bo nie bez pewnego sentymentu przecież przedstawił Zabłocki swego Fircyka, bo nie chciał przecież Bogusławski w przeróbce „Szkoly żon” oczernić Horace’a, czyniąc zeń swego porucznika-szalawilę, a i Wybicki w „Kuligu”, przeciwstawiając sobie dwa światy, stary-sarmacki w osobie Domarosa i Kwerendy i młody fircykowaty, reprezentowany przez Kleandra, daje ostatecznie zwycięstwo temu ostatniemu.

Widzimy więc, że, choć teatr postawił sobie za zasadę lokalizowanie sztuk obcych, choć chciał walczyć ze złem właśnie w swojej ojczyźnie, w niewielu tylko wypadkach udało mu się dotknąć zakorzenionych rasowych bolączek polskich, poprzestawał tylko na walce z grzechami powszednimi, na inną środków zazwyczaj, a czasem i odwagi mu nie stawało; przyjdzie na to czas, gdy w epoce przełomów społecznych i politycznych, czując za sobą mocne oparcie, stanie ręką w rękę z reformatorami życia narodowego.

Odtworzenie w paru wypadkach tych dwu wyżej wspomnianych typów nie wyczerpywało wszelkich odcieni wad narodowych, nie dało całego obrazu charakteru narodowego. Nie spotykaliśmy prawie wcale na scenie postaci prawdziwej Polki na tle życia prywatnego, bo przecież Ryksy z „Sarmatyzmu” za typ powszechny uznać nie możemy, a prócz tego mamy tylko rozsiane epizody o cudzoziemszczyźnie i przesadnej modzie wśród społeczeństwa kobiecego. A i na typy dodatnie komedia się prawie nie zdobywa, a jeśli je pokazuje pod postacią rezonerów ojców

czy stryjów, to jako uosobienie papierowych zasad, nie mogących przemówić do nikogo i dalekich od codziennego życia. Nawet taki utwór, jak „Kawa”⁴⁾ Czartoryskiego, w którym była okazja do odtworzenia całej galerii oryginałów warszawskich, nie dał nic prócz marionetkowych postaci, a w komedjach charakteru, napisanych według bezpośrednich wzorów Molière’a,⁵⁾ jak „Łgarz” i „Statysta” Krasickiego, poza epizodami w tej ostatniej, mamy postacie naogół luźno związane z życiem polskim.

A inni komedjopisarze szli już zupełnie śladem owych scudzoziemszczałych fircyków, biorących z zagranicy zewnętrzne formy, a nie wypełniających ich treścią polską. Mamy więc cały szereg utworów, uchodzących za polskie, lecz nic prawie, prócz języka, z ducha polskiego nie dających, co do wielu z nich krytyka zczasem z pewnością dowiedzie jeszcze, że są nie tylko wzorowane, ale nawet przełożone, czy przerobione z obcych dzieł. Zaslugą tych oryginalnych czy pseudo-oryginalnych sztuk jest jednak to, że zaznajamiały publiczność polską z różnymi rodzajami komedyj, podobnie jak w przekładach odtwarzając etapy rozwoju komedji na Zachodzie. Mamy więc komedje obyczajowe, jak np. Broniszewskiego „Filut postrzeżony”, czy Marewicza „Miłość dla cnoty”,⁶⁾ dowodzące, że serce córki lepszy czasem czyni wybór, niż zawodny rozsądek ojca, który nie powinien zmuszać dzieci do związków małżeńskich wbrew ich woli, lub Tomaszewskiego „Małżeństwo w rozwodzie”,⁷⁾ wymierzona przeciwko modzie rozwodów. Komedja intrygi reprezentuje cały szereg fars oraz takie komedje, jak np. Czartoryskiego „Panna na wydaniu”, Góliszewskiego „Podstępna przyjaźń, czyli miłość bez szczęścia”, Broniszewskiego „Kochanek bez serca, czyli guvernantka zalotna”, Drozdowskiego „Umizgi dla przysługi”,⁸⁾ a nawet i komedję powikłań i walki z miłością mamy w wierszowanym utworze Drozdowskiego, p. t. „Literat z biedy”,⁹⁾ opowiadającym o dziejach skrywanej miłości biednego poety Biedosza.

Nie zabrakło także prób stworzenia i komedji płaczliwej, tak licznie tłumaczonej z francuskiego i niemieckiego dla sceny polskiej, nie jest wprawdzie dziełem oryginalnem drama Kubickiego „Na postrachu wszystkko się zakończy”,¹⁰⁾ przerobiona ze znanej z innego tłumaczenia drammy „Joachim albo triumf miłości synowskiej”, choć autor pisze w „Argumencie”, że pomysł wziął z kronik o wypadku, jaki się zdarzył w Japonji. Niewiadomo też, czy ostatecznie się oryginalność komedji Srokowskiego „Panna Raynord, czyli ojciec we własnej zakochany córce”,¹¹⁾ wprowadzająca typowe motywy dramatu mieszczańskiego, jak niespodziewane odnalezienie zaginionego dziecka i konflikty miłosne, stąd powstałe. Grunt, na którym powstała drama, to emancypacja i w dziedzinie sztuki stanu trzeciego, który wtargnął i na scenę, chcąc tam widzieć nie dalekich od życia bohaterów klasycznych, ale siebie samych z przeżyciami i tragizmem dnia powszedniego, z utyskiwaniem, a nieraz i złorzeczeniem na niesprawiedliwości stanowej. W Polsce w owym czasie mieszczaństwo nie było jeszcze tak uświadomione, zagadnienia więc społeczne dramatu mieszczańskiego były tylko rozumiane jako teoretyczne rozprawy, dające możliwość wprowadzenia nowych konfliktów dramatycznych, dlatego też komedja płaczliwa i drama, tłumaczona z obcych języków, albo nie była wcale lokalizowana, albo, gdy nie wprowadzała zagadnień społecznych, przenoszono ją do świata szlacheckiego polskiego, i to zresztą zewnątrz. Wszelkie też próby oryginalne rozwijają treść albo na tle bliżej nieokreślonem, albo na zupełnie obcem, jak to się dzieje z najwybitniejszym utworem oryginalnym tego rodzaju, z „Henrykiem VI na łowach” Bogusławskiego, którego akcja rozgrywa się w Anglii.

Nim przystąpimy do rozpatrywania tego dramatu ojca teatru polskiego, trzeba rozstrzygnąć sprawę jego oryginalności i stwierdzić, że „Henryk VI” może być umieszczony między dziełami swojskimi, a nie pośród tłumaczeń

i przeróbek z języków obcych. Sam autor w przedmowie zaznacza, że dzieło nie jest w zupełności utworem oryginalnym „...powieść Dodsley'a „Król i młynarz z Mansfield“, pisze Bogusławski, „podała mi myśl ułożenia osnowy komedji „Henryk VI na łowach“. Kilka rozmów dla nader trafnej krytyki obyczajów całkiem prawie wzięte, reszta osnowy zupełnie inaczej ułożoną i innemi osobami zapełnioną została“.¹²⁾ Mamy więc przyznanie się do zaczerpnięcia tematu z obcego wzoru, a nawet wymienienie tego wzoru, bliższe badania jednak uprawniają do powątpiewania o dokładności tej drugiej wskazówki. Z całej działalności literackiej Bogusławskiego wiemy, iż nigdy nie opierał się on bezpośrednio na oryginałach angielskich, ale korzystał zazwyczaj z przeróbek w językach przedewszystkiem niemieckim czy też francuskim, tak było z tłumaczeniem „Szkół obmowy“ Sheridan'a, tak później będzie z „Hamletem“ Shakespeare'a, wobec tego mniemać nawet możemy, iż języka angielskiego wogóle nie znał, tem bardziej, że znajomość ta w Polsce podówczas nie była rozpowszechniona. Zaznajomienie się z przeróbkami powieści angielskiej w literaturze dramatycznej francuskiej i niemieckiej, bliższych wówczas w Polsce, upewnia nas, że Bogusławski miał do czynienia z temi wtórnymi utworami, a nie pierwowzorem Dodsley'a. Z przeróbek tych pierwszą była komedja Sedaine'a „Le Roi et le Fermier“,¹³⁾ jako swój wzór wskazująca w przedmowie teatr angielski, zapewne też dialogowaną powieść Dodsley'a, o której mówi Bogusławski; później w zmienionej nieco formie na szerszem tle podejmuje ten temat M. Collé w komedji, p. t. „La partie de chasse d'Henri IV“,¹⁴⁾ w literaturze niemieckiej zaś Weisse pisze operę „Die Jagd“¹⁵⁾ o podobnej treści. Z tych trzech sztuk największe znaczenie miała komedja Collé'go, jako pierwsza komedja historyczna w literaturze francuskiej, która potem nawet w XIX-ym wieku przez wiele dziesiątków lat nie schodziła z repertuaru teatrów ludowych francuskich; przeróbka niemiecka Weisse'go, odrzuciwszy tło

historyczne z dodatkiem muzyki J. A. Hiller'a, staje się pierwszą narodową operą niemiecką¹⁶⁾ i razem z trupą niemiecką przywędrowała nawet do Warszawy.¹⁷⁾ Co jest wspólnego między temi sztukami a komedią Bogusławskiego, czy jest rzeczą pewną wpływ ich wszystkich razem, czy może tylko jednej, a przedewszystkiem, czy „Henryk VI” dostatecznie się od nich oddala, aby zyskać nazwę dzieła oryginalnego?

We wszystkich czterech sztukach akcja rozbija się na dwie intrygi. Pierwsza to sprawa miłości chłopaka wiejskiego do dziewczyny, uprowadzonej do miasta przez możnego pana, potem powrót i otrzymanie przebaczenia od rodziny i narzeczonego, oraz ukaranie uwodziciela przez króla; druga intryga to zabłąkanie się króla w lesie, arestowanie go przez leśnika, oraz goszczenie monarchy w chacie wiejskiej, gdzie się dowiaduje o wybrykach swych dworzan. Prócz tego w sztuce Collé'go jest jeszcze akcja przywrócenia do łaski królewskiej ministra, księcia de Sully, rozgrywająca się w akcie pierwszym na dworze w Fontainebleau. W tejże komedji, a wraz z nią i w operze Weisse'go, prócz głównej pary kochanków jest jeszcze i druga: mianowicie siostra głównego bohatera i jej narieczony, wprowadzenie tej pary nie komplikuje akcji, lecz ma znaczenie tylko epizodyczne. Struktura intrygi komedji Sedaine'a tem zasadniczo różni się od „Henryka VI” Bogusławskiego, że, w odróżnieniu od tego ostatniego, oraz dwu powyższych sztuk, zamiast dwu postaci, ojca gajowego, oraz syna nieszczęśliwego narzeczonego, jest tylko jedna, odgrywająca rolę obydwu. Co do epoki i miejsca akcji sztuki też różnią się między sobą, komedja Collé'go dzieje się we Francji, jako król występuje Henryk IV, u Sedaine'a król nie jest nazwany żadnem imieniem, akcja zaś rozgrywa się w Anglii, bez określonego miejsca akcji jest opera Weisse'go, gdzie bohaterowie, zgodnie ze zwyczajem lokalizacji, noszą imiona niemieckie. U Bogusławskiego akcja, podobnie jak u Sedaine'a, rozgrywa się w Anglii, lecz też bez na-

wiązywania do jakichkolwiek znanych wypadków historycznych, król nosi imię Henryka VI.

Wyżej wskazane zbieżności treści wystarczają, jako dowód, że pomysł „Henryka VI” nie był oryginalny, trudno jednak jedną tylko z tych komedyj uznać za źródło dzieła Bogusławskiego, bliższe zestawienie tekstów potwierdza, że nasz autor znał wszystkie trzy sztuki i z nich wszystkich czerpał natchnienie, albo, czego dotąd nie dało się stwierdzić, miał do czynienia jeszcze z inną przeróbką obcą, która jednoczyła w sobie wszystkie cechy wspólne trzech pierwszych, a właściwie tylko dwu francuskich, jako wprowadzających różne motywy, potem połączone w „Henryku VI”.¹⁸⁾ Ponieważ jednak ta druga ewentualność nie jest pewna, a raczej nawet wątpliwa, można pokusić się o stwierdzenie, że Bogusławski, czerpiąc treść aż z dwu, czy trzech sztuk, odbiegł jednak od nich dość daleko, aby dzieło można było nazwać komedią oryginalną.

Sztuka Bogusławskiego przewyższa swe pierwowzory doskonałą strukturą akcji przez wprowadzenie tylko jednej pary kochanków, nie mamy, tak jak u Collé’go i Weisse’go, zbędnych epizodów, a i druga intryga zabłąkania się króla naogół została włączona i spleciona z pierwszą zupełnie zręcznie. Prócz tego w „Henryku VI” mamy jeszcze powikłania akcji, nieznane powyższym komedjom obcym, autor nasz ożywia bowiem akcję przez to, że uwodziciel Milord Rydyrg wraz ze służącym swym Larwell’em, dowiedziawszy się o ucieczce Betsy, poszukują jej i chcą ją odbić. Dzięki temu intryga sztuki Bogusławskiego nie sprowadza się tylko do sprawy uzyskania przez Betsy przebaczenia od narzeczonego, oraz ukarania winnego wprawdzie, ale już nieszkodliwego magnata, ale posiada także sceny o wysokiem nawet napięciu, czy to komicznem, czy tragicznem, które do samego końca sztuki trzymają w naprężeniu ciekawość widza czy czytelnika.

Jeszcze więcej inwencji własnej, z największą korzy-

ścią dla swego dzieła wykazał Bogusławski w doborze i odmalowywaniu charakterów bohaterów sztuki. Nie są to, jak zwykle w komedji płacziwej, postacie jednostronnie obdarzone tylko temi cechami charakterów, które są niezbędne dla akcji, tak często spotykane uosobienia miłości macierzyńskiej, czy oddania synowskiego, pokazane pod jednym kątem widzenia dodatniości czy ujemności etycznej. Postacie „Henryka VI” są każda dla siebie skomplikowane już maszyneryją, połączeniem wad i zalet, wzniosłych ideałów i śmiesznostek. Na czoło wysuwa się tu Ferdynand Kokl, stary strażnik lasów królewskich, prostoduszny, ale czasem też podstępny, niegdyś zasłużony żołnierz, w którym zawody życiowe wytworzyły niewiarę w ludzi, a nawet własne szczęście, gdyż niespodziewana zmiana losu zamiast radości wywołuje słowa krytyki i sceptycyzmu. A obok niego żona, kochająca jego i syna, gospodarna kobieta, ale jak świetnie scharakteryzowana w swej prostocie, gdy prosi króla, aby ją zabrał do miasta i pokazał dwór! Podobnie bogato wyposażone są w najrozmaitsze rysy charakteru i inne postacie, w przeciwieństwie do ich ubóstwa pod tym względem w pierwowzorach. Jedynie koturnową i bezkrwistą jest postać króla, zjawisko tem dziwniejsze, że właśnie ta tylko postać w komedji Collé’go i operze Weisse’go ma pewne żywsze rysy, gdy goszcząc w chacie wiejskiej, zaczyna zalecanki do pięknej Catan-Röse; względy polityczne kazały prawdopodobnie Bogusławskiemu opuścić tę scenę i uczynić osobę króla konwencjonalną postacią komedjową.

Komedja o Henryku, zarówno u Bogusławskiego, jak i w pierwowzorach, jest sztuką tendencyjną o charakterze społecznym, idzie tu o przeciwstawienie zepsutego życia dworskiego prostemu, ale zawsze uczciwemu życiu ludzi maluczkich, kórzy, choć tamtym nie dorównywają stanowiskami i fortuną, przewyższają ich pod względem etycznym. Myśl ta została podkreślona u Bogusławskiego aż nadto wyraźnie, ze szkodą nawet dla wartości artystycznej

działa, tendencji utworu poświęcone są całe wielkie dialogi, krytykujące życie dworskie i miejskie, dowodzące, że człowiek człowiekowi jest zawsze równy i, jeśli go przewyższa, to tylko pod względem etycznym. Następstwem tej tendencji jest to, że wszystkie postacie dworu, wyłączając tylko króla, są obarczone niskimi wadami, ludzie zaś z „lasu”, choć czasem śmieszni przez swe prostactwo, wysoko noszą ideał godności ludzkiej. Że podobne postawienie sprawy uderzyło nawet współczesnych, dowodzi to, że po dwu reprezentacjach przedstawienia komedji zostały zawieszone i dopiero Sąd Sejmowy pozwolił na ponowne wystawienie.¹⁹⁾

Jeszcze zawziętsze walki o wolność myśli społecznej musiał toczyć Bogusławski w obronie polskich komedyj, które te kwestje rozpatrywały już nie pod alegorją obcych stosunków, ale wprost jako zagadnienie narodowe. I to tem dziwniejsza, że poglądy, głoszone w obcych sztukach, jak „Wesele Figara”, czy polskich, mających za tło życie niepolskie, jak właśnie w „Henryku VI”, były daleko skrajniejsze, daleko silniej wyrażone, niż w narodowych sztukach politycznych, a jednak nie rozpałały tak namiętności, nie wzniewały naogół takiej burzy sprzeciwów. Gdyby Bogusławski, przerabiając „Henryka VI”, przeniósł go w zupełności na teren polski, nie mógłby go pewno zupełnie wystawić i, jeśli tak właśnie nie zrobił, to zapewne przewidując dobrze, coby groziło dziełu jego i teatrowi. Inne względy chyba roli nie grały, zdobywszy się na tyle inwencji własnej, aby tak daleko odbiec od wzorów, potrafiłby zapewne przeprowadzić tę intrygę na tle życia polskiego, tem bardziej, że z innemi sztukami niejednokrotnie to robił.

„Henryk VI na łowach” przez swą tendencję społeczną jest dziełem przejściowem od komedji płaczelivej do komedji politycznej, która już nie walczy o ogólne ideały, ale występuje ze ściśle sprecyzowanym programem politycznym, aktualnym w danej chwili i chce dla przeprowadze-

nia go urobić grunt wśród społeczeństwa. Teatr warszawski, który zawsze szedł ręką w rękę z akcją naprawy Rzeczypospolitej, zaczynając od poprawy obyczajów, w momencie walki o postulaty polityczne stanął też w szeregu reformatorów i stał się wielce doniosłą trybuną w sporach, które toczył sejm i ogół społeczeństwa.

Komedia o charakterze politycznym i społecznym pokazuje się na scenie Teatru Narodowego dopiero po powrocie Bogusławskiego z Wilna, to jest po roku 1790. Możliwe, że już przedtem, bo w r. 1789, była grana komedia Karpińskiego „Czynsz”,²⁰⁾ lecz nie jest ona właściwie komedią polityczną w pełnym tego słowa znaczeniu, nie występuje bowiem z konkretnym programem uwłaszczenia chłopów, ani też zmiany ich stanowiska społecznego w jaki inny sposób, lecz wymaga tylko od szlachty ludzkiego traktowania poddanych, każe w nich widzieć też ludzi, czujących na obrazy, niedolę i nędzę.

Podobnie wystawione nie były i inne utwory współczesne, zabarwione tendencją polityczną czy społeczną, jak „Kmiotek” Wybickiego, czy pełen aluzji do polityki zagranicznej Stanisława Augusta „Władysław pod Warną” Niemcewicza.²¹⁾

Pierwszą naprawdę polityczną komedią polską, graną w teatrze, był „Powrót posła” Niemcewicza, wydany w końcu roku 1790, a w dniu 15 stycznia 1791 wystawiony pod tytułem „Powrót syna do domu”. Schemat intrygi najzupełniej molierowski, choć nie wzorowany na poszczególnym dziele i nawet nie wprowadzający ze sobą wyraźnych reminiscencji jakichś scen, a tylko bardzo odległe wzorujący się na niektórych typach. Zasadnicza różnica między Niemcewiczem a Molière’em polega na tem, że w zawarciu związku małżeńskiego przeszkadza nie jedna osoba, ale cały obóz.²²⁾ Jak w komedji molierowskiej scharakteryzowanie tego typu przeszkadzającego jest głównym celem dzieła, tak i „Powrót posła” poświęcony jest zobrazowaniu obozu konserwatywnego na sejmie czteroletnim i prze-

ciwstawieniu jego programu intencjom patryotów. Wartość „Powrotu posła” polega na tem, że Niemcewicz potrafił pomieścić w swem dziele, i to nie naruszając jego konstrukcji, nie wprowadzając zbytnio epizodów i rezonerstwa, odzwierciedlenie wszystkich kierunków myśli, nurtujących podówczas opinię publiczną, przedstawić i oświetlić wszelkie zagadnienia, jakie mający się zebrać po limicie sejm będzie musiał rozważyć i rozstrzygnąć.²³⁾ Aktualne zagadnienia polityczne przedstawione są na barwnie i szeroko zakreślonem tle obyczajowego życia szlachty polskiej w XVIII wieku, dzięki temu komedia nie straciła świeżości po dzień dzisiejszy, gdyż nie była tylko pamfletem politycznym. Talent satyryczny autora nie pozwolił mu poprzestać tylko na jednej, politycznej stronie życia, ale zmusił go do odmalowania jego pełni, do pozostawienia potomności jednego z najświetniejszych pomników życia obyczajowego w XVIII wieku.

Znaczenie „Powrotu posła” okazało się zaraz po jego ukazaniu się, w ciągu dwu lat rozchwymano dwa jego wydania, wystawienie jego okazało się jednym z największych sukcesów, a o znaczeniu moralnem dostatecznie chyba świadczy to, że opozycja sejmowa wystawienie komedji uznała za tak niebezpieczne, że zaraz na trzeci dzień przez usta posła Suchorzewskiego, domniemanego pierwowzoru Starosty, wniosła, śmiechem zresztą przyjętą, interpelację na plenum sejmu.

Nic dziwnego, że po pierwszej tak udanej próbie podjęto w dalszym ciągu wystawianie komedji politycznych. Na nieszczęście jednak nie dorównały one w żadnym stopniu „Powrotowi posła”, autorom nie starczyło talentu i zamiast komedji o tle politycznem, dali dialogowe feljety polityczne, pozbawione szerokiego tła obyczajowego, żywej akcji, komizmu, wypukłości charakterów i wszystkiego, co sztuce Niemcewicza dało znaczenie nieprzemijające.

Bogusławski w przedmiocie do komedji swej, p. t. „Do-

wód wdzięczności Narodu", ²⁴⁾ wystawionej w dziewięć miesięcy po premierze „Powrotu posła”, pisze: „Nie chciałem żadnej w niej (komedji) umieszczać intrygi, któraby, wprowadzając miłość na scenę, poniżyła godność celu, o którym mówić chciałem. Starałem się wystawić jak najżywiej radość, dowodzącą uszczęśliwienie Narodu, chciałem na scenie powtórzyć odgłos powszechny, a w tym zapale, nie zważając na obce przepisy, szedłem za poruszeniem własnego serca, za natchnieniem wdzięczności, czułem tylko, że jestem Polakiem”. Jednak pomimo tych pięknych zamierzeń wykonanie zupełnie zawiodło. „Dowód wdzięczności Narodu” jest jakby dalszym ciągiem „Powrotu posła”, przedstawia nam znów dom Podkomorzego w chwili, gdy obchodzono tam uroczyście rocznicę obrania na króla Stanisława Augusta. Widzimy teraz dawnych znajomych, gdy radośnie korzystają z reform, jakie przyniosła konstytucja 3-go maja, prócz Podkomorstwa, Szarmanckiego, poprawionego już i dzielnego rotmistrza kawalerji, oraz zawsze jeszcze niezadowolonego Gadulskiego zjawiają się na uroczystość mieszczenie kandydaci na posłów sejmowych; niechętny im Starosta, słysząc ich przemawiających, przejęty uroczystością chwili, uznaje wkońcu zbawienny wpływ reform i sztuka kończy się ogólną radością i pochwałami króla:

„Kto Polak, kto zna, kto czuje,
Jak słodka wolność i sława,
Niech się dziś z nami raduje,
Niech uwielbia Stanisława.
Zdeptana przemocą pycha,
Miasta z upadku dźwignione,
Chłopek wolnością oddycha,
Dawne rycerstwo wskrzeszone”.

Sztuka Bogusławskiego już nawet nie zamierzała walczyć o jakieś ideały, zjednywać zwolenników, a śmiesznością kruszyć przeciwników, jest ona tylko panegirykiem na cześć króla oraz twórców konstytucji. Powodzenie tego

okolicznościowego utworu przypisać należy tylko temu, że nawiązał on do akcji ulubionego „Powrotu posła”, dzięki temu też ma i dla nas znaczenie, jako dokument popularności komedji Niemcewicza, a o znaczeniu tej ostatniej wspomina nawet Bogusławski przy omawianiu poprawy Szarmanckiego:

„Gdy widział, że ich głupstwa nawet na Teatrach
Przedrzeźniano, poprzestał o tych modnych wiatrach
Myśleć i człowiek z niego, jak należy”.

Gdyby „Powrót posła” nie opromienił swą sławą i „Dowodu wdzięczności Narodu”, zginąłby on zapewne w zapomnieniu, jak zaginęły przeróżne „Kantaty” okolicznościowe, i nie byłby może nawet wydany drukiem, jak trzecia z rzędu polska komedja polityczna „Szlachcic mieszczańinem” Wybickiego.

Wystawiona 25 listopada 1791 znów na uroczystą rocznicę koronacji Stanisława Augusta, sztuka Wybickiego nie osiągnęła nawet takiego powodzenia, jak „Dowód wdzięczności Narodu”. Dzięki temu, że rękopis teatralny dochował się szczęśliwie, możemy ją poznać²⁵⁾ i wtedy przyznamy, że niepowodzenie to było jednak zasłużone. Tłem akcji „Szlachcica mieszczańinem” jest małe miasteczko polskie w czasie jarmarku, zjeżdżają się najróżniejsi ludzie i wypowiadają swe sądy na temat stosunków zmienionych wskutek wprowadzenia w życie ustawy konstytucyjnej. Mamy więc malkontenta w osobie szlachcica Burdziłły, nie mogącego zgodzić się na wywyższenie stanu mieszczańskiego, mamy cudzoziemca Eskulapiego, który, zachwycony nowymi stosunkami w Polsce, chce tu pozostać i naturalizować się jako mieszczanin, są przedstawiciele mieszczan, z pośród których tylko Instygator Assawuła narzeka na nowe porządki, gdyż przestały mu teraz napływać nielegalne dochody. Cała akcja polega na tem, że Sędzic Świętosław ma się żenić z Teresą, córką burmistrza, i wraz z nią osiąść wśród mieszczan; niezadowolony

jest z tego Sikorka, pisarz miejski, a dawny konkurent narzeczonej, który zamierza przeszkodzić małżeństwu, usiłowania jego są jednak tak nikłe, że nie wystarczają nawet do zawiązania jakiejś intrygi. Całe trzy akty wypełniają tylko rozprawy i spory, mówi się o zbawienności nowych ustaw, narzeka wciąż na nieuctwo i brak obywatelskości opornych, nie zapomniał autor nawet i o postulatach ekonomicznych, Świętosław bowiem oświadcza, że kupować będzie tylko wyroby krajowe, nawet podarków pochodzenia zagranicznego przyjmować nie będzie, a w przyszłości cały swój majątek przeznaczą na podniesienie przemysłu w Polsce. Sztuka kończy się uroczystymi zaręczynami, co znowu daje obecnym okazję do wygłoszenia całego szeregu pochwał na cześć króla Stanisława Augusta, stawianego obok Kazimierza Wielkiego, jako nowego budowniczego Polski.

Z myślą o królu był pisany też dramat historyczny Niemcewicza „Kazimierz Wielki”,²⁶⁾ ułożony pośpiesznie na rozkaz monarchy dla uczczenia pierwszej rocznicy konstytucji majowej. „Zdało mi się”, pisze o genezie tej sztuki autor, „że Kazimierz, nasz wielki król, więcej spokojny, jak wojownik, nadawca praw w Wiślicy, przywołujący za życia na następcę berła siostrzeńca swego Ludwika Węgierskiego, najłatwiej do położenia dzisiejszego mógł być przystosowanym. Na tej więc zasadzie oparłem drama „Kazimierza Wielkiego”.²⁷⁾ Aluzje są zupełnie wyraźne, widzimy Kazimierza w uroczystym dniu rocznicy ogłoszenia Statutu Wiślickiego, jako króla, broniącego chłopów i mieszczan, budowniczego zamków, opiekuna rzemiosł, założyciela szkół rycerskich. Akcja nikła, z jednej strony miłość giermka Niemiry, któremu król wreszcie zezwala na ślub i pasuje go rycerzem, z drugiej zaś powodzeniem uwiecznione zabiegi Jana z Mielsztyna pogodzenia króla z żoną, dla której wyrzec się rzeba miłostek. Czy w tem ostatniem Stanisław August nie wyczuł i dla siebie nagany, podobnie jak i we wszystkim innem upatrywać mógł po-

chwały, świadectwa milczą, wiemy tylko, że na owację, uczynioną w miejscu, gdzie Kazimierz obiecuje bronić ustaw i mieczem ścigać ich burzycieli, a tem samem wrogów ojczyzny, publicznie odpowiedział: „Tak! stanę i wystawię się”. Obietnicy nie dotrzymał, w dwa i pół miesiąca potem sam przystał do konfederacji targowickiej. I tutaj musimy stwierdzić na chlubę Teatru Narodowego, że, choć poza „Powrotem posła”, występując w sprawach politycznych, nie umiał się zdobyć na dzieła sztuki, intencje patriotyczne miał zawsze jak najczystsze, gdy bowiem król zdradził narodową sprawę, nie padła już ze sceny żadna pod jego adresem pochwała, wyżej omówione sztuki znikają z repertuaru i jeśli potem teatr odezwie się znowu w sprawie politycznej, to innym już głosem, bo pobudki bojowej, wzywającej do zbrojnego czynu w dniach kwietniowych 1794 r.

ROZDZIAŁ VIII

Oryginalna opera polska przed rokiem 1794, rozpatrywana jako dzieło literackie, a nie muzyczne, ma o tyle tylko znaczenie, że przygotowała grunt do powstania takiego dzieła, jak „Krakowiaki i Górale” Bogusławskiego. I jeśli warto zwrócić uwagę na pierwsze próby twórczości w tej dziedzinie, to przede wszystkim w tym celu, by zbadać dzieje tych motywów, które w „Cudzie” znalazły najdoskonalszy wyraz, ale nie były tam zupełną nowością, gdyż miały już swą historję i przeszły przez różne przeobrażenia.

Pierwszą operą oryginalną polską jest „Nędza uszczęśliwiona”,¹⁾ przerobiona przez Bogusławskiego z Bohomolca z muzyką Kamińskiego. Naiwna i prosta w swej treści, pod względem muzycznym wzorująca się niewolniczo na operach włoskich, bez zrozumienia tradycji pieśniarskich polskich,²⁾ zasługuje na pamięć jedynie przez to, że z nią łączy się fakt wprowadzenia języka polskiego do opery. Jednak już tu występuje to, co potem dla „Krakowiaków i Górali” będzie tak charakterystyczne, t. j. ludowość tła, jest ono tu coprawda jeszcze bardziej konwencjonalne, niż w przyszłej operze narodowej, ale znamienne dlatego, że narzuca wszystkim prawie późniejszym operom tradycję ludowości. Jak widzieliśmy przy omawianiu obcych oper, granych w teatrze warszawskim, wieś jest czę-

stą bardzo dekoracją opery, ta chata, jaką daje w „Nędzy“ Bogusławski, mało się różni od chat z oper Paisiella, czy Cimarosa, jedyny rys charakterystyczny, jaki swym bohaterom, jako chłopom, daje polski autor, to jest to, że są biedni, a poprawa ich losu zależy od łaski pana. Niema tu zresztą mowy o jakiejś tendencji społecznej, o nawoływaniu do zmiany tego stanu rzeczy, to, że dziedzic przez swą pomoc umożliwił pobranie się Kasi z Antkiem, jest tylko „deus ex machina“, technicznym środkiem, powodującym pomyślnie rozwiązanie intrygi.

„Nędza uszczęśliwiona“ była napisana na rozkaz króla przez Bohomolca, a przeznaczona dla szkoły rycerskiej, gdy jednak z braku muzyki nie zużyto jej na scenie, Bogusławski, z polecenia Montbruna, przerobił ją przez dodanie paru aryj i duetów i rozszerzenie z jednego aktu na dwa, a niedawno przybyły do Polski Słowak, nie znający nawet dostatecznie języka libretta, Maciej Kamiński dorobił do niej muzykę, aby z dniem 11 maja 1778 roku przy akompaniamencie orkiestry, złożonej zaledwie z 11 osób, rozpoczęła dzieje opery polskiej.

O ile ta pierwsza próba nie mogła naprawdę i rzeczywiście przekonać publiczności do opery polskiej, to dalsze dały jednak wyniki pomyślniejsze. Pełnym sukcesem jest już wystawienie „Zośki, czyli wiejskich zalotów“, ³⁾ z muzyką tegoż Kamińskiego, a librettem Szymańskiego, która, wystawiona w roku 1779 lub 1780 ⁴⁾, aż do „Krakowiaków i Górali“ była najulubieńszą operą polską. Widocznie kompozytor potrafił już znaleźć drogę do dusz publiczności polskiej, a i strona literacka stoi o wiele wyżej. Szymański na tło obrał również życie wsi polskiej, umiał jednak wydobyc z niego cechy istotniejsze i posłużyć się niemi, jako sprężynami akcji. Chłopi w „Wiejskich zalotach“, występując w obronie miłości Stacha i Zosi, walczą też o swoje naistotniejsze interesy, bo ekonom Ciemieźnicki, nie chcący dać pozwolenia na ślub, to nie tylko rywal Stacha, ale zarazem zmora, która uciskała chłopów i tym ostatnim czy-

nem tylko przebrała miarę. Konwencjonalizm i sielankowość tła ludowego pękła pod naporem tendencji społecznej, podkreślonej tak mocno, jak w mało którym utworze komedjowym owoczesnym, a na pewno żadnej operze. Figury rysowane też barwami mocnymi: Ciemiężnicki to nie tylko gnębiciel poddanych, ale przytem tchórz, który, zasłyszawszy o projektowanym akcie zemsty, ustępuje odrazu, a młynarzowa Maryna, matka Zośki, nie tylko się cieszy wraz z córką, ale dla zaznaczenia radości swoim zwyczajem upija się i w stanie najzupełniej nietrzeźwym pokazuje się na scenie. Intryga opery nie znamionuje większej pomysłowości, być może zresztą, że jest skądś przejęta, ale w każdym razie wprowadzenie tak postawionej sprawy społecznej do opery, której bohaterami są chłopci polscy, jest niewątpliwie nowością i inicjatywą Szymańskiego.

Pod tym względem nie pozostaje jednak „Zośka” w osobnieniu i wkrótce znajdują się i inne opery, podejmujące ten wątek; w zależności jednak od osoby autora ulega on pewnym przeobrażeniom. A więc w sztuce Macieja Radziwiłła z muzyką Jana Dawida Hollanda, granej w Nieświeżu na przyjazd Stanisława Augusta w r. 1784, a przeniesionej potem i na scenę Teatru Narodowego, młoda para wieśniaków, Antek Calka i Agatka, też się nie mogą pobrać przez szykany podstarościego Pijanki. Różnica z operą Szymańskiego polega na tem, że w obronie miłości młodej pary występuje nie, jak tam, gromada, która sama sobie chce wymierzyć sprawiedliwość, ale interwenjuje dziedzic, przedstawiony tutaj, jako ideał pana, dbającego o poddanych, którzy przecież „nasi to żywiciele, nasi dawcy chleba”.⁵⁾

Jak widzimy, we wszystkich operach oryginalnych polskich jako cecha charakterystyczna występuje pod różnemi postaciami ludowość, życie wiejskie jest jeśli nie tłem konwencjonalnem, to istotą akcji, do wyżej wymienionych można dołączyć jeszcze „Prostotę cnotliwą”⁶⁾ Bohomolca,

z muzyką Kamieńskiego. Czyż innego rodzaju oper w Polsce nie pisano? Tak, Kamieński, Weinert, Gaetani komponowali muzykę i do oper, które za tło obrały sobie życie szlacheckie czy mieszczańskie, ale libretta ich nie powstały w Polsce oryginalnie i jako takie zostały omówione gdzie indziej. Zabłocki w „Żółtą szlafmycę“ czy w „Balik gospodarski“ nie włożył dość własnej inwencji, aby przeróbka jego miała piętno oryginalności i wniosła nowe rysy do wizerunku fizjonomji teatru warszawskiego. Na boku pozostaje jeszcze parę oper, które, nie wydane drukiem, albo zaginęły, albo znajdują się w niedostępnem ukryciu, jak „Tradycja załatwiona“ Zabłockiego, z muzyką Kamieńskiego, „Donnerwetter, czyli Kapral na werbunku“ Pierożyńskiego, z muzyką Weinerta“.⁷⁾

Już jednak na podstawie tego, cośmy wyżej omówili, widać, że dawno, przed rokiem 1794-ym opera oryginalna polska wyrobiła sobie własne tradycje, przy rozpatrywaniu „Krakowiaków i Górali“ zwrócić więc należy uwagę, o ile nawiązują oni do tych tradycji, co wnoszą nowego, a w czym się wylamują.

„Cud, czyli Krakowiaki i Górale“, chociaż jest najznajmniejszym utworem Bogusławskiego, ze względu na niecenzuralność, nie wszedł do „Dzieł dramatycznych“, wydanych przez ojca teatru warszawskiego. Nie dochował się też rękopis oryginalny, ani nawet współczesny, używany w Teatrze Narodowym. Przed przystąpieniem więc do omawiania opery Bogusławskiego należy na podstawie istniejących późniejszych wydań „Cudu“ oraz zachowanych kopij pokusić się o zrekonstruowanie pierwotnego tekstu. Czy to będzie takie łatwe i proste? O tyle nie, że „Krakowiaki i Górale“ już od samego początku przechodziły zapewne cały szereg stadjów zmian, wiemy, że dodawano do nich nowe kuplety za czasów Księstwa Warszawskiego, potem w roku 1831, ale prawdopodobnie inaczej też wyglądał tekst w 1794 r., a inaczej za czasów pruskich. Do zmian tych przyczyniały się względy polityczne, a i nie-

małą też rolę musiało odgrywać i to, że od samego początku kuplety wyszły poza teatr, wśród ulicy ulegały różnym zmianom, aby potem znowu powrócić na scenę, stąd też prawdopodobnie powstały mniemania, że za Bogusławskim kryją się inni autorzy, jak np. Kołłątaj.⁸⁾ Ze wszystkich drukowanych tekstów „Cudu” najpełniejszy jest ostatnio wydany przez Eugenjusza Kucharskiego, według odpisu Ambrożego Grabowskiego, zachowanego w bibliotece Baworowskich we Lwowie.⁹⁾ Tekst ten uzupełnić można tylko trzema ustępami, znajdującymi się w innym rękopisie,¹⁰⁾ pozostałe drobne odmiany są bez znaczenia, porównanie zaś z drukami wcześniejszymi, zapełnionymi błędami językowymi, przemawia za uznaniem odpisu Grabowskiego za najwierniejszy. Nieprawidłowy jest tylko podział na akty, z afiszów bowiem z początku wieku XIX wiemy, że „Cud” składał się z dwu, a nie czterech aktów; to, co u Grabowskiego jest pierwszym i drugim, było jednym aktem, drugi zaś składał się z dwu odsłon, w lesie (III akt u Grabowskiego) i we wsi (IV akt u Grabowskiego). Podział na dwa akty, chociaż są trzy odmiany dekoracji, zgodny jest z tradycją opery włoskiej, zwykle dwuaktowej, i ma też uzasadnienie i w strukturze akcji.

Zestawienie zachowanych tekstów może nam jednak dać pojęcie, jak wyglądał „Cud” w pierwszych latach XIX wieku, o tem zaś, jakim był na tych trzech przedstawieniach roku 1794, pouczyć nas nie może. Czy mamy jednak powody przypuszczać, że wyglądał on inaczej? Słusznie twierdzi E. Kucharski na podstawie świadectwa Seumego,¹¹⁾ że wesele Pawła i Zosi w akcie pierwszym jest dodatkiem późniejszym, ponieważ sztuka kończyła się weselem Stacha i Basi w dodawanym balecie „Swaty” (Die Werber). Inaczej też mogły brzmieć arje o tendencji politycznej, zmienianej zawsze zależnie od okoliczności i, jak poświadcza tenże Seume, nieraz improwizowane na poczekaniu przez aktorów, a potem przez publiczność przenieszone poza mury teatru,¹²⁾ w ten sposób niektóre arje

opery stały się tak żywe i nieuchwytnie, jak pieśń ludowa. Oficjalny tekst sztuki, gdzie tendencje patryotyczne były podawane pod grubymi obłonkami, mógł ulec zmianie przed wystawieniem we Lwowie. Na jednym z zachowanych odpisów¹³⁾ znajdujemy przekreśloną notatkę: „przerobiona we Lwowie”, skądinąd zaś¹⁴⁾ wiemy, że przed wystawieniem „Krakowiaków” w roku 1796 na otwartej scenie w ogrodzie Jabłonowskich miał Bogusławski długie przeprawy z cenzurą, posyłano bowiem egzemplarz aż do Wiednia. Zapewnia nas wprawdzie autor „Krakowiaków”, że gubernator Galicji Gallenberg zwrócił mu operę tylko z kilkoma słowami przekreślonemi, można jednak przypuszczać, że już przed oddaniem sztuki do cenzury powprowadzał Bogusławski zmiany, tem bardziej, że w Warszawie pisał operę pośpiesznie, a uważając ją nie tylko za ulubione dzieło, ale i sztukę, która miała podreparować fatalny stan finansowy teatru, dbał o wykończenie jej.

Krytyka historyczno-literacka wykazała, że pomysł zasadniczej sytuacji w „Krakowiakach i Góralach” nie był oryginalny, że Bogusławski, podobnie jak to czyniło wielu autorów, jemu współczesnych, zaczerpnął go z literatury obcej.¹⁵⁾ Zestawienie jednak z obcym wzorem, t. j. komedią Poincine’a p. t. „Le Sorcier” wykazało, że Bogusławski włożył dosyć własnej inwencji, aby opera jego słuszenie mogła się zwać oryginalną. Z Poincine’a mógł przejąć Bogusławski zasadniczy pomysł wprowadzenia postaci spóźnionej zalotnicy (Dorota: Szymonka) i jej usiłowań niedopuszczenia do małżeństwa kochającej się pary, stamtąd może pochodzić też pomysł wprowadzenia mniemanych czarów, aby zniweczyć intrygi i doprowadzić do skojarzenia małżeństwa kochających się, a poskromić i ukarać niewczesną zalotnicę oraz protegowanego przez nią konkurenta.

Poza tym zasadniczym schematem, odbiegającym zresztą w szczegółach od pierwowzoru, „Cud” jest dosyć da-

leki od „Le Sorcier”, a nawet analogiczne sceny nie zdradzają bliskiej zależności. Nawet po odkryciu innego źródła, bliższego operze Bogusławskiego,¹⁶⁾ choćby to dowiodło, że „Krakowiaki i Górale” nawet w szczegółach struktury akcji nie są oryginalne, że nawet całe sceny i dialogi są tylko przeróbką, nie będziemy mogli nie uznać, że „Cud” należy do literatury polskiej. Swojskość, jaka bije z utworu, związanie z momentem dziejowym, znaczenie polityczne, a wreszcie naczelne miejsce, jakie zajmuje „Cud” pośród utworów pięknych XVIII wieku, to, bez względu na zależność od dzieł obcych, jest świadectwem wielkiego wysiłku twórczego samego Bogusławskiego; palmy pierwszeństwa, jako autorowi najdawniejszej opery narodowej w pełni tego słowa znaczeniu, nikt ojcu Teatru Narodowego odebrać nie może.

Dlaczego nazwano „Cud” operą narodową? Czy dlatego, że wprowadza pierwiastek ludowy? Przecież już przedtem w wielu operach, granych na scenie warszawskiej, mamy ten pierwiastek, przecież wprowadza go i Książnin do swych oper, pisanych dla teatru puławskiego, jak „Cyganie”, „Trzy gody”, „Zosiny”. Czy jest jaka różnica w przedstawieniu ludu polskiego w tych utworach z jednej strony, a w „Krakowiakach i Góralach” z drugiej? Autorowie polscy, czyniąc chłopów bohaterami swych utworów, szli za przykładem literatury obcej i z niej się uczyli malowania ludu, a nie z życia. Lud w literaturze stanisławowskiej jest tylko konwenansem, na scenie różni się tylko ubiorem, który też zresztą jest tylko konwencjonalnie ludowy. Chłopi myślą kategorjami warstw szlacheckich, tak samo jak i szlachta, przeżywają nieszczęścia i radości i tak samo na nie reagują. O odtworzenie obyczajów, zapatrywań i charakterów ludu nikt nie dbał, a na każdej prawie stronicy widzimy wprowadzenie rysów nie tylko niezgodnych z charakterem ludu, ale wprost sprzecznych. Dość dla przykładu przypomnieć arję Maryny z „Trzech godów” Książnina, gdzie matka w ten sposób zwraca się do córki:

„Czemużeś to tak wybiegła na słońce?
Ej, opalisz się, dziewczyno!
A słyszeć niemiło będzie,
Kiedy ci czasem kto powie:
Że Zosia, jak cyganka.¹⁷⁾

Więcej nieco realizmu wprowadzają te sztuki, które mają tendencję społeczną i bronią chłopów przed uciskiem szlachty i ekonomów, lecz i tu mamy raczej teoretyzowanie, wypływające z humanitarnych idei wieku oświecenia, a nie odczucie niedoli ludu. Jedyne utwór, w którym sprawa ta jest potraktowana głębiej, gdzie uciskowi przeciwstawiony jest żywiołowy ogólny bunt, to wyżej wspomniana „Zośka” Szymańskiego.

W „Cudzie” tendencji społecznej nie mamy, ani razu nie wspomniano tam nawet o stosunku do dworu, nie wprowadza nawet autor postaci ekonoma, czy starosty, któryby ten dwór reprezentował. Dzięki temu „Krakowiaki i Górale” są jakby krokiem wstecz w stosunku do „Zośki”, „Agatki”, „Kmiotka” Wybickiego, „Czynszu” Karpińskiego czy „Pana dobrego” Bohomolca. Trzeba jednak pamiętać, że „Cud” powstał w chwili dziejowej, kiedy ułożenie stosunków stanowych musiało być usunięte na bok, wobec niebezpieczeństwa, jakie wszystkim groziło. Względem cenzuralne nie pozwoliły tego powiedzieć wyraźnie, trudno było, aby w walce z Góralami obok Krakowiaków stanęła także i szlachta, alegoria byłaby zbyt wyraźna ze szkodą już dla prawdopodobieństwa psychologicznego. Jak sobie jednak autor wyobrażał stosunki po zażegnaniu niebezpieczeństwa, to jest w sztuce po zlikwidowaniu konfliktu z Góralami, wskazuje pieśń końcowa chóru:

„Pocziwość, wierność, miłość i zgoda
Niechaj pod naszym dachem panuje”.¹⁸⁾

Jasne jest, że, gdy takie cnoty zapanują pod wspólnym dachem ojczyzny, rozwiązanie konfliktów społecznych pójdzie już łatwo.

Przedstawienie jednak ludu na tle stosunków społecznych nie jest w „Krakowiakach i Góralach” jasno i realistycznie postawione, toczego się domyślamy pod niejasnymi przesłankami, jest raczej wyrozumowanym, niczem nie popartym idealizmem. Dążność zaś do odtworzenia prawdy w całej prostocie widzimy dopiero przy przedstawieniu wewnętrznych stosunków życia ludu. Bryndus, który na wieść, że nie dostanie Basi za żonę, żałuje razem z innymi góralami przede wszystkim przygotowań, jakie porobił na przyjęcie małżonki, a potem grozi zemstą,¹⁹⁾ to już nie sentymentalny kochanek z sielanki, ale prawdziwy chłop. Reakcja gromady na mniemane czary, sposób, w jaki o nich opowiadają Dorocie, podkreślenie solidarności w jednej gromadzie, a tkwiącego głęboko w duszach antagonizmu w stosunku do drugiej, to już świetnie podchwyczone rysy psychologii ludu. Nie zawsze, co prawda, potrafił Bogusławski stanąć na poziomie przedstawianych bohaterów i słusznie wskazuje E. Kucharski,²⁰⁾ że często każe chłopom rozumować kategorjami myślenia szlachty i mieszczaństwa, dobierać porównań z obcych dziedzin, zbyt często podkreślać różnice między ich chłopskim życiem a miastem i dworem. Usterki te jednak płyną raczej z nieudolności, z niemożności wniknięcia odrazu w duszę ludu, a nie z intencji autora.

Nowością w literaturze jest wprowadzenie przez Bogusławskiego na scenę obrzędów ludowych. Nie odtwarzają one wprawdzie kolorytu lokalnego życia chłopów krakowskich, czy podhalańskich, są tylko odtworzeniem obrzędów ludowych ogólnopolskich,²¹⁾ o ileż więcej jednak życia i prawdy dają te sceny „oprosin”, czy przygotowania do ślubu panny młodej, niż ogólnikowy opis dożynek w „Panu Podstolim” Krasickiego,²²⁾ jako przykład traktowania podobnych scen w innych utworach epoki stanisławowskiej. Piosenki, związane z obrzędami, jak „Hymn weselny”, czy „Mazurek góralski”, dzisiaj, wobec postępów etnologji, są może nieudatną próbą odtworzenia pieśni lu-

dowej, dla publiczności XVIII wieku jednak miały nieznanym przedtem czar prostoty, zaznajamiały ją z obcym jej charakterem poezji wsi polskiej, tem bardziej, że i kompozytor muzyki, Jan Stefani umiał po motywy dla swego dzieła sięgnąć do skarbnicy melodyj ludowych.²³⁾

Nie nowością wprawdzie, ale też charakterystyczną cechą w „Cudzie” jest próba wprowadzenia mowy ludowej na scenę. Opera obfituje w cały szereg zwrotów i wyrażeń chłopskich, autor nie unika dla utrzymania charakteru i zakłęk nieraz dość silnych. Gwara zarówno Krakowiaków, jak i Górali, nie różni się niczem i nie jest też określonym dialektem żadnej dzielnicy Polski, ale w myśl panujących zwyczajów, zawiera w sobie najcharakterystyczniejsze cechy mowy ludu zarówno fonetyczne, jak i morfologiczne, z pominięciem tylko etymologii ludowej. Nie potrafił wprawdzie Bogusławski oddać gwary krakowskiej ani podhalańskiej w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale w sposobie wystawiania się różnych postaci indywidualizuje je, jednakowo mówią Bryndas i Stach, ale Bardos używa języka literackiego, a Miechodmucha „szadzi”, mówiąc np.:

„Czud! czud! aż mi ze strachu na łbie wstały włoszy”.²⁴⁾

Ciekawem jest, że Bogusławski nie tylko usiłuje wprowadzić gwarę na scenę, ale później w wykładach w Szkole Teatralnej w roku 1812 przeprowadza schematyzację dialektów i stara się sprecyzować ich cechy charakterystyczne,²⁵⁾ w czasach, gdy nie istniała jeszcze dialektologia, jako nauka.

Reasumując powyższe, stwierdzić możemy, że Bogusławski, wprowadzając pierwiastek ludowy, starał się o jak najdalej idący realizm, pragnął dać w operze odzwierciedlenie prawdziwego, szczerego życia wsi polskiej; jeśli zaś nie zawsze stanął na wysokości, to przyczyną tego był brak przygotowania, które w epoce małego zainteresowania się prawdziwym ludem rzeczywiście trudno było zdobyć. To

jednak, co dał już, tak daleko odbiegało od konwencjonalizmu innych utworów, tak szczerze w porównaniu z niemi tchnęło swojskością, iż słusznie było jednym z powodów nazwania „Cudu” operą „narodową”.

Drugi powód to związanie utworu z pierwszorzędnej wagi wypadkami dziejowymi doby ówczesnej. Dzieło, które tak ściśle się łączy z wybuchem insurekcji kościuszkowskiej w Warszawie, które kojarzy się z dziejami wysiłku narodowego, którego pamięć pozostała w sercu narodu zawsze jasna i święta, dzieło takie w duszy ogółu przez długie lata musiało potraćać o najczulsze struny uczucia, musiało narzucać myślom drogie wspomnienia.

Wiemy wprawdzie, że podana przez samego Bogusławskiego wiadomość, iż „Cud” został napisany na wieść o bitwie Racławickiej, jest tylko legendą, ponieważ opera została wystawiona, wedle zeznań autora, dnia 1 marca, a więc na miesiąc przeszło przed zwycięstwem.²⁶⁾ Prawdopodobnem jest natomiast, że Bogusławski już oddawna pracował przy przygotowaniach do powstania, że napisanie i wystawienie „Cudu” miało być jednym z wielu środków do urobienia opinii, do zaszczepienia przekonania w społeczeństwie, iż powstanie zbrojne jest jedynem wyjściem. Mniemanie to potwierdza fakt, że z chwilą wybuchu insurekcji aktorzy opuścili teatr i wyszli z bronią w rękę na ulicę, gdzie szczególnie się odznaczył aktor Rutkowski, że sam Bogusławski został mianowany członkiem Deputacji indagacyjnej, mającej badać archiwum Igelströma,²⁷⁾ a przecież do takiej czynności nie przeznaczanoby człowieka, nie stojącego blisko ruchu rewolucyjnego.

Tendencje polityczne zawarte są przeważnie w arjach, wiążą się one niby z akcją, lecz moc słowa wskazuje, że idzie tu o rzeczy ogólnejsze.

„Gdzie się w niewoli żyje,
Niemas tam swej lubości,
Pies na powrozie wyje,
Kazdy pragnie wolności“²⁸⁾

śpiewa Basia, niby na temat stosunków w życiu małżeńskim, ale przecież jasne jest, że tu „niewola” i „wolność” co innego znaczą. Stopniowo piosenki brzmią coraz silniej, aż stają się pobudką wojenną, też jakoby skierowaną przeciwko Góralom, czy Krakowiakom, lecz napięciem swem przewyższającą ważność tych wiejskich sporów:

„Niech ten będzie zawstydzony,
Ktoby dziś miał męstwa mało,
Gdzie o wszystkich idzie całość,
Tam najpierwsza cnota: śmiałość”.²⁹⁾

lub:

„Trzeba nam się dzielnie bronić,
Lub zwyciężać, lub umierać”.³⁰⁾

Warunki cenzuralne zmusiły Bogusławskiego do szukania specjalnych alegoryj dla wyrażenia hasel politycznych. „Cud” jest jednym z pierwszych utworów, gdzie występuje ta tak charakterystyczna dla późniejszej literatury polskiej forma przenośni stylowej, którą autorzy pod okiem cenzora, niby pisząc o rzeczach błahych, potracali struny uczuć narodowych czytelników. W „Krakowiakach i Góralach” ta alegorja jest jeszcze dość przejrzysta, na tyle jasna, że w roku 1794 po trzech przedstawieniach zdjęto ją z repertuaru, Igelström i Targowica domyślali się wyraźnie, do czego zmierzają wezwania tych piosenek.

Później, gdy pod zaborem austriackim i pruskim znowu wystawiono „Krakowiaków”, cenzura już nie puściła tych piosenek i albo odpadły zupełnie pod ołówkiem cenzora, albo zmieniono je tak, że mogły się już odnosić tylko ściśle do akcji. I tak na przykład pierwsza z cytowanych piosenek tak była zmieniona:

„Gdzie niechęć serca dwoi,
Niema tam swej lubości.
Świat na kochaniu stoi.
Kazdy pragnie miłości”.³¹⁾

lub też jeszcze:

„Gdzie się w niechęci żyje
Niemas tam swej lubości,
Małżeństwa są termedyje,
Gdy nie pochodzą z miłości“.³²⁾

Albo takie zupełne odwrócenie myśli: zamiast

„Im sroższy los nas nęka,
Tem mężniej stać mu trzeba,
Kto podło przed nim klęka,
Ten nie wart względów Nieba“.³³⁾

w cenzurowanym egzemplarzu mamy:

„Gdzie czasem los nas nęka,
W Bogu zaufać trzeba,
Bo kto w pokorze klęka,
Ten dozna łaski Nieba“.³⁴⁾

Zamiast więc wezwania do oporu i walki z przeciwnościami wprowadzono nawoływanie do uległości i pokory.

Może nie jako tendencja, równie agitacyjna, jak hasła polityczne, ale jako cecha znamiennej epoki, uwydatniają się w „Cudzie“ niektóre elementy racjonalistycznego poglądu na świat. Nie wspomina się więc Boga, ale często mówi się o „Naturze“, rządzącej światem, lub ogólnikowo o „Niebiosach“. Występuje też zupełnie wyraźnie krytyka duchowieństwa. Dorota mówi o rozwiązłych obyczajach księdza i dowodzenie swoje konkluduje słowami:

„Nie we wszyckiem tez pono trzeba księdzu wierzyć“.³⁵⁾

Reprezentantem zaś sług kościelnych, którzy myślą przedewszystkiem o dochodach z ołtarza, jest organista. Na wieść o mniemanym „Cudzie“ woła przedewszystkiem:

„Ksiądz pleban nienajwiększe ma teraz intratki,
Gdyby nam się więc jakiś cud objawił rzadki,
Mielibyśmy oferty, wota, fundacyje,
Dopierobym sobie żył, nie tak, jak dziś żyję.
Byłyby tu kapłonki, owcze i barany
I pieniążki“.³⁶⁾

Opera ma też na celu zwalczanie zabobonów i wierzenia w czary, cud, co prawda, odgrywa rolę przełomową w akcji, ale jest to tylko „cud mniemany”, podobnie jak to widzieliśmy już w „Żołnierzu czarnoksiężniku” i jak to będzie w wystawionej w 1818 r. operze Nicolo de Malte „Czary bez czarów”.³⁷⁾ „Cud” wykazuje, że to, co ludzie proszą i zabobonni skłonni są brać za działanie sił nadprzyrodzonych, jest tylko wynikiem okiełznania sił przyrody przez wszechwładny rozum ludzki.

Struktura akcji w „Krakowiakach i Góralach” pozostawia wiele do życzenia; zbędnym dla rozwoju intrygi wtrętem jest uroczystość weselna Pawła i Zośki, wprowadzona tylko, aby dać możliwość przedstawienia charakterystycznego obrzędu ludowego. Właściwa akcja rozbija się na dwie intrygi: pierwsza to konflikt z Góralami z powodu odmówienia Bryndasowi ręki Basi, druga to zaloty Doroty do Stacha, od pomyślnego rozwiązania tych obu intryg zależy, czy Stach i Basia będą mogli się pobrać. Ekspozycję obu intryg mamy zaraz w pierwszej scenie w rozmowie Stacha i Janka, zatarg z Góralami wybucha w końcowych scenach we wsi, należących, według podziału Bogusławskiego, także do pierwszego aktu. W odsłonie pierwszej aktu drugiego (w lesie), dzięki Bardosowi, zlikwidowano konflikt z Góralami. Dorota w tych odsłonach wcale udziału nie bierze, poskromieniu jej zapędów miłosnych, jako ostatniej przeszkody małżeństwa, jest poświęcona dopiero odsłona ostatnia. W ten sposób brak zupełnie współczesności w rozwiązywaniu intryg. Odsłona ostatnia jest już tylko przedłużeniem akcji, której kryzys główny już został wcześniej pomyślnie rozwiązany.

Bogusławski dla utrzymania pewnej proporcjonalności dwie ostatnie odsłony złączył w jeden akt (drugi), taki też podział należy przyjąć, tem bardziej, że dwuaktowość oper przy kilku odsłonach zgodna była z ówczesną modą literacką.

Rolę kierowniczą w rozwoju akcji odgrywa Bardos, po-

stać sama nie zaplątana w sieć intrygi, ale nią kierująca. Wprowadzona na scenę w sposób dość nie uzasadniony, jako dość zwykły środek kierowania akcji, która sama przez się nie może się rozwinąć. Trudno we wprowadzeniu postaci Bardosa dopatrywać się jakichś tendencji politycznych, uznać go za przedstawiciela stanu szlacheckiego, czy mieszczańskiego, wchodzącego pomiędzy lud dla jakiejś idei, albo na to, żeby z niemi stanąć do walki przeciw wspólnym wrogom, boć przecież w starciu Krakowiaków z Góralami nie idzie z żadną stroną, ale jest tylko medjatorem. Wprowadzenie Bardosa nie jest związane z tendencją polityczną, czy społeczną, jest tylko środkiem pchnięcia akcji, zastępuje tak decydujący w prymitywach komedji element akcji, jakim był przypadek, czy jakieś „deus ex machina”; aby zaś odegrać tę rolę, trzeba było postaci, stojącej umysłowo wyżej, niż ogół bohaterów, stąd też Bardos jest studentem wagabunda, takim może został przejęty z jakiegoś wzoru obcego.

Seweryn Goszczyński, odmawiając jakichkolwiek wartości literaturze polskiej wieku oświecenia, tak pisał o dziele Bogusławskiego: „Krakowiaki i Górale! Nie przywiązujemy do nich małego znaczenia. Była to daleka wprawdzie, ale pierwsza zapowiednia polskiej literatury, pierwsze zadrżenie płodu, ożywającego się w matki wnętrznościach, pierwszy znak życia istoty, mającej przyjść na świat po kilkudziesięciu latach. Nie ważmy lekce tego niepozornego utworu. Spotkał go wprawdzie los skowronka, który przed wszystkimi ptakami letniej doby wita pierwszą bryłkę roli, wyglądającą z pod tających śniegów, i prorokuje odrodzenie ziemi, a chociaż potem, zagłuszony niejedną jeszcze półzimową burzą, musi ustąpić pierwszeństwa świetniejszemu z głosu lub pierza braciom, mimo to jednak zostanie zawsze pierwszym prorokiem lata. Lubo nieprzyjazne okoliczności zacierały przez czas długi pamięć zjawienia się tej sztuki, lubo obecnie zgasła ona przy świetniejszych płodach nowych poetów, z tem wszyst-

kiem bezstronny sędzia od niej musi zaczynać łańcuch prawdziwej polskiej poezji; w niej dostrzega, że naród uznał się w samodzielnym wewnętrznym życiu i kształci się nie pod samym tylko zagranicznym wpływem".³⁸⁾

Czy sąd Goszczyńskiego był słuszny? O tyle, że „Cud” był jednym z ważniejszych wypadków w nie pozbawionej zresztą wielkich wartości literaturze XVIII wieku. Ale czy go można uważać za zapowiedź owej „prawdziwej literatury polskiej?” Chyba nie. „Krakowiaki i Górale” tkwią mocno w racjonalizmie, zarówno jako systemacie poglądu na świat, jak i szkole estetycznej. Bogusławski skupił tylko w swym utworze te elementy poetyki wieku oświecenia, które przeszły potem do romantyzmu, do kierunku, który tylko częściowo się przeciwstawił pojęciom klasycznym, w pewnym stopniu będąc też ich ewolucją. Ludowość cechuje zarówno romantyzm, jak i pewne gałęzie literatury oświecenia, inaczej, co prawda, była traktowana tu i tam, lecz „Krakowiaki” są raczej bliższe komedjo-operze francuskiej XVIII wieku, niż balladom romantycznym. A i natchnienia szuka Bogusławski raczej w literaturze francuskiej, niż w twórczości ludowej, czy w utworach średnio-wiecznych. Wprowadzając jednak te pierwiastki, które miały być przejęte i przez następne pokolenie literackie, „Cud” stanął na pograniczu dwu epok i tem skuteczniej zapewnił sobie trwałość w literaturze.

„Krakowiaki i Górale” to ostatni etap w rozwoju teatru warszawskiego w Polsce niepodległej, ale zarazem i etap szczytowy. Gdy w roku 1799 Bogusławski rozpocznie znowu przedstawienia w gmachu na placu Krasińskich, nie wprowadzi już wielu utworów, które za czasów Stanisława Augusta tu grywał, ale „Cud” będzie zawsze jeszcze ozdobą repertuaru, zawsze magnesem dla publiczności i utrzymywać się będzie na afiszu aż do czasów pojawienia się innego utworu, znowu godnego miana „oper narodowej”, t. j. „Halki” Moniuszki.

„Powrót posła” Niemcewicza i „Cud mniemany, czyli

Krakowiaki i Górale" Bogusławskiego to dwa utwory polskie, powstałe w okresie przewagi w teatrze wpływów komedji francuskiej i opery włoskiej, każdy z nich reprezentuje świetnie tradycje literackie tych dwu kierunków, ale oba też nawiązują do życia polskiego oraz dwu najważniejszych wypadków dziejowych owej epoki. Teatr pierwszych dwu dziesiątków następnego stulecia porzuci już tradycję, pozostawioną przez te utwory, oprze swój repertuar na dramacie niemieckiej i tragedji francuskiej, a spraw aktualnych życia narodowego pod czujnem okiem cenzury nie będzie mógł poruszać.

Styczeń 1924 roku.

W S T Ę P

¹⁾ X. F. Dmochowski. Sztuka rymotwórcza. Poemat w czterech pieśniach, w Warszawie 1788. Str. 47-8.

²⁾ St. Windakiewicz. Teatr ludowy w dawnej Polsce. Kraków 1902, str. 110.

³⁾ Oe. (K. Estreicher). Szkice bibliograficzne z dramaturgji polskiej. Dziennik literacki 1853. Str. 306. Marjan Szykowski. Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Kraków 1920, str. 70 i nast.

⁴⁾ Piotr Chmielowski. Nasza literatura dramatyczna. Petersburg 1898. T. I. 95 i n. M. Szykowski, j. w. Rozdz. I i IV. Mieczysław Smolarski. Studja nad Wolterem w Polsce. Lwów 1918, str. 46 i nast. Wiktor Czajewski. Szkice teatralne. Łódź 1907. Pierwsze afisze teatralne w Polsce. Ludwik Bernacki. Shakespeare w Polsce. Dzieła dramatyczne Shakespeare'a. Warszawa. T. XII.

⁵⁾ Stanisław Windakiewicz. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków 1921, str. 17.

⁶⁾ St. Windakiewicz. j. w. str. 24 i nast. Mieczysław Rulikowski. Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie. Warszawa 1918, str. 9 i nast. Weinert Aleksander. O najdawniejszych zabawach i widowiskach teatralnych w Warszawie do r. 1778. Starożytności warszawskie. Tom II. Warszawa 1848 r., str. 335 i nast.

⁷⁾ Datę wystawienia Cyda ustala ostatecznie Władysław Folkierski (Cyd Kornela w Polsce. Kraków 1917, str. 15).

⁸⁾ Oto ich wykaz według St. Windakiewicza. Teatr polski... j. w., str. 68; Il sogno di Scipione w r. 1758, La Nitteti, Demofonte w r. 1759, L'Artaserse, La Semiramide riconosciute w r. 1760. L'Olimpiade, L'Arminio, Zenobia w r. 1761, Il Ciro riconosciuto, Il trionfe di Clelia, Il Rè pastore w 1762. Przedtem zaś w r. 1750 Il Parnasso accusato i 1754 L'Eroe Cinese.

⁹⁾ St. Windakiewicz. Teatr polski j. w. 69. M. Szyjkowski. Dzieje nowożytnej tragedji j. w. str. 8.

¹⁰⁾ Przegląd teatrów prywatnych XVIII w. daje St. Windakiewicz. Teatr polski j. w. przed nim zaś Oe. (K. Estreicher). Szkice bibliograficzne, j. w. Mieczysław Rulikowski. Teatr polski na Litwie. Kurjer Litewski 1906. Nr. 59, 67, 72, 83.

¹¹⁾ Wojciech Bogusławski. Dzieła dramatyczne. Warszawa. 1821. Tom I, str. 5. Tom IV, str. 379. Tom IX, 326.

¹²⁾ j. w. Tom I, str. 50, 60. Tom IV, 121, 2.

¹³⁾ j. w. Tom I, str. 49. Tom VIII, str. 377. Tom X, str. 311. Windakiewicz. Teatr Polski. j. w. str. 96.

¹⁴⁾ Kazimierz Władysław Wójcicki. Teatr starożytny w Polsce. Warszawa. 1841. Tom II, str. 378.

¹⁵⁾ K. Estreicher. Recenzja Pełowski. U kolebki teatru. Z autografów Bogusławskiego. Kwartalnik historyczny. 1895, str. 540. Stanisław Schnür-Pełowski. U kolebki teatru. Przewodnik naukowy i literacki, 1894, str. 1126-53, uznaje Stanisława Augusta za twórcę teatru.

¹⁶⁾ Mieczysław Rulikowski. Otwarcie teatru w Warszawie. Sfinks. 1915. VII—VIII, str. 13, 14.

¹⁷⁾ Monitor. Rok 1765. Nr. 27.

¹⁸⁾ Tamże. Nr. 50.

¹⁹⁾ Życiorys Świerżawskiego. Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom V, str. 334. Czajewski. Szkice teatralne, j. w. Pierwszy komik sceny polskiej. Str. 48.

²⁰⁾ Monitor. Rok 1786. Nr. 38. „Diarjusz modnej damy“.

²¹⁾ Bolesław Kielski. O wpływie Molière'a na rozwój komedji polskiej. Rozpr. Akad. Umiej. Wydział filologiczny. Serja II. Tom XXVII. Kraków. 1907. Str. 170.

²²⁾ Stosunek twórczości Bohomolca do komedji Molière'a, patrz: Kielski, j. w., str. 140—165. Bełcikowski Adam. Ze studjów nad literaturą polską. Warszawa. 1886. Str. 299—320. Wiktor Strusiński. Komedje Franciszka X. Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego. Pamiętnik literacki. IV. 1905. Str. 250—260. Roman Pilat. Historia literatury polskiej. Lwów 1908. Tom IV. str. 69—81. Marjan Szykowski. Dzieje komedji polskiej w zarysie. Kraków. 1921. Str. 16—20.

²³⁾ Strusiński, j. w.

²⁴⁾ Repertuar pierwszych lat teatru. Patrz: Bogusławski. Dzieje Teatru Narodowego. Dzieła. Tom I, j. w., str. 1—3. Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego za rok 1814. Str. 8—9. St. Schnür-Pełowski. U kolebki teatru, j. w. Estreicher. Recenzja, j. w. Rulikowski. Otwarcie teatru, j. w.

²⁵⁾ Bogusławski. Dzieje Teatru. Dzieła. I. j. w. Str. 4.

²⁶⁾ Rulikowski M. Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie. Warszawa. 1918. Str. 29.

²⁷⁾ Księga Praw. VIII. Str. 153. Archiwum Główne Akt dawnych, w Warszawie. Acta Wegen der Schauspieler in Südproussen. Universalia Lit. S. 129. Vol. I. „Przełożenie praw do Teatru Warszawskiego i wszelkich ogólnie widowisk i zabaw publicznych W. Franciszkowi Rychowi, Staroście Piaseczyńskiemu służących“. Str. 2, 3.

²⁸⁾ Stanisław Wasylewski. Na dworze króla Stasia. Lwów. 1921. Str. 126.

²⁹⁾ Bogusławski, j. w. str. 7—10. Aleksander Weinert. O najdawniejszych zabawach i widowiskach teatralnych w Warszawie do r. 1788. Starożytności warszawskie. Tom II. Warszawa. 1848. Str. 349—385. Władysław Bogusławski. Wojciech Bogusławski. Przedmowa do tragedji Stanisława Kozłowskiego. Albert wójt krakowski. Warszawa. 1887. Str. XV.

³⁰⁾ Archiwum Główne, j. w., str. 4—5.

³¹⁾ Estreicher. Recenzja. Kwartalnik historyczny. 1895, j. w. Str. 544.

³²⁾ Bogusławski Wojc. j. w. Tom I, str. 9—15. Rocznik Teatru Narodowego. 1814. (10—11). Maurycy Karasowski. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa. 1889. Str. 175—178. Rys dziejów teatru warszawskiego. Część I, od r. 1764 do 1814. Świat dramatyczny. Rok 1838, Tom II, str. 97—99.

ROZDZIAŁ I

¹⁾ Boniecki Adam. Herbarz Polski. Warszawa. 1899. Tom I, str. 352. Seweryn hr. Uruski. Rodzina. Herbarz szlachty polskiej. Warszawa. 1904. Tom I, str. 280.

²⁾ Co do daty urodzenia Wojciecha Bogusławskiego panują w historjach literatury sprzeczności. Naogół wymieniano jako rok urodzenia r. 1760. Przeczy jednak temu data, wyryta na tablicy, umieszczonej na kościele Powązkowskim w Warszawie, a nadewszystko akt chrztu, znajdujący się w kościele parafjalnym w Chojnicy pod Poznaniem, gdzie odbył się ceremonjał chrztu. Akt powyższy brzmi:

„Ego Joannes Nepomucenus Drzewiecki Curatus Chojnicensis administratorius ceremoniis Baptisimi G. Dom. Adalberto Bogusławski nato Anno 1757 diae 9 Aprilis ut in Domesticis metricis inscriptus est, et eodem diae ex aqua Baptisato levante ex fonte, ut sunt inscripti in eodem libro, ad Ceremonias Patrini fuere G. Dom. Joannes Stephanus Jerzykowski et G. Severina Drzewiecka Virgo, Parentes G. Adalberto quorum hic legitimus Filius est fuere G. Magnus Leo-

poldus Bogusławski, Reient terrestris Cracoviensis ac G. Anna de Linowska consor ejus. 1770 Diae 14 Januarii".

Prócz tego przechowała się kartka, napisana przez ojca Wojciecha Bogusławskiego, treści następującej: „R. 1757, dnia 9 kwietnia w Wielką Sobotę, urodził się Woś pod znakiem strzelca, zaraz z wody ochrzczony" (w posiadaniu rodziny Bogusławskiego).

³⁾ Życiorys Bogusławskiego podają nam: Wójcicki Kazimierz Władysław. Życiorysy znakomitych ludzi. Tom II. Warszawa. 1851. Str. 187—193. Tenże, Wojciech Bogusławski. Tygodnik Ilustrowany. 1860. Nr. 58. Tenże. Cmentarz Powązkowski pod Warszawą. Tom I. Warszawa. 1855. Str. 195—200. Pełłowski Schnür Stanisław. Teatr Bogusławskiego. Świat. R. VIII. Kraków. 1895. Str. 141—277. Chmielowski Piotr. Nasza literatura dramatyczna. Tom I. Petersburg. 1898. Str. 141—165. Bogusławski Władysław. Wojciech Bogusławski. Wstęp do trag. Stanisława Kozłowskiego. Albert wójt krakowski. Warszawa. 1887, tenże w Albumie Biograficznym Zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX. Warszawa. 1901. Tom I, str. 272—277. Leon Schildenfeld Schiller. Wojciech Bogusławski. Teatr. 1919. Zeszyt 6. Baliński Ignacy. Wojciech Bogusławski. Polska scena i sztuka. 1914. Nr. 1.

Prócz tego życiorysy podają: Encyklopedia powszechna. Warszawa. Nakład S. Orgelbranda. 1860. Tom III, str. 885—887, pióra K. Wł. W. (Kazimierza Władysława Wójcickiego).

Wielka encyklopedia powszechna. Tom IX. Warszawa. 1893. Str. 26—28 przez W. Rap. (Wincentego Rapackiego).

Patrz też: ks. Ignacy Chodynicki. Dykcyjnarz uczonych Polaków. Tom. I. A—K. Lwów. 1833. Str. 41—46. Aleksander Zdanowicz. Rys dziejów literatury polskiej. Tom II. Wilno. 1875. Str. 171—173. Julian Bartoszewicz. Historia literatury polskiej. Tom II. Kraków. 1877. Str. 96—97. Piotr Chmielowski. Historia literatury polskiej. Wydanie nowe. Lwów—Warszawa. Tom I. Str. 531—533. Roman Pilat. Historia literatury polskiej. Lwów. 1908. Tom IV. Str. 275—290. Encyklopedia polska. Tom XXII. Nakładem Akademii Umiejętności. Dzieje literatury pięknej w Polsce. Część II. Str. 38—41. Gabriel Korbut. Literatura polska. Tom II. Warszawa. 1918. Str. 158—161. Zobacz też Wincenty Rapacki. Bogusławski i jego scena. Widowisko 5 akt. Warszawa. 1888.

⁴⁾ Abszyt wojskowy Bogusławskiego brzmi: „Adam na Klewaniu i Żukowie Książę Czartoryski Generał Ziem Podolskich, Komendant Korpusu Kadeckiego, Gener. Lieutenant Wojsk i Szef Pułku Gwardji Pieszej. J. K. M-ci W. Ks. Lit., Wieliski, Latowicki, Szereżewski Starosta, Orderów Orła Białego, św. Andrzeja i św. Stanisława Kawaler. Wszem wobec i każdemu zosobna komu o tem wie-

dzień należy, a osobliwie J. W. J. W. W. W. W. Ich M-ciom P. P. Oficjalistom Wojskowym utriusque Autoramenti Korony Polskiej i W. Ks. Lit. przy oświadczeniu powolnych chęci i usług moich wiadomo czynię, iż Presentibus zaszczycony Wojciech Bogusławski rodem z Województwa Poznańskiego. Wieku swego lat 20 mający w Pułku Gwardji Pieszej J. K. M-ci W. Ks. Lit. zostając za kadetą przez miesiące 3 i dni 19, za Furiera przez miesiące 14 i dni 18, a naostatek za Podchorążego przez miesiące 11 i dni 14, w przeciągu zaś tego czasu, tak na miejscu przy Chorągwi, jako też i wszelkich Komend-rówkach powinnościom swoim według powołania zadość czyniąc wiernie i cnotliwie, jako honor kochającemu przynależy, zachowywał się. A gdy teraz innego chcąc dla siebie tentować szczęścia upraszał o dymisję, zaczynam onej jemu nie negując, owszem uwalniając go od obowiązków pułkowi zaprzysiężonych, daję nienotowanego w niczym rządzenia się świadectwo. Więc ażeby na każdym miejscu znalazł zupełną wiarę tym końcem niniejszy abszyt przy przyciśnieniu Pułkowej Pieczęci ręką własną stwierdzam i podpisuję. Dan w Warszawie 24 dnia miesiąca lutego 1778 roku". Podpis (—) „Adam Czartoryski". Pieczęć lakowa z napisem: „Gros—Herzoglich Litauisch Garde Infanterie, Regiments Insignie".

Oryginał powyższego dokumentu znajduje się w posiadaniu prywatnem.

⁵⁾ Bogusławski. Dzieła. j. w. T. I, str. 17.

⁶⁾ Tamże. Tom IV, str. 258.

⁷⁾ Leon Schildenfeld Schiller. Wojciech Bogusławski. j. w. Str. 3.

⁸⁾ Bogusławski. Dzieła. j. w. Tom V. Str. 335.

⁹⁾ Archiwum Główne Akt Dawnych. Obwołania różne od Jurysdykcji Marszałkowskiej w Koronie wyszłe od r. 1766 do roku 1782. Sygn. J. M. 12.

¹⁰⁾ Akt powyższy znajduje się w posiadaniu prywatnem.

¹¹⁾ Również w posiadaniu prywatnem.

¹²⁾ Dzieła. Tom I. j. w. Str. 17, 18.

¹³⁾ Bogusławski wystąpił w tłumaczonej przez siebie kom. „Fałszywe niewierności".

¹⁴⁾ Bogusławski. Dzieła. I. j. w. Str. 20—24. Wł. Bogusławski. Wojciech Bogusławski. j. w. Str. XVIII, XX. Rulikowski. Dawne gmachy teatralne. j. w. Str. 31—33.

¹⁵⁾ Literatur u. Theaterzeitung. 1782. Tom I, str. 25 i n. podaje list z Warszawy, datowany 4.XII.1781 o trupie Constantinięgo. Po zaznaczeniu usiłowania sprowadzenia trupy Döbbelina, potem Wäsera do Warszawy, tak pisze o zaangażowaniu Constantinięgo: „Darauf beredete Hr. Starost Rix, I Königllicher Kamerdiener und eigentumlicher Besitzer des Theaters, Herrn Constantini, ein deutsches Theater wi-

derherzustellen, welche Anforderung mit Freude angenommen werde. Da eber Constantini diese allein ins Werk zu richten zu ohnmächtig war, vereinigte er sich mit Herrn Mordini und Herrn Movelli, die denn einen Fand von 1000 Dukaten zusammenbrachten. Womit Constantini und Movelli in Februar d. J. die Reise nach Wien antraten, um allda das ihnen nötigen Personal zu engagiren. Sie endigten das Geschäft in 5 Wochen, führten ihre angeworbene Gesellschaft nach Warschau und eröffneten um zweiten Osterfeiertage ihre Schaubühne mit dem „Spleen“ und „Medea“. Grano też między innemi „Hamleta“. Widać z powyższego, jak Ryx zabiegał o sprowadzenie obcych trup, nie bacząc, że polska rozpada się z braku odpowiedniego kierownictwa i opieki. Wypisy z czasopism periodycznych niemieckich, nie znajdujących się w bibliotekach polskich, otrzymałem dzięki uprzejmości dr. Stanisława Schayera z Monachjum.

¹⁶⁾ B o g u s ł a w s k i. Dzieła. I. j. w. Str. 31.

¹⁷⁾ Tamże. Str. 27—31. E s t r e i c h e r K. Teatra w Polsce. Kraków. 1873. Tom III, str. 111—120. S t a n i s ł a w P e p ł o w s k i. Teatr Polski we Lwowie. Lwów. 1889. Str. 13—17.

¹⁸⁾ Dnia 12.III występuje pierwszy raz w „Cyryliku Sewilskim“. Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego za rok 1812. Str. 14.

¹⁹⁾ Patrz: S t a n i s ł a w W a s y l e w s k i. Sprawy ponure. Obrazy z kronik sądowych Wieku Oświecenia. Lwów. 1922. Książę rozbójnik. Str. 59—75. B o n i e c k i A. Herbarz Polski j. w. Tom XV, str. 77—78.

²⁰⁾ W bibliotece Ordynacji Krasińskich w Warszawie pod L. 56237 znajduje się następujące „Doniesienie“: „Książę Jerzy Marcin Lubomirski, Generał Lieutenant Wojsk Koronnych, uczyniwszy celem przypodobania się publiczności i zostania się wraz 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, J. O. Książętom 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 edukacją 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...”

²¹⁾ B o g u s ł a w s k i. j. w. Str. 38.

²²⁾ Truskolawscy próbowali w Lublinie otworzyć teatr, lecz i tu im się nie powiodło. Zachował się list Truskolawskiego, pisany do Bogusławskiego z Lublina dnia 12.X.1783 r. Usprawiedliwiając się, dla czego nie przyjeżdżają do Warszawy, Truskolawski pisze, że, opuszczając Lwów, musieli od furmana pożyczać na wykupienie garderoby

z zastawu, liczyli na zarobek w Lublinie, ale się zawiedli, gdyż: „a jeżeli kto przyjedzie, to woli butelkę wina wyciągnąć u węgrzyna, niżeli pójść na komedję, bo się tego (jak mówią) za Pierożyńskiego dużo napatrzyli i to opery, nie komedji, bo to, jak wzięli „Zośkę” śpiewać, to weselej i wina kieliszek było wypić”. Na zakończenie prosi Bogusławskiego o przysłanie pieniędzy na wyjazd. List ten w posiadaniu prywatnem.

²³⁾ Władysław Bogusławski. Wojciech Bogusławski, j. w. Str. XXVII—XXVIII.

²⁴⁾ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Księga Pozwoleń. Sygn. J. M. 39. R. 1783. „Pozwolenie od J. W. Mniszha Marszałka Wielkiego Koronnego, na mocy podanego dnia 4 września od Imci Pana Ryxa memorjału na granie komedyj i oper polskich na Teatrum Publicznem warszawskiem P. P. Bogusławskiemu i Curtzowi dnia 5 września dane”.

²⁵⁾ Tamże. Rok 1784, dnia 1.III, poz. 180.

J. I. Kraszewski. Polska w czasie trzech rozbiorów 1772—1799. Warszawa. 1902. Tom II, str. 353, przypis podaje tekst afisza przedstawienia trupy włoskiej z r. 1784. „Dnia 2 marca na teatrum tutejszem Arlekin będzie reprezentował komedję pod tytułem: „Arlekin, rodzący się z jajka”. W akcie pierwszym: wschód słońca, które, ogrzewając jaje, wyprowadziło Arlekina, a ten ulatywał w powietrze. W 2 akcie siedem razy się przebierał, śpiewając piosenki komiczne, z muzyką tańcząc i t. p. W 3 akcie wielka transformacja i teatr iluminowany sposobem nowym a dziwnym”.

²⁶⁾ Estreicher. Teatra w Polsce, j. w. Tom I, str. 72. Rulikowski. Teatr Polski na Litwie. Kurjer Litewski. 1906 r. Nr. 83. Bogusławski, Dzieła. I. j. w. Str. 41—44.

²⁷⁾ Archiwum Główne Warsz. j. w. Rok 1784, poz. 210.

²⁸⁾ Do tego okresu działalności Bogusławskiego zebrano najmniej materiałów, poza wiadomościami, podanymi przez niego samego (j. w. str. 46—62) mamy jeszcze uzupełnienia w pracach: Estreicher. Teatra w Polsce. j. w. Tom I, str. 72, 81, 82. Tom III. 125. Stanisław Pełowski. Teatr Polski we Lwowie, j. w. Str. 19. Rulikowski. Kurjer Litewski, j. w. Nr. 83, 150.

²⁹⁾ Archiwum Główne w Warszawie. j. w., poz. 461.

³⁰⁾ Pozwolenia na urządzanie przedstawień dla Bogusławskiego. Archiwum Główne Warszawa, j. w. poz. 473, dn. 9.II. 1790, 482, dnia 27.IV, 1790, 492, dn. 30.VIII, 1790, 521, dn. 7.IX, 1791 r.

³¹⁾ Muzeum Czarotoryskich w Krakowie. Rękopisy L. 965. Część III, list w tej sprawie z dnia 7.IV, 1791 roku od Bogusławskiego do króla.

³²⁾ Wacław Tokarz. Warszawa przed wybuchem powstania 1794 roku. Kraków, 1911, str. 69—70.

³³⁾ Tadeusz Korzon. Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Tom II. Kraków, 1897. Tablica 222. Koszta powstania pod Kościuszką. B. Wydatki Rady Najwyższej Narodowej, poz. 143 30.IX. Na otwarcie teatru Bogusławskiego zł. 6.000.

³⁴⁾ Bogusławski, j. w., str. 78.

ROZDZIAŁ II

¹⁾ Bogusławski. Dzieła I, j. w., str. 58.

²⁾ Bogusławski. Dzieła V, str. 348.

³⁾ Teatr polski, czyli zbiór komedyj, drammat i tragedyj z najślawniejszych autorów francuskich tłumaczonych i przez aktorów polskich na Teatrze Warszawskim granych. W Warszawie w różnych latach drukowane. Największy zbiór powyższego wydawnictwa ma Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, składa on się z 63 tomów (186 utworów). Mniej liczne zbiory innych bibliotek różnią się nieco co do składu poszczególnych tomów. Większość zawartych w tem wydawnictwie sztuk pochodzi z XVIII w. Patrz: Estreicher K. Bibliografia XIX stulecia. Tom IV. R—U., str. 488—492.

⁴⁾ Klasyfikację komedyj Bohomolca według stopnia zależności od Molière'a przeprowadza Kielski (O wpływie Molière'a na rozwój komedji polskiej, j. w., str. 140 i nast.).

⁵⁾ „Monitor”. Rok 1774, str. 507.

⁶⁾ Mamy wprawdzie urywki tłumaczenia Mizantropa, lecz nigdzie nie znajdujemy wzmianki o przekładzie i wystawieniu całości Zabłocki przełożył akt II sc. 4. Zabawy przyjemne i pożyteczne IX cz. I, 1774, str. 32—33. Krasicki, akt I, sc. 1. Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich dla użytku młodzieży. Część III. Warszawa, 1807, też O rymotwórstwie i rymotwórcach. Dzieła tom III Wrocław, 1824, str. 407—8.

⁷⁾ Patrz: Bronisław Kąsinowski Franciszka Zabłockiego: Król w kraju rozkoszy. Pamiętnik literacki XV, rok 1917, str. 318—331.

⁸⁾ (Książę Adam Czartoryski). Panna na wydaniu. Komedja we dwóch aktach. Edycja druga w Warszawie, 1774. Przedmowa, str. 66.

⁹⁾ Tamże, str. 84.

¹⁰⁾ Mieszczanin szlachcic. Komedja w 5-u aktach Molière'a. Warszawa, 1782.

¹¹⁾ Chory z przywidzenia. Komedja w 3-ch aktach Molière'a, tłumaczył K. W. Warszawa. 1783. Trafność ostatniego przekładu podkreślał Wacław Borowy. Oryginalność w przekładach Boya. Przegląd Warszawski Nr. 9, rok 1922, str. 374.

¹²⁾ „Mąż oszukany”. Komedja w 3 aktach. Warszawa, 1780,

str. 104. Zwraca też na powyższe zakończenie uwagę W a c ł a w B o r o w y. Boy jako tłumacz. Przegląd Warszawski Nr. 7, 1922.

¹³⁾ Don Juan czyli uczta Piotra. Komedja w 5-u aktach z francuskiego P. Molière przetłumaczona i na Teatrze Warszawskim reprezentowana. Warszawa, 1781.

¹⁴⁾ Prostakiewicz. Komedja we 3 aktach Pana Molière, Warszawa, 1784, str. 77.

¹⁵⁾ Krętolewicz. Komedja we 3 aktach. Warszawa, 1777.

¹⁶⁾ B o g u s ł a w s k i. Dzieła j. w. Tom. VII, str. 237.

¹⁷⁾ W zachowanym w posiadaniu prywatnem własnoręcznym „Spisie wszystkich sztuk napisanych lat porządkiem” Bogusławski wymienia „Ślub modny” pod rokiem 1779, w Dziełach jednak (Tom XI, str. 125) podaje rok 1783, tę samą datę nosi i pierwsze wydanie tej komedji. Roczник Teatru Narodowego za rok 1812 wymienia wystawienie „Ślubu modnego” pod datą 1779 r. Jednak wiarygodniejszy dla tego czasu (Czartoryskiego) „Kalendarz teatrowy dla powszechnej Narodu przysługi i dany na rok przestępny 1780. W Warszawie”, w „Regestrze sztuk teatrowych, które się wyprawują, albo są drukowane” tej komedji nie wymienia.

¹⁸⁾ Dzieła. Tom VII, str. 235.

¹⁹⁾ Tamże, str. 236.

²⁰⁾ Tamże, str. 237.

²¹⁾ Tamże, str. 153—5.

²²⁾ Samo przełożenie tytułu też jest nieściśle; francuski „femes” jest użyte w znaczeniu „żon”, nie kobiet, wskazuje na to chociażby to, że rok przedtem (w 1661) Molière pisał „Szkolę mężów” (L'école des maris), której ma się przeciwstawić omawiana „Szkola żon”.

²³⁾ J. w. Tom VII, str. 238.

²⁴⁾ Dzieła. Tom XI, str. 252.

²⁵⁾ Patrz: „Le Dépit amoureux”, Comédie en deux actes et en vers de Molière, Rétouchée et mise en deux Actes par M. Valville. Comédien Français, Bordeaux, 1763.

²⁶⁾ Dzieła. Tom XI, str. 251.

²⁷⁾ Patrz: Ferdinand Brunetière. Les époques du Théâtre Français. Paris 1901, str. 94—103.

²⁸⁾ B o g u s ł a w s k i. Dzieła j. w. Tom IX, str. 329.

ROZDZIAŁ III

¹⁾ Autorstwo wielu prac Zabłockiego nie jest w zupełności ustalone. Dr. Ludwik Bernacki (źródła niektórych komedyj Zabłockiego. Pamiętnik Literacki, 1907, str. 318) ustala ich przypuszczalną liczbę na 63.

²⁾ Bronisław Kąsinowski. Garść nowych szczegółów o dramatycznej twórczości Franciszka Zabłockiego. Pamiętnik literacki. Rok 1905, str. 64.

³⁾ Nr. 81 z dnia 8.X. 3a. Estreicher w swej bibliografii nie wspomina nic o przekładzie Łgarza Bohomolca. W tomie I, str. 370 i 407 jest tylko wzmianka o przekładzie Łgarza przez Leona Moszyńskiego przed r. 1754. Dalsze tomy, obejmujące bibliografię XV—XVIII wieku, wiadomości tej nie potwierdzają.

⁴⁾ Brunetière. Les époques du Théâtre Français, j. w., str. 32.

⁵⁾ Dr. Wiktor Hahn. Tomasz Corneille i Franciszek Zabłocki. Pamiętnik literacki, X, 1911 r., str. 32—52.

⁶⁾ F. S. Dmochowski. Wiadomość o życiu i pismach Franciszka Zabłockiego. Dzieła Franciszka Zabłockiego, Warszawa, 1830. Strony nie liczbowane. „Pasterz szalony” w Tomie V. We własnoręcznym spisie komedyj Zabłockiego przekład nosi tytuł „Pasterz zakochany”, patrz: Kąsinowski Bronisław. Garść nowych szczegółów o dramatycznej twórczości Franciszka Zabłockiego. Pamiętnik literacki 1905, str. 57.

⁷⁾ Dr. W. Hahn (T. Corneille i Fr. Zabłocki, j. w.) podaje treść tej komedji na podstawie tekstu, znajdującego się w rękopisach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

⁸⁾ Niekompletny zbiór afiszów z tego czasu znajduje się w bibliotece Teatrów Miejskich w Warszawie.

⁹⁾ Hahn, j. w., str. 33.

¹⁰⁾ J. w., str. 49.

¹¹⁾ „Dziewczyna kapitan”. Komedja w 5-u aktach Panów (?) de Montfleury z francuskiego. Grana 1 raz w dzień elekcji Nj. Pana 1781. Teatr Polski (w zbiorze Bibliot. Uniwers. Warszaw.). Tom XV.

¹²⁾ „Doktor Lubelski”. Komedja w 3 aktach, z francuskiego przełożona. Warszawa, 1781. Teatr Polski. Tom XXXIII, Dr. Ludwik Bernacki. Źródła, j. w. Pam. liter. 1907, str. 310 i in.

¹³⁾ Zabłocki. Dzieła w wydaniu Dmochowskiego, j. w. Tom III.

¹⁴⁾ „Sarmatyzm”. Komedja w 5-u aktach Franciszka Zabłockiego, wydana została według Estreichera (Bibliografja. Tom I, str. 356) i Pilata (Historja Literatury Polskiej. Tom IV, str. 268) w roku 1784. Korbut (Literatura Polska od początków do powstania styczniowego. Tom II, Warszawa, 1918) zna tylko wydanie wileńskie 1820 r. Wystawiono „Sarmatyzm” za czasów dyrekcji Ryxa. Bogusławski (Dzieła j. w. Tom I) pisze, że w roku 1786 (str. 51). Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego za rok 1812 wymienia datę pierwszego przedstawienia dnia 18.VI, 1785 r.

• ¹⁵⁾ Źródło „Sarmatyzmu” wskazuje Ign. Chrzanowski.

„Historja literatury niepodległej Polski”. Wyd. IV, str. 509, przyp. jako „Les nobles de Provence”. Marjan Szykowski. Dzieje komedji polskiej w zarysie. Kraków, 1921, str. 24, na podstawie ustnej informacji d-ra Ludwika Bernackiego prostują ten tytuł na „Les nobles de province”.

¹⁰⁾ „Bliźnięta”. Komedja w 5-u aktach z franc. Regnard. Warszawa, 1775, Teatr Polski. Tom 3. „Gracz”. Komedja w 5-u aktach z franc. Regnard. Warszawa, 1775. Teatr Polski. Tom I.

¹⁷⁾ „Kalendarz teatrowy dla powszechnej Narodu Polskiego przysługi dany na rok przestępny 1780 w Warszawie”, str. 52—3.

¹⁸⁾ Pilał. Historia literatury. Tom IV, j. w., str. 86. Encyklopedia polska. Tom XXII. Dzieje literatury pięknej w Polsce. Część II, str. 31. Korbut. Literatura Polska. Tom II, j. w., str. 148.

¹⁹⁾ Korbut, j. w., str. 148.

²⁰⁾ Estreicher. Biblijografia. Tom I, j. w., str. 401.

²¹⁾ Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900. Publiée sous la direction de L. Petit de Julleville. Tom VI, str. 570.

²²⁾ „Bałamut modny”. Komedja w 5-u aktach. Warszawa, 1779. Teatr Polski 9. Wymienia też tę komedję na liście sztuk grywanych „Kalendarz teatrowy”, j. w., str. 64. „Mieszczki modne” zostały wydane w roku 1780, a potem 1821 w VI-ym tomie „Dzieł dramatycznych” Bogusławskiego.

²³⁾ Bogusławski. Dzieła. Tom VI, j. w., str. 229.

²⁴⁾ Tamże, str. 228.

²⁵⁾ L. Bernacki. Źródła niektórych komedyj Zabłockiego. Pam. lit., j. w. zaznacza, że przełożona przez Zabłockiego komedja „Zdrayca ukarany” (Rkp. Bibljot. Zamojskich w Warszawie) może być sztuką Dancourt’a lub Le Sage’a. Ponieważ nie jest to dostatecznie stwierdzone, a praca niniejsza nie ma na celu wdawać się w obszerniejsze badania źródłowe, pomijam tę sprawę tem bardziej, że „Le Traître puni” nie jest dziełem oryginalnem ani Dancourt’a, ani Le Sage’a, lecz przeróbką z hiszpańskiego, mało charakterystyczną dla twórczości obu autorów francuskich. Pam. liter. 1907, str. 323 (i przypisek).

²⁶⁾ Kąsinowski. Garść nowych szczegółów..., j. w. Pam. liter. 1905, str. 57. Bernacki. Źródła j. w., str. 322.

²⁷⁾ Warszawa, 1782. Teatr Polski 31.

²⁸⁾ „Gdyracz”. Komedja w 3 aktach. Warszawa, 1781. Teatr Polski, str. 24.

²⁹⁾ Bronisław Kąsinowski. Franciszka Zabłockiego: Król w kraju rozkoszy. Pamiętnik literacki, 1917, str. 316—339.

³⁰⁾ C. Lenient. La comédie en France au XVIII siècle. Paris, 1888. Tom I, str. 152—154.

³¹⁾ Rocznik Teatru Narodowego od 1-go stycznia 1813 r. do 1-go stycznia 1814 r., str. 8.

³²⁾ *Marivaux*. Komedje. Przełożył Boy. Tom I, Kraków. Od tłumacza, str. XVIII.

³³⁾ „Wyspa niewolników”. Komedja w 1 akcie, z franc. Warszawa, 1782. Teatr Polski. Tom 30 w zbiorze Bibliot. Teatrów Miejskich w Warszawie.

³⁴⁾ J. w. od 1-go stycznia 1813 r. do 1-go stycznia 1814 r., str. 13.

³⁵⁾ „Przesąd przewyciężony”. Komedja w 1 akcie z francuskiego. Na Teatrze Warszawskim reprezentowana. Warszawa, 1782. Teatr Polski 17. (Zbiór Bibl. Uniw. Warsz.).

³⁶⁾ J. w., str. 64.

³⁷⁾ „Kochankowie zjednoczeni”. Komedja w 3 aktach z franc. Warszawa, 1779. Teatr Polski 9.

³⁸⁾ „Żądanie nieprzewidziane”. Komedja w 3 aktach z franc. Warszawa, 1782. Teatr Polski 33.

³⁹⁾ Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego. Od 1-go stycznia 1813 r. do 1-go stycznia 1814 r., str. 13.

Bentkowski F. Historia literatury polskiej. Tom I. Warszawa. 1814. Str. 544, podaje wzmiankę o wydaniu „Cyrulika” w druku (Warszawa Diufur) w przekładzie Wichlińskiego. Potwierdza to *Estreicher* w Bibliografii XIX w tom. I, str. 356, określając rok wydania na rok 1780.

⁴⁰⁾ „Małżonkowie (Mężowie) poprawieni przez swoje żony” druk. Warszawa. 1784. Dzieła Zabłockiego, wyd. Dmochowskiego. Tom V. Warszawa. 1830.

⁴¹⁾ Fraczek zawstydzony czyli triumf kontusza. Komedja we 2-ch aktach. Warszawa. 1781. Teatr Polski 23.

⁴²⁾ Jean Antoine Romagnési, patrz: *Paul Lacroix*. XVIII siècle. Lettres, science et arts. Paris. 1878. Str. 170. *Pierre Larousse*. Grand dictionnaire universel du XIX siècle. Paris. Tom XIII, str. 1318.

⁴³⁾ Dowiódł tego dr. *L. Bernacki*. Źródła niektórych kome-dyj Zabłockiego. Pam. liter. 1907 r., j. w., str. 38 i in., 176 i in., 194 i in.

⁴⁴⁾ „Amant, autor i sługa”. Komedja w 1 akcie z franc. pana Céron, tł. R... W... B... Warszawa. 1778. Teatr Polski 3. Przedruk w to-mie V „Dzieł dramatycznych” *Wojciecha Bogusławskiego*. Warszawa. 1821. Str. 271 i n., tutaj umieszczono tę komedję, jako prze-łożoną z francuskiej, nieznanego autora”. *Estreicher*. Bibliogra-fja polska. Część III Tom III prostuje nazwisko Céron na le Chevalier de Céron. Bliższych szczegółów o tym autorze brak

⁴⁵⁾ „Człowiek, jakich mało na świecie”. Komedja w 3-ch aktach przez Imci Pana Gernewalda po francusku napisana, a teraz na język

polSKI przełożona, wielu kawałkami od publicum aprobowanemi pomnożona, do naszego kraju przystosowana. W Warszawie. 1784 r. Teatr Polski 32. Przedruk „Dzieła” Bogusławskiego, j. w. Tom X. Warszawa. 1823, jako komedja z „niewiadomego autora przerobiona” str. 93 i nast., podobnie nazwisko autora nie jest wymieniane na afiszach. Bentkowski. Historia Literatury Polskiej. Tom I, j. w., str. 547, podaje je jako: Gernewald, Estreicher zaś (Bibliografia polska. Cz. III. Tom VI, str. 245) Gernewalde. Bliższych wzmianek o tym autorze nie mam.

⁴⁶⁾ Dzieła. Tom X, j. w., str. 197.

⁴⁷⁾ Tamże, str. 198.

⁴⁸⁾ Wydanie z roku 1784, j. w., str. 51, zamiast „prawnukom” jest „prawnikom”, prawdopodobnie błąd zecerski, który prostuję.

⁴⁹⁾ Dzieła. Tom I, j. w., str. 17.

⁵⁰⁾ Zachowana w prywatnem posiadaniu własnoręczna notatka Bogusławskiego, p. t. „Spis wszystkich sztuk napisanych lat porządkiem”, nie wymienia tej komedji. Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego (za rok 1813, j. w.) art. 11 wymienia ją pod tytułem „Fałszywe zwierzenia się”, nie może to być jednak komedja Marivaux, drukowana dopiero w 1784 r. Prędzej jest to komedja, drukowana w roku 1778, p. t. „Zmyślona niewierność” (Teatr Polski. Tom 5), wspomniana przez Kalendarz teatrowy, j. w., str. 65, wznowiona w roku 1788, jest to prawdopodobnie komedja Mikołaja Tomasza Barthe’a (1734—1785) „Les fausses infidélités”.

⁵¹⁾ Patrz: F. Brunetière. Les époques du Théâtre Français. Paris. 1901, j. w., str. 284 i nast. Gustave Lanson. Histoire de la Littérature française. Paris. 1909. Str. 658 i nast. Histoire de la langue et de la littérature française. Publiée sous la direction de L. Petit de Julleville. Tom VI. Paris. 1898. Str. 590 i nast. Lénient C. La comédie en France au XVIII siècle. Paris. 1888. Tom I, str. 262 i nast. Dr. Bruno Busse. Das Drama. Leipzig. 1911. Tom II. Von Versailles bis Weimar, str. 28 i nast.

⁵²⁾ j. w., str. 20.

⁵³⁾ Wydana dopiero przez F. S. Dmochowskiego: Dzieła Franciszka Zabłockiego. Warszawa. 1830. Tom IV, na podstawie rękopisu biblioteki puławskiej (patrz: Wiadomość o życiu i pismach Fr. Zabłockiego, tamże Tom VI).

⁵⁴⁾ „Melanida”. Drama w 5-u aktach z franc. La Chaussée. 1788. W Warszawie, tł. L. Pierożyński. Rękopis Biblioteki Teatrów Miejskich w Warszawie L. 1304.

⁵⁵⁾ Filozof mimo swej wiedzy. Drama w 5-u aktach z franc. Panna Sedaine, przełożył L. A. Dmochowski we wrześniu 1813 r. Rękopis Bibl. Teatrów Miejsk. w Warszawie L. 1329.

⁵⁶⁾ Kalendarz Teatrowy, j. w., str. 65. „Zakład nieprzewidziany”. Komedja w 1 akcie. Warszawa. 1778. Teatr Polski. Tom 6.

⁵⁷⁾ Teatr Polski. Tom 37—41.

⁵⁸⁾ „Kupiec Smyrneński”. Komedja w 1 akcie pana de Champfort, z francuskiego tłumaczona i na Teatrze Publicznym reprezentowana. Warszawa. 1784. Teatr Polski 23.

⁵⁹⁾ Gustaw Lanson. Wolter. Przekład z franc. dr. Gabrieli Balickiej. Warszawa. 1908. Str. 124.

⁶⁰⁾ Wiadomość o tem patrz: Wybór różnych gatunków poezyj z rymotwórców polskich dla użytku młodzieży. Część III. Warszawa. 1807. Str. XLI i Estreicher. Recenzja, j. w., Kwartalnik historyczny. 1895. Str. 540. Smolarski. Studja nad Wolterem w Polsce. Lwów. 1918. Str. 50. Kalendarz teatrowy, j. w. str. 62.

^{60a)} Patrz: Smolarski, j. w. Str. 50, 63.

⁶¹⁾ „Syn marnotrawny”. Komedja w 5-u aktach. Przerobił z francuskiego Ludwik Azarycz. Warszawa. 1780. Za przeniesieniem daty wystawienia na rok 1779 przemawia to, że już w „Kalendarzu Teatrowym” (j. w.), wydanym w roku 1780, mamy podane streszczenie komedji (str. 53—5) i wymieniono ją między sztukami, granymi przed 1780 rokiem (str. 68), również Bogusławski. (Dzieła. Tom I, str. 26) podaje wiadomość o wystawieniu „Syna marnotrawnego” pod r. 1779.

⁶²⁾ Patrz: Mieczysław Smolarski. Studja nad Wolterem w Polsce. Lwów. 1918. Str. 56—58.

⁶³⁾ Herman Hettner. Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Brunschweig. 1865. Erster Teil Die englische Literatur. Str. 512—520.

⁶⁴⁾ W Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie w rękopisie L. 965, część III, p. t. „Théâtre et Musique” znajduje się podany przez trupę niemiecką spis sztuk już granych w Warszawie oraz takich, których wystawienie się projektuje, między ostatnimi mamy: „Der Hausvater nach dem franz. dess Herrn Diderot in V Auf.” Czy owe projektowane sztuki były wystawione, nie wiemy, nie oznaczono również daty przebywania trupy niemieckiej w Warszawie i złożenia, zapewne królowi, tego spisu. Według Marjana Szykowskiego (Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Kraków. 1920. Str. 35), spis pochodzi z czasu przed 1775 rokiem.

⁶⁵⁾ „Ojciec dobry”. Komedja w 5-u aktach pana Diderot. Warszawa. 1780. Teatr Polski. Tom 17.

⁶⁶⁾ Tekst afiszu z późniejszych zapewne przedstawień, bo z 17. I 1782 roku, podaje Klemens Bąkowski. Teatr Krakowski. 1780—1815. Kraków. 1905. Str. 72.

⁶⁷⁾ Wydano w II-im tomie „Dzieł dramatycznych” Wojciecha Bo-

gusławskiego. Warszawa. 1820. Str. 1—149. Też rękopis Biblioteki Teatr. Miejsk. w Warszawie L. 1317.

⁶⁸⁾ Oeuvres choisies de Diderot, Tome second. Paris. Librairie Garnier. Str. 141.

⁶⁹⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom II, str. 149.

⁷⁰⁾ Tamże, str. 148.

⁷¹⁾ (X. F. Dmochowski). Sztuka rymotwórcza. Poemat w 4-ch pieśniach. W Warszawie. 1788. Str. 46.

⁷²⁾ Tadeusz Grabowski. Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu. Kraków. 1918. Str. 235.

⁷³⁾ Patrz: Bronisław Gubrynowicz. Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta. Lwów. 1904. Str. 107—109.

⁷⁴⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom I, str. 13—14.

⁷⁵⁾ Bruno Busse. Das Drama. Tom II. Leipzig. 1911. Str. 61.

⁷⁶⁾ Deutsche National Litteratur herausgegeben von Joseph Kürschner. 138 Band, str. XXXII i 139 Band, str. 100.

⁷⁷⁾ Beverley czyli Gracz angielski. Tragedja w 5-u aktach. Warszawa. 1777 r. Teatr Polski. Tom 2.

⁷⁸⁾ O przekładach „Beverley” patrz: Marjan Szykowski. Dzieje nowożytnej tragedji polskiej, j. w. Str. 37—8.

⁷⁹⁾ Eugenja. Drama w 5-u aktach prozą z francuskiego na polski język wyłożona. Warszawa. 1778. Teatr Polski. Tom 4.

⁸⁰⁾ Brunetière. Les époques du théâtre j. w., str. 305 pisze: „Dans l'évolution du drame bourgeois, l'Eugenie de Beaumarchais n'est qu'un pas en arrière, et ce que les naturalistes appelleraient un phénomène de régression”.

⁸¹⁾ Kalendarz Teatrowy, j. w. Str. 63. „Nędznik”. Komedja w 4 aktach, reprezentowana na Teatrze Warszawskim. Warszawa (bez daty). Teatr Polski. Tom I.

⁸²⁾ „Natalja”. Dramma w 4-ch aktach z francuskiego przerobiona, grana na Teatrze Narodowym. Warszawa. 1781. Teatr Polski. Tom 48.

⁸³⁾ „Zenewal”. Dramma w 5-u aktach z francuskiego, tłumaczył Józef Łopuski. Warszawa. 1786. Teatr Polski. Tom 44 wg. Rocznika Teatru Narodowego j. w. Str. 18. Grano w roku 1784.

⁸⁴⁾ „Zoe, czyli skutki Dumy i Miłości”. Dramma we trzech aktach z francuskiej pana de Mercier przetłumaczona 1791. Rękopis Bibl. Teatr. Miejsk. w Warszawie, L. 1265. Jako tłumacza tej sztuki Estreicher (Biblijografia. Tom I, str. 387) wymienia Bogusławskiego, inne źródła podają Zabłockiego (patrz: Bernacki. Źródła niektórych komedyj Zabłockiego. Pam. Liter. 1907. Str. 321—322, przyp.).

⁸⁵⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom II, str. 148—9.

⁸⁶⁾ Drukowana w „Dziełach dramatycznych” Bogusławskiego. Tom VIII, str. 79—158.

- ⁸⁷⁾ Rękopis Muzeum Czartoryskich w Krakowie. L. 965, j. w.
- ⁸⁸⁾ Bogusławski. Dzieje Teatru Narodowego. Str. 68.
- ⁸⁹⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom VIII, str. 135.
- ⁹⁰⁾ Dezerter. *Dramma* w 5-u aktach z niemieckiego tłumaczona. Rękopis Biblj. Teatr. Miejsk. w Warszawie. L. 1273.
- ⁹¹⁾ „Zbieg”. *Dramma* w 5-u aktach. Warszawa (bez daty). Teatr Polski. Tom 14 (w zbiorze Biblj. Teatr.).
- ⁹²⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom V, str. 81—3.
- ⁹³⁾ Fenouillot de Fallaïre. *L'honnête criminel. Dramme en cinq Actes et en vers.* A Lausanne. 1778.
- ⁹⁴⁾ Klementyna, czyli Testament. *Dramma* w 5-u aktach z franc. tł. A. G. Warszawa. 1778. Teatr Polski. Tom 49. Joachim albo triumf miłości synowskiej. *Dramma* w 3-ch aktach z francuskiego przetłumaczona. Warszawa. 1779. Teatr Polski. Tom 9.
- ⁹⁵⁾ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. *Obiad czwartkowy.* Opis wyjęty z nieznanych dotąd pamiętników. Biblj. Uniwers. Ludow. L. 191.
- ⁹⁶⁾ M. Gawalewicz. Franciszek Zabłocki. Szkic biograficzno-krytyczny. Kraków. 1894. Str. 81. Polemizuje z nim w tej sprawie Bronisław Kąsinowski. Franciszka Zabłockiego: Król w kraju rozkoszy. *Pamiętnik Literacki.* 1917. Str. 328—9.
- ⁹⁷⁾ Patrz: J. I. Kraszewski. Polska w czasie trzech rozbiorów, j. w. Warszawa. 1902. Tom II, str. 356. Prof. dr. Stanisław Kot. Wstęp do Powrotu piosła Juliana Niemcewicza. Biblioteka narodowa. S. I. Nr. 4. Kraków. Str. 26—7.
- ⁹⁸⁾ O dziejach „Wesela Figara” na scenie warszawskiej, patrz: Władysław Zawistowski. *Wesele Figara na scenach warszawskich.* Tygodnik Ilustrowany. 1922 rok. Nr. 47.
- ⁹⁹⁾ Dzień pusty albo Wesele Figara. *Komedja* w 5-u aktach panna de Beaumarchais. Warszawa. 1786. Teatr Polski. Tom 20.
- ¹⁰⁰⁾ j. w. Str. 106.
- ¹⁰¹⁾ Gazeta Warszawska. Rok 1812. Nr. 90 z dnia 10.XI.
- ¹⁰²⁾ Rocznik Teatru Narodowego za rok 1814. Str. 10.
- ¹⁰³⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom XII. Str. 180—312.
- ¹⁰⁴⁾ Rękopisy Muzeum Czartoryskich w Krakowie, j. w. L. 965.
- Część III.**
- ¹⁰⁵⁾ Patrz: M. Szyjkowski. Myśl Jana Jakóba Rousseau w Polsce w XVIII w. Kraków. 1913. Str. 115—16. W. M. Kozłowski. Rousseau i Polska (H. Hettner J. J. Rousseau, przekład M. Pieńkowskiej. Warszawa. 1914. Str. 115.
- ¹⁰⁶⁾ Wydano (powtórzenie) w Krakowie 1799 r. Był też prozaiczny przekład Baudouina, wydany bez określenia daty. Pigmaljona wymienia już Kalendarz Teatrowy, j. w., str. 65, o graniu jego w roku 1782 wspomina Rocznik Teatru Narodowego, j. w., str. 15.

¹⁰⁷⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom V, str. 341—3.

¹⁰⁸⁾ Bogusławski. Dzieje Teatru Narod. Dzieła, j. w. Tom IV, str. 115 (przyp.).

¹⁰⁹⁾ Pigmaljon i Galatea czyli Obraz kobiet. Komedja w 3-ch aktach. Rękop. Bibl. Zamojskich w Warszawie. Jako tłumacza wymienienia Kašinowski (Pam. Liter. 1905. Str. 61) oraz Bernacki (Pam. Liter. 1907. Str. 322) Zabłockiego. Medea i Jazon Melo-Dramma z niem. Warszawa, 1781. Teatr Polski. Tom 48 (patrz: Bernacki, j. w. Str. 320). Orfeusz i Eurydyce. Opera z franc. przełożona. Warszawa, 1784. Teatr Polski. Tom 54. Deukaljon i Pyrra. Komedja w 1-ym akcie, przełożona przez tłumacza „Kupca Smyrneńskiego”. Warszawa, 1784. Teatr Polski. Tom 34.

¹¹⁰⁾ Bogusławski, j. w., str. 114, 115, wspomina, że dwie ostatnie sztuki były grane przez trupę niemiecką w 1775—6 r., wymienienia je też na samem czele rękopis Muzeum Czartoryskich L. 995, cz. III, możliwe jest więc, że cały ten spis dotyczy właśnie tego okresu pobytu trupy niemieckiej w Warszawie.

¹¹¹⁾ Mélanie. Dramma w 3-ch aktach wierszem z francuskiego. Warszawa, 1780. Teatr Polski. Tom 46.

¹¹²⁾ Zuma. Tragedja z francuskiego (5 aktów). Warszawa, 1781. Teatr Polski. Tom 44.

¹¹³⁾ Prawo braminów czyli wdowa indyjska. Komedja w jednym akcie przez J. M. Warszawa, 1783. Teatr Polski. Tom 18. W zbiorze Bibl. Teatr. Miejsk. w Warszawie.

¹¹⁴⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom X, str. 4.

¹¹⁵⁾ Tom X, str. 1—92.

¹¹⁶⁾ Théâtre des auteurs du second ordre. Paris, 1808. Tome V. Lemierre. La veuve du Malabar ou l'empire des coutumes. Tragédie par — Représentée pour la première fois le 30 juillet 1770.

¹¹⁷⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom X, str. 69.

¹¹⁸⁾ Patrz: Szykowski. Dzieje nowożytnej tragedji polskiej, j. w. Str. 25—6. Smolarski (Studja nad Wolterem w Polsce, j. w. Str. 55)—za tłumaczów „Meropy” uważa księży Augusta Orłowskiego, Tadeusza Nowaczyńskiego i Aleksandra Ożgę.

¹¹⁹⁾ „Meropa”. Tragedja w 5-u aktach P. de Voltaire na polski język z franc. przełożona. Warszawa, 1799. Teatr Polski. Tom 50.

¹²⁰⁾ Bogusławski. Dzieje Teatru Narodowego, j. w. Str. 73.

¹²¹⁾ Tamże.

ROZDZIAŁ IV

¹⁾ Rękopisy Muzeum Czartoryskich w Krakowie L. 965, część III. Théâtre et Musique, j. w.

²⁾ Patrz zbiór afiszów Bibl. Teatrów Miejskich w Warszawie 1792—3.

³⁾ W roku 1769 wyszła drukiem jego komedia p. t. „Żona chorująca” w przekładzie B. T. Spikermana (patrz: Bentkowski. Historia literatury polskiej, j. w. T. I, str. 546. Kalendarz Teatrowy, j. w. Str. 63). W roku zaś 1790 (dn. 9.XI) wystawiono jego komedję p. t. „Oficerowie abszytowani” w przekładzie Wielądka. Nie jest jednak wyłączone, iż jest to raczej komedia Gottlieba Stephani’ego (der Jüngere), p. t. „Die abgedankten Officiere”, wymieniona w repertuarze trupy niemieckiej (Rękopisy Muzeum Czar., j. w.).

⁴⁾ Patrz: Kalendarz Teatrowy, j. w. Str. 65. Rocznik Teatru Narodowego za rok 1813, j. w. Str. 10. Szykowski Marjan. Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze. Kraków. 1915. Str. 2, 3.

⁵⁾ „Minna Barnhelm czyli szczęście żołnierskie”. Komedja w 5-u aktach. Warszawa. 1778. Teatr Polski. Tom 4.

⁶⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom III, str. 156.

⁷⁾ Tamże, str. 153.

⁸⁾ Rękopis Muzeum Czartoryskich, j. w., wymienia następujące sztuki Brühla: „Die Contribution” Schauspiel in 5 Aufz. „Osorto” Schauspiel in 3 Aufz. „Den ganzen Kram und das Mädchen dazu”. Lustspiel in 1 Acte. „Der sehende blinde Vater” Lustsp. in 1 Acte.

⁹⁾ „Podrzutek czyli dziecię znalezione”. Komedja w 5-u aktach z niemieckiego tłumaczona przez J. G. Warszawa. 1782. Teatr Polski. Tom 30.

¹⁰⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom IV, str. 162—236.

¹¹⁾ Estreicher. Biblijografia, j. w. Tom I, str. 367.

¹²⁾ „Matki jakoż więc swe córki wychowywać macie”. Komedja w 5-u aktach z niemieckiego tł. J. G. Grana na Teatrze Warszawskim. Warszawa. 1782. Teatr Polski. Tom 30.

¹³⁾ Patrz: Kaśinowski Bronisław. Garść nowych szczegółów o dramatycznej twórczości Franciszka Zabłockiego. Pamiętnik Literacki. 1905. Str. 58 i 61.

¹⁴⁾ Wymienia ją już „Kalendarz Teatrowy” Czartoryskiego, j. w. Str. 63, wydano drukiem p. t. „Zbieg z miłości ku rodzicom”. Komedja w 3-ch aktach z niemieckiego dla Teatru Warszawskiego tłumaczona. Warszawa. 1778. Teatr Polski. Tom 7. Stephani’ego, jako autora, podaje Bentkowski. Historia literatury polskiej, j. w. Tom I, str. 560. Potem Estreicher. Biblijografia, j. w. T. I, str. 396. Parę afiszów omyłkowo podaje jako autora Mercier’a.

¹⁵⁾ Patrz: dr. Bruno Busse. Das Drama. Tom II. Leipzig 1911. Str. 86.

¹⁶⁾ Rękopis Muzeum Czartoryskich, j. w. Literatur und Theaterzeitung. 1784. Tom I, str. 27 i n. afisz z dn. 10.VII 1793 r.

¹⁷⁾ „Hrabia Waltron czyli Subordynacja”. Drama w 5-u aktach

z francuskiego, pana Eberts, tłumaczona. Warszawa. 1784. Teatr Polski. Tom 47.

¹⁸⁾ Rękopis Muzeum Czartoryskich, j. w. „Żebrek”. Komedja w 1 akcie z niemieckiego, przełożona przez Kajetana Schmidta. Warszawa. 1782. Teatr Polski. Tom 21.

¹⁹⁾ Meyers Grosses Konversations Lexikon. Tom XI, str. 546.

²⁰⁾ Das Repertoire des Weimarischen Theatres unter Goethes Leitung 1791—1817. Bearbeitet von Dr. C. A. H. Burkhardt. Hamburg und Leipzig. 1891, str. XXXVI.

²¹⁾ „Dziecko miłości”. Drama w 5-u aktach, tłumaczył ks. Majer (Bentkowski, j. w., str. 582. Estreicher, j. w., str. 381). Wystawiono 1 raz 26.XI.1793 r.

²²⁾ Nienawiść ludzi i żal. Komedja w 5-u aktach przez Kotzebue z niemieckiego, przerobiona przez A. L. (Lesznowskiego). Kraków. 1796.

²³⁾ Patrz: Bogusławski. Dzieła. T. XI, str. 1—123.

²⁴⁾ Wystawiono w 1793 r. przekład ks. Majera. Patrz: Estreicher, j. w. T. I, str. 381. Rocznik Teatru Narodowego, j. w. za rok 1813, str. 34. Recenzja w „Gazecie Warszawskiej”. Rok 1811. Nr. 83 z dnia 15.XI.

²⁵⁾ Patrz: Bogusławski. Dzieła. T. IX, str. 9—97. Dramat ten jest przeróbką z opery p. t. „Der Eremit auf Formentera”.

²⁶⁾ J. w. Str. 96.

²⁷⁾ Edward Montrose. Tragedja w 5-u aktach z francuskiego, p. Maydan, przełożona w Warszawie 1784. Teatr Polski 44. Jak nam wskazuje przypisek na str. 113, sztuka francuska została przełożona z niemieckiego. Rkp. Muzeum Czartoryskich L. 965, j. w. w repertuarze trupy niemieckiej wymienia też tragedję „Edward Montrose” in 5 Aufzüge von Herrn Birx in Königsberg Original Deutsch. Być może, że francuska przeróbka Maydan'a na tem właśnie dziele się opiera.

ROZDZIAŁ V

¹⁾ „Mecenas pocziwy”. Komedja we 3-ch aktach z włoskiego p. Goldoniego, przetłumaczona przez J. P. F. O. w Warszawie 1779 r. Teatr Polski. Tom 8.

²⁾ „Miłość żołnierska”. Komedja we trzech aktach przez Imci pannę M(arję) M(aliszewską) z włoskiego przetłumaczona w Warszawie 1781 r. Teatr Polski. Tom 21.

³⁾ Dziwak dobroczynny”. Komedja we 3-ch aktach p. Goldoniego, z francuskiego przełożona przez J. P. w Warszawie 1785 r. Teatr Polski. Tom 23.

⁴⁾ O Szekspirze w Polsce patrz: Estreicher St. Szekspir w Polsce XVIII wieku. Kraków. 1892. Tarnawski Stanisław. Szekspir w Polsce. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania. Kraków. 1898. Str. 107—332. Zahorski Jan. Szekspir w Polsce. (Dzieła W. Szekspira pod red. H. Biegeleisena. T. IX). Lwów. 1897. Bernacki Ludwik. Shakespeare w Polsce do końca XVIII wieku. Dzieła W. Shakespeare'a pod red. R. Dyboskiego. Tom XII. Warszawa i osobno Kraków 1914 i inne.

⁵⁾ Bernacki, j. w. Str. 416 (32).

⁶⁾ „Samochwał albo amant wilkołak”. Komedja w 4-ch aktach. Warszawa. 1782. Teatr Polski. Tom 10.

⁷⁾ j. w. Str. 19.

⁸⁾ J. J. Jusserand. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris. 1898. Str. 332.

⁹⁾ Sprawę autorstwa Zabłockiego ustala Br. Kąsinowski. Garść nowych szczegółów, j. w. Pam. Liter. 1905. Str. 57—8.

¹⁰⁾ Tarnawski Władysław. O polskich przekładach dramatów Szekspira. Kraków. 1914. Str. 11—14.

¹¹⁾ „Nowy Pamiętnik Warszawski”. Dziennik historyczny polityczny, tudzież nauki umiejętności. (Pod redakcją F. S. Dmochowskiego). Rok 1801. Tom III, str. 113.

¹²⁾ L'Homme à sentiments ou le Tartuffe du Moeurs comédie en cinq actes et en vers. Imitée en partie de The School of scandal de Sheridan. Paris. 1801.

¹³⁾ Patrz: Gisbert Freiherr v. Vincke. Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte Hamburg Leipzig. 1893. Str. 144—5.

¹⁴⁾ Patrz: Aleksander Kraushar. Posąg Szekspira i dramaturgów klasycznych na balustradzie amfiteatru w Łazienkach królewskich. Tygodnik Ilustrowany. 1921. Nr. 37.

¹⁵⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom I, str. 272.

¹⁶⁾ Afisz z dnia 17.I.1793 r. w zbiorze Biblioteki Teatrów Miejskich w Warszawie.

¹⁷⁾ „Der Wirkliche Reiz der Komödie liegt auch nicht in der Intrige und den Charakteren sondern in der Behandlung des Dialogs, der den Ton der guten Londoner Gesellschaft witzig kopiert und in lässig hingeworfenen Paradoxen des Spührfeuer geistreicher Einfälle in Oscar Wildes oder Bernard Shaws Gesellschaftskomödien vorausahnen lässt (Dr. Bruno Busse. Das Drama. II Band. Leipzig. 1911. Str. 33).

¹⁸⁾ Ign. Chrzanowski. O komedjach Aleksandra Fredry. Kraków. 1917. Str. 202 i n.

¹⁹⁾ Najprawdopodobniej Bogusławski posługiwał się niemieckim przekładem Leonhardi'ego, drukowanym w Berlinie w 1782 r. Przekład ten, prócz innych drobnych zmian, przenosi akcję do Niemiec

i zmienia nazwiska. Dalej idące przeróbki wprowadza Schröder, który, podobnie jak Bogusławski, ściąga akcję w ten sposób, że otrzymujemy tylko 5 zmian dekoracji (*Die Lästerschule*), jednak w opracowaniu Schrödera ukazuje się drukiem dopiero w roku 1847, nie jest jednak wyłączone, że Bogusławski za pośrednictwem jakiejś trupy niemieckiej posługiwał się odpisem. (Patrz: *Vincke. Sheridans Lästerschule seit hundert Jahren. Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte*, j. w. Str. 143—5).

²⁰⁾ Bogusławski. Dzieła, j. w. Tom I, str. 85—272.

²¹⁾ Rocznik Teatru Narodowego za rok 1813, j. w. Str. 17.

²²⁾ Feliks Bentkowski. Historia literatury. Warszawa i Wilno, 1814. Tom I, str. 580.

²³⁾ Baudouin'a — Bentkowski j. w., Bogusławskiego — Rocznik j. w. *Estreicher Bibl.* Tom I, str. 377. Na własnoręcznym spisie przekładów Bogusławskiego (w posiadaniu prywatnym) pod r. 1783 wpisane są „Awanturki nocne”, potem jednak przekreślone.

²⁴⁾ „Panna na wydaniu”. Komedja we 2-ch aktach. Edycja druga. Warszawa, 1774. Teatr Polski. Tom 24.

²⁵⁾ „Prześladowani”. Drama we 3-ch aktach z rosyjskiego na polski język przetłumaczona przez oficera w wojsku rosyjskiem zostającego, Macieja Kurendowicza, 1778 r. 15.III, w Warszawie. Teatr Polski. Tom 60.

²⁶⁾ „Mścislaw”. Tragedja w 5-u aktach z rosyjskiego przełożona wierszem przez Ignacego Bykowskiego, porucznika wojsk rosyjskich w Warszawie, 1788 r. Teatr Polski. Tom 50.

ROZDZIAŁ VI

¹⁾ Patrz: Maurycy Karasowski. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa, 1859. Aleksander Poliński. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Nauka i sztuka. Tom VII, Lwów, 1907. Dr. Z. Jachimcki. Historia muzyki polskiej. Kraków, 1920 i inne.

²⁾ „Aktorowie włoscy śpiewają całą operę; polscy same tylko arje”, pisze we wstępie nieznany tłumacz opery Metastasia „Król Pasterz”. Warszawa, 1780 (str. V).

³⁾ Bogusławski. Dzieła T. I., j. w. „Dzieje Teatru Narodowego”, str. 24—5.

⁴⁾ Tamże str. 33—4.

⁵⁾ „Balik gospodarski”. Opera komiczna w 3-ch aktach. Warszawa, 1780. Teatr Polski. Tom 56. Źródło „Baliku” ustala dr. Ludwik Bernacki. Źródła niektórych komedyj Fr. Zabłockiego. Pamiętnik Literacki. T. VI, rok 1907, str. 37, toż odbicie rozszerzone. Lwów, 1908, str. 5.

6) Początkowo „Balik gospodarski” uważano za daleką przeróbkę dzieł Beaumarchais’go, Molière’a, Destouches’a. Bronisław Kąsinowski, Beiträge zu einem Studium des Lustspieldichters Franciszek Zabłocki I Teil. Brody, 1897, str. 24 i n. Władysław Jankowski. Figaro Polski. Pamiętnik Literacki. Tom IV. Rok 1905, str. 260 i n. Bolesław Kielski. O wpływie Molière’a na rozwój komedji polskiej. Rozpr. Akad. Umiej. Tom XI. II, str. 179 i n.

7) Wieszcza Urzella albo To, co się damom podoba. Komedja w 4-ch aktach, przeplatana arjami z francuskiego. Przerobił Jan Baudouin, Warszawa, 1783. Teatr Polski. Tom 51, w zbiorze Bibl. Teatr. Miejsk.

8) Żołnierz Czarnoksiężnik z przypadku. Opera w 1-ym akcie z francuskiego. Warszawa, 1786. Rękopis Bibl. Teatrów Miejskich w Warszawie. L. 735.

9) Żółta szlafmyca albo Kolęda na Nowy Rok. Opera wierszem w 3-ch aktach. Warszawa, 1783. Teatr Polski. Tom 63.

10) Patrz: Bernacki Ludwik. Źródła niektórych komedyj Zabłockiego. Pam. Lit. Tom VI. Rok 1907, str. 319 „Arlekin Mahomet” nie był wydany drukiem, rękopis zaś znajduje się w Bibliotece Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Komedję tę dość szczegółowo omawiają: Marjan Gawalewicz, Franciszek Zabłocki. Szkic biograficzno-krytyczny. Kraków, 1894, str. 41 i n. oraz Piotr Chmielowski. Franciszek Zabłocki. Nasza literatura dramatyczna. Tom I, str. 119 i n.

11) W zbiorze afiszów Bibl. Teatrów Miejskich w Warszawie.

12) „Soliman drugi albo Trzy sułtanki”. Komedja we 3-ch aktach Favart’a, tł. z francuskiego. Rękopis Bibl. Teatrów Miejskich w Warszawie, L. 417.

13) „Dwóch strzelców i mleczarka”. Opera w 1-ym akcie z francuskiego, grana na Teatrze Warszawskim. Warszawa, 1781. Teatr Polski, Tom 51.

14) „Dwaj skąpcy”. Opera w dwóch aktach, muzyka de Grétry. Warszawa, 1782. Teatr Polski. Tom 55.

15) Orfeusz i Eurydyce”. Opera z francuskiego przełożona. Warszawa, 1784. Teatr Polski. Tom 54.

16) „Fraskatanka czyli dziewczyna zalotna”. Opera w 3-ch aktach, muzyka Paisiella z włoskiego tłumaczona (Bogusławski). Warszawa, 1782. Teatr Polski 56.

17) „Dla miłości zmyślane szaleństwo”. Opera w 2-ch aktach z włoskiego. 1 raz grana na Teatrze Warszawskim 25.IX, 1779 r., z muzyką Antoniego Sacchini. Warszawa, 1779. Teatr Polski. Tom 55.

18) „Johanka i Bernardon”. Opera w 2-ch aktach, 1793. Rękop. Bibl. Teatrów Miejskich w Warszawie, L. 87.

¹⁹⁾ „Zazdrości wieśniacze”. Opera w 3-ch aktach. Rękop. Biblj. Teatrów Miejskich w Warszawie, L. 688.

²⁰⁾ „Zaffira, czyli Niewolnica stateczna”. Opera w 3-ch aktach, z muzyką Guielmi, dla Teatru Wileńskiego napisana 1789 r. Rękop. Biblj. Teatrów Miejskich w Warszawie, L. 672.

²¹⁾ „Sługa panią”. Opera we 2-ch aktach z francuskiego. Warszawa, 1780. Teatr Polski. Tom 56 i Bogusławski. Dzieła. Tom X, j. w., str. 277—308.

²²⁾ „Włoszka w Londynie”. Opera w 3-ch aktach, z muzyką Dominika Cimarosa, z włoskiego tłumaczona, grana na Teatrze Warszawskim. Warszawa, 1783 r. Teatr Polski. Tom 53. „Czekina albo cnotliwa panienka”. Opera w 3 aktach, z włoskiego. Warszawa, 1783. Teatr Polski. Tom 54. „Zmyślona ogrodniczka czyli cnota uszczęśliwiona”. Opera w 3-ch aktach z włoskiego, z muzyką Anfossiego. Rękop. Biblj. Teatrów Miejskich. L. 682.

²³⁾ „Don Juan albo ukarany Libertyn”. Opera w 3-ch aktach z włoskiego, z muzyką Albertiniego. Warszawa, 1783. Teatr Polski. Tom 53.

²⁴⁾ Patrz: Bogusławski. Dzieła. Tom IX, str. 203—283.

²⁵⁾ Niewiarogodnem się wydaje to, co Dmuszewski podaje w swym „Spisie oper granych w polskim języku na Teatrach Warszawskich (Tygodnik Muzyczny 1820 i przedruk Karasowski. Rys historyczny opery polskiej, j. w., str. 354—360), wymieniając po roku 1783 „Porwanie z Seraju” (Die Entführung aus dem Serail) Mozarta, nigdzie indziej o tem wzmianki niema, a trudno przypuścić, aby inni kronikarze teatru mogli o tym tak ważnym wypadku zapomnieć, prócz tego nieprawdopodobnem jest, aby w 1782 r. wystawiona w Burgteatrze wiedeńskim opera już w roku następnym mogła być grana w Warszawie.

ROZDZIAŁ VII

¹⁾ Patrz: „Dzieła Ignacego Krasickiego”, Warszawa, 1878. Tom II, str. 170 i n. — „Kulig”. Komedja w 5-u aktach Józefa Wybickiego. Warszawa, 1783. Teatr Polski. Tom 43.

²⁾ „Warszawianin w domu”. Komedja oryginalna w 3-ch aktach. Warszawa 1786. Teatr Polski. T. 18. „Panicz gospodarz czyli kontynuacja Warszawianina w domu”. Komedja oryginalna w 3-ch aktach. Warszawa, 1786. Teatr Polski. Tom 19. „Mądry Polak po szkodzie czyli kontynuacja Panicza gospodarza i Warszawianina w domu”. Komedja oryginalna w 3-ch aktach. Warszawa, 1786. Teatr Polski. Tom 19.

³⁾ Patrz: Szykowski Marjan. Dzieje komedji polskiej w zarysie. Kraków, 1921, str. 22.

⁴⁾ „Kawa”. Komedja. Warszawa, 1779. Teatr Polski. Tom 7.

⁵⁾ Patrz: „Zofja Gąsiorowska. Wpływ Molière’a na komedje Krasickiego. Pamiętnik Literacki. Rocznic 13, rok 1914—15, str. 257 i n.

⁶⁾ „Filut postrzelony”. Komedja oryginalna w 3-ch aktach przez Grzegorza Broniszewskiego. Warszawa 1786. Teatr Polski. Tom 16. „Miłość dla cnoty”. Komedja oryginalna w 3-ch aktach, napisana przez Wincentego Ignacego Marewicza. Warszawa, 1787. Teatr Polski. Tom 57.

⁷⁾ „Małżeństwo w rozwodzie”. Komedja w 3-ch aktach oryginalnie wierszem napisana. Warszawa, 1781. Teatr Polski. Tom 57.

⁸⁾ „Panna na wydaniu”. Komedja w 2-ch aktach. Warszawa, 1774. Teatr Polski. Tom 24. „Podstępna przyjaźń czyli miłość bez szczęścia”. Komedja w 3-ch aktach przez G. S. Goliszewskiego napisana. Warszawa, 1782. Teatr Polski. Tom 22. „Kochanek bez serca, czyli guwernantka zalotna”. Komedja w 3-ch aktach oryginalna Grzegorza Broniszewskiego. Warszawa, 1787. Teatr Polski. Tom 16. „Umizgi dla przysługi”. Komedja w 3-ch aktach Jana Drozdowskiego. Warszawa, 1788. Teatr Polski. Tom 42.

⁹⁾ „Literat z biedy”. Komedja w 4-ch aktach przez Jana Drozdowskiego. Grana na Teatrze w Warszawie i Grodnie. Warszawa, 1786. Teatr Polski. Tom 43.

¹⁰⁾ „Na postrachu wszystko się zakończy”. Drama oryginalna we 3-ch aktach. Warszawa, 1780. Teatr Polski. Tom 46.

¹¹⁾ „Panna Raynord, czyli ojciec we własnej zakochany córce”. Komedja oryginalna w 4-ch aktach. Rękopis Biblj. Teatrów Miejskich w Warszawie. L. 292.

¹²⁾ Bogusławski. Dzieła. Tom V, j. w., str. 86—7.

¹³⁾ Sedaine. „Le Roi et le Fermier” Comédie en trois actes, mêlée de morceaux de Musique. Paris, 1762.

¹⁴⁾ M. Collé. La partie de chasse de Henri IV. Paris, 1766.

¹⁵⁾ C. F. Weisse. Komische Opern. Dritter Teil. Leipzig, 1777.

¹⁶⁾ Patrz: G. F. v. Vincke. Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. Leipzig, 1895, str. 27.

¹⁷⁾ Patrz: Rękopisy Muzeum Czartoryskich w Krakowie. L. 965, jak wyżej.

¹⁸⁾ Następujące sceny znamionują bliższą zależność: Akt I, sc. 1 odpowiada I.1 u Sedaine’a, I.4—12 Sedaine’a, I.6 Collé’go, II.1—II.7 Collé’go, II.3—II.3 Sedaine’a i II.9 Collé’go, II.4 II.11 Collé’go, miejscami prawie dosłownie oraz mniej zbliżona do II.3 Sedaine’a, II.6—III.4—7 Collé’go. Do opery Weisse’go „Henryk VI” zbliżony jest naturalnie w tych miejscach, które zostały wskazane w sztuce Collé’go.

opera ta bowiem jest prawie dosłownym przekładem drugiej części komedji francuskiej.

¹⁹⁾ B o g u s ł a w s k i. Dzieje teatru narodowego. Dzieła. Tom I, j. w., str. 74.

²⁰⁾ „Rocznik Teatru Narodowego” za rok 1813 podaje na str. 26, że w roku 1789 był grany „Czynsz” Karpińskiego przed zamknięciem teatru, alisze jednak z roku następnego nie wspominają tej sztuki, z tego względu informacja „Rocznika” wydaje się niepewną, jeśli jednak komedja nawet była grana, spotkało ją wielkie niepowodzenie, skoro w roku następnym nie powtórzono jej ani razu.

²¹⁾ Patrz: Ign. Chrzano w s k i. „Władysław pod Warną” jako utwór tendencyjny. Pamiętnik Literacki. Rocznik XIX, 1921, str. 118.

²²⁾ Patrz: Bolesław Kielski. O wpływie Molière’a na rozwój komedji polskiej, j. w., str. 202 i nast.

²³⁾ Patrz: Dr. Stanisław Kot. Wstęp do Juljana Niemcewicza: Powrót posła. Kraków. Biblioteka Narodowa. Serja I. Nr. 4, str. 23—4.

²⁴⁾ „Dowód wdzięczności Narodu”. Komedja w 2-ch aktach, przystosowana do uroczystości obchodu szczęśliwego na tron wybrania Najjaśniejszego Pana, a na dopełnienie komedji „Powrót posła” napisano przez Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, r. 1791.

²⁵⁾ „Szlachcic mieszczaninem”. Komedja w 3-ch aktach. Rękopis Biblioteki Teatrów Miejskich w Warszawie. L. 96.

²⁶⁾ Niemcewicz J. U. Kazimierz Wielki. Drama w 3-ch aktach, reprezentowana dnia 3 maja, 1792 r. Drukowane w Warszawie. Teatr Polski. Tom 62.

²⁷⁾ Niemcewicz J. U. Pamiętnik czasów moich. Paryż, 1848, str. 164.

ROZDZIAŁ VIII.

¹⁾ B o g u s ł a w s k i. Dzieła dramatyczne, j. w. Tom XII, str. 421 i nast.

²⁾ Patrz: Karasowski. Rys historyczny opery polskiej, j. w., str. 185 i nast.

³⁾ S. S. Zośka, czyli wiejskie zaloty. Opera oryginalna w jednym akcie. Edycja druga w Warszawie, 1784 r.

⁴⁾ B o g u s ł a w s k i. (Dzieje Teatru Narodowego. Dzieła. T. I, j. w., str. 26) wymienia jako datę wystawienia 1779. Podobnie „Tygodnik muzyczny” z 1820 r. w spisie Dmuszewskiego, Rocznik Teatru Narodowego za rok 1813, str. 12, podaje rok 1780.

⁵⁾ „Agatkę” omawia obszernie na podstawie rękopisu libretta, znajdującego się w Bibliotece Akademii Umiejętności w Krakowie. Zdzisław Jachimcki. *Historja muzyki polskiej*. Warszawa. 1920. Str. 107 i nast.

⁶⁾ Prostota, cnotliwa opera pasterska w 3-ch aktach w Warszawie. 1779 r.

⁷⁾ Nieznana jest mi opera „Nie każdy śpi, co chrapi”, bardzo często od roku 1779 grywana, a według Bentkowskiego (*Historja literatury polskiej*, j. w.) Tom I, str. 574, wydana drukiem w Krakowie w r. 1790.

⁸⁾ Patrz: Wiktor Hahn. Bogusławski czy Kołłątaj? *Pamiętnik Literacki*. Rocznik XI. Rok 1912. Str. 271 i nast.

⁹⁾ Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale. Opera w 4-ch aktach oryginalnie napisana przez Wojciecha Bogusławskiego z muzyką dorobioną przez Stefani'ego. Opracował Eugenjusz Kucharski. Warszawa. 1923. *Pisarze polscy i obcy* Nr. 6. Przedtem sztuka wydana była dwukrotnie: Wojciech Bogusławski. Cud czyli Krakowiacy i Górale, wydane z rękopisu w Berlinie czcionkami A. W. Schade 1841 i Biblioteka Mrówki. Tom 217. W. Bogusławski. Cud czyli Krakowiacy i Górale w 3-ch odsłonach. Lwów. Odpisów opery dochoowało się 3, wszystkie z pierwszej połowy XIX w.; 1) Ambrożego Grabowskiego, Biblioteka Baworowskich we Lwowie Nr. 933 (podstawa wydania Kucharskiego); 2) Biblioteka Teatrów Miejskich w Warszawie L. 680 z datą cenzury z roku 1846 (nie drukowany); 3) Archiwum Państwowe we Lwowie. Reg. 76. Nr. D. 1776 w aktach sprawy Lesława Łukaszewicza z r. 1841 (z ostatniego rękopisu korzystałem dzięki informacjom prof. Stanisława Łempickiego).

¹⁰⁾ Rękopis Bibl. Teatr. Miejsk. w Warszawie, j. w., jest bogatszy o następujące ustępy:

Akt II po w. 288: Bryndas i Morgał:

„My nie chcemy zgody z wami,
Wnet tu będziemy, lec nie sami,
Wkrótce załować będziecie,
Ze nas tak znieważać chcecie”.

Akt III po w. 89:

Swistos. Musieliśma się śliznać.

Mergał. Ot nam głowę cmuci.

(niema zaś wiersza 88)

Akt IV po wierszu 18 arja:

„Nie wiem, co się to w tem święci,
Ze nowość człowieka nęci
I tak do smaku przypada,
Ze się aż za nią przepada.

Cudza rzecz lepiej smakuje,
 A jeszcze kiej młoda zonka,
 Starego mając małżonka,
 Zadnej swobody nie cuje,
 Zwyczaj to męża każdego starego,
 Zrzędzić, zamykać i fukać,
 Otos to zemsta na niego,
 Zeby go składnie osukać,
 Wszak nie ja pierwsza to zrobię.
 Wielu tak pozwala sobie".

¹¹⁾ Patrz: „Przypisy wydawcy” w wydaniu Cudu, j. w. Str. 143.

¹²⁾ „Einige der ersten Schauspieler waren höchst wahrscheinlich in dem Verständnisse; dem sie sangen sogleich zu dem Arien Varianten, die denn freilich bald den eigentlichen Text verdrängten mit Jubel wiederholt wurden. Diese Varianten kamen schnell von dem Theater unter das Volk, und die Geschichte bei Krakau machte ganz Warschau zu Opernsängern (J. G. Seume. Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen in Jahre 1794. Sämmlische Werke. Leipzig. 1839. Tom V, str. 16).

¹³⁾ Karta tytułowa rękopisu Bibl. Teatrów Miejsk. w Warszawie, j. w.

¹⁴⁾ Bogusławski. Dzieje Teatru Narodowego, j. w. Dzieła. Tom IV, str. 99—100 i 106—107.

¹⁵⁾ Patrz: Eugenjusz Kucharski. Bogusławskiego „Cud, czyli Krakowiaki i Górale”. Pamiętnik Literacki. Rocznik XIII, rok 1914—15, str. 3—9, tegoż: Przypisy wydawcy w wydaniu Cudu, j. w. Str. 134—140.

¹⁶⁾ Dr. Ludwik Bernacki poinformował mię łaskawie, iż takie źródło odnalazł.

¹⁷⁾ Dzieła Franciszka Dionizego Książnina. Wydane przez F. S. Dmochowskiego. Warszawa. 1828. Tom V, str. 78.

¹⁸⁾ „Cud”, str. 118. (Wszystkie cytaty według wydania E. Kucharskiego, j. w.).

¹⁹⁾ j. w., str. 59—61.

²⁰⁾ Pamiętnik Literacki, j. w. Str. 2, 3 i 9.

²¹⁾ Tamże. Str. 13—15.

²²⁾ Dzieła Ignacego Krasickiego. Nowe i zupełne wydanie. Wrocław. 1824. Tom IV, str. 108—109.

²³⁾ Patrz: Karasowski. Rys historyczny opery polskiej, j. w. Str. 240 i nast. Aleksander Poliński. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów. 1907. Str. 176—7.

²⁴⁾ „Cud”, j. w. Str. 81.

²⁵⁾ Wojciech Bogusławski. Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej napisana, w Warszawie. 1812.

Rękopis, znajdujący się w rękach prywatnych, patrz: Dramaturgji Księga druga o Wymowie, czyli Deklamacji Scenicznej: „Prości ludzie bładzą najwięcej w mowie: Albo przez wysokie samogłosek wymawianie (np. A zamiast O: Apańcza, zamiast Opończa), albo przez zbyt niskie, czyli grube samogłosek wydanie (u zamiast y: Bułem w Gdańsku na Jormarku)... lub przez opuszczenie kropki czyli przycisku nad spółgłoską z... lub przez zupełne tej spółgłoski wypuszczenie, jak to: carci, casem zamiast: czarci, czasem. Niekiedy przez skracanie słów jakimi są: kiej, ongi, z Dobrodziłą, zamiast: kiedy, onegdaj, z Dobrodziejką. Nareszcie przez używanie wyrazów w mowie światowej nieznanach...” (str. 1). „Takową zaś mowę nazywa się powszechnie akcentem prowincjonalnym... W naszym kraju pospółstwo przyjęło akcent w mówieniu najwięcej od ościennych narodów”. Na wschodzie od Rosji (śpiewanie, dużo wyrazów). Południowe części „najmniej zepsuta mowa”. „Wielkopoleanie i wszystkie inne na Zachodzie, aż do Kaszubów przytykające ludy, grube wymawianie i przeciąganie ostatnich zgłosek winne są, dawnym sąsiadom swoim Krzyżakom i Pomorzanom” (str. 2). Narody północne akcent od Żmudzinów i Łotwy. W środku kraju najmniej jest błędów „oprócz wymawianej bez przycisku spółgłoski ż i złęgo zakańczania słów w liczbie mnogiej, jako to: idźwa zamiast idźmy, byliśwa zamiast byliśmy” (str. 3).

²⁶⁾ Patrz: W. H a h n. Bogusławski czy Kołłataj? Pamiętnik Literacki. 1912, j. w. Str. 272 oraz E. K u c h a r s k i. Pamiętnik Literacki, j. w. Str. 45—8.

²⁷⁾ Patrz: W a c ł a w T o k a r z. Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 roku. Kraków. 1911. Str. 69.

²⁸⁾ Cud, j. w. Str. 15.

²⁹⁾ Tamże. Str. 70.

³⁰⁾ Tamże. Str. 72.

³¹⁾ Warjant w rękopisie Bibl. Teatrów Miejskich w Warszawie, j. w.

³²⁾ Rękopis Archiwum Państwowego we Lwowie, j. w.

³³⁾ „Cud”. j. w. Str. 32.

³⁴⁾ Rękopis Bibl. Teatrów Mejsk., j. w.

³⁵⁾ „Cud”, j. w. Str. 32.

³⁶⁾ Tamże. Str. 81.

³⁷⁾ B o g u s ł a w s k i. Dzieła. Tom X. j. w. Str. 199 i nast.

³⁸⁾ S e w e r y n G o s z c z y ń s k i. Nowa epoka poezji polskiej. Dzieła zbiorowe. Wydał Zygmunt Wasilewski. Lwów. Tom III, str. 196.

SKOROWIDZ ALFABETYCZNY

A. NAZWISKA OSÓB (AUTORZY, TŁUMACZE, AKTORZY, DYREKTORZY TEATRÓW)

A

Albertini Joachim, 153, 164, 229.
Alfieri, 122.
Allainval (d'), 66, 70.
Anfossi, 163, 229.
Anseume, 152, 159.
Audinot, 152.

B

Barss Franciszek, 14, 87.
Barth Mikołaj Tomasz, 219.
Baryka, 1.
Baudouin Jan, 36, 62, 78, 92,
146, 155—156, 159, 222, 228.
Beauchamps, 70.
Beaumarchais Caron Piotr, 14,
25, 54, 64, 67, 71, 85, 87—88,
94, 96—101, 108, 119, 121, 151,
166, 167—168, 218, 221, 222, 228.
Berger, 118.
Bernardi, 12.
Bielawski J., 8—9, 10, 31.
Bielski Jan, 3.
Birx, 225.
Bizerti, 20, 21.
Bock, 128.
Bodenburg, 24.
Bogusławski Wojciech, 4, 11, 14,
15—31, 41—52, 53, 60, 62, 63,
67, 69, 71, 73, 74—75, 82, 83,
89, 90, 92—93, 94, 96, 100,
102—103, 104, 106, 107, 108,
111—113, 114, 121, 122, 125, 129,

133, 143, 144, 145, 146, 152,
153, 159, 162, 163, 164, 167,
168, 169, 176, 178—184, 185—
187, 190, 191, 193—206, 209—
211, 213, 214, 217, 219, 220—
221, 226, 228, 229, 231, 232—
233, 234.
Bohomolec (ks.) Franciszek, 4,
10, 14, 30, 31, 33, 52, 54, 55,
67, 104, 152, 173, 190, 191, 192,
197, 208, 216.
Bonafini, 14.
Bondichi, 12.
Bonin, 102.
Brochi, 153.
Broniszewski Grzegorz, 177, 230.
Brueys, 65.
Brühl (hr.) Fryderyk, 124—125,
224.
Bulla, 26, 118.
Bykowski Ignacy, 227.

C

Cailhava (de) Jean François
d'Estendoux, 156 157.
Calderon, 56.
Capistrone, 54.
Céron, 20, 218.
Champfort Sébastien Roch Nico-
las, 79, 220.
Chaussée de la Nivelle P. C.,
54, 66, 76—77, 219.
Chodkiewicz Aleksander, 123.
Cimaroso Domenico, 153, 163,
168, 191, 229.

Collé M., 66, 96, 179, 180, 181, 182, 230.
 Collot d'Herbois Jan Marja, 140–142.
 Campagnuci, 14.
 Constantini, 21, 25, 211.
 Corneille Piotr, 3, 5, 55–56, 60, 106, 107, 166, 207.
 Corneille Tomasz, 56–57, 216.
 Crébillon, 106, 166.
 Cumberland, 132.
 Curtz (baron), 12, 13, 14, 18, 22, 23, 24, 85, 213.
 Czartoryska z Flemingów Izabela, 7.
 Czartoryski (ks.) Adam Kazimierz, 7, 12, 15, 16, 30, 33, 54, 61–62, 85, 104, 140, 146–147, 177, 214.

D

Dancourt Carton Florent, 62–64, 160, 217.
 Dekker, 5.
 Denville, 18.
 Desmahis, 66.
 Destouches Néricault Philippe, 11, 66, 67–68, 175, 228.
 Desznerowa, 25, 52.
 Diderot Denis, 54, 66, 76, 81–85, 86, 94, 104, 108, 117, 118, 119, 130, 220, 221.
 Dmochowski Fr. Ks., 1, 84.
 Dmochowski L. A., 219.
 Dmuszewski, 78.
 Dodsley, 179.
 Dominique, 154.
 Döbbelin, 211.
 Drozdowska, 25.
 Drozdowski Jan, 177, 230.
 Dufresny, 62.
 Duni, 152, 168.

E

Eberts, 225.

F

Favart Charles Simon, 152, 154–156, 158–159, 228.
 Fenouillot de Fallaire Charles Georges, 88, 92–93, 152, 159, 222.
 Font (La), 65.

G

Gaetano, 156, 193.
 Gaillard, 21.
 Garrick Dawid, 146–147, 148.
 Gazanigo, 30.
 Gellert Christian, 118, 124.
 Genlis (de) pani, 78–79.
 Gernewald, 218, 219.
 Glück, 168.
 Goethe J. W., 117, 129.
 Golański F., 84.
 Goldoni Carlo, 16, 117, 136–139, 225.
 Goliszewski G. S., 177, 230.
 Goltz, 105.
 Gottsched, 117, 118.
 Göttersdorf, 21.
 Grand (Le), 33, 54, 65.
 Green Jan, 5, 140.
 Gresset, 66.
 Grétry (de) Modeste, 78, 152, 168, 228.
 Gronowiczowa, 7, 52.
 Gryphius, 118.
 Guardasoni, 25, 26.
 Guget de Merville, 68.
 Guielmi, 229.

H

Hamon, 13.
 Harpe (La), 109.
 Hauteroche (de) Noel le Breton Sieur, 58–60.
 Hempiński Jakób, 7, 12, 22, 25, 52, 74, 104.
 Heywood, 5.
 Hiller J. A., 180.
 Holland Jan Dawid, 192.

I

Iffland, 118.

J

Jasińska-Lazańska, 8.
 Jasiński, 8.
 Jaworski Stanisław, 3.

K

Kamiński Maciej, 152, 191–192, 193.
 Karpiński Fr., 96, 184, 197, 231.

Kniaźnin Fr. D., 7, 196, 197, 233.
 Kochanowski Jan, 1, 5.
 Kołłątaj Hugo, 109, 194, 232, 234.
 Konarski Stanisław, 3, 4, 15.
 Kossakowski Józef, 175, 229.
 Kossowska, 52.
 Kotzebue August Fryderyk Ferdynand, 128–134, 148, 225.
 Krasicki Ignacy, 7, 20, 109, 174, 175, 177, 198, 214, 229, 230, 233.
 Kubicki, 178.
 Kulmus Luise Adelgunde, 118.
 Kurendowicz Maciej, 149, 227.
 Kuszewski, 71.

L

Lazari Angelo, 24.
 Łażyńska-Jasińska, 8.
 Leferre Pierre François Alexandre, 110.
 Lemański, 9.
 Lemercier, 66.
 Lemierre Antoine Marin, 110 – 113, 223.
 Leonhardi, 226.
 Lessing G. E., 117, 118, 119–123, 126, 148, 224.
 Lillo George, 81, 119.
 Locci Augustyn, 5.
 Lubomirski (ks.) Jerzy Marcin, 14, 22, 212.
 Lubomirski Michał, 24.

Ł

Ładowski (ks.), 78–79.
 Łopuski Józef, 221.

M

Majer (ks.), 225.
 Maliszewska Marja, 225.
 Malte (de) Nicolo, 203.
 Marewicz Wincenty Ignacy, 177, 230.
 Marivaux P., 66, 68–70, 73, 104, 218.
 Marlowe, 5.
 Marmontel, 152.
 Marunowska, 8.
 Marwani, 26.
 Mercier Ludwik Sebastjan, 70, 88 – 92, 108, 117, 126, 221, 224.

Metastasio P. A., 6, 116, 150, 130 161, 227.
 Michniewski, 79.
 Mierzyński, 52.
 Minasowicz Józef Epifani, 6.
 Molière J. B., 4, 7, 10, 14, 16, 17, 31, 32 – 52, 54, 56, 58, 60, 66, 70, 104, 130, 159, 164, 165, 177, 184, 208, 214, 215, 228, 230, 231.
 Monsigny Pierre Al., 78, 152, 168.
 Montbrun, 18, 19, 20, 152, 191.
 Montfleury (de) Jakób, 58, 216.
 Moore Edward, 81, 85–86, 119, 147, 148.
 Mordini, 212.
 Morsztyn Andrzej, 5.
 Moszyński August, 11, 18, 21, 22, 23.
 Movelli, 212.
 Mozart J. C. W., 164, 165, 167, 168, 229.
 Möller Heinrich Ferdinand, 127.

N

Narbuttowa, 79.
 Niemcewicz Julian Ursyn, 95, 96, 184–187, 188–189, 205, 222, 231.
 Nowaczyński (ks.) Tadeusz, 3, 223.

O

Ogiński Michał, 7.
 Oraczewski, 20.
 Orłowski (ks.) August, 3, 113, 223.
 Osiński L., 94.
 Owiński, 12, 20, 21, 22, 23, 85, 105, 107, 114, 146.
 Ożga (ks.) Aleksander, 223.

P

Paisiello Giovanni, 153, 162, 168, 191, 228.
 Palaprat, 54, 65.
 Palissot, 66, 94.
 Pelatti, 26.
 Pergolesi, 162, 168.
 Philidor André Danican, 152, 168.
 Piccini Nicolo, 153, 163, 168.
 Pierożyńska, 8.
 Pierożyński, 8, 22, 77, 153, 156, 193, 219.

Piron, 66, 68, 154.
Plümicke, 112.
Poinsinet de Boissy, 66, 195.
Ponte (Da) Lorenzo, 164, 167.
Puccitelli Wirgiljusz, 5.

Q

Quardasoni, 12.
Quetans, 152.

R

Racine J., 3, 107, 108.
Radziwiłł (ks.) Karol, 8.
Radziwiłł (ks.) Maciej, 192.
Radziwiłłowa (ks.) z Wiśniowiec-
kich Urszula, 7.
Regnard Jean Franc., 60—62,
68, 102, 154, 217.
Romagnési, 73, 105.
Romanus, 14.
Rousseau Jan Jakób, 104—106,
168, 222.
Rutkowski, 27, 200.
Rymiński, 7.
Ryks Franciszek, 13—14, 18, 20,
21, 24, 25, 26, 30, 53, 65, 69,
85, 93, 97, 100, 104, 209, 211,
212, 213, 216.
Rzewuski Wacław, 7, 96.

S

Sacchini Antoni, 228.
Sacchini Gasparo, 153.
Sacco, 12.
Sage (Le) A. R., 64—65, 66, 154,
217.
Saint-Foix, 105.
Salieri, 26, 153, 166.
Sapieha Kazimierz, 87.
Saurin Bernard Józef, 14, 85—
87, 94, 108, 147, 148,
Scarron P., 56, 60, 68.
Schikaneder, 118.
Schiller Fr., 118.
Schlegel Johann Elias, 117, 118.
Schmidt Kajetan, 128, 225.
Schröder, 86, 118, 227.
Sechi Nicolo, 51.
Sedaine Michel Jean, 77—78, 154,
179, 180, 219, 230.

Shakespeare W., 5, 92, 117, 118,
136, 139, 140—142, 148, 179, 226.
Sheridan Richard Brinsley, 142—
146, 148, 179, 226.
Sierakowska, 7.
Sitańska, 8.
Skrzetuski Kajetan, 3.
Sołtyk (biskup) Kajetan, 15.
Sorel Karol, 57.
Spiess, 118, 134.
Spikerman B. T., 224.
Srokowski, 178.
Staszic Stanisław, 109.
Stefani Jan, 199.
Stephanie Gottlieb (der Jüngere),
87, 117, 118, 126, 224.
Sułkowski (ks.) August, 7, 11—12,
14, 22.
Sumarokow Aleksander, 149.
Szymański, 191—192, 197.
Szymonowicz Szymon, 1.

Ś

Świerzawski, 9, 12, 17, 52, 104,
105, 146, 208.

T

Tomaszewski, 177.
Tomatis Karol, 10.
Trembecki Stanisław, 20, 79—80,
220.
Truskolawska, 14, 20, 21, 23, 52,
56, 67, 85, 104, 107, 114, 146,
212—213.
Truskolawski, 20, 21, 22, 23, 52,
67, 212—213.
Tuczemski, 6—7.
Tyzenhauz, 7, 25.

V

Vadé, 154.
Veyle (de) Piotr, 70.
Voltaire Fr., 3, 11, 66, 79—80,
83, 94, 106, 110, 113—114, 117,
119, 133, 142, 166, 207, 220, 223.

W

Wäser, 211.
Weidmann Paul, 125.

Weinert, 193.

Weisse C. F., 179, 180, 181, 182, 230.

Węgierski Tomasz Kajetan, 104—106.

Wichliński, 218.

Wieladek, 224.

Witkowski Gerard, 26, 48.

Wolski, 98.

Woyna, 18.

Wybicki Józef, 96, 174, 176, 184, 187—188, 197, 231.

Z

Zabłocki Franciszek, 20, 30, 33, 34, 40, 54, 56, 57, 60, 63, 64, 65, 67, 70, 72, 73, 82, 83, 95, 98, 100, 104, 105, 154, 156, 158, 173, 174, 176, 193, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 224, 226, 227, 228.

Zakrzewski, 8.

Załuski Józef, 6.

Ziegler, 118.

B. UTWORY BEZIMIENNE

„Arjadna w Naxos”. 106.

„Człowiek, jakich mało na świecie”, 74, 75, 218—219.

„Dla miłości zmyślane szaleństwo”, 161—162, 163, 228.

„Edward Montroze”, 134, 225.

„Fałszywe niewierności”, 75.

„Fraczek zawstydzony czyli Triumf Kontusza”, 72, 218.

„Johanka i Bernardon”, 162, 163, 228.

„Medea i Jazon”. 105—106.

„Orfeusz i Eurydyce”, 105, 160, 228.

„Prawo braminów czyli wdowa indyjska”, 110, 225.

„Prześadowani”, 149, 227.

„Troje bliźniąt czyli podobieństwo nadzwyczajne”, 102—103.

„Zaffira czyli niewolnica stateczna”, 162, 163, 229.

„Zazdrości wieśniacze”, 162, 163, 229.

„Żołnierz czarnoksiężnik z przy-padku”, 156, 228.



DOSTRZEŻONE OMYŁKI DRUKU

str.	5	wiersz	23	zamiast:	<i>Puccitulli</i>	powinno być:	<i>Puccitelli.</i>
„	7	„	33	„	<i>Grenowiczowa</i>	„	<i>Gronowiczowa.</i>
„	87	„	35	„	<i>Eugenie</i>	„	<i>Eugénie.</i>
„	106	„	15	„	<i>Crebillon</i>	„	<i>Crébillon.</i>
„	126	„	12	„	<i>Jungere</i>	„	<i>Jüngere.</i>
„	133	„	10	„	<i>Voltaire'a</i>	„	<i>Voltaire'a.</i>
„	152	„	21	„	<i>Dani'ego</i>	„	<i>Duni'ego.</i>
„	159	„	35	„	<i>Baudoin'a</i>	„	<i>Baudouin'a.</i>
„	166	„	36	„	<i>Crebillona</i>	„	<i>Crébillona.</i>
„	168	„	32	„	<i>Pegolesego</i>	„	<i>Pergolesego.</i>
„	193	„	2	„	<i>Gaetani</i>	„	<i>Gaetano.</i>