

# TEATR BOGUSŁAWSKIEGO.

(USTĘP Z DZIEJÓW SCENY POLSKIEJ).

1778—1794.

SKREŚLIŁ

STANISŁAW SCHNÜR - PEPŁOWSKI.



L W Ó W.

Jakubowski & Zadurowicz.

1896.

84

40328

II



Z końcem roku 1777 scena polska w Warszawie przestała istnieć skutkiem przesadnych żądań kamerdynera królewskiego Ryksa i współnika jego Kurtza, przedsiębiorców teatralnych, którzy pod pozorem strat, spowodowanych utrzymaniem widowisk polskich w tym roku, domagali się od Stanisława Augusta odszkodowania w sumie 200.000 złotych polskich. Król, urażony tą bezczelnością, gdyż całoroczna gaża polskich aktorów wynosiła zaledwo cztery tysiące złotych, zrzekł się kosztownej opieki nad sceną narodową, której członkowie rozprószyli się na wszystkie strony świata. .

Widocznie jednak dawała się odczuwać potrzeba istnienia sceny polskiej w Warszawie, gdyż już w r. 1778 postanowiono ją wskrzesić. Ponieważ jednak firma Ryksa, właściciela przywileju teatralnego, zbyt była skompromitowaną z powodu niedawnej spółki z Kurtzem, przeto przedsiębiorcą widowisk polskich, francuskich i baletu ogłoszono niejakiego Montbruna. Montbrun, ongi artysta opery francuskiej, osiadły od dłuższego czasu w Warszawie jako nauczyciel śpiewu i muzyki, szczerze sprzyjał rozwojowi sceny polskiej, której kierunek porucił pieczy doświadczonemu aktorowi, Gaillarda. Finansowych zasobów przedsiębiorstwu Montbruna dostarczyło grono kapitalistów warszawskich za poręczeniem udziału w zyskach, zaś król z swej strony dozór naczelny teatru porucił szambelanowi Wojnie i stolnikowi Moszyńskiemu.

Wówczas to grono artystów polskich pomnożył Wojciech Bogusławski<sup>1)</sup>, tyle zasłużony w dziejach narodowego teatru,

---

<sup>1)</sup> Wojciech Bogusławski, urodzony w Glininie pod Poznaniem z rodziny staroszlacheckiej w roku 1760., uczył się u Pijarów w Krakowie, był następnie paziem u księcia biskupa krakowskiego Sołtyka a po rozwiązaniu jego dworu, przez czas krótki służył w gwardyi litewskiej. Pominięty w awansie, rzucił szeregi i poświęcił się scenie.

który po raz pierwszy wystąpił na scenie w roli kochanka w komedyi „Fałszywe Poufanie“. Nowy adept Melpomeny liczył z chwilą wstąpienia na scenę lat ośmnaście i polecony Montbrunowi przez szambelana Wojnę, zwrócił wnet na siebie uwagę doświadczonego znawcy scenicznych talentów. Montbrunowi też zawdzięczał Bogusławski zachętę i pomoc w wykształceniu scenicznem. Uczył go Montbrun muzyki, opłacał mu nauczyciela w osobie głośnego w owym czasie aktora Denville'a i zachęcał go do pracowania piórem dla sceny. Jako muzyk z zawodu i z powołania, zwracał Montbrun główną uwagę na liryczną stronę repertuaru sceny polskiej. Jego też było zasługą wystawienie pierwszej polskiej opery, „Nędzy uszczęśliwionej“, której kompozytorem był Maciej Kamiński, muzyk osiadły oddawna w Warszawie. Lubo urodzony w Oedenburgu na Węgrzech i wykształcony w Wiedniu, upamiętnił Kamiński swe nazwisko jako twórca pierwszej opery polskiej. Historia powstania tego utworu była następująca: Do dawniej już napisanego tekstu Bohomolca dorobił Kamiński muzykę i oddał swą pracę Montbrunowi, z którego porady Bogusławski komedyjkę tę przerobił na operetkę, podzieliwszy jej treść na dwa akty, dodawszy kilka aryj i dwa duety. Szybko zastosował swą kompozycję do przerobionego tekstu Kamiński. Sam zajął się wyuczeniem artystów i jeszcze w roku 1778 „Nędza uszczęśliwiona“ ujrzała światło kinkietów. Brało w niej udział pięć osób. Partye sopranowe śpiewały: Desznerówna (Kasia) i Gronowiczowa (Anna), basowe partye mieszczanina i podstarościego wykonywali: Bagiński i Harasimowicz, zaś tenorową partyę, (Antka), śpiewał Bogusławski. Tekst opery, osnuty na tle ludowem, nie natchnął wprawdzie Kamińskiego do zużytkowania w jego kompozycyi motywów miejscowych, gdyż zaledwo jedyny polonez, śpiewany przez Kasię, odznaczał się charakterem narodowym. Mimoto jednak zarówno ów polonez, jak rondo Antka, („Nigdy jak dzisiaj nie czuję rozkoszy“) i arya Anny, („Torbo kochana, majątku mój cały“), zaledwo usłyszane ze sceny, rozpowszechniły się po całym kraju. Śpiewano je zarówno w stolicy jak i pod strzechą wiejskich dworów. Dla kompozytora najwyższa to nagroda <sup>1)</sup>).

Wszelako los zawistny, z dziwną zawziętością prześladowający scenę polską od kolebki, przerwał wzrost jej pomyślny pod opieką

<sup>1)</sup> „Rys historyczny opery polskiej“ przez Maurycego Karasowskiego. (Warszawa 1859). Str. 185—194.

światłego Montbruna. Przedstawienia teatralne odbywały się wówczas — jak wiadomo — w pałacu radziwiłłowskim, stojącym pustką podczas peregrynacji księcia Karola po obcych krajach. Powrót księcia do ojczyzny spowodował wszakże jego pełnomocników do wyrugowania świątyni Melpomeny z jej przytułku, a uczyniono to tak nagle, iż w przeciągu czterdziestu ośmiu godzin musiał Montbrun wraz z aktorami ustąpić z pałacu, by osiaść... na bruku.

Dla braku odpowiedniej sali teatr przestał istnieć. Aktorów rozpuszczono, zapłaciwszy im gażę trzymiesięczną, zaś biedny Montbrun, opuszczony przez swych współników, znaczną częśćią mienia przypłacił swe rzetelne zabiegi około podniesienia sceny.

Katastrofa, która go dotknęła, miała przynajmniej ten dobry skutek, iż skłoniła rząd Rzeczypospolitej do wybudowania osobnego gmachu na pomieszczenie teatru. Gmach ten stanął w roku 1779. i we wrześniu t. r. rozpoczęto w nim przedstawienia polskie pod dyrekcją Bizestiego a na rachunek Ryksa. Główną wagę przykładano do zainaugurowanej przez Montbruna opery. Wystawiono przeto Audinota „Bednarza“, Sacchiniego „Dla miłości zmyślane szaleństwo“ i „Nową Osadę“.

W „Zmyślonem szaleństwie“ urodziwa Truskolawska, dobra aktorka, ładnym obdarzona głosem, rywalizowała szczęśliwie z wspomnieniem świeżem jeszcze śpiewaczki Bernardi, która w tej operze przed trzema laty głośne święciła tryumfy. Ważniejszym wszakże dla sztuki polskiej wypadkiem było pojawienie się dwu nowych kompozycji Kmieńskiego: „Zośki“ i „Prostoty cnotliwej“ (tekst Bohomolca). „Zośka“, napisana do słów Stanisława Szymanckiego, odznaczała się zarówno wesołą, choć rubaszną treścią, jak i muzyką lekką, osnutą na ludowych tematach. W ciągu roku odśpiewano „Zośkę“ siedmdziesiąt i sześć razy. Następcą i naśladowcą Kmieńskiego w zawodzie kompozytorskim był zięć jego, Antoni Wejnert, który w r. 1782 wystawił swój „Skrupuł niepotrzebny“, zaś w pięć lat później operę „Donerweter“ czyli „Kapral na werbunku“.

Rok 1779 pamiętnym będzie również w dziejach polskiego teatru z powodu pojawienia się „Fireyka w zalotach“, którym rozpoczął Zabłocki szereg swych utworów, tworzących prawdziwą ozdobę repertoaru sceny narodowej z epoki stanisławowskiej. Wesoły i dowcipny poeta puławskiego dworu, zawdzięczał Franciszek Zabłocki wpływom księcia jenerała stanowisko sekretarza komisji

edukacyjnej, które zajmował od 1775 r. Pisywał zrazu satyry i sielanki, lecz talent jego w całej pełni zabłysnął dopiero w zawodzie scenicznym, w którym do chwili pojawienia się Niemcewicza, nie znalazł godnego siebie współzawodnika. Lekkość i świeżość wiersza w dyalogu, komizm niewyczerpany, trafna charakterystyka scenicznych postaci, znamionują utwory Zabłockiego. W wyborze fabuły, w budowie sztuki, znać w autorze „Fireyka“ manierę Molierystów, według których dowcip i pustota zawsze odnoszą zwycięstwo, a intryga spoczywa wyłącznie w ręku przebiegłych waletów i filuternych subretek. Wyśmianie i wykazywanie codziennych wad, przywar i śmieszności jest celem wszystkich niemal komedyj Zabłockiego, który dalekim był od poruszania w swych utworach kwestyj społecznych lub politycznych. Pod tym wrzględem był Zabłocki dzieckiem swego wieku, a komedye jego, to odzwierciedlenie wad współczesnej epoki. Talent to ściśle jednostronny, komiczny. Ztąd też postacie, jakie wprowadza na scenę, nie są ani historyczne, ani też odtwarzane z pewnej, jasno określonej sfery towarzyskiej. Są to typy, brane przeważnie z klasy średniej: skapców, ojców przesądnych, zazdrośnych mężów, lekarzy, prawników i t. d. Szczytem wszakże kreacyi Zabłockiego jest postać fireyka, mimo, iż używali jej już przed nim na scenie Bohomolec i Czartoryski. Fireyka wprowadza Zabłocki z szczególniejszem upodobaniem do każdej niemal z swych komedyj. Fireyk jest też tytułową postacią najgłośniejszej z jego sztuk, którą rozpoczął zawód scenicznego pisarza.

W „Fireyku w zalotach“ staroście, ów fireyk, jest to potomek znakomitej rodziny, utracysz i szuler, który po stracie majątku szuka bogatej partyi, by go z tej ruiny finansowej wydzwignęła.

...Natura dobra w nim i szczerą,  
Zacina trochę panicz prawda na szulera,  
Kocha młode kobiety, lubi winko stare...

Tak charakteryzuje go Świstak w scenie pierwszej początkowego aktu, w którym widzimy starościca, jak zgrawszy się do szeląga w stolicy, przyjeżdża na wieś do towarzysza młodości Arysta. Celem tej wycieczki gołego panicza jest zbliżenie się do podstoliny, siostry gospodarza domu, młodej i bogatej wdowy. Piękna pani łaskawem patrzy oczkiem na starościca, lecz wobec świeżej jeszcze straty męża nie może zdecydować się na oddanie ręki fireykowi. Galanterya wszakże wytwornego zalotnika, intrygi

służących, Pustaka i Swistaka, baśnie wreszcie zręcznie jej doniesione o rzekomych podbojach miłosnych fireyka w Warszawie, skłaniają wesolą wdówkę do oddania jej ręki starościcowi. Zaloty fireyka do podstoliny, stanowią — jak tytuł wskazuje — główną ośnowę komedyi i podziwiać zaiste należy ową lekkość i wytworność, z jaką Zabłocki kreśli sceny, w których sprowadza razem obie te postacie. Inna sprawa co do etycznej strony charakteru starościca. Kawaler zrujnowany, ubiegający się przy pomocy intrygi służących o rękę bogatej wdowy, byłby dziś na scenie postacią wręcz niesympatyczną. U schyłku atoli ośmnaściego wieku był fireyk figurą prawdziwą, prototypem przeważnej części młodzieży stołecznej, której pochlebił Zabłocki, pozwalając fireykowi wyjść zwycięsko z trudnej sytuacji. Że Zabłocki z fotograficzną prawie ścisłością szkicował swego fireyka z wybitniejszych postaci otaczającego go towarzystwa, dowodem okoliczność, iż gdy na jednym z czwartkowych obiadów odczytywał królowi swój utwór, uczestnicy zebrania, dopatrując się w bohaterze sztuki osoby Węgierskiego, co chwila przerywali autorowi czytanie, wołając: „to on!” i znów: „to nie on!...” Wobec oryginalnej tej kreacji bladły oczywiście inne postacie komedyi, przypominające zbyt wyraźnie typy znane z komedij francuskich.

Słabszą bez porównania od „Fireyka w zalotach” jest druga komedia Zabłockiego p. t. „Zabobonnik” (1781), w której przesądny starzec Anzelm usiłuje zerwać małżeństwo swego syna Damona, zawarte wbrew jego wiedzy i woli, lecz w końcu straszony nieustannie przez służbę, przystaje na uznanie synowej. Jeżeli „Zabobonnik” był satyrą wobec głęboko w ówczesnym społeczeństwie wkorzenionych przesądów, oraz wiary w gusła i w czary, to pięcioaktowa komedia wierszem napisana p. t. „Sarmatyzm”, (w r. 1784), zakrawa wręcz na parodję i rozmyślnie ośmieszenie starszylacheckiej fantazyi. Autor prowadzi nas na wieś, między szlachtę, częściowych dziedziców, których pieniacтво i sąsiedzkie zatargi tworzą główną ośnowę sztuki. Tym razem wszakże przebrał Zabłocki miarę, tworząc miasto komedyi karykaturę, pełną nie komicznych, lecz wręcz wstrętnych postaci. Niepodobna wszakże na podstawie „Sarmatyzmu” powtarzać zbyt lekkomyślnie przez niektórych krytyków podniesionego zarzutu, jakoby Zabłocki dla pozyskania względów króla i dworu ośmieszał gmin szlachecki. Zbyt kochał kraj swój ten pisarz, by go o podobnie niskie pobudki posądzać należało. Raczej przypuścićby

wypadło, że oburzony do głębi wadami, nurtującymi w łonie ówczesnego społeczeństwa szlacheckiego, wśród zapadłej prowincyi, zbyt silnych użył barw dla napiętnowania śmieszności, skutkiem czego przekroczył normalne satyry granice. Jak pod względem tendencji, tak i ze stanowiska ściśle artystycznego rzecz sądząc, przedstawia „Sarmatyzm“ poważne braki. Gwałtowne rozwałkowanie treści na pięć aktów, tudzież brak zachowania równowagi w przedstawieniu dodatnich i ujemnych typów, tworzą najgruntowniejsze wady tej komedyi. Widzimy w niej Guronosa i Żegotę, sąsiadujących z sobą w jednej i tej samej wiosce. Obaj równie dumni i kłótlivi wiódą z sobą nieustanne spory, którym napróżno usiłuje położyć koniec wysłannik podkomorzego, Skarbimir, niestrudzenie moralizujący obie strony. Czego wszakże nie zdołały dokonać perswazyje pośrednika, to urzeczywistnia miłość szczerą dzieci zwaśnionych sąsiadów. Młoda para łączy się po przezwyciężeniu rozmaitych trudności, w czym nie obywa się — rzecz naturalna w komedyi ówczesnej — bez pomocy sprytnej pokojówki. Guronos i Żegota padają sobie w objęcia, zaś Skarbimir kończy sztukę życzeniem:

„...Niebo ziść nadzieje,  
Że nam zamierzchłe słońce znowu zajaśnieje!“

Ogólny szkic treści i intrygi wskazuje, że temat mniej szczęśliwie opracowany przez Zabłockiego, w kilka dziesiątków lat później po mistrzowsku wyzyskał Fredro w „Zemście“.

Trzyaktowa, wierszem skreślona komedya p. t. „Mężowie poprawieni przez swoje żony“, (w r. 1784), mimo, iż autor osnuł ją na temacie nieco już zużytym, na zazdrości starego męża, podejrzewającego swą młodą i cnotliwą małżonkę o niewierność, zaleca się wszakże i zręczną intrygą i humorem ściśle lokalnym, warszawskim. Oryginalną mianowicie w tej komedyi jest świetnie narysowana postać Papłota, faworyta mężowskiego, plotkarza i oszczercy, który w końcu zasłużoną odnosi karę. Prudystów, być może, raziłoby musiały pewne wzmianki i sytuacje w akcie pierwszym, atoli zapominać nie należy, że akcja rozgrywa się w Warszawie, za czasów Stanisława Augusta, kiedy to na punkcie moralności nieco odmienne od dzisiejszych panowały pojęcia...

Pozostawił nadto Zabłocki komedye: „Dziewczyna sędzią“ (1781), „Gamrat“, (graną na scenie warszawskiej w r. 1785), „Dzień kłamstwa“, (graną w r. 1788), „Sowizdrzał z przypadku rycerz“, (graną w r. 1796), a oraz hołdując ówczesnemu smakowi



publiczności pisał opery, czyli, jakby je dziś nazwano, wodewile. Były niemi: „Balik gospodarski“, „Żółta szlafmyca“, „Tradycya załatwiona“.

„Balik gospodarski“, trzyaktowa opera komiczna, przedstawiona na scenie warszawskiej w r. 1781, z muzyką Macieja Kamińskiego, zaleca się humorystyczną osnową, która stosownie uscenizowana i dziśby jeszcze posłużyć mogła jako wyborny tekst do kompozycyi komicznej. W „Baliku“ widzimy starego Orgona, który pragnie zaślubić młodziuchną swą pupilkę, Kasię. Względami Kasi cieszy się jednak przedsiębiorczy kapitan Flintyn, i z pomocą swego famulusa, Fintaka, przebranego za starą babę, wykrada kochankę z balu maskowego, urządzonego w domu Orgona. Do muzyki Kamińskiego dostarczył też tekstu Zabłocki, kreśląc „Tradycję załatwioną“, graną na scenie warszawskiej w r. 1780, zaś do „Żółtej szlafmycy“, przedstawionej na tejże scenie w r. 1788, pisał muzykę Gaetani, nadworny kapelmistrz królewski.

Prócz sztuk oryginalnych zasilał Zabłocki scenę warszawską przekładami, szukając po stracie żony i dzieci, (w r. 1781), pociechy w pracy literackiej. Podobno przetłómaczył lub przerobił około ośmdziesiąt sztuk. I z tego też powodu piszący o Zabłockim nie zgadzają się z sobą co do liczby utworów oryginalnych i przekładów jego pióra, a i w zbiorowych wydaniach dzieł tego pisarza, dokonanych w latach 1829—1830 i w r. 1877 znajdują się przerobione przez niego utwory, umieszczone jako dzieła oryginalne, jak n. p.: „Doktor lubelski“, „Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi“ i „Małżonkowie pojednani“. Pod względem literackim najwyższą z tłumaczeń Zabłockiego posiadają wartość przekłady „Amfitryona“ Moliера, oraz „Wesela Figara“ Beaumarchais'ego. Przekład „Amfitryona“ (1782) przez długie lata uważano jako wzór prac tego rodzaju. Co dziwniejsza nawet, sławiąc zasługi Zabłockiego, jako tłumacza, zapominano o jego pracach oryginalnych<sup>1)</sup>. Jednym z pierwszych, którzy należycie ocenili zasługi Zabłockiego około sceny polskiej był Stanisław Potocki, który scharakteryzował autora „Fircyka w zalotach“ temi słowy: „Równa znajomość sztuki dramatycznej jak serca ludzkiego, łatwość w władaniu językiem polskim, tok niepospolity łatwego i płyn-

<sup>1)</sup> Adam ks. Czartoryski: „Myśli o pismach polskich“. (Warszawa 1812). str. 71. — „Nowy pamiętnik warszawski“. 1801 t. I str. 82.

nego wiersza, są to gruntowne zalety, na których się opiera wziętość sztuk Zabłockiego<sup>1)</sup>).

Z chwilą upadku Rzeczypospolitej w roku 1794 urywa się i działalność Zabłockiego dla sceny. Poświęciwszy się stanowi duchownemu, został proboszczem w Górze a następnie w Końskiej Woli, gdzie go też odwiedził w r. 1802 Niemcewicz. Miasto światowego, wesołego młodzieńca — jakim zapamiętał Zabłockiego z czasów przedrozbiorowych w stolicy — zastał Niemcewicz człowieka spokojnego, smutnego, zniechęconego do świata. Nie wyruszał się prawie z probostwa, które lubo obszerne i wygodne, raziło oko największym nieporządkiem i niedbalstwem. W salonie znalazł się i koszyk z jajami i krubka z miodem, wory z kaszą, wędzonka i słonina tuż obok książek nabożnych i rozpoczętego kazania. Na Niemcewicu sprawił wówczas Zabłocki wrażenie przykładnego księdza, zarywającego nieco z klechostwa<sup>2)</sup>. Upadek ojczyzny skruszył pióro Zabłockiego, który bezwątpienia zaliczał się do najpłodniejszych pisarzy scenicznych owej doby. U stopni ołtarza szukał i znalazł spokój na resztę życia.

Pisząc o Zabłockim, nie podobna nie wspomnieć o towarzyszu jego z dworu puławskiego, dzielącym i pod koniec życia pobyt autora „Fircyka“ w Końskiej Woli. Mówimy o Książninie. lubo z dzieł jego dramatycznych, przeznaczanych w przeważnej części dla sceny puławskiej, jedno tylko i to w lat kilkadziesiąt po zgonie serdecznego piewcy, ujrzało światło kinkietów na scenach publicznych. Książnin, podobnie jak Zabłocki, był ulubieńcem księcia generała ziem podolskich, przy którym jako sekretarz przepędził lat dwadzieścia. Jako poeta liryczny, był Książnin ozdobą puławskiego dworu, lecz za fawor pański drogo zapłacił, rozpraszając swój talent na okolicznościowe fraszki, kreślone nie pod wpływem rzeczywistego natchnienia, lecz z rozkazu księcia lub księżny. Nieszczęśliwa miłość ku księżniczce Maryi, oraz pogrom Maciejowicki przyprawiły w listopadzie 1794 roku wrażliwy umysł poety o obłąkanie, w którym przeżył jeszcze lat trzynaście, osadzony z łaski księcia w Końskiej Woli. Spuścizna dramatyczna po Książninie składa się z oper, tragedyj i sielankowych krotoczwil. Opera „Matka Spartanka“ przedstawioną była,

<sup>1)</sup> „Pochwały, Mowy i Rozprawy“. (Warszawa 1816). str. 598.

<sup>2)</sup> „Pamiętniki czasów moich“. Juliana U. Niemcew „“. (Paryż 1848). str. 350.

jak to z przedmowy w drugim wydaniu<sup>1)</sup> dzieł poety zamieszczonej wynika, z muzyką Lessla, na scenie domowej w Puławach. Rolę tytułową przedstawiała księżna Izabella, Likanora książę Adam, Klitona książę Konstanty, Tellezylę panna Narbutówna, podkomorzanka lidzka, Leucipę rotmistrzowa Dembowska, hellotę Rembieliński. Akcja opery rozgrywa się na tle walki Sparty z Tebami, wspieranemi przez Argos. Likanor, syn Teony, zwycięża wrogów Sparty głównie za sprawą matki, która w sztuce działa na pierwszym planie. Ideą przewodnią utworu jest miłość ojczyzny i poświęcenie się bezgraniczne dla jej dobra, a wiersz piękny. obok tej wzniosłej tendencji, stanowi główną zaletę „Matki Spartanki“. Druga opera Książnina, „Cyganie“, osnuta na temacie, poddanym poecie przez księżną Izabellę, ma za ośnowę losy dwojga dzieci włościańskich z Pokucia, które ukradzione z kolebki przez cygankę, Jawnutę, powracają po latach kilkunastu wraz z cygańskim taborem do rodzinnej wioski. Jawnuta widząc rodziców Chichy i Dżęgi — tak przezwano porwane dzieci — opuszczonych w starości, oraz patrząc na miłość Chichy ku wnukowi wójta, Stachowi, odkrywa tajemnicę ich pochodzenia i zwraca rodzicom utracone dzieci. I tu prześliczna forma wiersza obok malowniczego przedstawienia tułaczego, cygańskiego życia, główną odgrywa rolę. „Cyganów“ grano zrazu w Siedlcach, na dworze Aleksandry z Czartoryskich Ogińskiej, następnie zaś, z muzyką Franciszka Mireckiego, w maju 1822 r. w teatrze warszawskim, zaś w dniu 13. czerwca 1869 r. taż sama opera w stosownem uscenizowaniu i pod zmienionym tytułem „Jawnuty“ ukazała się z muzyką Moniuszki na scenie lwowskiej. „Cyganie“ są jedynym utworem Książnina, który przedostał się na scenę publiczną.

Dwie tragedye jego pióra: „Temistokles“, (pomysł zaczerpnięty z opery Metastazyja), i „Hektor“, acz zawierają wiele pięknych ustępów lirycznych, grzeszą wszakże brakiem wszelkiej akcji i żywiołu dramatycznego. Są to raczej dyalogi, pisane pięknym wierszem, bez uwzględnienia warunków scenicznych. Oddrębną wreszcie kategorię w dziełach dramatycznych Książnina tworzą okolicznościowe utwory, pisane dla uświetnienia domowych uroczystości puławskiego dworu. Są niemi: trzyaktowa krotchwila

<sup>1)</sup> Pierwsze, trytomowe wydanie dzieł Książnina wyszło w Warszawie w latach 1787—1788; drugie, siedmiotomowe, staraniem Dmochowskiego, w latach 1828—1829; trzecie w Lipsku w r. 1837.

„Anakreon“, napisana na uroczystość imienin księżny Izabelli, sielanki jednoaktowe „Marynki“ i „Zosiny“, stworzone również z powodu imienin księżniczek: Maryi, (późniejszej księżny wirtemberskiej) i Zofii, (ordynatowej Zamoyskiej), wreszcie sielanka w pięciu aktach p. t.: „Trzy góry“. Utwory te okolicznościowe przemijającą posiadały wartość, interesującą wyłącznie grono osób zbliżonych do puławskiej rezydencji.

Podobnie jak Książnin, pisał też Ignacy Krasicki utwory sceniczne, które w przeważnej części nie były przedstawiane publicznie. „Książę poetów“ próbował swych sił w zawodzie komydyopisarskim, powodowany raczej duchem czasu, prądem panującym w literaturze narodowej, niż wrodzonymi zdolnościami. Jako poecie dramatycznemu, brakło Krasickiemu scenicznego nerwu, daru plastyki. Ztąd też komedye jego są raczej udyalogowaną satyrą, bez ruchu i życia, kreśloną z pominięciem zasadniczych warunków scenicznych. „Dzisiejszemi naszymi wyobrażeniami o warunkach dobrej komedyi“ — pisze Kraszewski<sup>1)</sup> — „utworów tych biskupa mierzyć się nie godzi. Komedya dzisiejsza jest więcej dramatem, niż komedya właściwą, jest komedya intrygi i sytuacji, gdy Krasicki nie znał innej nad komedye charakterów. Wszystkie Krasickiego obrazki dramatyczne są lekko naszkicowanemi komedjami charakterów. Nie ma w nich ani sztucznego węzła intrygi, któraby budziła ciekawość, ani stopniowania w prowadzeniu i rozwiązaniu niezbyt starannej fabuły. Charaktery wszystkie wzięte z powszedniego życia, nadzwyczajnych, psychologicznych zagadnień nie przedstawiają“. Znamy dotychczas siedm komedyj Krasickiego, ogłoszonych drukiem, tudzież tytuł ósmej („Satyryk“), do tej pory nieodszukanej. Są to trzyaktowe komedye: „Statysta“, „Łgarz“, „Solenizant“, przedstawione na scenie warszawskiej w r. 1779 i ogłoszone drukiem w roku następnym, tudzież komedye: „Mędrzec“ (w 3-ch aktach), „Pieniacz“ (w 5-ciu aktach), „Krosienka“ (w 3-ch aktach) i „Frant“ (w 3-ch aktach), mieszczące się w wydaniu warszawskiem z lat z lat 1829—1832 oraz w wydaniu „Biblioteki najcenniejszych utworów literatury europejskiej“ z lat 1878—1879.

W „Statyście“, który ogólnym zarysem fabuły przypomina „Wielkiego człowieka do małych interesów“, gromi autor z całą bezwzględnością niepraktycznych teoretyków i politykomanę za-

<sup>1)</sup> „Ateneum“. 1878. t. II. str. 243.

ściankową, uosobioną w Myślickim i w otaczających jego: Projektowiczu, Rolnickim, Handlowiczu i Uważnickim. W „Łgarzu“ wyszydza fanfaronadę Erasta, który starając się o posażną pannę, prawi niestworzone baję o swym majątku i pochodzeniu przyszłemu teściowi, zaś w „Solenizancie“ przedstawia nam młodego letkiewicza, wyzyskiwanego przez swych przyjaciół. Dla badacza obyczajów ubiegłego wieku, „Solenizant“ przedstawia pewną wartość, ze względu na niektóre wysłowienia, oraz szczegóły, dotyczące przyjęcia gości. Natomiast „Mędrzec“, ośmieszający zaloty ciężkoczonego Górnogłabskiego i „Pieniacz“, wprowadzający na scenę nałogowego procesowicza, Arysta, nie wykraczają ponad poziom miernoty. Trudno przeto przypuścić, by przedstawiona w r. 1776 wielokrotnie na scenie warszawskiej sztuka „Pieniacz“, nazwana przez Mitzlera najlepszą z komedyj polskich, była identyczną z utworem Krasickiego.

Że zresztą sam tytuł sztuki bez wymienienia nazwiska autora łatwo może czytelnika w błąd wprowadzić, dowodem tego okoliczność, że najlepsza z komedyj Krasickiego „Krosienka“ znana była piszącym o tym autorze pod dwiema jeszcze zupełnie odmiennymi nazwami, („Papilot“ i „Po modnemu“). W „Krosienkach“ ukazuje nam autor wnętrze wiejskiego dworu, siedzibę państwa Spokojskich, których niebo obdarzyło córkami: Julianną i Maryanną. Starszą Juliannę wychowuje matka po modnemu, daje jej do czytania romanse i stroi według najświeższej mody, podczas gdy młodsza pracuje przy krosienkach. Dzięki zasadom wpojonym przez matkę, odrzuca Julianna starającego się o jej rękę Przystojnickiego, który zwraca swój afekt ku młodszej siostrze i pozyskuje jej wzajemność oraz przychyłność ojca. Tymczasem Juliannie wpadł w oczko Wiatrakowski, elegant z stolicy przybyły, który przybrawszy sobie za swachę panią Lubską, damę wielkiego świata, bliskim jest już zaręczyn z Julianną, gdy nagle porzucony przez Lubską papilot, wyjaśnia całą intrygę tej godnej pary. Papilot ten skreśliła Lubska z listu Wiatrakowskiego, w którym tenże szydzi z całego domu Spokojskich i przyznaje otwarcie, iż tylko znaczny posag panny skłania go do zawarcia małżeńskich związków. Na wieść o tem odkryciu, Wiatrakowski z Lubską ulatniają się, a Julisia jużby nie pogardziła odrzuconym poprzednio konkurentem, gdyby nie ojciec, który oddając Przystojnickiemu Maryannę, odsyła starszą córeczkę w jej miejsce — do krosienek. Główną akcyę komedyi ożywiają nadto są-

siedzi Spokojskich, Rabusiewiczowie, mąż zapalony myśliwy, żona plotkarka, oraz przyjaciele Wiatrakowskiego: ugrzeczniony do przesady Uśmiechniewicz i wesoły facecyonista Żartoliński. Poprawna budowa sztuki, intryga żywo prowadzona, dyalog dowcipny i lekki, wyróżniają korzystnie „Krosienka“ wśród wszystkich utworów Krasickiego. Wielce charakterystyczną w tej sztuce jest rozprawa o komedii polskiej, jaka toczy się między Wiatrakowskim a Spokojskim.

— Alboż to nie może być dobra komedia po polsku? — pyta Spokojski.

— Kasza nie komedia, mości panie — krzyczy stołeczny elegant. — Nasz język się do tego nie urodził!

Zdanie to znamionuje wyraziście uprzedzenie, z jakim śmientanka towarzyska spoglądała na rozwój sztuki narodowej.

Ostatnia ze znanych komedyj Krasickiego, „Frant“, przedstawia łowcę posagów, Przemysławskiego, który celem złowienia bogatej dziedziczki, różni zaprzyjaźnione z sobą rodziny, by w końcu zdemaskowany, ustąpić sromotnie z widowni swych intryg. Zaletę „Franta“ stanowią wybornie kreślone typy starych polusów, którychby się nie powstydzili żaden z nowszych autorów scenicznych.

Streszczając wrażenie, odniesione z wszystkich dzieł dramatycznych Krasickiego, nie podobna odmówić mu oryginalności w kreśleniu typów scenicznych, choć przeważa w nich pesymistyczny pogląd autora na otaczające go społeczeństwo. Kobiety są u niego gadatliwe, złośliwe, lub też charaktery bezkrwiste. Wśród płci brzydkiej przeważają u niego oszuści lub lekkoduchy; enota i prawosć występują tylko u rubaszej, nieokrzesanej szlachty wiejskiej. W utworach wytwornego księcia biskupa objaw to zaiste bardzo ciekawo... Słowem, komedia nie była właściwą sferą dla poety i powieściopisarza, który przywykły do swobodnego polotu fantazyi, nie chciał i nie umiał się zastosować do ram scenicznych. Sam to czuł zapewne Krasicki, i dlatego prace dramatyczne wydawał nie pod własnem imieniem, lecz sekretarza swego, Mowińskiego, choć godność duchowna nie przeszkadzała w owe czasy księżętom Kościoła do zajmowania się teatrem.

Pisał dla teatru i Józef Kossakowski, który tak smutnie skończył w r. 1794 i poważny historyk Naruszewicz. Kossakowski jest autorem trylogii, którą tworzą komedye: „Warszawianin w domu“, „Panicz gospodarz“, „Mądry Polak po szkodzie“, każda

w trzech aktach, (wydane w Warszawie w r. 1786), oraz tłómaczył „Groby Werony, czyli Romeo i Julia“ z przeróbki Ducisa. Skromniejszym był udział Naruszewicza w tym ruchu literatury dramatycznej, gdyż prócz tragedyi dla młodzieży p. t. „Gwido hr. Blezu“, napisanej około r. 1770 i przepadłej bez wieści tragedyi „Tankred“, napisał tylko kantatę, odśpiewaną z muzyką Macieja Kamińskiego w Łazienkach, w dniu 14. września 1788 r., podczas odsłonięcia pomnika Sobieskiego. Dzieło to stworzył Naruszewicz w formie pastorelli. Wśród śpiewów Korydona, Tymoklei, Amarylli, Erofilu i chóru żołnierzy wieńczą pasterki kwiatami ustawiony w głębi na ołtarzu posąg króla Jana.

Gdy laury scenicznego autora uśmiechały się poważnemu historykowi, w biskupie odzianemu fiolety, to nie dziw, iż pokuślił się o nie kochanek Justyny, tkliwy piewca sielanek, Karpiński. Zrazu próbował swych sił Karpiński na polu komedyi, pisząc około r. 1782 trzyaktową komedję „Czynsz“, osnutą na tle ludowym. Jakkolwiek jednak znał dobrze lud wiejski, nie dopisały mu siły dla braku obznajomienia się ze sceną, skutkiem czego postacie w „Czynszu“, skreślone przez poetę, przedstawiają się nad wszelki wyraz blade, sztuka razi brakiem akcji i zbyt niemiernym rozwątkowaniem treści. Również nieszczęśliwym był Karpiński w tragedyi, czego dowody złożył w „Bolesławie III.“ (1790), przedrukowanym następnie pod zmienionym tytułem „Judyta, królowa polska“ w zbiorowym wydaniu dzieł poety. W „Judycie“ naśladował Karpiński bez powodzenia „Fedrę“ Rasyana, zaś ostatnią jego w tym kierunku próbą jest tekst jednoaktowej opery „Alcesta, królowa Tessalii“.

Od utworów tych nigdy, zdaje się, niegranych, stanowiących żer pożądany dla bibliografów, czas nam powrócić do przerwanego w r. 1779 wątku dziejów sceny polskiej w stolicy, wydanej dzięki istnieniu przywileju na łup Ryksa i Bizestiego. Wzrost obu tych cudzoziemców spowodował już w r. 1780 ustąpienie celniejszych artystów: obojga Truskolawskich, Owsńskiego i Bogusławskiego, którzy przenieśli się do Lwowa. Skorzystał z tego oszust Bizesti i ogłosiwszy swą upadłość, zamknął się w klasztorze kapucyńskim na tak długo, dopóki opuszczeni przez niego aktorowie nie skwitowali go z wszystkich pretensyj. W zamian za to uzyskali pozwolenie grywania na własny rachunek za opłatą piętnastu czerwonych złotych na rzecz Ryksa. Nazajutrz Bizesti z tryumfem opuścił swe schronienie.

Tak więc zdekompletowane towarzystwo polskie w stolicy, utworzywszy między sobą rodzaj spółki pod naczelnym dozorem Moszyńskiego, wegetowało raczej niż żyło, przedstawiając mniejsze komedyjki i drobne opery komiczne francuskie, jak Gretręgo „Dwaj strzelcy“ i „Skąpcy“, tudzież Filidora „Kowal“, które nie trafiały jakoś do gustu warszawskiej publiczności. Powrót Bogusławskiego z wiosną 1782 r. do Warszawy ożywił zajęcie się sceną wśród publiczności, gdyż młody ten artysta powziął śmiały zamiar rywalizowania z goszczącym w stolicy towarzystwem operowem, włoskiem, i przełożywszy tekst opery Paesiellego „Fras-katanka“, zapowiedział jej wystawienie na dzień trzynasty lipca t. r. Zapowiedź ta wywołała szydercze niedowierzanie, zarówno u widzów, jak u dworu, skutkiem czego sam król uznał za stosowne wysłać muzycznego szambelana, Wojnę, na próbę „Fras-katanki“ dla przekonania się, czy polscy artyści nie narażają się na śmieszność, wystawiając ową kompozycję. Artyści jednak, wyuczeni swych partyj przez Gaetaniego, królewskiego kapelmistrza, sprawili się tak dobrze, iż Stanisław August, uprzedzony korzystnie przez Wojnę, zasiadł na pierwszym przedstawieniu w swej łoży. Polscy śpiewacy odnieśli nadspodziewany sukces wraz z inicjatorem tego przedstawienia, Bogusławskim, który śpiewał główną w tej kompozycji komiczną partję basową Fabriccia. Bogusławskiego nazwano „założycielem opery polskiej“, a wykonane następnie opery Saliergo „Szkóły zazdrosnych“ i Cimarosy „Włoszka w Londynie“ cieszyły się już niepodzielnym aplauzem publiczności, licznie zappełniającej teatr podczas odbywającego się sejmu. Z dochodów, uzyskanych w tym czasie, spłacono nietylko niedobory lat poprzednich, lecz i przedsiębiorcy uzyskali trzykrotnie wyższe od spodziewanych dochody. To powodzenie wszakże przyspieszyło rozwiązanie spółki artystów, których zwołano w dniu 1. maja 1783 r. i oznajmiono zebrany, iż przedsiębiorcą widowisk zamianowany został Marcin ks. Lubomirski, zaś dyrektorem Bogusławski. Nie długo wszakże trwała teatralna pasja księcia pana. Lubomirski, jeden z najmajętniejszych panów ówczesnych, utracyszem był i hulaką. W Warszawie utrzymywał batalion nadwornej piechoty, która z bębni i z muzyką zaciągała wartę przed jego rezydencją. Była to jeszcze jedna z bardziej niewinnych fantazyj księcia Marcina, który straciwszy na szalone wybryki całą fortunę, oparł się aż w Aschafenburgu u sekciarza Franka. Książę niebawem porzucił Warszawę, zrzekając się obo-



wiązków przedsiębiorcy, które z woli królewskiej włożono na Bogusławskiego i Kurtza<sup>1)</sup>. I ta dziwna spółka nie przetrwała roku, gdyż Kurtz wraz z baletem opuścił Bogusławskiego, skoro tylko z wiosną 1784 r. pojawiła się w stolicy opera włoska. Rywalizacya z cudzoziemcami była niemożliwą, i znów zmuszonym był Bogusławski do zamknięcia sceny polskiej w stolicy, a tylko usilnym jego zabiegom udało się wykołatać u dworu pozwolenie, by podczas sejmku, odbywającego się w Grodnie, wolno było polskim artystom grywać obok Włochów. Musieli jednak oddawać przedsiębiorcy włoskiej opery trzecią część dochodu. Za powrotem przeto z Grodna do stolicy rozwiązało się z początkiem r. 1785 towarzystwo polskie po raz już niewiadomo który — i Bogusław-

<sup>1)</sup> Zachowany z tych czasów afisz teatralny opiewał jak następuje:

Za pozwoleniem Zwierzchności

Aktorowie narodowi, nadworni Jego K. Mości

Będą mieli honor dać dziś w Środę, to jest dnia 14 stycznia 1784 Roku

Pierwszą Reprezentacyę

Komedyi

z Francuzkiego języka tłumaczoney w iednym akcie

Pod Tytułem

KOTEK ZGUBIONY

Po której następować będzie

Opera

W iednym akcie oryginalnie w Polskim Języku zrobiona z Muzyką

J. P. Kamińskiego

ZOŚKA

czyli

ZALOTY WIEJSKIE

Po czym Spektakl się kończy.

Tak ta zabawna Komedia, jako y Opera, która już na tym Teatrze dawniej grana była y z powszechnym przyjętą ukontentowaniem spodziewać się należy, że Prześwietnemu Publico miłą przyniesie satysfakcyę. Aktorowie zaś starać się będą, aby Poprzednikom swoim w tej sztuce wyrównać i na względy Publici zasłużyć sobie mogli.

Cena miejsce:

Bilet na parter: zł. 6

Bilet na galeryę: zł. 4.

N. B. Biletów dostać można każdego czasu u JMé Pana Bogusławskiego, Dyrektora teatru, mieszkającego niedaleko Zamku w domu Kowala Zamkowego a przed samą zaś Reprezentacyą w Kasie przy Teatrze będącey.

Zaczynać się będzie punkt o godzinie 6.

ski z częścią aktorów podążył na dłuższy pobyt do Wilna, podczas gdy w Warszawie Ryks osobiście usiłował prowadzić scenę polską. Ratował się wznowieniem „Nędzy uszczęśliwionej“, pozyskawszy zaś w latach następnych śpiewaczkę Sitańską, córkę dyrektora Tyzenhauzowskiej orkiestry, tudzież Truskolawską i Jasińską, wystawiał włoskie kompozycje w polskim śpiewane języku. Nie wahał się nawet Ryks odmówić Bogusławskiemu niektórych artystów, potrzebnych mu do skompletowania towarzystwa na czas sejmowy, lecz nieudolność w kierowaniu sceną zmusiła go w kwietniu 1789 r. do zamknięcia teatru i rozpuszczenia aktorów, którzy podążyli częścią do Krakowa, gdzie Kłuszewski założył stałą scenę, bądź też spieszyli pod opiekuńcze skrzydła Bogusławskiego.

Dziesięciolecie 1780—1790, w ciągu którego scena polska kilkakrotnie powstawała w stolicy, by znów niebawem upaść pod obuchem cudzoziemców, wyciągających wszelki grosz z kraju, dziwnie świadczy o obojętności, z jaką wyższe sfery społeczne i ten, z którego woli scena narodowa powstała, spoglądali na bezwstydną gospodarkę Ryksów, Bizestich i Kurtzów w dziedzinie sztuki. Chwiejny i niepewny jutra byt teatru polskiego nie stanowił zachęty dla piszących, których liczba nie wzrasta w tym stosunku, jak to miało miejsce w latach poprzednich. Z autorów tej doby korzystnie wyróżnia się jedynie Jan Drozdowski, urzędnik z zawodu, pracujący w kancelaryi Rady nieustającej. Pierwszą jego pracą był „Literat z biedy“, komedia w czterech aktach wierszem, przedstawiona na scenie w Warszawie i w Grodnie, (wydana w r. 1786). Sam król jegomość, obecny na pierwszym przedstawieniu tej sztuki, zachęcał młodego autora do dalszej pracy w tym kierunku. Wiersz gładki, sporo dowcipu zalecały ten utwór, który zresztą nie grzeszył ani pomysłowością fabuły, ani zbyt zawikłaną intrygą. „Literatem z biedy“ jest Biedosz, który wprawdzie ogłosił rozprawę przeciw zbytkom, oraz przeciw małżeństwom dla pieniędzy zawieranym, co mu wszakże nie przeszkadza zaślubić bogatej wdówki, Amoraty, oraz przyjąć dziedzictwa, które niespodzianie na niego spada. Z ostrą krytyką spotkała się druga komedia Drozdowskiego „Umizgi dla przyługi“, grana również na scenie warszawskiej, (wydana w r. 1788<sup>1)</sup>,

<sup>1)</sup> „Biblioteka warszawska literatury narodowej i zagranicznej“. 1788. cz. III. str. 96.

natomiast największe uznanie zjednała mu dwuaktowa komedia wierszem p. t. „Bigos hntajski“ czyli „Szkoła trzpiotów“, (wydana w r. 1803). Intryga „Bigosu“ zasadza się na zamknięciu za długi lekkomyślnego Walerego, którego wybawiają z pod klucza zakochana w nim starościna oraz poczciwy wujaszek, podkomorzy. I tu, podobnie jak w poprzednich pracach, główną zaletę stanowią: poprawna dykeya, ujęta w piękny wiersz trzynastozgłoskowy, tudzież wielce naturalne sytuacje komiczne.

Cyprian Godebski, autor „Grenadyera-filozofa“ zbyt pochlebnie oceniał działalność Drozdowskiego, pisząc do niego w roku 1805:

„Uczniów Thalii szereg nie długi,  
Tyś po Franciszku jest u nas drugi,  
Chwały z wdzięcznością w polskim teatrze,  
Czas wam nie zatrze“.

Porównanie z Zabłockim zbyt śmiałe, nie umniejsza wszakże zasługi Drozdowskiego, który i pod względem językowym i co do znajomości sceny, przewyższał wielu z piszących w owym czasie autorów. Surowy nawet sędzia, Korzeniowski, zalicza w swym „Kursie poezyi“ Drozdowskiego do „celniejszych komików naszych“<sup>1)</sup>.

Drozdowski, który po roku 1794 usunął się w zacisze prywatnego życia i powrócił do służby rządowej za księstwa warszawskiego, pracował i później dla sceny, lecz tylko w charakterze tłumacza. Dziełem jego jest przekład „Meropy“ Woltera, nie licząc tłumaczeń tekstów operowych i utworów okolicznościowych, grywanych na scenie warszawskiej. „Cichy i skromny“ — jak Drozdowskiego charakteryzuje Wójcicki — „przy dowcipie, którego ślady wymowne zostawił, przyjemny w towarzystwie i obejściu, rzetelny a szczerzy przyjaciel, umiał zyskać szacunek powszechny“<sup>2)</sup>.

Mniej szczęśliwym w zawodzie scenicznego pisarza był znany poseł inflancki, Stanisław Kublicki, który już w r. 1764 napisał tekst operowy w trzech aktach p. t. „Obrona Trembowli“ czyli „Męstwo Chrzanowskiej“, zaś w r. 1780 wystąpił z trzyaktową komedią p. t. „Ubył bankrut“, tudzież z dramatem „Na postrachu wszystko się skończyło“. Oceniał go bardzo surowo au-

<sup>1)</sup> „Dzieła“. (Warszawa 1870). t. XII. str. 122.

<sup>2)</sup> „Cmentarz Powązkowski“. (Warszawa 1850). t. I. str. 59.

tor rozprawy o stanie teatru polskiego, pisząc: „Pierwiastkowe oryginalne sztuki, (dla tych nieoceniona szkoda czasu na pisanie poświęconego i wstyd, iż na teatrum grane były), „Szczerointerestowicz“, „Suknia bez galonu“, „Czary“, „Lunatyk“, „Kram galanteryi“, „Ubył bankrut“ i sto innych; nie wiem, czy się nazwać mogą towarem do zbycia i czyli z przeznaczenia swego, jako dzieła komiczne, bardziej śmieszą czytelników i spektatorów dowcipem swoich żartów, czyli dziwactwem i nieświadomością dramatyzmu zawstydzają swych autorów“<sup>1)</sup>. Sąd ten na pozór zbyt ostry, zastosować niestety wypadnie do niektórych pisarzy dramatycznych z owej doby, których dobre chęci najlepiej pominąć milczeniem. Dla dokładności wszakże zanotować wypadnie, iż jednym z pierwszych aktorów, którzy także piórem służyli scenie, był Tomasz Truskolawski. Komedię jego p. t. „Rozsądny z miłości“, grano na scenie warszawskiej w r. 1787. Równocześnie z Truskolawskim wystąpił też w charakterze autora młody komik, Grzegorz Broniszewski, którego komedye: „Natura mistrzynią“ i „Filut postrzeżony“, grane w r. 1786, publiczność warszawska bardzo przychylnie przyjęła i zachęciła młodego pisarza do dalszej pracy składką kilkudziesięciu dukatów. Pióra Broniszewskiego są również komedye: „Kochanek bez serca“ i „Ciekawość nie-uważna“.

Jeżeli nie dopisywały utwory oryginalne, musiano sobie radzić przekładami. Z osób, stojących po za teatrem, najczynniejszym tłumaczem w owym czasie był Jan Baudouin, (Jan de Courtenay), któremu scena warszawska, prócz tłumaczeń wielu tekstów operowych i drobniejszych utworów z literatury francuskiej, zawdzięczała przekłady arcydzieł Molierowskich, („Świętoszek“, „Skąpiec“, „Mieszczanin szlachcie“, „Mąż zawstydzony“), tudzież cieszących się w owe czasy powodzeniem dzieł Regnarda, („Demokryt“, „Dziedzic“, „Roztargniony“, „Powrót niespodziewany“), wreszcie „Pigmaliiona“ Rousseau. Scenę tę liryczną tłumaczył także znany poeta Węgierski, prześladowca Bielawskiego, i jego to przekład przedstawiano z powodzeniem na scenie warszawskiej w r. 1781. Wybornem tłumaczeniem „Wesela Figara“ Beaumarchais'ego przysłużył się scenie warszawskiej w r. 1786 szambelan i nieodstępny towarzysz krolewski, Mikołaj Wolski. Prym wszakże wśród tłumaczy ówczesnych należy się piewcy „Zo-

<sup>1)</sup> „Nowy pamiętnik warszawski“. 1801. t. II. str. 107—118.

fiówki“, Trembeckiemu, który przełożył, a raczej przerobił dla sceny polskiej Woltera „Syna marnotrawnego“. Pracę swą wydał Trembecki pod pseudonimem Azarycza, dworzanina Rady Nieustającej w r. 1780, a zarówno współcześni jak krytyka późniejsza przyjęli te dzieło z zupełnem uznaniem<sup>1)</sup>. „Syna marnotrawnego“ grano na scenie warszawskiej w r. 1779.

W szeregi tłumaczy zaciągnął się także Wojciech Bogusławski, zanim odważył się na wystąpienie z pracami oryginalnemi. Z liczby początkowych jego przekładów, których ogólny zbiór zawiera do ośmdziesięciu sztuk, wymienić wypadnie tłumaczenia fraszki „Amant autor i sługa“, Molierowskich komedyj: „Szkoła kobiet“, „Ślub modny“ i komedyi D'Ancourta „Mieszczki modne“. Komedia ta, przedstawiana przez Francuzów w r. 1778, zwróciła uwagę Stanisława Augusta, który zalecił przyswojenie tego utworu dla sceny narodowej Bogusławskiemu. Ten spełnił rozkaz pański, aliści sroga burza zawisła nad głową nieszczęsnego. Rozmaite panie warszawskie z sfer przemysłowych i kupieckich, czuły się osobiście dotkniętymi tą sztuką. Zawrzało w stolicy, jak w garnku. Panie z miasta wiązały konspirację, mającą na celu wygwizdanie „Mieszczek modnych“, a dla pozyskania tem większego rozgłosu, starano się wmówić w młodego Kazimierza Sapiehę, że przedstawiony w komedyi oszust i ladaco, staroście Kazimierek, jest jego scenicznym sobowtorem. Ale książę, urażony podobnem przypuszczeniem, nie tylko nie przyłączył się do spiskujących, lecz przeciwnie udaremnił w dniu przedstawienia knowany zamach, zapełniwszy szczelnie teatr swymi przyjaciółmi. Zarobili na tym spisku jedynie kupcy, którzy w ciągu kilku dni sprzedali wielką ilość świstawek, tudzież dzieciaki, których niespodzianie niemi obdarzono<sup>2)</sup>.

Lecz wróćmy do dziejów sceny narodowej. Bogusławski bawił wraz z swem towarzystwem na kontraktach dubieńskich, gdy niespodziewanie z początkiem r. 1790 doręczono mu rozkaz królewski, by corychlej pospieszał do Warszawy, gdzie odbywał się sejm pamiętny w dziejach naszych pod nazwą czteroletniego. Zawiedziony tylokrotnie piękniemi obietnicami i wyzyskiwany przez Ryksą, zbliżał się Bogusławski do syreniego grodu z wszelką

<sup>1)</sup> Aleksander Tyszyński: „Wizerunki polskie“. (Warszawa 1875). str. 184.

<sup>2)</sup> „Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego“. (Warszawa 1821).

ostrożnością. Zostawiwszy swych artystów w Brześciu Litewskim, by w razie niepomysłnym ułatwić sobie odwrót do Wilna, przybył cichaczem do Warszawy, gdzie gościł z operą włoską Guer-dasoni. Incognito też wcisnął się niespokojny dyrektor na galerię podczas przedstawienia „Axura“, by rozpoznać siły swych współzawodników. Piękna muzyka Salierego, wystawa wspaniała, jaką posługiwali się Włosi, zatrwożyły go wielce. Mimo to nazajutrz udał się do Ryksa, który przyjął go bardzo uprzejmie i oznajmił, że został wezwany z rozkazu króla a na życzenie posłów sejmowych, domagających się polskich widowisk, oraz że za małą opłatą może korzystać z dworskiej muzyki. Bogusławski chcąc się upewnić co do szczerości tak korzystnych propozycji, pośpieszył do króla, który przyjął go nader łaskawie. Słowa monarsze: „Czuliśmy, że cię tu nie było; zostań już z nami, a ja nie zapomnę o tobie“ — wpłynęły zachęcająco na Bogusławskiego, który sprowadził swe towarzystwo i już w dniu 14. lutego 1790 r. rozpoczął szereg przedstawień kompozycją Anfossiego „Ogrodniczka zmyślona“. Lubo towarzystwo posiadał dobre, w skład którego wchodziły artystki: Deszner, Pierożyńska, Drozdowska, Rutkowska, siostry Iwańskie i Neimanówna, tudzież artyści: Mierzyński, Hempiński, Nacewicz, Nowicki, Chodkowski, Szymański i Świeżawski — nie porywał się Bogusławski na niebezpieczną rywalizację z Włochami. Ograniczył się na razie na dramacie i komedyi, oraz na powtórzeniu wyuczonych już oper. Mimo to powodzenie mu sprzyjało.

Dopiero wszakże uchwała sejmowa, znosząca wszelkie przywileje, zniewoliła Bogusławskiego do osiedlenia się na stały pobyt w stolicy, zaś towarzystwo jego przybrało od tej pory tytuł „Aktorów Jego Królewskiej Mości“.

Zniesienie przywileju teatralnego wyzwoliło wreszcie scenę polską od upokarzającej zależności wobec królewskiego kamerdynera, Ryksa, który obdarzony indygenatem i piaseczyńskim starostwem, jedynie własną kieszeń miał na względzie. Spokojniej teraz mógł Bogusławski myśleć o przyszłości powierzonej mu instytucji, nie lękając się, by go rugowano dla zapewnienia większej korzyści włoskim śpiewakom, aktorom francuskim lub niemieckim. Byt zapewniony dał nadto Bogusławskiemu sposobność do postawienia sceny polskiej na stanowisku teatru narodowego. Wiedziony szczerem zamiłowaniem do swego zawodu, nie szukał w nim Bogusławski sposobności do rychłego wzbogacenia się.

Aktor z krwi i kości, przedsiębiorczy i czynny, nie tracący nigdy nadziei w powodzenie idei, którą wypiautował i ukochał, nie przestał być ani na chwilę obywatelem kraju, miłującym gorąco ojczyznę, gotowym dla niej do wszelkich poświęceń. Stronnictwo patriotyczne, głoszące w Izbie i w druku zasady postępu i poprawy społecznych urządzeń, zyskało w Bogusławskim żarliwego poplecznika. Teatr stał się wyrazem myśli, nurtujących w łonie narodu, dzięki pisarzom, którzy łącznie zrozumieli, jaki wpływ wywiera żywe słowo, wypowiedziane z desek scenicznych. I w tej promiennej, ożywionej tak pięknymi nadziejami dobie, scena narodowa dzięki swemu przewodnikowi, spełniła godnie swe zadanie. Stała się świątynią narodowego ducha, głosiła wolność, braterstwo wszystkich stanów, gromiła zardzewiałe przesady, wskazywała drogę poprawy. Obok Niemcewicz i Wybiickiego, piszących dla sceny w epoce sejmu czteroletniego, staje do szeregu Bogusławski, zrazu jako autor okolicznościowy, później samodzielnie głosząc zasady, które wówczas były na ustach wszystkich, w sercu i w umyśle lepszej części narodu.

Niemcewicz Julian, zasłużony poeta, mowca polityczny, żołnierz i tułacz, który za czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego ważną w dziejach sceny warszawskiej odegrał rolę, był też pierwszym, który postanowił wpływ teatru wyzyskać dla sprawy postępu i reformy rządu, bronionej przez niego tak wymownie w Izbie sejmowej, w nowej „Gazecie Narodowej i obcej“ i w rozmaitych pismach ulotnych. Ognisty poseł inflancki, który w towarzystwie warszawskiem wybitną był osobistością, skreślił około roku 1790 pierwsze swe dzieło sceniczne, najlepszy bezwzględnie utwór dramatyczny z obfitej spuścizny literackiej, jaką pozostawił. Był to „Powrót posła“, komedia w trzech aktach wierszem, przedstawiona po raz pierwszy na scenie warszawskiej w dniu 15. stycznia 1791 r. Akcja komedyi rozgrywa się na wsi w domu podkomorzego, w czasie limity sejmowej w r. 1790. O córkę bogatego starosty, wychowaną podkomorzyną, ubiegają się Walery, syn podkomorzego, jeden z młodych i czynnych posłów sejmowych, oraz świeżo z stolicy przybyły kawaler Szarmancki. Starościanka Teresa sprzyja szczerze Waleremu, lecz ojciec jej, zacofany szlachcic i druga jego żona, dama wielkiego świata, nie pochwalają wyboru córki. Starościna popiera zaloty Szarmanckiego, ujęta jego eleganckimi manierami, ojciec zaś nie lubi Walerego z powodu jego postępowych zasad. Związek

Szarmanckiego z Teresą jest już niemal rzeczą postanowioną. Skoro jednak przyszły zięć żąda przedewszystkiem wypłaty posagu, otrzymuje od skąpego starosty odprawę. Bezinteresowny Walery łączy się z swą ukochaną a równocześnie następują zaręczyny pary służących, Jakóba i Agatki.

W tych prostych ramach zamyka się fabuła komedyi, którą słusznie nazwał ktoś kwiatem komedyi polskiej z ośmnastego wieku. Dzieło to poważne, o wybitnej tendencyi postępowej, zaleca się zarówno prawidłową budową sztuki, naturalnością intrygi i żywością akcji, jak świetną charakterystyką wszystkich postaci scenicznych, w których poeta skryształizował wybitniejsze typy z ostatniego dziesiętka lat ubiegłego wieku, nie zaniedbując nawet koniecznej pary służących.

Tendencya „Powrotu posła“ streszcza się w walce nowego prądu, zasad postępu z zapleśniałym konserwatyzmem szlacheckim z czasów saskich i z zniewieściałością stanisławowskiej epoki. Przedstawicielami postępu są Walery i ojciec jego podkomorzy, podczas gdy starosta występuje w obronie wolnej elekcji i *liberum veto*. Całości obrazu dopełniają: pędziwiater Szarmancki, romantyczna spazmatyczka, starościna, oboje przedstawiciele wynarodowionej sfery dworskiej, zacna podkomorzyna, typ matrony, i Teresa, idealna przedstawicielka dziewicy polskiej. Z szczególniejszem wszakże zamiłowaniem wykończył Niemcewicz postacie starościny i Szarmanckiego. I nie dziw, poeta, liczący wówczas lat trzydzieści cztery, wychowaniec szkoły kadetów, w świat wprowadzony przez księcia jenerała ziem podolskich, wymowny i dowcipny, miał wstęp otwarty do najpierwszych salonów stolicy, a stosunek jego z piękną markizą Luchesini dodawał mu wiele uroku w oczach eleganckiego świata Warszawy. Znał więc wybornie z codziennej praktyki ten światek salonowy, w którym niby w cieplarni — wyrastały owe egzotyczne, wypieszczone postacie, w jakich prócz nazwiska i tytułu nie było polskiego. Wersal lub Trianon byłyby właściwszem dla tych istot miejscem pobytu, niż Warszawa, w której też czuły się dziwnie nieswojsko, obco. Sielankowy romantyzm starościny był ogólną cechą pań wyższego świata, modą panującą. I świetnie wydrwił Niemcewicz ten chorobliwy sentymentalizm w „elegii na śmierć szambelana“, tworzącej znakomitą parodię owych ód, elegij i panegiryków, które istną powodzią spływały przy najbardziej błahej sposobności pod piór roztkliwionych, dworskich poetów. Godnym par-



tnerem starościny jest Szarmancki. W kreśleniu tej postaci poszedł Niemcewicz odmiennym torem, niż to czynili Czartoryski i Zabłocki w swych komedjach. Podczas gdy tamci przedstawiali fireyka jako letkiewicza i marnotrawcę, goniącego jedynie za zabawą i użyciem, przydał Niemcewicz w swym Szarmanckim do nicości moralnej nicość polityczną. Szarmancki jest zerem na punkcie patryotyzmu. Stan kraju, polityczne prace i zabiegi nie interesują go wcale. Bawi w ojezyźnie tylko dlatego, że za granicą stracił majątek, i wyczekuje jedynie na łaskawszy uśmiech losu, by wydostać się z Polski.

Poważną stronę komedyi tworzą rozprawy polityczne między starostą, podkomorzym i Walerym. Starosta Gadulski jest wybranym okazem szlachcica z saskich czasów, który głuchy na głos postępu, w *liberum veto* i w wolnej elekcyi widzi źrenicę szlacheckiej wolności. Polityk bez logiki i sensu, gardlujący przytem nieustannie o potwornych kombinacyach politycznych, złym jest Gadulski obywatelem, złym ojcem. Skąpstwo jest u niego silniejszym uczuciem, niż wzgląd na szczęście jedynej córki, którą gotów oddać nawet Szarmanckiemu, byle tylko nie żądał natychmiastowej wypłaty posagu. W mowach politycznych Gadulskiego parafrazował Niemcewicz zdania, wygłaszane w Izbie sejmowej przez Branickiego, który w rubaszny, właściwy sobie sposób, wykrzykiwał: „Niewiele bym ja ufał tej z chłopstwa złożonej piechocie, lecz wszystkiego dokażę, kiedy obróciwszy się do szlachty, do chorągwi poważnych, zawołam: Panie Piotrze, panie Pawle, hejże bracia za mną“<sup>1)</sup>).

Żywym kontrastem starosty są postacie podkomorzego i Walerego, w których autor uosobił obywatelską prawosć, patryotyzm i zasady postępowe. I w kreśleniu reszty figur w komedyi oryginalnym był Niemcewicz. Jego podkomorzyna i Teresa są postaciami z krwi i kości, podczas gdy w innych utworach tej doby figury kobiece, są to bądź maryonetki, bądź też typy ujemne, z oczywistym wyjątkiem subretek, zapożyczonych z francuskiej komedyi. Służący natomiast w „Powrocie posła“, lubo umieszczeni na trzecim planie i nie mający nic wspólnego — wbrew dotychczasowej tradycyi autorskiej — z główną intrygą, scharakteryzowani są kilkoma rysami bardzo odpowiednio i doweipnie.

<sup>1)</sup> „Pamiętniki czasów moich“. (Paryż 1848). str. 135.

Pracę swą poświęcił Niemcewicz Stanisławowi Małachowskiemu, marszałkowi sejmowemu, a w przedmowie do czytelnika zaznacza wyraźnie poeta, iż tylko wzgląd na wpływ korzystny, jaki teatr wywiera wobec społeczeństwa, skłonił go do podjęcia pracy na polu komedyopisarskiem.

Dziś jeszcze, po stu latach, czyta się „Powrót posła“ z żywym zajęciem, co dowodzi, jak wielkiem musiało być wrażenie, wywołane pierwszym przedstawieniem tej komedyi na scenie w dobie, gdy kwestya w sztuce poruszona była przedmiotem ożywionej polemiki, zarówno w życiu publicznem, jak prywatnem. O szczegółach jej scenicznego przedstawienia nie wiele mamy wiadomości. Wiemy tylko, że Świeżawski grał rolę starosty, oraz że w przedstawieniu brali udział Truskolawscy i Owsiński. Sam autor temi słowy wspomina o pierwszym przedstawieniu „Powrotu posła“: „Ja, chcąc wyszydzić ostatek zakorzenionych przesądów, napisałem komedję „Powrót posła“, gdzie wszystkie te zdrożności wysmianemi były. Nieporównany aktor, Świeżawski grał pryncypalną rolę z rzadką doskonałością. Podobała się i sztuka, gdyż bawiła. Świeżawskiemu worek pełen złota rzucono z parteru. Nazajutrz na sesyi powstał sławny później z niegodziwości swojej, poseł kaliski, Suchorzewski i w ognistej mowie zapozwał mię przed sąd sejmowy, jako śmiejącego się targać na kardynalne prawo narodu wolnej królów elekcji. Podziw na podobny wniosek zamknął usta wszystkich: Suchorzewski widząc, że nikt go nie popiera, sam projekt swój wziął na deliberacyę<sup>1)</sup>).

Drugą sztuką, napisaną w tym czasie dla sceny warszawskiej przez Niemcewicza, był dramat trzyaktowy „Kazimierz Wielki“. Był to utwór okolicznościowy, napisany w celu uczczenia pierwszej rocznicy ogłoszenia konstytucji Trzeciego Maja. Skreślony został na prędko, w ciągu dni kilku, gdyż pomimo wielkich przygotowań, czynionych dla uświetnienia tej uroczystości, o widowisku stosownem pomyślano dopiero na samym końcu. „Ułożono wcześniej programa“ — zapisuje Niemcewicz w swych wspomnieniach — „lecz na tydzień dopiero przed uroczystością przyszła królowi myśl, by dać na teatrze narodowym stosowną do dnia tego sztukę. Raczył o to udać się do mnie. Lubo wola była najszczerza, przecież niespodzianość rozkazu, nagłość czasu, zakłopotyły mię niemało; myśl pod rozkazem i pośpiechem pra-

<sup>1)</sup> „Pamiętniki czasów moich“. (Paryż 1848). str. 144—145.

cująca nie nie utworzy dobrego. Rzuciłem oczy na pasmo dziejów ojczystych, szukając coby w nich stosownego do dzisiejszej chwili znaleźć można. Zdało mi się, że Kazimierz nasz wielki król, więcej spokojny, jak wojownik, nadawca praw w Wislicy, 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. Od czasu, jakem go w czwał napisał, nie odczytałem tej sztuki i razu. O ile jednak przypomnieć sobie mogę, słabą ona była tak co do związku scen, jakoteż i rozwinięcia. Cała jej zasługa w przystosowaniu okoliczności i staraniu naśladowania, ile można było, dawnej mowy polskiej<sup>1)</sup>.

Z chwilą rozpoczęcia dramatu widzimy Kazimierza Wielkiego w dobie, gdy za wpływem Jana z Melsztyna postanawia zerwać z Esterką. Królowa Jadwiga powraca na Wawel i godzi się z mężem, zaś wobec bliskiej rocznicy nadania ustaw wiślickich przybywają do Krakowa Ludwik węgierski, oraz liczny zastęp wielmożów i rycerstwa. W orszaku Kazimierzowej małżonki znalazła się w zamku królewskim także piękna Hanna, córka Jana z Melsztyna, którą kocha dzielny Niemira, królewski giermek i kochany jest wzajemnie. Nocną kochanków u okna rozmowę podsłuchał Powął, chełpliwy rycerz, chlubiący się nieustannie z swych czynów, dokonanych we Włoszech i — mniej szczęśliwy rywal Niemiry do ręki Hanny. Przybycie Powąły płoszy gruchających kochanków; urażony Niemira rzuca przybyłemu rękawicę z wyzwaniem, którego wszakże Powął nie przyjmuje, twierdząc, iż rycerz nie może się potykać z giermkim. Nadchodzi dzień uroczystości. Kazimierz przedstawia narodowi Ludwika jako swego następcę, poczem mają się rozpocząć igrzyska. Korzysta z tego Niemira, świeżo na rycerza pasowany, i przybrawszy za zgodą Jana z Melsztyna kolory jego córki, prosi króla o pozwolenie waleczenia w szrankach z Powął. Do starcia wszakże na ostre nie przychodzi, gdyż za wdaniem się osiwiąłego w boju Odrowąza, obaj rywale podają sobie prawicę do zgody. Tu koniec sztuki.

Jako dzieło okolicznościowe, zalecał się dramat Niemcewicz szczęśliwie pomyślaną analogią między nadaniem ustaw wiślickich a konstytucją Trzeciego Maja, którą wzmocnił autor, ka-

<sup>1)</sup> „Pamiętniki czasów moich“. (Paryż 1848). str. 164—165.

ząc przemawiać Kazimierzowi w duchu konstytucyjnym, oraz wprowadzając na scenę mieszczanina i chłopą, szukających królewskiej opieki. Ujemnemi natomiast stronami utworu były: brak formy artystycznej, historycznego kolorytu, należytego uzasadnienia akcji i intrygi, słowem błędy, nieodzowne przy tworzeniu, że się tak wyrazimy, na kolanie. Na usterki te wszakże mniej zwracano uwagi podczas pierwszego przedstawienia „Kazimierza Wielkiego“ w dniu 3. maja 1792 r. O godzinie szóstej wieczorem w oświetlonej *al giorno* sali teatralnej zebrało się całe wyższe towarzystwo warszawskie. Łoże zajęły panie, strojne w narodowe barwy, białą z ponsową. „Między pięknymi najpiękniejsze były“ — pisze Niemcewicz — „księżna Aleksandrowa Lubomirska, z domu Chodkiewiczówna, pani Kossowska, pani Julia Potocka, pani Mirska z Litwy; pani krajczyna Potocka, acz już blisko pół wieku licząc, nie ustępowała im. Król przyjęty oklaskami. Powstali wszyscy na wnijsie jego. W ciągu sztuki, gdy, (nie pamiętam który), czy Kazimierz W. czy następca jego Ludwik te wyrzekł słowa: „W potrzebie stanę na czele narodu mego“, powstał i wychyliwszy się z łoży swej Stanisław August wyrzekł do publiczności słowa te: „Stanę i wystawię się!“ Grzmiące oklaski wynagrodziły go za to oświadczenie. Niestety! czemuż nie dotrzymał słowa, zbawiłby był kraj i siebie<sup>1)</sup>. W podobny sposób opisuje też przedstawienie „Kazimierza Wielkiego“ Stanisław Wodzicki, późniejszy prezydent senatu rzeczypospolitej krakowskiej, który bawił podówczas w Warszawie<sup>2)</sup>.

Z przedstawieniem tem łączy się epizod komiczny, zakulisowy, o którym wspomina Niemcewicz w następujących słowach: „Ja niespokojny, ja zwykle jest autor o powodzenie sztuki swojej, wcześniej udałem się na scenę, by widzieć, czy wszystko w porządku i czy aktorowie ubrani stosownie do wieku. Owsieński, jeden z najlepszych, z najprzyjemniejszym dźwiękiem głosu, miał grać rolę Kazimierza Wielkiego. Pytam, gdzie jest, prowadzą mnie do ustronnego pokoju, zamkniętego na klucz, otwierają, patrząc, mój Kazimierz Wielki w królewskich szatach, z koroną na głowie, siedzi na krześle. Pytam na boku p. Bogusławskiego, już wtenczas dyrektora teatru, powiada mi, że dobry Owsieński

<sup>1)</sup> „Pamiętniki czasów moich“. (Paryż 1848). str. 167—168. Słowa wspomniane wypowiada Kazimierz w scenie 5. aktu II.

<sup>2)</sup> „Wspomnienia z przeszłości“. (Kraków 1870). str. 289—290.

miał nałóg upijać się często i że go dla ostrożności i dobra sztuki zamknął po samym obiedzie, by trzeźwo rolę swą odegrał...<sup>1)</sup>.

Rewolucya Kościuszkowska, w której Niemcewicz czynny przy boku Naczelnika wziął udział, dzieląc wraz z nim niewolę rosyjską i późniejszy wyjazd autora „Powrotu posła“ do Ameryki — przerwały jego działalność dla sceny na czas dłuższy. Podjął ją znowu za powrotem na stały pobyt do kraju w roku 1807 i z chwilą upaństwowienia sceny warszawskiej we wrześniu 1810 roku, został pierwszym prezesem rządowej dyrekcji teatru. Działalność ta wszakże Niemcewicza należy do epoki, nie wchodzącej w zakres niniejszego szkicu.

W roku 1791 w ślady Niemcewicza pospieszył Józef Wybicki, zasłużony patriota, senator wojewoda z czasów Królestwa Kongresowego. Wybicki już w r. 1779. próbował swych sił w zawodzie dramatycznym pisząc pięcioaktową trajedję „Zygmunt August“, w której pierwszy wprowadził tę wielką postać historyczną na scenę. „Zygmunt August“, lubo napisany na wzór trajedji francuzkich, odznaczał się wiernością kolorytu historycznego, przechodzącą niekiedy w drobiazgowość. Udatniejszem dziełem Wybickiego była pięcioaktowa komedia „Kulig“ napisana w roku 1783. wierszem gładkim i zawierająca trafną ilustrację zwyczajów narodowych. W latach 1787-1788 ułożył Wybicki trzy teksty operowe: „Samnitki“, „Polka“ i „Kmiotek“, z których tylko „Polka“, opiewająca czyn bohaterski Chrzanowskiej podczas oblężenia Trembowli, doczekała się przedstawienia w roku 1807. z muzyką Stefaniego w teatrze warszawskim.

Otóż w roku 1791. Wybicki zagrzany przykładem Niemcewicza, napisał komedję „Szlachcic mieszczaninem“, o której niestety jako o nieogłoszonej drukiem, żadnych bliższych nie posiadamy wiadomości. Nie wspomina o niej i sam autor w swych pamiętnikach i tylko w „Dziejach teatru narodowego“ Bogusławskiego, znajdujemy o komedji tej króciuchną wzmiankę... „pomnożyła liczbę dzieł ojczystych wyborna komedya Wybickiego: „Szlachcic mieszczaninem“, która braterskiej równości, świeżo zapadłą ustawą potwierdzonej, wystawiając użytki, z wielkimi oklaskami przyjętą była“<sup>2)</sup>). Ostatnią pracą dramaty-

<sup>1)</sup> „Pamiętniki czasów moich“. (Paryż 1848). str. 167.

<sup>2)</sup> „Dzieje teatru narodowego w Polsce“. (Przemyśl 1884). Str. 68.

czną Wybickiego była pięcioaktowa komedia prozą p. t. „Mędrzec“, wydana w roku 1841 w Poznaniu, a która raczej winna była pozostać w tece zgasłego już na długo przedtem autora.

. Trzecim w trójcy pisarzy, usiłujących scenie narodowej nadać kierunek, zgodny z prądem czasu, był Bogusławski, który w tym też okresie występuje po raz pierwszy na widownię jako autor oryginalny. Komedia jego „Dowód wdzięczności narodu“, przedstawiona w dniu siódmym września 1791 roku, jako w rocznicę wyboru Stanisława Augusta, jest zrecznem wcale uzupełnieniem „Powrotu posła“, zastosowaniem do współczesnych wypadków. Z tego też powodu w książkowym wydaniu komedii, (w roku 1791), znajdujemy obok dedykacji, poświęconej królowi, wiersz do autora „Powrotu posła“ tej treści:

Zacny z cnót mężu! Ta niwa.  
Którą twe ręce zorały,  
Mimo burzliwe upały,  
Już plonne dała nam żniwa.

Jeszcze w niej trochę kłokolu  
Wyrwałem, idąc po miedzy,  
Daruj, że mimo twej wiedzy,  
Porządziłem się w twem polu.

Reszta zielsk rośnie na górze,  
Już ja tam sięgnąć nie zdołam,  
Lecz gospodarza zawołam,  
On je do szeptu wyorze!

W „Dowodzie wdzięczności“ wprowadza Bogusławski większą część postaci z „Powrotu posła“ z wyjątkiem Walerego, Teresy i Starosty. Widzimy przeto w domu podkomorzego zaproszonych na uroczystość rocznicy elekcji starostę i Szarmanckiego, który rzuciwszy próżniacze życie fircyka, zaciągnął się w szeregi i piastuje stopień rotmistrza kawaleryi narodowej. Zaproszony dla uświetnienia uroczystości wraz z całą choragwią, przyprowadza z sobą towarzysza Zacniewskiego, który lubo ubogi, mimo ponętnych pokus rosyjskich, nie opuścił narodowych znaków. Starosta, rozrzewniony tym dowodem patriotyzmu, obdarza hojnie Zacniewskiego; nie może się wszakże pogodzić z myślą, by po uroczystości do wspólnego z nim zasiedli stołu, zawezwani przez podkomorzego mieszczanie i wieśniacy. Wyrzeka też starowina na „Gazetę Narodową y obcą“, którą nazywa pogardliwie serwetą z powodu jej wielkiego na owe czasy formatu, mówiąc:

„Dopieroż co skończyłem tę wielką serwetę,  
 Same bajdy; co mię to proszę ma obchodzić,  
 Że Francuzy z swym królem nie mogą się zgodzić,  
 Że jakiś Tippto-Saib zbił Amerykany!  
 Nie takie to Gazety, mój Panie kochany,  
 Pisywano nam dawniej. Tam to wszystko było,  
 Jak na dłoni, co tylko w Polsce się zdarzyło:  
 Kto jaki dostał urząd, kto gdzie miał kazanie,  
 Kto w publicznej dyspućie utrzymał swe zdanie,  
 Kto z zakonników umarł, gdzie go pochowali,  
 Jakich cudów przy jego grobie doznawano,  
 Kto witając miał mowę do prowincyała,  
 Kogo Pani ta, lub ta na świat nam wydała.  
 A takto wszystko ślicznie w frazesach, figurach,  
 I pobożnie, bo choćby rzecz była o górach,  
 Lasach, zawsze obroczek duchowny dodano,  
 A chociaż na papierze małym drukowano!“

Na zły humor pana starosty, choć już po części pogodził się z nowym porządkiem rzeczy, wpłynęła zapewne okoliczność, że żona, owa modna dama, odjechała go i bawi się w najlepsze w Warszawie. Kobiety tego rodzaju są niepoprawne — zdaniem Bogusławskiego... Do ostatecznego nawrócenia starosty przyczynia się popis kawaleryi narodowej, której widokiem zachwycony, oświadcza gotowość opłacania podatków dla powiększenia stopy wojska i ofiarowuje Szarmanckiemu pradziadowską karabelę:

„Przyjmij proszę odemnie, ot tę karabelę,  
 Nie kosztowna, oprawa jej nie warta wiele,  
 Lecz ta głównia użyta była do wyprawy,  
 Która ojczyźnie świetnej przyczyniła sławy.  
 Naddziad mój w owej wojnie, nosił tę szablę,  
 Z której Żółkiewski carów przywiódł nam w stolicę;  
 I pokazał, jak ludzkie losy są dziwaczne!  
 Jeszcze oto krople krwi z tej tu strony znaczne,  
 A tu patrz, jak ci piękne zostawiono wzory:  
*Dulce et decorum est pro patria mori!*“

Godzi się w końcu starosta i z mieszczaństwem, wysłuchawszy dzielnej przemowy Gembosza, kuśnierza z sąsiedniego miasteczka, który wygłasza między innemi to piękne zdanie:

„Idzie czas, że kto będzie więcej pożyteczny  
 Ojczyźnie, ten też będzie i więcej szlachetny.  
 Nie każdemu przy wejściu los zabłyśnął świetny,  
 Ale każdemu pole zasługi zostawił.“

Tymczasem w głębi sceny ukazuje się świątynia sławy, za którą jaśnieje wschodzące słońce. Nad kaskadą, spływającą u stóp świątyni spoczywał jeniusz, trzymający w ręku napis:

Wzrastającej ojczyźnie tem jego opieka,  
Co niwom rzeka!

Fama jedną ręką zawieszała portret królewski u szczytu świątyni, w drugiej zaś trzymała trąbę, z której wychodził napis:

Ten obraz tu dla wiecznej pamiątki zostaje!

Dopełniał wreszcie całości obrazu unoszący się nad świątynią orzeł z cyfrą Stanisława Augusta, oraz z napisem:

To imię aż w najdalsze świata niosę kraje!

Dziękczynna, zwrócona do Monarchy przemowa burmistrza, oraz okolicznościowe spiewki wieśniaków, kończyły widowisko, które obok „Powrotu posła“ i komedyi „Szlachcic mieszczańinem“ powtarzane było wielokrotnie w roku 1791.

Jeżeli „Dowód wdzięczności“, mimo zręcznej swej formy scenicznej, jest tylko udatnym utworem okolicznościowym, o tyle komedia Bogusławskiego „Henryk VI. na łowach“ przedstawiona na scenie warszawskiej w roku 1792, jest dziełem tendencyjnym w całym tego słowa znaczeniu. „Henryk VI.“ napisany został — według własnej autora notatki — w roku 1780 a główną myśl komedyi zaczerpnął Bogusławski z angielskiej powieści Dodsleya „Król i młynarz w Masfield“. Treść jej bardzo prosta: Młody rozpustnik lord Rydyng, synowiec pierwszego ministra królewskiego, porwał córkę młynarza Roberta, piękną Betsy, która widząc, iż uwodziciel łudził ją tylko obietnicą małżeństwa, ucieka w las, do chaty strażnika, Ferdynanda Kokla, gdzie spodziewa się znaleźć bezpieczny przytułek, gdyż syn Kokla, Ryszard, był niegdyś jej kochankiem. Rozgniewany lord każe chwycić zbiegłą i sam z bronią w ręku dowodzi napadem na chatę strażnika, w której wszakże ku niemałemu swemu zdziwieniu zastaje króla. Król bowiem zbłąkawszy się w lesie poprzedniej nocy, przyjął gościnność starego Kokla i niepoznany przez nikogo, wysłuchał historyi jego życia. Nie była ona wesołą, gdyż dzielny żołnierz, okryty ranami w walkach za kraj, pędzi życie w nędznej budzie strażnika lasów królewskich. Obecny przy przybyciu nieznanego gościa, udającego królewskiego dworzanina, młynarz Robert zwierzył mu się również z nieszczęściem, jakie spotkało jego.



córkę, skutkiem czego król dokładnie został powiadomiony o całym zajściu. Zgromiwszy przeto surowo zuchwałego napastnika, wynosi Henryk VI. Ferdynanda Kokla do godności szlacheckiej i nadaje mu intratny urząd łowczego. Ryszard ofiarowuje Betsy rękę swą i serce, ona jednak odpowiada, że żalem i pokutą chce poprzecznie zasłużyć na tę łaskę i wśród odgłosu trąb myśliwskich zasłona zapada.

Zręczne uscenizowanie zajmującej fabuły i potoczysty dialog tworzą dodatnie pod względem artystycznym strony komedyi, która nadto obfitowała w tendencyjne, ogólnie wypowiedziane alluzye do zepsucia magnateryi, nierówności stanów i krzywdzenia niższych przez możnych tego świata. Odznaczała się tym duchem piosnka Ferdynanda, brzmiąca jak następuje:

„Kto żąda szczęścia u świata,  
Niech się do świata stosuje;  
Niech się przemysłem kieruje,  
Niech nie ma względu na brata.  
Bo tam gdzie cenią pozory,  
Tam szczerłość nie wiele nada:  
Intryga idzie do góry,  
Zasługa upada!

Ani cię rozum zaleci,  
Ani cię cnoty wzbogacą;  
Kto nie ma pierzy, nie wzleci  
Gdyś biedny, zawsześ ładaco.  
Ten błyszczy, ten ma honory,  
Kto liczne złoto posiada:  
Intryga idzie do góry,  
Zasługa upada!

Gdy nie masz z bogactw zalety,  
Płaszcz się przed panem bogatym,  
Lub szukaj ładnej kobiety,  
Dziś szczęście sprzyja żonatym.  
W świątynie, w miasta, na dwory,  
Wszędzie niesłuszność się wkrada:  
Intryga idzie do góry,  
Zasługa upada!

Więcej jeszcze ironii zawiera odpowiedź Ferdynanda, który zapytany przez króla, co widział w stolicy, odrzeczże w te słowa: „Com widział?... O Mospanie! widziałem tam bardzo wiele rzeczy. Widziałem wspaniałe domy, ale żadnej w nich gościnności.

Widziałem wielkich ludzi, bardzo małe rzeczy robiących. Widziałem po ulicach ekwipaże kosztowne, a u rzemieślników rachunki od lat dziesięciu niezapłacone. Widziałem polityków kafehausowych, dyktujących prawa narodom. Widziałem tragedye pocieszne i smutne komedye, nabożeństwo na operze i igraszki w kościele, wiele pychy u panów, mało przymiotów, zdrajców na urzędach, pocziwych ludzi pod murem... słowem, widziałem świat do góry nogami<sup>1)</sup>. Podobnych ustępów, jednających sztuce popularność, było więcej w komedyi Bogusławskiego, która przedstawiona wyborowemi siłami jego towarzystwa, zapowiadała znakomity sukces dla autora zarówno jak dla kasy. Henrykiem był Owsiniński, Betsy Pierożyńska, Ryszardem Mierzyński, Robertem Szymański, Ferdynandem Hempiński, Małgorzatą Nowicka. Jednakowoż już po dwóch przedstawieniach, zabroniono dalszych powtórzeń „Henryka VI.” za staraniem „silniejszego natenczas stronnictwa” w izbie sejmowej... Bogusławski, pociągnięty do sądowej odpowiedzialności, śmiałem wystąpieniem w obronie głoszonych w tym utworze zasad zdołał się oczyścić z poczynionych mu zarzutów i Henryk VI. powrócił na deski sceniczne, na których jeszcze przez długi szereg lat zasłużonym cieszył się sukcesem. Komedyą tą grano też często na scenach konwiktowych i szkolnych, co według Bogusławskiego, najlepszym było dowodem, że w sztuce tej nie mieściło się nic niemoralnego ani też przeciwnego obyczajom<sup>1)</sup>.

W ogóle lata 1790—1794 zdawały się rokować scenie warszawskiej jak najpomyślniejszą przyszłość, mimo współzawodnictwa opery włoskiej i towarzystwa dramatycznego, niemieckiego, które się usadowiło w pałacu Radziwiłłowskim. Prócz wspomnianych dopiero co utworów Niemcewicza, Wybickiego i Bogusławskiego, repertuar polski wzbogaciła w roku 1790. trajedya pięcioaktowa, *Lanassa* czyli *Wdowa Malabarna* Lemierre’a, przełożona przez Bogusławskiego z niemieckiej przeróbki Plümickiego, która zarówno dramatyczną swą treścią jak wspaniałą wystawą wielkie wśród publiczności warszawskiej sprawiła wrażenie. Była to pierwsza, tak nazwana sztuka spektaklowa, urozmaicona marszami, bitwami i chórami. Przyswoił też Bogusławski w owym czasie scenie narodowej „*Emilię Galotti*” tudzież „*Taczkę*”

---

<sup>1)</sup> Dzieje teatru narodowego w Polsce przez Wojciecha Bogusławskiego. (Przemyśl 1884). str. 73. — „Henryk VI. na łowach”. komedya w 3. aktach. (Dzieła dramatyczne. — Warszawa 1821. — Tom V. str. 86—89).

Occiarza“, dramat Merciego, powtarzany wielokrotnie ze względów kasowych. W roku 1791. ujrzały na scenie stołecznej światło kinkietów: popularna drama Kotzebuego „Nie nawiść ludzi i żal, która prababkom naszym „wiele łez czułości“ wycisnęła, oraz trajedye Wolterowskie *Meropa* i *Brutus*.

Obok zabiegów około wzbogacenia repertoaru utworami, posiadającymi prawdziwą wartość, starał się też Bogusławski o skupienie wszystkich sił artystycznych, wybitniejszych, które skutkiem zmiennych losów sceny warszawskiej rozpieczęły się po rozmaitych teatrach prowincjonalnych i nadwornych. W roku 1791. pomnożył skład towarzystwa warszawskiego Owsński, w roku następnym powróciły Truskolawska i siostra jej Marunowska zaś w roku 1793. sprowadził Bogusławski z Krakowa śpiewaczkę Jasińską, tenora Kaczkowskiego i basę Szczurowskiego. Czas i czytelnikowi zapoznać się z tem gronem współpracowników Bogusławskiego, którzy zdolnościami i pracą swą zdobywali uznanie i prawo bytu dla sceny ojezystej. Najstarszy z nich wiekiem, (urodzony w Poznaniu w roku 1731.) i doświadczeniem scenicznym, gdyż już w roku 1764. rozpoczął zawód aktorski, był wspomniany poprzednio Karol Świerżawski. Aktor z bożej łaski, grywający jedynie przy pomocy intuicji, był on w istocie bardzo dobrym przedstawicielem ról kontuszowych podstarościch, palestrantów, lecz w rolach charakterystycznych i w wyższej komice prześcignął go rychło Hempiński, skutkiem czego zawistny z natury Świerżawski należał do głównych działaczy w zмовie artystów, którzy w roku 1774 zniewolili księcia Sułkowskiego do ustąpienia z stanowiska przedsiębiorcy. Wierny zwolennik Ryksa, nie ucierpiał Świerżawski materyalnie w czasie następnych zmian w zarządzie sceny, a popierany moralnie przez swego opiekuna, zajmował na niej przez długie lata pierwsze stanowisko a nawet wyrobił sobie u przedsiębiorcy urzędowy tytuł „pierwszego polskiego aktora“... Nieszczęśliwe współzawodnictwo z Hempińskim, który i wykształceniem i zewnętrznymi warunkami górował nad ciężkim i niezgrabnym w francuskim stroju Świerżawskim, zniewoliło utrapionego komika do śmiałego eksperymentu, jakim było wystąpienie w roli *Pigmaliona* w scenie lirycznej Rousseau. Wybrawszy tę rolę na swój benefis, ogłosił afiszami, „że Świerżawski pierwszy aktor polski, pragnie okazać publiczności, iż kiedy angielski aktor Garrik potrafił razem w komicznej i tragicznej grze zjednać sobie sławę, tedy i Polak może w obudwóch rodzajach

zasłużyć sobie na względy publiczności". Na tak obiecującą zapowiedź publiczność zebrała się bardzo licznie. Za podniesieniem zasłony ujrzano Świerzawskiego z przypudrowanemi i przypomadowanemi wąsami, z któremi za żadne skarby świata nie chciał się rozstać, otulonego płaszczem, okrywającym całą jego postać niezbyt foremną. Oparty o stół, wygłosił poprawnie pierwsze strofy swej roli, co wywołało szmerek pochwalny wśród publiczności, lecz w chwili, gdy uniesiony gniewem rzeźbiarz odrzuca swe narzędzia, nie zdołał się artysta powstrzymać od komicznego grymasu, który śmiech wywołał w parterze. Zmieszany tym wcale niepożądanym efektem, gra Świerzawski z nerwowem podnieceniem, ale każdy silniejszy wyraz gniewu, rozpacz, obłąkania i uczucia, jakich rola Pigmaliona wymagała, potęguje wrażenie komiczne wśród widzów, którzy wreszcie śmieją się do rozpuku gdyby szaleni. Uczuł to biedny komik, recytuje wiersze swej roli, gdyby żak, a nie mogąc się doczekać chwili, w której Nowicka, przedstawiająca Galateę, ma zejść z piedestału, ściąga ją przemocą i wygłasza u jej stóp końcowy ustęp swej roli. W końcu na maszynistę zawołał: spuszczaaj korynę! i raz na zawsze wyrzekł się wawrzynów tragika... Komiczne to zajście nie osłabiło wszakże kredytu Świerzawskiego u publiczności, która go z zapalem oklaskiwała w komedjach Zabłockiego w „Powrocie posła” i w „Dowodzie wdzięczności narodu”. Jako starosta w tej ostatniej sztuce budził ogólny entuzjazm w scenie, gdy przebrany jako towarzysz pancernego znaku, ofiarowywał karabelę Szarmankiemu. Były to już ostatnie chwile prawdziwego powodzenia artysty, który lubo złamany wiekiem, wytrwał niemal do śmierci na scenie. Zmarł w roku 1806. Świerzawski podobnie jak na scenie tak i w życiu codziennem był szczerym typem kontuszowca z wszystkiemi jego przymiotami i wadami. Pięknego wzrostu, o rysach wydatnych, mało ruchliwych, odznaczał się satyrycznym uśmiechem, głosem donośnym, lecz chrapliwym. Nosił się zawsze po polsku, najczęściej w barwach niebieskiej z żółtą, który to strój zwał ironicznie liberyą Sułkowskich, jako wspomnienie nie ulubionego niegdys przez niego zwierzchnika.

Po Świerzawskim, który co do wieku i lat służby scenicznej najpierwsze zajmował miejsce w rzędzie pionierów sztuki narodowej, należy się wzmianka Kazimierzowi Owsieńskiemu, pierwszemu traikowi polskiemu. Podobnie jak Bogusławski, zakosztował Owsieński żołnierki i dworskiego chleba. Wyrostkiem szesnasto-

letnim umknął z ław szkolnych krakowskich w szeregi Barszczan a następnie znalazł się na dworze prymasa Podolskiego, z którym zwiedził Niemcy i Paryż, gdzie prócz nauki obcych języków miał sposobność przypatrzenia się grze celniejszych aktorów ówczesnych. Po nagłej śmierci prymasa i rozwiązaniu jego dworu, wstąpił w skład towarzystwa warszawskiego, po odbytych pomyślnie debiucie w roli Nizińskiego w komedyi Destouches'a „D u m n y“. Tytułowa rola w komedyi tegoż autora „M a r n o t r a w c a“, odegrana bardzo dobrze przez Owsńskiego, zwróciła na niego uwagę księcia jenerała ziem podolskich, który widząc niepospolity talent w młodym artyście, wspierał go swą światłą radą, powierzając mu ważniejsze kreacye w swych utworach. W pełni blasku zajaśniał wszakże talent Owsńskiego dopiero w dramacie i w trajedyi. Jego Clarendon w „Eugenii“ i Beverley w trajedyi tegoż nazwiska były to postacie sceniczne, tak potężne, iż na długie lata utkwily w pamięci Warszawian. Owsński grywał równocześnie wydział ról komicznych, w rzędzie których Basilio w „Cyruliku sewilskim“ pierwsze zajmował miejsce. We Lwowie, gdzie bawił dwukrotnie, upamiętnił się w melodramie Bogusławskiego p. t. I z k a h a r, w której grywał tytułową rolę i tu też w latach 1781—1783. kierując wspólnie z Turkolawskim sceną, wykształcił grono młodszych artystów, do jakiego zaliczali się Jasiński, Zakrzewski oraz Pierożyńska i Marunowska. We Lwowie też spoczywają jego zwłoki, gdyż zgaśł w dniu 13. maja 1799. roku. Owsński średniego był wzrostu, twarz miał wyrazistą, oko wymowne i głos brzmiący niezwykle przyjemnie. Kreacye swe obmyślał bardzo starannie, sam przepisując swe role, na których kreślił jakieś znaczki jemu tylko wiadome. Talent naśladowniczy posiadał w wysokim stopniu i w wesołym towarzystwie, przy stole, lubił udawać niemieckiego oberzystę, przewiązawszy się serwetą gdyby fartuchem; sypał bez końca anegdotami i panegirykami w dawnym stylu, których na pamięć umiał wiele. Z usposobienia wszakże był melancholikiem, zwłaszcza od czasu, gdy po roku pożycia postradał żonę. Na przemiany pościł, modlił się, stronił od ludzi, to znów rzucał się w wir zabaw i uciech, które mu skróciły życie. W dziejach sceny pozostawił Owsński po sobie pamięć wielkiego aktora, którego działalność obejmowała zarazem trajedye, dramat, komedye i operę. Porównywano go z Baronem, z Schröderem i z Garrikiem.

Szczuplejszym był zakres zdolności Jakóba Hempińskiego, który przez lat trzydzieści służył scenie narodowej jako komik charakterystyczny. Rywał ten Świerzawskiego, rozpoczął zawód aktorski na scenie nadwornej księcia Sułkowskiego w Rydzninie i w roku 1774 ukazał się po raz pierwszy na scenie warszawskiej, gdzie zrazu wobec przewagi „pierwszego aktora“ nie mógł zająć odpowiedniego stanowiska. Dopiero od roku 1779 datuje się wzrost sławy Hempińskiego, który do tej pory nie chcąc się rozstać z polskim strojem, wszystkie role waletów odegrywał w żupanie lub w kurcie. Wystąpiwszy w owym czasie jako Frontyn w komedyjce „Amant, autor i sługa“, przebrany po raz pierwszy po francusku, odniósł sukces wielki, a rola Figara w „Cyruliku sewilskim“ ustaliła jego reputację artystyczną, której chlubne dowody złożył następnie w komedjach Molierowskich i Zabłockiego. Hempiński dożył późnego wieku, (zmarł w r. 1829), lecz już od roku 1799 w wyjątkowych tylko wypadkach ukazywał się na scenie.

Role komicznych ojców a następnie i kreacje charakterystyczne w dramacie grywał Tomasz Truskolawski, który również w roku 1774 rozpoczynał zawód sceniczny i czynnym był także jako przedsiębiorca teatru w latach 1780—1783 we Lwowie i w roku 1796 w Warszawie, gdzie też w roku następnym życia dokonał. Użytecznym aktorem był Andrzej Mierzyński, młodszy od swych towarzyszy, gdyż dopiero w roku 1780 zaciągnął się w szeregi sług Melpomeny. Zaczawszy sceniczną karierę od ról pierwszych kochanków, (Almaviva w „Cyruliku sewilskim“), przeszedł następnie do ról charakterystycznych i czarnych charakterów, (Marinelli w „Emilii Galotti“, Rejent w „Szkole obmowy“). Śpiewakiem i aktorem zarazem, co zresztą w towarzystwie Bogusławskiego było rzeczą zwykłą, był Dominik Kaczkowski, pierwszy tenor sceny narodowej. Wykształcony muzycznie, obdarzony głosem niezbyt rozległym lecz dźwięcznym i dobrze ustawionym, przytem aktor doskonały i przystojny mężczyzna, śpiewał Kaczkowski już w roku 1786 na scenie warszawskiej, dokąd też powrócił w roku 1793, budząc powszechny entuzjazm jako Atar w „Aksurze“. Grywał też z powodzeniem role kochanków w dramacie i w komedyi a w kłopotach dyrektorskich Bogusławskiego był mu prawą ręką. Zgubiła go namiętność do gry hazardowej, która zrazu dawała mu wielkie zyski, lecz w końcu przyprawiła nieszczęśliwą ofiarę o utratę mienia i obłą-

kanie. Do sił młodszych w tem gronie zaliczali się: Jan Ryłło, który z dworzanina przedzierzgnięty w aktora, w roku 1793 wstąpił na scenę, zyskawszy powodzenie w rolach komicznych, oraz Każyński, późniejszy dyrektor sceny wileńskiej. Ten ostatni z palestry piotrkowskiej rzuciwszy się do aktorskiego zawodu zwrócił już przy pierwszym swym występie, (w r. 1797), ogólną uwagę na siebie wybornie odegraną rolą Suszeptowicza w „Szkołę obmowy“.

Jeżeli w szczupłym gronie towarzyszków Bogusławskiego nie mogło być, jak to już wspomnieliśmy, mowy o ścisłym podziale artystów na siły dramatyczne i wokalne, to rozdział ten zacierał się jeszcze bardziej w personalu kobiecym, w którym każda niemal z artystek wybitniejsze zajmujących stanowisko, była przez czas krótszy lub dłuższy czynną równocześnie w dramacie i w operze.

Pierwszorzędne przez długie lata zajmowała stanowisko na scenie warszawskiej słynna z urody i talentu Agnieszka Truskolawska, która wstąpiła na scenę w roku 1774, grywając rolę kochanek w dramatach, (Marysia w „Nędzniku“, „Eugenia“, „Teresa“). Ośmnastoletnia heroina, uposażona wspaniale od natury, zjednała sobie rychło uznanie publiczności, które stało się również jej udziałem w operach włoskich, jakie od roku 1779 poczęto przyswajać scenie narodowej. Jej Eurylla w „Zmyślenem szaleństwie“ zachwycała wszystkich umysły — według świadectwa Bogusławskiego — wszystkie pozyskała serca... W późniejszym wieku grywała Truskolawska role matek w trajedii i w dramacie a objawszy po zgonie męża, (w r. 1797), kierunek sceny warszawskiej, była znakomitą mistrzynią młodszego pokolenia artystów. Córką jej była słynna później artystka. Leduchowska, która już jako jedenastoletnie dziecko próbowała swych sił na scenie, grając w roku 1792 w komedyjce „Żona zazdrosna“. I siostra Truskolawskiej, Franciszka Marunowska, zameżna Pierożyńska, która pod okiem Owsinińskiego pierwsze w zawodzie scenicznym na deskach lwowskich stawiała kroki, niepospolitą okazała się artystką. Grywając w Lublinie, w Nieświeżu i w Wilnie role subrotek, kochanek, spiewała też partye operowe w modnych wówczas kompozytach, w „Fraskatance“ i w „Zazdrościach wieśniaczych“. Za przybyciem do Warszawy w roku 1790 przypadły jej w udziale pierwszorzędne role w dramacie, („Emilia Galotti“, „Lanassa“), lecz dopiero Lwów

w latach 1795—1799 oglądał rozwinięty w całej pełni talent Pierożyńskiej, (Ofelia w „Hamlecie“, Julia w „Grobach Weroniy“, Dilara w „Izkaharze“). Niestety, wątłe siły artystki, wyczerpane nurtującą w jej organizmie chorobą, skłoniły ją zbyt wcześnie do zaniechania występów scenicznych. Straciwszy wzrok, zmarła Pierożyńska w roku 1816. Powinowatą Pierożyńskiej, jako bliska krewna jej męża była ulubiona śpiewaczka Magdalena Jasińska, czynna przez czas dłuższy na scenach krakowskiej i wileńskiej, która jako Aspazya w „Aksurze“ zachwycała publiczność warszawską w roku 1793. Za przyjazdem Bogusławskiego do Lwowa Jasińska śpiewała nie tylko pierwsze partye w operach, ale grywała zarazem role matek traicznych, (Królowa w „Hamlecie“), role charakterystyczne i komiczne, (Dorota w „Krakowiakach“). Nadmierna praca i nieszczęśliwe życie domowe przyspieszyły zgon Jasińskiej, która zmarła w Warszawie w roku 1800, licząc zaledwo lat trzydzieści.

Na miano pierwszej śpiewaczki polskiej zasłużyła Salomea Deszner, córka nadwornego tapicera u hetmana Branickiego w Białymstoku. Jako panna respektowa hetmanowej, siostry królewskiej, zdołała zwrócić na siebie uwagę bawiącego tamże Stanisława Augusta misterną robotą hafciarską, skutkiem czego znalazła się w roku 1777. w gronie artystów warszawskich, gdzie objęła role subretek. Wystawienie pierwszej opery polskiej „Nędzy uszczęśliwionej“, w której Desznerówna objęła partyę Kasi, zjednała jej zasłużenie miano pierwszej śpiewaczki na scenie narodowej. „Nauczona wkrótce, ile i cokolwiek znająca muzyki, odspiewała tę pierwszą operę z wielkiem publiczności zadowoleniem, przymuszona powtarzać zawsze taniec polski, który się najbardziej z pomiędzy innych jej śpiewów podobał; a chociaż głos jej był nieco za ostry, umiając go łagodzić, resztę piękną postacią, żywością gry i wdziękami młodości krasila“ — temi słowy charakteryzuje pierwszy występ Deszner, jako śpiewaczki, Bogusławski. Jakkolwiek później zastąpiona przez lepsze siły wokalne, poprzestała Deszner na drugorzędnych partyach w operze, nie umniejszając to jej użyteczności w teatrze, gdyż od ról subretek w komedyi przeszła do ważniejszych kreacyi dramatycznych, zastępując Truskolawską. Nie były jej obce role charakterystyczne, czego dowód stanowiła wybornie przez artystkę przedstawiona postać Plotkiewiczowej w „Szkoła obmowy“, odpowiadająca zresztą najlepiej jej wrodzonemu usposobieniu. Desznerówna bo-



wiem, mimo wyższego wykształcenia, dworskiego układu i wielu przymiotów charakteru, słabośćkę miała do plotek, choć z tego powodu wiele doznała przykrości. Pięknego wzrostu, kształtna, grywała też Deszner z powodzeniem role w męzkim ubiorze. Po upadku sceny polskiej w Warszawie w roku 1794. założyła własne przedsiębiorstwo teatralne w Grodnie i tam też w roku 1800. życia dokonała.

Komiczne charaktery grywała Sierakowska i Drozdowska. Barbara Sierakowska z nadwornego teatru w Rydzynie przeszła w roku 1774 na scenę warszawską, gdzie przez lat dziesięć przedstawiała role charakterystyczne. Najwyższym tryumfem jej talentu była podstolina w „Synu marnotrawnym“, która na długie lata utkwiała w pamięci Warszawian. Następczynię godną znalazła Sierakowska, która wyszedłszy za mąż, scenę opuściła, w Petroneli Drozdowskiej, pozyskanej dla teatru przez Bogusławskiego podczas pobytu w Grodnie w roku 1784. Mimo młodego wieku, Drozdowska wybrała wydział ról komicznych matek, ochmistrzyń, starych panien i doprowadziła w tym kierunku do rzadkiej doskonałości gry. Komiczne role grywała też Nowicka, subretki Gronowiczowa, zaś z sił młodszych zdolnością naśladowania obcej mowy i ruchów odznaczała się Ludwika Iwańska, (Wydrzeźnialska w „Szkole obmowy“), która i w operze pochlebnego doznawała przyjęcia, (Zerbina w „Słudze panią“).

Takim był skład sił wybitniejszych, pracujących w pierwszym trzydziestoleciu na scenie narodowej w warunkach najbardziej niekorzystnych pod względem moralnym i materyalnym. Lubo w zepsutej za czasów Stanisławowskich Warszawie poziom moralności nie stał zbyt wysoko, jednakowoż teatr i jego pracownicy walczyć musieli z uprzedzeniem, z zacofaniem, które w aktorze nie uznawały człowieka, stawiały go na równi z jarmarczными kuglarzami, z skoczkami na linie. Oklaskiwano aktora na scenie, pogardzano nim w życiu codziennym. Choć za przykładem królewskim niektórzy magnaci darzyli aktorów kosztownymi podarkami, jednakowoż nikt nie pomyślał o moralnem podźwignięciu tych ludzi w przeważnej części „dobrze urodzonych“, wykształconych i z szczerem zamięłowania służących sztuce. Co gorsza, nawet duchowieństwo z niechęcią patrzyło na aktorów, lubo w rzedzie scenicznych autorów nie rzadko spotkać można było księżą sutannę a nawet biskupie fiolety. Gdy w r. 1779 zmarła w Warszawie aktorka Skurczyńska, grywająca role kocha-

nek, odmówiono jej miejsca na ementarzu, i dopiero za osobnym rozkazem królewskim mógł odbyć się pogrzeb... Jaskrawy ten ob-  
jaw nietolerancyi nie powtórzył się więcej, ale natomiast przez  
długie jeszcze lat dziesiątki pozwolono polskim aktorom ginać  
z głodu.

Dola polskiego aktora stała się przysłowiową, podobnie jak  
dola autora, piszącego w polskim języku. I jakżeż mogło być ina-  
crej, gdy pod rządem króla rodaka stworzona przez niego scena  
narodowa wydawana była na łup cudzoziemskich awanturników  
Thomatisów, Bizestich, Kurtzów, lub też w najlepszym razie na  
łaskę i niełaskę kamerdynera królewskiego. Co rok, co parę mie-  
sięcy niemal — jak pouczają dzieje sceny warszawskiej przed  
rokiem 1790 — rozpraszała się rzesza aktorska, oszukana przez  
obcych przedsiębiorców, jak ptactwo pierzchliwe, by szukać chleba  
przy nielicznych zresztą teatrach nadwornych, lub o chłodzie  
i głodzie pielgrzymować do miast prowincjonalnych i wieść  
tam nędzny, koczowniczy żywot. Dlatego też na ów zastęp towa-  
rzyszów Bogusławskiego spoglądać należy jak na ludzi, którzy  
w dziejach umysłowego rozwoju narodu odegrali bardzo ważną  
rolę i rzetelne dla sztuki ponieśli ofiary.

Z jesienia 1793 roku towarzystwo Bogusławskiego było już  
o tyle skompletowane, iż mógł pomyśleć o wystawieniu nawet  
większych oper włoskich. We wrześniu t. r. zapowiedziały polskie  
afisze wystawienie śpiewanej dawniej przez Włochów opery Sa-  
lierego p. t. „Axur król Ormus“. I podobnie, jak to miało miej-  
sce przed laty, przed przedstawieniem „Fraskatanki“, podniosły  
się w stolicy niechętne głosy powątpiewania, czy siły polskie po-  
dołają wykonaniu tego wielkiego dzieła. Krążył nawet z tego po-  
wodu w Warszawie dwuwiersz tej treści:

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

Mimo to przedstawienie „Axura“ przyszło do skutku w dniu  
28. września z Jasińską i z Kaczkowskim w głównych partjach.  
Zarówno wykonanie wokalne, jak gra dramatyczna śpiewaków  
podały się powszechnie, a bogata wystawa i udatne dekoracje,  
wykonane przez Smuglewicza, olśniły wszystkich. Stanisław Au-  
gust wynagrodził Bogusławskiego kosztownym podarkiem.

Repertoar dramatyczny wzogaciła równocześnie znakomita  
komedia Sheridana „Szkoła obmowy“, przerobiona stoso-

wnie przez Bogusławskiego. Sam król — według zapisków tłómacza — poprawiał pracę jego w rękopisie...

Pamiętny rok 1794 rozpoczęła opera Martiniego „Piękność z uczciwością rzecz rzadka“, („Cosa rara“), której poszczególne ustępy pozyskały rychło popularność wśród słuchaczy. „A tak nie zostawało już nic“ — słowa Bogusławskiego — „coby włoskich śpiewaków żałować pozwalało. Ale brakowało jeszcze polskiej operze tego, co jest każdemu narodowi najdroższem, narodowości. Przyszła mi myśl wystawienia na scenę tych wesołych i rubasznych krakowiaków, którzy śpiewając, uprawiają ziemię, śpiewając, biją się za nią. Świeży dowód ich męstwa pod Racławicami, zapalił mój umysł; lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mię tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw; a w krótkim czasie, napisawszy znajomą aż nadto operę: „Cud czyli Krakowiaki i Górale“, z ułożoną przez Imci pana Stefaniego muzyką dnia 1. marca wystawiłem na scenę“.

W ten sposób opowiada Bogusławski genezę powstania „Krakowiaków“. Myli się wszakże, podając jako fakt, który spowodował go do napisania sztuki, bitwę racławicką, gdyż bój ten wiekopomny stoczono dopiero w dniu 4. kwietnia t. r. Pamięć piszącego swe wspomnienia w sędziwym wieku nestora sceny polskiej zawiodła go tym razem.

Rozpisywanie się o treści „Krakowiaków“ jest rzeczą zbędną. Zna je cały ogół polski, choćby z drugiej części tejże opery, napisanej przez J. N. Kamińskiego, który powtarza w główniejszych zarysach całą fabułę Bogusławskiego. „Krakowiaki“, skreślone przez Bogusławskiego, zawierają wiele ustępów, pełnych alluzji do ówczesnej sytuacji politycznej, posiadają sporo satyry, wymierzonej przeciw magnateryi i duchowieństwu. Na dowód przytoczymy kilka wyjątków. I tak w odsłonie pierwszej kończy Basia swą śpiewkę temi słowy:

„Gdzie się w niewoli żyje,  
Niemas tam wzajemności,  
Pies na powrozie wyje,  
Kazdy pragnie wolności“.

Jeśli jednak Baśka nieśmiało tylko wspomina o wolności, to macocha-jej, Dorota, bez żadnych ogródek opowiada o sprawkach księdza proboszcza:

„O, ba, niech sobie tam ksiądz zdrowiuchno żartuje,  
Pamiętam ja, jak do mnie koperczaki palił,  
Kiedym wej chusty prała, mało mnie nie zwalił  
W Wisłę, azem go chciała kijonką psemiezyć;  
Nie ze wsyćkiem to pono tseba księdzu wiezyć“.

W niemniej też dosadny sposób wyraża się młynarka o miejskich paniach:

„Pamiętam ci ja w mieście panią malowaną,  
Cośmy ta u niej byli z kasą tatarcaną,  
Mąż koło kuchni chodził, a ona w pokoju  
Leżała na kanapie w cieniusieńkim stroju,  
Ze ją ledwie nie nago widzieć można było,  
Dwóch młodych officerów psy niej się kręciło,  
Także jakiś kanonik i patron nadęty,  
Ten poprawiał pończosek, ten ścisnął za piętę,  
Azem parsnęła ze śmiechu“...

W wzmianki o boju, o zgodzie obfitowały śpiewki górali studenta Bardosa, który na końcu odsłony drugiej śpiewał co inastępuje:

„Nie ci nam dają, którzy są bogaci,  
Nie ci, co przymus lub interes mają. .  
Bo pierwsi dają, co zdarli z swych braci,  
Drudzy do łaski wzgardę przyłączają!...“

„Krakowiaki“ — jak to słusznie zauważył Wincenty Pol — były pierwszym utworem narodowym, w którym poezya polska zstępuje z progów dworskich i salonowych do ludu<sup>1)</sup>. Nie ograniczając się na powierzchownem przedstawieniu ludu wiejskiego, na wzór sielanek współczesnych, wniknął Bogusławski głębiej w tę warstwę społeczną. wprowadził ją na scenę taką, jaką jest w istocie, z wszystkimi zaletami i wadami, rubaszną, wesołą, silną w miłości i nienawiści, słowem naturalną. I pod tym względem utwór Bogusławskiego nieskończenie jest wyższym od pracy Kamińskiego, staranniej co prawda wygładzonej pod względem literackim. Wrażenie tekstu Bogusławskiego potęgowała muzyka Stefaniego, który lubo Czech rodem i na niemie-

<sup>1)</sup> Pamiętnik do literatury XIX. wieku. (Lwów 1866). str. 172.

ckich kształcony wzorach, umiał się zespolić z naszym społeczeństwem i czerpiąc natchnienie w motywach ludowych, stworzył dzieło, zapewniające mu niezatarte wspomnienie na kartach sztuki polskiej.

Dzięki tak szczęśliwemu połączeniu treści z muzyką, przyjęła „Krakowiaków” Warszawa z prawdziwym entuzjazmem. „Zadziwił Axur, zabawiła Rzecz rzadka, ale Krakowiaki pozyskały „serca wszystkich, zapaliły wszystkich umysły” — pisze Bogusławski w *Dziejach teatru*. Wtórzy mu w swych wspomnieniach J. G. Seume, podówczas oficer rosyjskiej załogi w stolicy. Według Seumego, Igelstrom sprzeciwiał się zrazu wystawieniu *Krakowiaków* i tylko zapewnienie marszałka Moszyńskiego, iż w sztuce tej nie znajduje nic zdołnego, spowodowało ambasadora do udzielenia aprobaty utworowi Bogusławskiego. Sztuka sprawiła efekt tak potężny, iż nawet Seume, lubo cudzoziemiec, otwarcie wyznaje, że żaden utwór sceniczny nie wywarł na nim równie silnego wrażenia. Śpiewki z *Krakowiaków* z przeróżnymi wariantami przeszły w mgnieniu oka na ulice Warszawy. Grały je nawet rosyjskie muzyki wojskowe. To też zakaz dalszych przedstawień tego utworu, wydany na żądanie Igelstroma, po trzech z rzędu reprezentacjach, wywołał szmer oburzenia w stolicy... Jeżeli „*Wesele Figara*” nazwano prologiem wielkiej rewolucji, to *Krakowiacy* Bogusławskiego zasłużyli sobie bezwątpienia na miano przygrywki do insurekcji Kościuszkowskiej w Warszawie.

Wracając do r. 1794, nadmienić wypada, że na wieść o insurekcji krakowskiej, wiele sztuk zabroniono grywać na stołecznej scenie, w innych znów poczyniono tak znaczne poprawki, iż pozostały bez związku i sensu. Pozwolono wystawiać na scenie tylko dzieła pomniejsze, „raczej oburzenie, niżeli przyjemność sprawiące publiczności”...

Wybuch powstania w stolicy, w dniu 17. kwietnia zniewolił Bogusławskiego do zamknięcia sceny. Artyści, zdolni do bronii, pośpieszyli na pole walki. Ryłło zdobył w szeregach wojskowych szlify oficerskie, inny znów aktor, Rutkowski, odznaczył się męstwem w czasie oblężenia Warszawy. Nagłe zamknięcie teatru przyprawiło Bogusławskiego o znaczne straty, równające się zniszczeniu całego jego mienia. I wówczas to w mieszkaniu strapionego dyrektora pojawił się starzec, którego rysów zrazu Bogusławski nie mógł sobie przypomnieć. Był to Montbrun, pod

którego opieką przed laty szesnastu rozpoczynał zawód sceniczny. Zbliżył się do Bogusławskiego i kładąc zaoszczędzoną przez siebie z lekcyi muzyki sumkę, rzekł drżącym od wzruszenia głosem: — Weź to, zniszczony jesteś a ja mam nad potrzeby; jak cię Bóg wspomůže, oddasz mi! — to mówiąc, oddalił się spiesźnie, unikając wszelkich podziękowań...

Po sześciomiesięcznej przerwie, z rozkazu Rady Najwyższej, która przeznaczyła Bogusławskiemu wsparcie w sumie sześciu tysięcy złotych polskich, otwarto scenę narodową w dniu 11. października i na życzenie publiczności wynagrodzono dzielnego Rutkowskiego benefisem.

Z rzezią Pragi w dniu 4 listopada t. r. zakończył i teatr swą chwilową egzystencyę. Artyści rozbiegli się na wszystkie strony,

„Ten był koniec — pisze w swych „Dziejach teatru“ Bogusławski — „przed laty trzydziestu założonej, przez dwadzieścia przemocą przywileju na różne sposoby gnębionej, uporeczywem staraniem zawsze wskrzeszanej, do wysokiej doskonałości przed samym jej zgonem wzniesionej sceny ojczystej“. Nie dodaje wszakże wytrwały kierownik tej sceny, że jego to było zasługą, iż słabiuchna ta instytucya zdołała się oprzeć wrogim zamachom, że miasto zginąć, wzrastała w siły. Bogusławski był tym nieustraszonym bojownikiem, poetą żywym, nie słowa lecz czynu, który nie cofając się przed żadnemi przeszkodami, wysoko podniósł sztandar sztuki narodowej, godnie przodując zastępowi pierwszych pracowników sceny polskiej. O nich to, według zapowiedzi Pola, wypisze wdzięczny naród na kartach dziejów te zaszczytne słowa: „Wiernie przetrwali“!

---

<sup>1)</sup> „Dzieje teatru narodowego w Polsce“ przez Wojciecha Bogusławskiego. (Przemyśl 1884). Str. 1—76.—„Rys historyczny opery polskiej“ przez Maurycego Karasowskiego. (Warszawa 1859). Str. 1—253.—„Świat dramatyczny“ (Warszawa 1838). T. II. Str. 97—135.

