

Andrzej Żurowski

Romeusz i Julisia, König Lear i Makbeth, jak i ci wszyscy inni wędrowcy sceny, co to na theatrum w Warszawie oświeconych Szekspira w swoich grywali językach

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 3, 31-47

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Żurowski

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

**ROMEUSZ I JULISIA, KÖNIG LEAR I MAKBETH,
JAK I CI WSZYSCY INNI WĘDROWCY SCENY,
CO TO NA THEATRUM W WARSZAWIE OŚWIECONYCH
SZEKSPIRA W SWOICH GRYWALI JĘZYKACH**

Z dawna rozpowszechnione jest przeświadczenie o rzekomym ubóstwie repertuaru szekspirowskiego w Polsce drugiej połowy XVIII wieku. Pisząc o artykule *Theatralskiego* z 1766 roku Klimowicz równocześnie wskazywał na „zupełny brak śladów Szekspira w repertuarze tego okresu”. Co więcej, twierdził, że „poważniejszych wpływów wielkiego dramaturga nie zanotowano również do końca wieku XVIII”¹. Z takim stanowiskiem zgodzić się niepodobna. Wpływ Szekspirowskiego dzieła na ogólną świadomość estetyczną – i szerzej: kulturową – oświeconych był istotny. Natomiast sprawa obecności Szekspira w repertuarze wymaga doprecyzowania: po polsku zaczął on mówić ze sceny wprawdzie dopiero w ostatnim dwudziestoleciu wieku, lecz po niemiecku i francusku grywany był w stanisławowskiej Polsce wcześniej i bynajmniej nie tylko śladowo czy okazjonalnie.

Półtora stulecia mijало od czasów wprowadzania Szekspira na sceny Rzeczypospolitej przez komediantów angielskich, którzy od progu XVII wieku często – zwłaszcza w Gdańsku i Warszawie – po angielsku i niemiecku grywali swych współczesnych dramaturgów. Późni wnukowie elżbietańczyków pojawiali się wprawdzie również w Warszawie stanisławowskiej, nie z Szekspirem jednak, a w odległych odeń obszarach sztuki widowiskowej. W oświeceniowych czasach obcojęzycznej prehistorii polskiego Szekspira dawne miejsce Anglików zajęli Niemcy. Nie tak wprawdzie potężną jak wyspiarze falą, acz z germańską konsekwencją i trudnymi do przecenienia rezultatami. W drugiej połowie stulecia odwiedzali już Warszawę wcześniej, zanim pojawili się tu z repertuarem szekspirowskim. Od połowy kwietnia do początku czerwca 1754 roku występowała w Warszawie trupa Konrada Ackermanna. Antrepreneur należał do propagatorów dramatu mieszczańskiego, przelamujących tradycję patosu tragedii klasycystycznej z jej wędzidlami aleksandrynu. Jako jeden z teatralnych realizatorów nowej ery Lessingowskiej stosował wielce nówocześnie nowatorską wersję realizmu scenicznego. Do Warszawy zjechał Ackermann z Królewca, z przynajmniej częściowo

¹ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765-1773)*. Warszawa 1965, s. 273.

tym samym repertuarem. A miał wówczas repertuar bardzo różnorodny. Znajdował się w nim Corneille, Racine, Voltaire, natomiast „pewnym wyłomem wśród »regularnych« tragedii była sztuka napisana przez jednego z epigonów Szekspira, [Thomas] Otway'a – *Gerettetes Venedig*. Tragedia ta wystawiona nie według francuskiego opracowania La Place'a, lecz w tłumaczeniu dokonany wprost z oryginału, w niektórych scenach zrywała z zasadami »dobrego smaku«, zapowiadając nowy kierunek dramaturgii»². Zatem – wprawdzie jeszcze nie Szekspira, ale dramat z kręgu estetyki szekspirowskiej Niemcy przywożą z Królewca do Warszawy u samego progu epoki. Zanim Niemcy dotarli z Szekspirem do polskiej stolicy, grywali go u nas w tym półwieczu wcześniej – już w latach sześćdziesiątych i *Romeo und Julie* i *Richard der dritte* widział Gdańsk, drugi z tych dramatów wkrótce potem oglądała Rydzyna. Również w Warszawie właśnie werońskim kochankom przyszło wprowadzić niemieckiego Szekspira jako debiutanta na scenę oświeconych. Wszystko to, rzecz jasna, były szekspiriady – współczesny Szekspir adaptatorów³. Takim miał być jeszcze długo. I zanim zaczął mówić w teatrze po polsku, posługując się niemieckim i francuskim coraz bardziej zadomawiał się u nas w tym ostatnim etapie jego polskiej prehistorii.

Późną zimą 1772 roku zjechał do Warszawy wybitny aktor niemiecki Johann Joseph Felix Kurz. Występy tutaj zwińczyły jego bogatą karierę artystyczną. Młodego debiutował w Wiedniu w roku 1737 jako drugi komik w zespole komedii improwizowanej. W tej konwencji stworzył swą słynną potem przez dziesięciolecia postać sceniczną Bernardona. Typowy aktor wędrowny, krążył z nim po całych Niemczech, grywał Bernardona również w innych krajach. Reforma teatru wiedeńskiego, pogarda Marii Teresy wobec komedii improwizowanej i „bernardoniad” Kurza spowodowały, że wraz z trupą wędrowną w 1752 roku osiadł w Pradze, skąd jednak po dwóch latach wrócił na następne cztery do Wiednia. W 1760 żegna ostatecznie austriacką stolicę, grywa w Bratysławie, Pradze, Monachium, Norymberdze, Mannheim, Kolonii, Wenecji i już tylko przelotnie, ale bez powodzenia, zagląda do Wiednia; w 1770 Kurz ogląda Buda, od jesieni 1771 do stycznia następnego roku gra w Gdańsku. Stąd – jak się powiedziało – zjeżdża do Warszawy i długo klepie tu biedę. Z królewską pomocą Stanisława Augusta, a za protekcją Franciszka Ryxa o udzielenie aktorowi finansowego wsparcia, Kurz adaptuje na teatr salę na pierwszym piętrze Pałacu Radziwiłłowskiego, gdzie 30 kwietnia 1774 roku otwiera antreprzykę. Na scenie przy Krakowskim Przedmieściu panuje charakterystyczna dla teatru polskiego Oświecenia kulturowa koegzystencja: przemiennie grają trzy kompanie – włoska, niemiecka i polska. Wyraźnie preferowani Włosi mają zarezerwowane dla siebie trzy dni powszednie w tygodniu, natomiast Niemcom i Polakom pozostają przemiennie po dwa lub jeden dzień

² K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław 1975, s. 30.

³ Historia XVIII-wiecznych adaptacji dramatów Szekspira z kręgu teatru niemieckiego oraz francuskiego, jak również tłumaczeń z języka oryginału na niemiecki i francuski, omówiona została w: A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*. Warszawa 1976. Pozwala to na jedynie skrótowe potraktowanie faktografii oraz interpretacji tych ciągów zagadnień. Należy jednak zwrócić uwagę, że *Szekspiriady polskie* ukazały się przed niemal trzydziestu laty, toteż obecny stan badań pozwala wiele zawartych w tamtej książce informacji uściślić, zweryfikować bądź wręcz zmodyfikować, co znajdzie odbicie w nieco odmiennych interpretacjach również w niniejszym artykule.

tygodniowo – w tym wszakże niedziela. Warszawską antreprezję Kurz inaugurował operą włoską, po niej zagrał przedstawienia polskie, dopiero po nich niemieckie. W tym ostatnim bloku repertuarowym wprzód pokazał dwie komedie własnego autorstwa, a po nich *Der dankbare Sohn*, *Romeo und Julie* i *Der Furchtsame*⁴. Tak oto 8 maja 1774 roku wielki Anglik po niemiecku zadebiutował w stanisławowskiej Warszawie tragedią o werońskich kochankach.

Wystawiony w Warszawie w przeróbce Weissa *Romeo und Julie* z tragedii przeobraził się w nowoczesny owymi czasy dramat mieszczański. W przedstawieniu wystąpiła żona Kurza, Teresina. Przyjrzyjmy się tej aktorce. „Piękna Włoszka, pilna uczennica Bernardona, już od kilkunastu lat występowała w niemieckim repertuarze. Debiutowała 15 kwietnia 1758 roku w Wiedniu już jako madame Kurz” w jednej z komedii męża i od razu „z ogólnym aplauzem. Odtąd Kurz pisał role amantek wyłącznie z myślą o żonie. Teresina odtwarzała swe bohaterki z talentem, »była pociągająca... wibrująca erotyką... Była pozbawioną skrupułów komediantką wodzącą mężczyzn za nos... Była Fantasją, Franceschiną lub Colombiną komedii *dell' arte*, ale jednocześnie Colombiną z *Comédie Italienne*«. Doskonały głos i duża muzykalność pani Kurz pozwoliły jej rozszerzyć swój repertuar również na poważniejsze role muzyczne. [...] Na parę lat przed przyjazdem do Warszawy [...] Teresina zaczęła próbować szczęścia w repertuarze poważnym. [...] »Chciała być uważana za wielką tragiczną aktorkę«. [...] Jej ambicje, żeby zabłysnąć w roli tragicznej, skończyły się niefortunnie [jeszcze w okresie przedwarszawskim]. W roli królowej w *Ryszardzie III* została wygwizdana przez publiczność. W 1773, organizując teatr niemiecki w Warszawie, Bernardon sprowadził swą żonę.” Teresina była już wówczas „starzejącą się pięknoscia” o „przywidłych wdziękach. [...] Na pewno wystąpiła pani Kurz w Warszawie w *Romeo i Julii* i chyba grała rolę matki”⁵. Tak więc, jak na ironię, z pierwszego stanisławowskiego Szekspira w Warszawie, z pierwszego tu zarazem niemieckiego *Romea i Julii* mamy najpełniejsze informacje i wiemy dziś najwięcej o postaci... drugoplanowej.

Skład niemieckiej trupy Kurza w Warszawie znany jest ze szczęśliwie zachowanej listy, która pochodzi jednak dopiero z wiosny 1775⁶. Nie sposób zatem rozstrzygnąć z całą pewnością, ani nawet w miarę dowodnie wskazać, jaka była obsada *Romea i Julii* granej wszak przez Kurza na prapremierowym wieczorze o rok wcześniej. Pewne tylko ślady pozwalają na luźne hipotezy. Wiadomo otóż na pewno, że już w kwietniu 1774 roku w warszawskiej trupie Kurza znajdował się Schinagel – aktor specjalizujący się w „zimnych amantach” i postaciach „przyjaciół”. Niepodobna natomiast stwierdzić czy do warszawskiej kompanii już od 1774 czy dopiero od 1775 roku należał Schmidt. A postać to dla nas w związku z *Romeem* wielce interesująca. I to nie tylko jako aktor, którego można by łączyć z prapremierową wersją warszawską. Wypada na chwilę cofnąć się nieco w czasie i zajrzeć do Gdańska. Stałe w epoce wędrowni aktorów w ten sposób – poprzez zestawienia fragmentarycznych wiadomości o przedstawieniach z różnych miast – pozwalają na przynajmniej ogólne, acz nieco dokładniej-

⁴ Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 198-203.

⁵ Tamże, s. 205-206.

⁶ Por. tamże, s. 210.

sze oświecenie ich obrazu scenicznego. Otóż „amant zespołu [warszawskiego Kurza], aktor Schmidt, na wiosnę 1772 przebywał w Gdańsku, gdzie uchodził za godnego partnera znanej tragiczki Adelajdy Neuhof. Oboje występowali w *Romeo i Julii*»⁷. Słowo „partner” nie jest tu użyte najszczęśliwiej, jako że obok Schmidta-Romea Neuhof nie kreowała Julii – grała matkę bohaterki⁸. Natomiast jeżeli Schmidt był w zespole Kurza już wiosną 1774 roku, najpewniej on to grał pierwszego warszawskiego Romea. Ale czy już był?

Na liście członków trupy Kurza z wiosny 1775 roku spotykamy też – znaną nam już z Gdańska jako matkę Julii u boku Romea-Schmidta – Adelajdę Neuhof oraz Joannę Sacco. Neuhof jest damą po czterdziestce, czas jej z wolna kończyć karierę. Sacco ma lat dwadzieścia trzy i wiele przed nią na scenie. Ni jedna, ni druga z gwiazd Julii w Warszawie nie zagrała. Sacco osiadła u Kurza dopiero we wrześniu 1774, dla Neuhof czas na werońską kochankę minął. Debiutowała w rodzinnym Gdańsku, jako dziewiętnastolatka wyjechała do Rosji, gdzie w wielu rolach cieszyła się powodzeniem, z kolei prawdziwą sławę zdobyła w Niemczech w latach 1763-67 w trupie Franza Schucha; od 1770 przez dwa lata spotykamy ją znowu w Rosji, skąd wraca do Gdańska, po czym angażuje się do Warszawy⁹. Nie tylko z powodu wieku Julia nie bardzo się w emploi Neuhof mieściła. „Adelajda miała odpowiednie dyspozycje, aby kreować postaci o gwałtownych, silnych charakterach, postaci tragiczne. »Jej głos, wyraz twarzy, postawa, wszystko tak było przejmujące, że stwarzało wrażenie najwyższej iluzji«⁷. W Warszawie „ostatnią wybitną kreacją aktorki była matka w *Romeo i Julii*. Znamy gdańskie relacje o tej roli. Pochodzą z kwietnia 1772, a więc są miarodajne i dla warszawskiego spektaklu. Są to uwagi o scenie gdańskiej L. Gomperza, ujęte zgodnie z ówczesną modą w formę »listów«, w tym wypadku »Pani F. do Pani R.«. W »liście Pani F.« czytamy: »Czy nie jest w stanie skłonić Pani do opuszczenia na parę dni wsi? A co by było, gdyby Pani dawna faworytka Neuhofowa przybyła do zespołu Schucha, a jeszcze gdyby do tego wystawiono *Romea i Julię*, a pani Neuhof miała grać matkę, pani [Johanne Carolina] Schuch Julię, a pan Schmidt Romea? Czyż nie kazałaby Pani zaraz zaprzęgać konie, by jak najszybciej przybyć do miasta? [...] No i cóż, czy pani Neuhof się zmieniła? Oto jest na pewno pierwsze pytanie. Nie, moja najdroższa, ona się mało zmieniła. Nie przybyło jej również talentu, pozostała taka sama. Natomiast jej gestykulacja wydawała mi się wczoraj trochę sztuczna i zdradzała wysiłek«⁷. Od gdańskiego recenzenta mamy zatem obsadę ról prowadzących w przedstawieniu z 9 kwietnia 1772 roku oraz pewne wyobrażenie o postaci matki granej przez Neuhof także w Warszawie dwa lata później. Zawsze to coś, skoro „nie mamy bezpośrednich wiadomości o warszawskich występach Adelajdy Neuhof, które były jednymi z ostatnich w jej życiu”¹⁰. Wiemy w każdym razie, że obydwie werońskie matrony grane były w Warszawie przez panie Teresinę Kurz i Adelajdę Neuhof – artystki nie były jakie. W tym czasie „drugą amantką”, czasem widywaną też w rolach

⁷ Por. tamże, s. 213, por. też s. 207.

⁸ Por. [Ludwig Gomperz], *Billette der Madame F. an Madame R. über die Schuchische Schaubühne*. Danzig 1775, list z 10 kwietnia 1772.

⁹ Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 214.

¹⁰ Tamże, s. 214-215.

„powiernic” i subretek u Kurza, była córka Adelajdy. Nie miała aktorskiej klasy swej matki, nie zrobiła też kariery na jej miarę. Mało prawdopodobne, aby to ona była pierwszą warszawską Julią. Chociaż, kto wie...

Niewiele wiemy o warszawskim debiucie Szekspira po francusku. Pod datą 18 sierpnia 1778 roku Hahn odnotował: *Romeo & Juliette – Romeusz i Julisia*, zapewne przeróbka Ducisa. Przedstawienie odbyło się w Teatrze Narodowym w wykonaniu trupy francuskiej pod kierownictwem Louisa Montbrun¹¹. 9 kwietnia 1778 roku zawarł on kontrakt z Ryxem na prowadzenie widowisk polskich, francuskich, włoskich i innych od Wielkanocy tegoż po Wielkanoc 1781 roku. W związku z konfliktem o siedzibę w Pałacu Radziwiłłowskim antreprezja padła jednak po paru miesiącach. Szkoda, bo zespół był przedni i poziom przedstawień wysoki¹². Szczęśliwie Montbrun zdążył po niemieckiej Julie przedstawić warszawiakom Juliette, zakochaną w Romeuszu werońską dziewczynę, ochrzczonej tu z swojska Julisią.

I już rok 1781, i pierwszy w stanisławowskiej stolicy *Hamlet*. O nim – nareszcie! – wiemy sporo. Warszawski teatr epoki bardzo był czuły na nowości repertuarowe wiedeńskiego Burgtheater, co zapewne nie było bez znaczenia przy decyzji wystawienia *Hamleta*. Podług niemieckiego przekładu tragedii Szekspira pióra Johanna Joachima Eschenburga przeróbki dokonał Friedrich Ludwig Schröder. Jego *Hamlet, Prinz von Dänmark* stał się jedną z najsłynniejszych i najczęściej grywanych szekspiriad niemieckich. Schröder wprowadził Szekspira i *Hamleta* do teatru niemieckiego w roku 1776 w Hamburgu. Po szalonym sukcesie tragedii adaptacje również *Otella*, *Ryszarda II*, *Henryka IV*, *Kupca weneckiego*, *Miarki za miarkę* i *Króla Leara* znamenitego reprezentanta formacji Sturm und Drang i świetnego zarazem aktora odegrały kluczową rolę w kolejach szekspiryzmu teatru niemieckiego, a i polskiego teatru epoki. Krótko przed prapremierą polską *Hamlet* Schrödera z jego kreacją duńskiego księcia zachwycał Wiedeń. Nie mogło to być bez znaczenia dla Bartolomea Constantini, który warszawską scenę niemiecką objął wiosną 1781 roku. Już bowiem 4 sierpnia 1781 nastąpiło wielkie wydarzenie w dziejach szekspiryzmu w Polsce: na deski sceny w Pałacu Radziwiłłowskim wszedł pierwszy *Hamlet*.

Książę duński i Schröderowski *Hamlet* byli już w Warszawie znani – z lektury. Trzy lata przed premierą Dufour anonsował, że posiada na składzie rozechwytywaną w Niemczech nowość wydawniczą:

Catalogue des Nouveautés. Allemagne. *Hamlet, Prince de Dannemark, Tragédie en 6 actes, avec le Portrait de M. Brockmann*. A Hambourg 1777 in 8vo. Prix 8 gros d'argent¹³.

Teraz *Hamlet* wstępował na scenę. Bartolomeo Constantini zadbał o solidną reklamę. Anons prasowy – zważmy, bo jakże to dla wieloetnicznej Warszawy i kosmopolitycznej epoki charakterystyczne – niemieckojęzycznej premiery, drukowany po francusku, brzmiał wielce obiecująco:

¹¹ W. Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*. Wrocław 1958, s. 143.

¹² Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 102.

¹³ „Journal Littéraire de Varsovie” 1778, t. I, s. 163-164 (IV Cahier de Janvier).

Dziś w sobotę d. 4 sierpnia będzie reprezentowana po raz pierwszy tragedia *Hamlet*, której temat wzięty z angielskiego Shakespeare'a.

NB. W roli Hamleta pokaże się pan Lorentz.

Jutro w niedzielę d. 5 sierpnia to samo widowisko.

NB. w roli Hamleta pokaże się pan Bodenburg.

Nie wątpimy, iż obydwaj ci aktorowie, którzy mieli już szczęście zasłużyć na aplauz publiczności, podwoją wysiłków dla tym lepszego wystawienia swoich ról. Powstrzymujemy się od wydania wyroku w tej ich konkurencji, pozostawiamy bowiem zdaniu oświeconego *Publicum* orzekanie, który z nich na większe zasłużył wyróżnienie, antreprenier zaś przyjmuje na siebie obowiązek zadosyć uczynić wyrokowi publiczności przy następnych reprezentacjach tej tragedii, o ile zostanie ona dobrze przyjętą, czego też antreprenier się spodziewa sądząc z aplikacji i starań aktorów, gorliwych w zdobywaniu względów łaskawego *Publicum*¹⁴.

W swym niemieckim zespole warszawskim Bartolomeo Constantini wzorem Wiednia dbał o antygwiazdorską subordynację zespołu. W roku 1779 Burgtheater wprowadził rozporządzenie, w myśl którego każdy aktor – ba, nawet gwiazda zespołu – był zobowiązany do występowania na polecenie dyrekcji także w pomniejszych, drugoplanowych rolach, jak również na dublowanie jego roli prowadzącej przez innego aktora. Identyczna zasada obowiązywała też w Pradze w trupie Pasquale'a Bondiniego¹⁵. I tak właśnie miała się sprawa w Warszawie z podwójną obsadą postaci duńskiego księcia.

Z debiutem *Hamleta* w stanisławowskiej Warszawie wiąże się pierwsza w stolicy szekspirowska recenzja teatralna. Dokument wagi niezmierniej – jako materiał, który daje orientację i w ogólnym zarysie spektaklu, i w porządku recepcji dzieła. Te *Sentiments d'un amateur du théâtre* – inicjalna próba teatralnego pisarstwa szekspirowskiego w Polsce, recenzja napisana po francusku o niemieckim przedstawieniu – warte są skrupulatnej lektury:

Aktorowie [niemieccy], jak zapowiadaliśmy w pierwszym numerze, reprezentowali w sobotę w dniu 4 i w niedzielę w dniu 5 Augusta tragedię Shakespeare'a *Hamlet*.

W sobotę pan Lorentz, jak się wydaje, sprawił ukontentowanie dość dobrze wystawiając rolę Hamleta. Wyrozumiała i usatysfakcjonowana jego wysiłkiem publiczność okazała mu swoją wdzięczność tym chętniej, iż aktor ten próbował tego gatunku, w którym zwyczajnie nie występuje. Oglądamy go zawsze z upodobaniem, osobliwie w satyrze, którą jak można najlepiej wydaje.

W dniu następnym wystąpił pan Bodenburg w swojej własnej roli, którą przez przyjaźń towarzyszowi był ustąpił. Aktor ten cały swój kunszt wysiłił dla ukontentowania publiczności; żywe i mocne epizody w ogólności lepiej były wydane, reprezentacja była bardziej jednolita, a sceny bardziej zadziwiające.

Należy przyklasnąć wysiłkom tego aktora, chociaż nie zadowolili w pełni spektatorów. Wydaje nam się, iż jego wymowa była nadto pospieszna; piękne maksymy, jakich wielka liczba w tej tragedii, powinny być, ze tak powiem, wybijane i oddzielne oraz wsparte niekiedy poruszeniami twarzy, których nikt przecie nie dostrzeże, gdy aktor zbyt pospiesznie dąży od

¹⁴ „Annonces et Avis Divers” 1781, 4 VIII, nr 1. Przekład J. Jackl, *Litteraria*. W: *Teatr Narodowy 1765-1794*, pod red. J. Kotta. Warszawa 1967, s. 529-530.

¹⁵ Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 256-257.

sentencji do sentencji, nie zostawiając widzowi czasu wytchnienia. Przy zmianie głosu widz traci sens wypowiedzianych słów, nie mogą przystosować swoich myśli do biegu wypowiedzi aktora, i cały wysiłek tego ostatniego idzie na marne. Pan Lorentz czynił starania, aby ową magię teatralną przystosować do swego osobliwego udawania, i w niektórych epizodach z powodzeniem, kiedy indziej jednak namiętność zbyt daleko go unosiła, utracił właściwą kadencję, a tym sposobem osłabiła się i oziębła scena. Zapewne dlatego, że panu Lorentzowi czyniono wyrzuty z przyczyny nadmiernej powolności wymowy, pan Bodenborg przyspieszył swą deklamację, należy go jednak zobowiązać, aby udawał z właściwą sobie naturalnością. Charaktery, jakie dotąd wystawiał i jakim zawdzięcza reputację aktora dojrzałego w teatralnym kunszcie, pozwalają mniemać, iż jeśli przystosuje się do roli Hamleta, ukontentuje zupełnie publiczność już w czasie następnej reprezentacji tej tragedii, którą zawsze z jednakością przyjemnością oglądamy. W Wiedniu w niespełna sześć miesięcy osiemdziesiąt miała reprezentacji, w Hamburgu zaś w tym samym czasie czterdzieści.

Pani [Karolina] Amor wystawiła Królową i trzeba właśnie było dowcipu tej aktorki, aby wydać stosownie tę najniewdzięczniejszą rolę, a z której wydobyła wszystko, co wydobyć można. Publiczność ogląda tę damę zawsze z największą rozkoszą i nigdy nie odmawia aplauzu, na jaki zasługuje jej kunszt, uroda, szlachetność i subtelność, którymi obdarza swoje postaci, a osobliwie Hrabinię Walltron w dramie *Subordynacja wojskowa* nazwanej.

Pani [Karoline] Reinner wybornie wywiązała się z roli Ofelii w *Hamlecie*. Interes, jaki włożyła w ową postać, zmusza widza do przejścia się losem nieszczęśliwej. Aktorka ma ma szlachetność i swobodę w udawaniu.

Rolę Laertesza wystawił pan [Franz] Reinner, aktor pelen dowcipu; ściągnął na się uwagę publiczności i w udawanej osobie przeszedł samego siebie.

Inne osoby tragedii nie tak są ważne, aby o nich nadmieniać, powiemy wszakże, iż były dosyć znośnie udane przez rozmaitych aktorów. Ocenimy ich należyście w okoliczności, gdy będą reprezentować ważniejsze postaci.

Trzeba przyklasnąć staraniom pana Constantini, dyrektora tej antreprezy za to, iż mnogość dzieł nowych i wybornych reprezentuje dla zupełnego ukontentowania publikum i urozmaicenia rozrywek warszawskich¹⁶.

Ślady dyskomfortu krytyka są widoczne. Nieco raziły go widome usiłowania Gottlieba Lorentza powściągnięcia stylu gry, jakim posługiwał się w repertuarze satyrycznym. Nie w pełni przekonały recenzenta monologi w interpretacji obydwu aktorów, raziły rytmy wypowiedzi, dykcja, mimika. Gra pań usatysfakcjonowała go o wiele bardziej. Jednocześnie, co podkreślał – chwala Constantiniemu za prowadzenie warszawskiej antreprezy tak, aby ściagała smak i kształt europejskich nowości. A *Hamletem* Warszawa „zabitego szekspirysty” Stanisława Augusta znalazła się w europejskim centrum procesu.

Obsada duńskiego księcia wydawała się być przemyślana i obiecująca – wymieniane dwaj pierwsi amanci zespołu niemieckiego. Joseph Bodenborg grał już w wiedeńskim *Hamlecie* u boku Schrödera; co prawda podrzędną rolę, miał jednak możliwość podpatrywać słynną kreację. Czasem bywają z tego profity ogromne, jak choćby o kilka generacji aktorskich później, kiedy Bolesław Leszczyński obserwował na scenie słynną kreację Otella Iry Aldridge’a¹⁷. Bodenborgowi jednak nie bardzo się po-

¹⁶ *Sentiments d'un amateur du théâtre*, „Annonces et Avis Divers” 1781, nr 2 z dnia 11 sierpnia. Przekład J. Pawłowiczowa, w artykule *Teoria i krytyka*. W: *Teatr Narodowy...*, s. 217-218.

¹⁷ Por. A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*. Gdańsk 2001, s. 355.

wiodło, Lorenzowi poszło bodaj jeszcze gorzej. Obaj wyraźnie zawiedli i publiczność, i recenzenta, który spodziewał się powodzenia inscenizacji¹⁸. Obydwa spektakle nie zostały przyjęte na tyle dobrze, aby Constantini miał okazję uczynić zadość przewidywanej, większej liczbie spektakli z preferowanym przez *publicum* aktorem. Spektakl poszedł wszystkiego cztery razy¹⁹. Mniej niż repertuarowy przebój sezonu, jakim była drama *Der Graf von Walltron, oder die Subordination* niemieckiego aktora Heinricha Ferdinanda Möllera, grana aż – niebywale! – sześć razy. I tak jednak niezłe zważywszy, że dla dosyć ograniczonego kręgu niemieckojęzycznych warszawiaków przedstawienie zwykle grano trzykrotnie, i to przeważnie z wyraźnie mniejszym dochodem z ostatniego spektaklu. Pierwsze dwie prezentacje *Hamleta* odbyły się przy komplecie widzów, na trzecim spektaklu 15 sierpnia rzeczywiście, frekwencja spadła, ale czwarte przedstawienie 29 listopada zaskakująco zgromadziło całkiem liczną widownię²⁰. Więc jednak, mimo wszystko.

Gottlieb Friedrich Lorenz był aktorem charakterystycznym, przede wszystkim komediowym. Znany już i ceniony, uprzednio aktor wiedeńskiego Burgtheater i innych scen niemieckich, kiedy grał w Warszawie *Hamleta* miał trzydzieści jeden lat. Warszawski krytyk zespołu niemieckiego prezentował go bardzo obiecująco:

Pan Lorenz jest naszym pierwszym i najlepszym aktorem. [...] Każda rola zyskuje w jego wykonaniu i [aktora tego] ogląda się co dzień z nową przyjemnością. Publiczność wita go zawsze oklaskami. Za jego najlepsze kreacje uważa radcę w *Sechs Schlüssel* i *Hamleta*²¹.

Nieco to zaskakujące. *Hamlet* grany przez aktora ulubionego przez warszawiaków jako radca w *Sechs Schlüssel* i innych komiczno-charakterystycznych rolach wścibskich chłopów, pedantów, dziwaków i przyglupów. Znawczyni XVIII-wiecznych cudzoziemskich aktorów w Polsce charakteryzuje postać i emploi Lorenza: „Do ról romantycznych bohaterów, w których chętnie występował, nie nadawał się zupełnie. Był człowiekiem niewielkiego wzrostu, niezbyt młodo wyglądającym, toteż robił widzom zawód odtwarzając postać wymagającą młodzieńczej, smukłej sylwetki i urody. Jego gra w rolach tego rodzaju, mimo dobrej wymowy i dykcji, była zbyt jednostajna i często przesadna. Dlatego na pewno, mimo pochlebnej o nim oceny wspomnianego krytyka, *Hamlet* Lorenza nie był udaną kreacją²². Przekonanie to potwierdza chłodny sąd o tej roli w wyżej przywołanej recenzji krytyka „Annonces et Avis Divers”. Jego uwagi o „wrozumiałej publiczności” i o występie w „gatunku, w którym zazwyczaj nie występuje” mimo kurtuazji brzmią nieprzychylnie. Publiczność wyraźnie skorzystała z sugestii zawartej w anonsie premiery i rozstrzygnęła aktorski „pojedynek” na korzyść Bodenburga – Lorenz jako *Hamlet* więcej się Warszawie nie pokazał.

¹⁸ Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*. Warszawa 1977, s. 153-154.

¹⁹ *Hamleta* grano 4, 5 i 15 sierpnia oraz 29 listopada. K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 253, mylnie datuje czwarte przedstawienie na grudzień.

²⁰ Por. tamże, s. 251-252.

²¹ Cyt. za: tamże, s. 243.

²² Tamże, s. 244. Por. też. J. Jackl, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763-1794)*. W: *Teatr Narodowy...*, s. 530.

Joseph Bodenburg był starszy od Lorenza o dwa lata; jego Hamlet miał więc lat trzydzieści trzy. Obdarzony świetną aparycją, zdolny, ale leniwy i niedbały, prawdziwych wyżyn sztuki aktorskiej nie osiągnął. Grywał wszakże na markowych scenach, z wiedeńskim Burgtheater na czele. Podobnie imponujące życiorysy artystyczne miało zresztą wielu innych aktorów warszawskiej trupy niemieckiej Constantiniiego. Bodenburg z powodzeniem specjalizował się w rolach amantów, bohaterów i „delikatnych charakterów. Hamleta uważał za swą popisową postać sceniczną”²³. Mężem jego siostry Teresy był wielki aktor berliński Johann Hieronymus Brockmann, którego schröderowski Hamlet przeszedł do legendy²⁴. Trudno sobie wyobrazić, by Bodenburg nie znał kreacji szwagra. Poza tym – podobnie jak Lorenz – występował w Wiedniu z grającym tam Hamleta Schröderem²⁵. Wszystko na marne. W każdym razie w sceptycznej opinii warszawskiego recenzenta. Wprawdzie, zdaniem krytyka, zagrał lepiej od Lorenza i stworzył postać bardziej „jednolitą”, za co „należy przyklasnąć wysiłkom aktora”, a jednak „nie zadowolili w pełni widzów”. Wadziła „wymowa nadto pospieszna”, brak „naturalności”, precyzji w rozłożeniu akcentów i „wybijania” maksym oraz skąpa mimika z niedostatecznymi „poruszeniami twarzy”, przez co jego „wysiłek poszedł na marne”.

Nieporównanie bardziej podobały się panie. Ze sporą dozą prawdopodobieństwa można sobie wyobrazić, jaką Ofelię wykreowała Karoline Reinner. Ładna, dwudziestotrzyletnia aktorka była pierwszą amantką liryczną zespołu Constantiniiego „zmusiła widza do przejścia się losem nieszczęśliwej”. Pani Reinner celowała przede wszystkim we „wzruszających bohaterkach” i „czułych matkach”, ale zdaniem niemieckiego krytyka wiele by jej dało, „gdyby wyzbyła się płacziwości i poprawiła swój sposób modelowania głosu”. Podobnie, w parę lat później, recenzent w Rydze utyskiwał, że w swych kreacjach artystka „posiadała więcej uczucia niż rozumu”²⁶. Wolno więc wnosić, że warszawska Ofelia pani Reinner była sentymentalną płaczką, od jakich zaczynało roić się w dramatach, wyciskającą łzy publiczności.

Karoline Amor była aktorką znaną i wysoko w Niemczech cenioną. „W Warszawie pani Amor nie mogła już ze względu na wiek grywać młodych kobiet. Kreowała więc tragiczne i komiczne matki. [...] Do najlepszych jej ról należały: królowa Elżbieta w *Hrabim Essex*, hrabina Walltron [w nowoczesnej dramacie niemieckiej Möllera *Der Graf von Walltron*], Medea. Recenzent warszawskiej trupy niemieckiej ocenił ją pochlebnie, twierdząc, że bardzo rzadko nie potrafi oddać jakiegoś charakteru i jest »wierna naturze«”. Opinię tę Wierzbicka-Michalska koryguje wszakże komentarzem: „W świetle pozawarszawskich recenzji wirtuozeria pani Amor budzi jednak pewne zastrzeżenia. Wydaje się, że gra aktorki w ciągu jej całej kariery odznaczała się jaskrawą mimiką i przesadnymi gestami”²⁷. Jeżeli tak nawet było, warszawiaczy przyzymkali oko

²³ Por. J. Jackl, *Teatr i życie teatralne...*; K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 242.

²⁴ O uznaniu tej kreacji świadczy choćby ozdobienie portretem Brockmanna pierwszej edycji *Hamleta* Schrödera, Hamburg 1777.

²⁵ Por. J. Jackl, *Teatr i życie teatralne...*, s. 530; K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 242.

²⁶ Cyt. za: K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 237.

²⁷ Tamże, s. 238, 239.

na przerysowania stosowane przez ich ulubienicę, skoro *Der Graf von Walltron* stał się przebojem sezonu nie tylko jako będący w modzie narodowy dramat niemiecki, ale właśnie w dużej mierze dzięki kreacji Karoliny Amor. Pierwsza warszawska Gertruda w poważnym stopniu wpłynęła na – mimo wszystko – sukces inicjalnego *Hamleta* w stolicy.

Bartolomeo Constantini poczynił sobie ambitnie. Konsekwentnie dbał o wspólczesny repertuar niemiecki. W roku 1782 na scenę warszawską wprowadził między innymi *Emilię Galotti* Lessinga, *Clavigo* Goethego i *Romea i Julię*. Szekspirowska premiera 28 stycznia 1782 roku zrekompensowała oczekiwania związane z *Hamletem* sprzed półroczna – *Romeo und Julie* uznano za sukces zespołu. Felix Christian Weisse, wzięty w Niemczech autor tragedii, komedii, komediooper i przeróbek był już dramaturgiem Warszawie znanym – jego wersję *Romea i Julii* przerobionej na dramę oglądała u Kurza już w latach 1774 i 1775. Warto w tym miejscu odnotować, że nie oryginał Szekspira, ale właśnie szekspiriadę Weissa w 1782 przerobił w języku francuskim Louis-Sébastien Mercier pod tytułem *Les Tombeaux de Vérone*. Wcześniej, w 1778 – o czym była już mowa – w Warszawie *Romea i Julię* Francuzi grali w przeróbce Ducisa. To o niej panna de Lespinasse powiedziała: „To nie jest złe, to nawet nie jest nudne, to jest potworne”. Polski rękopis przekładu przeróbki Merciera z roku 1793, zatytułowany *Groby Werony. Drama w 5 aktach z francuskiego przetłumaczona, z błędną adnotacją na stronie tytułowej „z Ducisa”*²⁸, był podstawą polskiej prapremiery *Romea i Julii* w 1796 u Bogusławskiego we Lwowie. U Constantiniego w 1782 aktorzy spisali się lepiej niż w niedawnym *Hamlecie* – do łez wzruszali weneccy kochankowie w interpretacji Karoline Reinner i Josepha Bodenburga. Recenzja premiery warta jest przytoczenia w całości:

W poniedziałek w dniu 28 stycznia aktorowie niemieccy reprezentowali tragedię *Romeo i Julia*. Osnowa tego dzieła na prawdziwym z XIV wieku zdarzeniu opiera się; Girolamo Corte daje opis o nim w swojej historii Werony, Bandello do swoich opowieści go włączył, a Luigi da Porte także o tym zdarzeniu pisze. Shakespeare, który tak wybornie naturę naśladował, iż sama – jak powiedział Pope – przez niego przemawiała, dawno już owo zdarzenie na teatr przerobił. Któż nie zna *Romea i Julii* tego uczonego męża? Niepodobna uważać tego utworu za jedno z jego dzieł głównych, jak słusznie bowiem powiedział autor *Shakespeare illustrated*, „przydał swojej sztuce wiele epizodów zbędnych i grubiańskich, niepotrzebnych zgoła głównej intrydze. Wybijająca płodność jego geniuszu sprawia, iż często wpada w swawolę. Nadmierna liczba mieszanych rymów osłabia płynność wiersza, pomniejsza ciekawość spektatora, oziębła dialog dzieła, które wystawia zdarzenia domowego życia.” Sam Garrick mówił, iż w angielskim teatrze nie odważano się reprezentować tej tragedii bez wprowadzenia wielu odmian, tym bardziej iż Szekspir wziął był osnowę z marnego francuskiego tłumaczenia albo też z angielskiego tłumaczenia po francusku wydanych dzieł Bandella lub Luigi da Porte.

Autor niemiecki, broniąc się od takowych zarzutów, wyczerpnął osnowę z oryginału, toteż wszędzie, gdziekolwiek sztuka ta reprezentowana była, mógł z ukontentowaniem widzieć Izy wylewane obficie nad losami *Romea i Julii* i świadczące o skutkach, jakie przynosi dobrze powiązana i wybornie oddana intryga. Powodzenie tej sztuki jest wszelako także dziełem aktorów. Pani Reinner z wielkim afektem rolę *Julii* wystawiła, zaś pan Bodenburg

²⁸ Rękopis w Bibliotece Narodowej, sygn. BOZ 991.

udawał Romea; oboje wprawili spektatorów w takie podziwienie, że czule serca łzami się zalewały. Pani Amor wystawiała matkę Julii, pan Lorenz ojca – i oni także przypadli do gustu i dobrze zasłużyli na oklaski, jakimi zostali nagrodzeni.

Można by zarzucać panu Weisse, iż nazbyt kwieciste kazal przemawiać nieszczęsnym kochankom. Natura sama dyktuje młodym osobom o czułych sercach poddanie się mocnym i gwałtownym namiętnościom, zakochani w sobie stają się jakby fanatykami i entuzjastami. Ogień imaginacji rozpala się i wszystko ogarnia wokoło, słodka melancholia przejmując dusze, uczuwają rozkosz w malowaniu obrazów, które zmysły i fantazję pobudzają. Przerażające widoki teatralne nigdy i w żadnym kraju nie będą tak dobrze odbierane jak w Anglii, gdzie codziennie można widzieć na scenie masakry, rzezie, upiory etc. Człek, który szuka odpoczynku lub rozrywki, oddala od siebie obraz śmierci. Przykrym jest przeżywanie takich iluzji²⁹.

Krytyk z charakterystyczną dla epoki swobodą traktuje autorstwo utworu. Interesuje go bardziej wędrówka motywu, w której tragedia Szekspira jest tylko jedną z jego kolejnych konkretyzacji. Nie wolną, rzecz jasną, od irytujących dla współczesnych właściwości konwencji elżbietanicy, które eliminuje nowoczesny dramaturg niemiecki. Weisse doskonale trafia w skalę wrażliwości widzów, dla których werońscy kochankowie należą do wzruszającej rodziny bohaterów łzawej dramy mieszczańskiej.

Obsada *Romea i Julii* wydaje się o wiele trafniej dobrana niż u Constantiniiego w *Hamlecie*. Karoline Amor jako specjalistka od matek tragicznych i charakterystyczny Lorenz z powodzeniem mogli tworzyć przednią parę mieszczańskich rodziców. Piękny Bodenburg, ulubieniec warszawianek w rolach amantów bohaterskich i liryczna amantka Karoline Reinner z właściwą tej aktorce tendencją do płacziwej czułości – oto spełnienie się właśnie wzbierających tymi laty, sentymentalistycznych tęsknot widzów do pospólnej z nieszczęsnymi kochankami, ożywczej kąpieli w potokach ronionych nad ich tragedią łez.

Dla polskiej kultury teatralnej Franz Heinrich Bulla niepomnie zasłużył się przede wszystkim we Lwowie i tam przyjdzie dokładniej przyjrzeć się wybitnemu artyście i przedsiębiorcy. W naszą prehistorię szekspirowską znacząco wpisał się jednak również w Warszawie. Do stolicy Bulla zjechał właśnie ze Lwowa, gdzie był się wprzód zadomowił; pojawił się we wrześniu 1792 roku i już w październiku zaczął dawać przedstawienia. Grał w Pałacu Radziwiłłowskim, który na cele teatralne wynajął był Jan Marwani. To on ściągnął Bullę i powierzył mu w swym przedsiębiorstwie funkcję dyrektora zespołu niemieckiego, sam zresztą kłócąc się z Ryxem o przywilej teatralnej eksploatacji gmachu. Wobec niepewnej sytuacji, jaką niosła z sobą walka pomiędzy przedsiębiorcami, Bulla porzucił Marwaniego i w połowie 1793 roku z Pałacu Radziwiłłowskiego przeniósł się ostatecznie z występami do teatru przy placu Krasieńskich. Wynajmując od Ryxa na swoje przedstawienia Teatr Narodowy, nareszcie jako już samodzielny antreprenier niemieckiej trupy Die Bullaische deutsche Schauspielergesellschaft in der königlichen Residenzstadt Warschau, in dem Nationaltheater gegenüber der Kommission od wczesnego lata 1793 Bulla grać zaczął na

²⁹ *Romeo und Julie*, „Annonces et Avis Divers” 1782, nr 27 z 2 II. Przekład J. Pawłowiczowa pt. „*Romeo i Julia*” Weissego. W: *Teatr Narodowy...*, s. 229-230.

przemian z polskim zespołem Bogusławskiego³⁰. I tak oto – zważmy, bo to dla kształtu epoki więcej niż ważne: fundamentalne – w warszawskim Teatrze Narodowym ze swym repertuarem po polsku Bogusławski i ze swoim po niemiecku Bulla pospolu współtworzyli obraz warszawskiej sceny narodowej, kształtowali wrażliwość i artystyczną świadomość współczesnych.

Dla szekspirowskiej „prehistorii” w Polsce faktograficznie najważniejsze, że w tym warszawskim sezonie Bulla „grał także Szekspira (co najmniej dwie tragedie: *Makbeta* i *Króla Leara*)”³¹. Wtrącone przez Raszewskiego w nawiasie „co najmniej” brzmi intrygująco; na pewno wiemy jednak o premierach tylko tych dwóch dramatów z Bullą w rolach tytułowych: 13 lipca 1793 *Makbet* i 9 września 1793 *Król Lear*. Miast „tylko” słuszniej by powiedzieć: wiemy o aż dwóch szekspirach, które Franz Bulla wprowadził na warszawską scenę epoki.

Istotne, że antreprenier zespołu niemieckiego zyskał w Warszawie uznanie i powodzenie oraz wzbudził zainteresowanie nowoczesnością swego repertuaru, jednakże będąc człowiekiem zapobiegliwym nie zrezygnował z kierowania niemiecką sceną lwowską. Prowadził więc przedsiębiorstwa we Lwowie i w Warszawie, w której zastępcą ustanowił Johanna Gottlieba Zumpke. By nie osłabić zbytnio ansamblu lwowskiego, poza Zumpkem do Warszawy ściągnął jeszcze śpiewaka Ignaza Schrotta, a po nie najgorszym w stolicy roku także jego żonę Mariannę Schrott oraz panią Louise Fournier. To musiało przedsiębiorcy wystarczyć. Ostatecznie, w miarę potrzeby, zawsze można było uzupełnić obsadę *ad hoc* doangażowanymi artystami z innych warszawskich zespołów.

Uwaga o nowoczesności repertuaru Bulli padła nieprzypadkowo. Służący wielu panom człowiek teatru, o zapoznanym dziś rodowym nazwisku František Jindřich – co wszak w ówczesnej, kulturowo rzeczywistej wspólnotcie środkowoeuropejskiej szczęśliwie nie miało większego znaczenia – Franz Bulla zaiste należał do tych arystów, którzy tworzyli scenę nowoczesną. W wielu krainach i państwach ówczesnej Europy Środkowej porządnie spełniał artystyczną powinność. W swej działalności twórczej należał, rzecz jasna, do szeroko rozumianej kultury niemieckiej. Co równocześnie znaczy, że współtworzył teatralną kulturę austriacką, węgierską, czeską i polską. Chwalebnie wpisał się też w naszą prehistorię Szekspira.

Wpisał się w środkowoeuropejski szekspiryzm i w stopniu znaczącym, i w sposób charakterystyczny dla epoki. Otóż Franciszek Bulla „w czasie swych dyrekcji w różnych teatrach węgierskich stał się rzecznikiem nowych prądów literackich, epoki Sturm und Drang. Na jego koncie znalazły się liczne inscenizacje Szekspirowskie, sztuki Schillera i Goethego oraz Lessinga”³². Znamienne, że owe „inscenizacje Szekspirowskie” słusznie wymienia się jednym tchem z nowoczesną dramaturgią niemiecką – tak bowiem przecież w ówczesnej świadomości artystycznej funkcjonowały szekspiriady, które traktowano w kategoriach niemal współczesnej ambitnej dramaturgii. A obok tych utworów z kręgu sztuki wysokiej Bulla obficie nasycił swój reper-

³⁰ Por. Z. Raszewski, *Bogusławski*. Warszawa 1972, t. I, s. 298; K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 263-267.

³¹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I..., s. 298.

³² K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 272-273.

tuar dramą mieszczańską – pozycjami więc, które nie wymagały tak bogatej wystawy i licznej obsady jak premiery z kręgu sztuki wysokiej, były natomiast równie modne i składały się na trzon dramaturgii współczesnej o charakterze popularnym. A kiedy dodać, że latał też repertuar po trosze komediami, powstaje obraz teatru o obfitej ofercie, ambitnego, zarazem powszechnie dostępnego i atrakcyjnie zróżnicowanego.

Taki teatr Bulla robił już na Węgrzech, taki proponował we Lwowie i w Warszawie. Rasowy dyrektor teatru bezbłędnie wyczuwał artystyczną atmosferę czasu, upodobania oraz charakter wrażliwości widzów. A „publiczność warszawska, podobnie jak publiczność w całej ówczesnej Europie, szukała w teatrze silnych wzruszeń i wstrząsających emocji. Mając ten jej gust na uwadze Bulla uwzględniał w swym repertuarze o wiele szerzej sztuki poważne niż rozrywkowe. Wśród premier [w Warszawie, w teatrze na placu Krasińskich] na dziewięć komedii i fars przypadło aż dwadzieścia sztuk określonych na afiszu jako dramy i Trauerspiele. Wśród tragedii figurowały takie pozycje, jak *Makbet* i *Król Lear* Szekspira, *Don Carlos*, *Zbójcy* i *Maria Stuart Schillera*”³³. Taki to w pełni po europejsku nowoczesny teatr niemiecki w latach 1792-94 miała Warszawa, w której właśnie obradował Sejm Wielki.

Jako przedni aktor bohaterski i charakterystyczny między innymi właśnie w Szekspirze znajdował dla siebie Bulla role popisowe. Należał do nich pierwszy na scenie warszawskiej *Makbet*. Antreprenerowi partnerowała Sophie Goldammer. 13 lipca 1793 roku dwujęzyczny afisz głosił: „Grosses, heroisches Trauerspiel in 5 Aufzügen *Mackbeth* aus dem Englischen des Shakespeare. Tragedyja heroiczna od p. Stephaniego w Wiedniu przerobiona”³⁴. Przyjrzyjmy się, z „angielskiego Szekspira” przerobionej w Wiedniu przez Gottlieba Stephaniego juniora, tej jakoby „tragedii heroicznej”. Kształt dramatu jest ciekawy i znakomicie osadzony w kanonach ówczesnej estetyki. Właśnie dramatu, bo *Makbet* Stephaniego to więcej niż zwyczajna przeróbka: raczej właśnie dramat napisany na motywach tragedii szekspirowskiej – i więcej niż tekst dramatyczny: bogaty teatralny scenariusz z opisami efektów widowiskowych, dekoracji, z rozbudowanymi didaskaliami. Jarosław Komorowski dał interpretacyjne streszczenie *Makbeta* Szekspira-Stephaniego, wykorzystując kwestie aktorskie i didaskalia scenarzysty; streszczenie trafne i hipotetycznie oddające również kształt warszawskiej inscenizacji Bulli:

Akt I rozgrywa się w 17 lat po zabójstwie Dunkana, którego dokonali wspólnie Makbet, jego żona i Banko. „Teatr przedstawia gęsty las. Jest noc, szaleje gwałtowny wicher i równie gwałtowna burza, panuje zupełna ciemność; straszne i częste błyskawice rozjaśniają okolicę”. Makbet i Banko zablądzieli w lesie; ukazuje im się Duch króla Dunkana – zapowiedź rychłego końca rządów zbrodniarza. Po ich odejściu pod zapalonym właśnie przez piorun drzewem spotykają się: zaufany Makbeta, Starzec, wieszczący jego upadek oraz Makduf, zdążający z wojskiem do Malkolma.

W akcie II „teatr przedstawia wielką salę w zamku Dunsinan”. Makbet zamierza zabić Banka, który rzekomo chce pozbawić go władzy, a także Fleance’a, gdyż we śnie trzy czarownice ukazały mu przyszłych królów – potomków współnika zbrodni. Zginąć też mają

³³ Tamże, s. 274.

³⁴ Afisz widział jeszcze i tytuł premiery przepisał Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. I, s. 231.

zaproszeni na ucztę tanowie, podejrzewani o zamysł buntu, oraz Gonerill, córka Makdufa, zaręczona z Fleancem – o ile będzie posłuszna ojcu, wzywającemu ją do siebie. „Teatr zmienia się w królewską salę jadalną, w której znajduje się wielki nakryty stół”. Gdy Makbet pije zdrowie nieobecnych, wchodzi Duch Banka (widoczny dla wszystkich), rozdziera szaty, demonstrując krwawe rany, wskazuje na Makbeta i znika. Fleance poprzysięga zemstę, przerażeni goście opuszczają zamek.

W akcie III „teatr przedstawia część angielskiego obozu”. Zjednoczeni Malkolm i Makduf dowiadują się od Posłańca o napadzie ludzi Makbeta na Fife, a od Fleance’a o śmierci Banka i tanów – stronników Malkolma. Kiedy Fleance dowiaduje się z kolei o współudziale ojca w zbrodni, wyrzeka się zemsty, chce jednak w walce zmazać hańbę rodu. Makduf przyrzeka mu rękę córki.

W akcie IV „teatr przedstawia ogród królewski. W tle widać posąg króla Dunkana”. Makbet planuje teraz zgładzenie żony, która nie może dać mu spadkobiercy, i bezskutecznie namawia Gonerill, by została jego współniczką. W przebraniu chłopca-posłańca przybywa Makduf i omawia z córką plan jej ucieczki w męskim przebraniu. Rozmowę Makbeta z żoną o ostatecznej rozprawie ze zdrajcami przerywa straszny głos kamiennego posągu: „Nie zaznasz spokoju, dopóki Dunkan nie zostanie pomszczony. Zemsta jest blisko. Przygotuj się na zdanie rachunku i drzyj!” Na widok ruszającego się posągu Lady Makbet wpada w obłęd i w chaotycznych słowach przypomina noc zabójstwa, zdradzając, że to ona zadała pierwszy cios. Zrozpaczony Makbet, nie widząc możliwości ratunku, wzywa lekarzy do niej i do siebie.

Na początku aktu V „teatr przedstawia las”. Rozpoczęła się walka. Pod zamkiem pojawia się Makduf z przebraną w męski ubiór Gonerill. „Teatr zmienia się w jedną z sal zamku Dunsinan”. Lekarz i Pokojówka obserwują Lady Makbet w somnambulicznym śnie. Curan melduje o opanowaniu zamku przez wrogów. Do Makbeta zbliża się uzbrojona w dwa sztylety obłąkana królowa. Najpierw chce go bronić przed urojonym zagrożeniem i rzuca się na obecnych, potem zaś bierze Makbeta za Dunkana i przebija go sztyletem. Przebudzona nagle z szaleństwa przeklina siebie i odchodzi w głąb zamku. Wchodzą zwycięzcy i nad trupem Makbeta obwołują Malkolma królem. Zjawia się Duch Dunkana w wieńcu laurowym: „Jestem pomszczony. Panuj (wyciąga rękę do Malkolma), bądź przyjacielem, ojcem, sędzią i królem! (znika)”. Szerzący się pożar zmusza wszystkich do odejścia. Do pustej, płonącej sali wraca Lady Makbet i błagając o łaskę i ratunek pada na zwłoki męża. „Sala wali się i oba ciała okrywa dym i płomienie”³⁵.

Imperatyw trzech jedności jest tu już ledwie bladym echem, atmosfera sztuki Stephania nieporównanie bliższa tradycji elżbietańskiej niż klasycystycznej. Szekspir jest patronem i ojcem chrzestnym dramatu i teatru nowoczesnego. Wpisany w wiedeńskiego *Makbeta* kształt estetyczny, charakter wzruszeniowości oraz styl wyobraźni Komorowski słusznie określa jako oscylujący ku poetyce „popularnej na przełomie XVIII i XIX w. preromantycznej dramy, z burzą, duchami, gadającym posągiem”³⁶. Mało ważne i z góry skazane na nieostryść rozróżnień byłyby próby przypisania „wiedeńskiej tragedii szkockiej” do któregoś z rodzajów spośród rozległej i zróżnicowanej rodziny dram – na przykład gotyckiej, rycerskiej, grozy. Kryształizacja gatunku znajduje się wówczas w stosunkowo wczesnym stadium, proces jest dynamiczny i wielce wewnętrznie skomplikowany, a konkretne utwory dosyć swobodnie wchłaniają, łączą

³⁵ J. Komorowski, *Piramida zbrodni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790-1989*. Warszawa 2002, s. 20-21.

³⁶ Tamże, s. 21.

i krzyżują w swej strukturze elementy rozmaitych orientacji³⁷. W porządku teatralnym, dla obrazu ostatniego etapu polskiej prehistorii Szekspira, dla wreszcie niewątpliwego wydarzenia artystycznego, jakim była warszawska prapremiera *Makbeta*, kluczowa jest bezsporna nowoczesność tej pozycji repertuarowej oraz jej hipotetycznego kształtu scenicznego.

Wietrzna noc w gęstym lesie, przerażające ciemności rozdzielane błyskawicami, huk grzmotów, drzewa płonące wśród szalejących żywiołów, urojenia i somnambuliczne sny, mary senne i duchy *in corpore*, straszliwe głosy spoza grobu, krwawiące rany, obłąd i pożogi. Pełny repertuar; groza i trwoga, litość i drżenie; zbrodnia, zemsta, nieuchronne zdanie rachunków i tryumf sprawiedliwości. No i ten olśniewający finał, kiedy zamkowa „sala wali się i oba ciała okrywa dym i płomienie”!... Całe *theatrum* tego stopniowo pnącego się ku dominacji, również ówczesnie szekspirowskiego kształtu wyobraźni i uczuciowości, odbite w lustrze nowoczesnej sceny.

Chwila wielkiego w Polsce skrzyżowania epok³⁸. Czas przechodzenia od prehistorii Szekspira w Polsce do rychłego już polskiego Szekspira i myślenia Szekspirem po polsku.

³⁷ W sprawie narodzin, ewolucji, związków z innymi gatunkami scenicznymi oraz szczegółowej klasyfikacji dramy por. B. Korzeniewski, *Drama w warszawskim teatrze narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814-1831)*. Warszawa 1934, głównie: rozdz. 3; J. Got, *Na wyspie Gauxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799*. Kraków 1971, s. 190-203, 276-279; A. Żurowski, *Szekspiriady...*, głównie s. 15-37.

³⁸ Warszawskie premiery *Makbeta* i *Króla Leara* w niemieckim zespole Franza Bulli w roku 1793 szczególnie wyraziście mieszczą się na owym skrzyżowaniu pomiędzy obcojęzyczną prehistorią a historią Szekspira na polskiej scenie. *Króla Leara* dziesięć lat wcześniej w języku niemieckim poznał Lwów; po polsku *Leara* Wojciech Bogusławski przedstawił Warszawie 5 IV 1805. J. Komorowski, (*Piramida zbrodni...*, s. 8) uważa, że „rok 1790, poprzedzony »prehistorią« o istotnym znaczeniu, wyznacza początek bezpośredniej recepcji *Makbeta* w języku polskim”. Refleksy szekspirowskiej tragedii, które badacz wyluskuje z III aktu *Bolesława III* Franciszka Karpińskiego (por. tamże, s. 15), mogą być ewentualną ciekawostką historyczną w procesie wnikania *Makbeta* w kulturę polską; dla scenicznych dzieł Szekspira w Polsce nie mają natomiast żadnego znaczenia. Rytm czasu przechodzenia *Makbetem* od prehistorii do naszej szekspirowskiej historii wyznacza, po gdańskiej premierze z roku 1781, właśnie Bulli inscenizacja warszawska, lwowska w 1797, kolejne niemieckie jeszcze przedstawienie we Lwowie w 1804 i wreszcie polski debiut tragedii w 1805 roku u Jana Nepomucena Kamińskiego, hen aż w Kamieńcu Podolskim.

Daniel Kalinowski

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Słupsk

ARTYSTYCZNE KSZTAŁTY MYŚLI KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

1. Brodziński i najkrótsze formy literackie

Kazimierz Brodziński był artystą, który swe estetyczne zapatrywania wyrażał w tekstach zarówno krytycznych, jak i literackich. Ta cecha jego talentu powodowała, że zwracał baczną uwagę na gatunkową formę swych dzieł i dbał, aby panowała w nich harmonia środków stylistycznych. W dzisiejszej świadomości czytelniczej jest postrzegany przede wszystkim jako autor sielanek, ceniony jako krytyk literacki odnotowujący w pierwszych dziesiątkach XIX wieku treści romantyczne, natomiast mniej rozpoznawalny jako autor utworów, które swą formą i treścią można przyrównać do najkrótszych form literackich (fragment romantyczny, epigramat, aforyzm)¹. Oczywiście każdy z wymienionych gatunków zasługuje na odrębną uwagę, mając różnorodne postacie formalne i szerokie pole oddziaływania, co w odniesieniu do literatury polskiej przedstawiali Anna Kurska², Alina Siomkajło³ i Daniel Kalinowski⁴.

Omawianie najkrótszych form literackich Kazimierza Brodzińskiego rozpatrywane tu będzie głównie na podstawie jego *Urywków*, *Urywków filozoficzno-moralnych* oraz *Myśli oderwanych*, w których zauważyć można kilka aspektów: moralistyczny, estetyczny oraz filozoficzny. Utwory te są szczególnego typu tekstami, które korespondując z postklasyczną tradycją epigramatu, uwagi i myśli, stanowią próbę stworzenia polskiej tradycji fragmentu romantycznego i aforyzmu. Być może należy dla nich znaleźć oryginalne określenie gatunkowe, lecz dokonać tego trzeba odnosząc się do zjawisk literackich i genologicznych początku XIX wieku, na co nie mamy tu miejsca⁵.

¹ Określenie najkrótsze formy literackie wprowadzam jako konsekwencję terminologii, którą stosował Jan Trzynadłowski omawiając m.in. fraszkę, dewizę, epigram. Patrz: J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*. Wrocław 1977.

² Patrz: A. Kurska, *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989.

³ Patrz: A. Siomkajło, *Ewolucje epigramatu. (Do początków romantyzmu w Polsce)*. Wrocław 1983.

⁴ Patrz: D. Kalinowski, *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*. Słupsk 2003.

⁵ Weźmy choćby rozważania Stefanii Skwarczyńskiej o gatunkach literackich XIX wieku, wśród których pojawia się takie oto postulatywne zdanie: „Stąd też tyle gatunków literackich skrystali-