

Andrzej Żurowski

Na theatrum we Lwowie i w Krakowie

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 4, 99-109

2005

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

NA THEATRUM WE LWOWIE I W KRAKOWIE

Aż do początku lat siedemdziesiątych XVIII wieku do Lwowa prawdopodobnie nie zaglądał żaden teatr zawodowy¹. Zaległości rychło i obficie nadrabiać zaczęli antreprenerzy polscy i zwłaszcza austriacy. Już w ostatniej ćwierci stulecia „kultura niemiecka w znacznej mierze zaważyła na całej kulturze polskiej w Galicji. Także więc i teatr nie uchronił się od tych wpływów. Były one różnego rodzaju. Polegały albo na świadomym korzystaniu z dorobku sceny niemieckiej, albo na przeciwstawianiu się jej programowi”². Sformułowanie „nie uchronił się” nie jest tu może najszcześniejsze. Lwowska kultura teatralna na owych wpływach zyskiwała, filiacje i wzajemne związki wzbogacały doświadczenia, te krzyżowały się, nieraz wzajemnie przenikały tak ściśle, że aż po nierozdzielność wielu zjawisk, tworzyły wielowarstwowy a spójny obraz także scenicznej sztuki wielokulturowego miasta.

Dla polskich dziejów scenicznych Szekspira fundamentalne są jego debiuty z ręki Wojciecha Bogusławskiego, właśnie we Lwowie u samego schyłku XVIII wieku. Zanim jednak w 1796 *Romeo i Julia* a w 1798 *Hamlet* przemówili wreszcie po polsku, „publiczność lwowska знаła Szekspira chyba całkiem niezłe ze sceny niemieckiej”³, w tym także z niemieckiej sceny... Bogusławskiego. I to nawet nie „chyba” – przed polskim debiutem Szekspir po niemiecku rozmawiał we Lwowie stosunkowo często i to od dobrych kilkunastu lat; dał się być więc poznać już niezgorzej. Latem 1782 roku występował tu zespół Josepha Hilverdinga. Obok sztuk Lessinga, Goethego, Müllenera, austriacki antreprener miał w lwowskim repertuarze także Goldoniego i Szekspira⁴. Jaka to była sztuka – niestety nie wiemy. Wprawdzie więc tylko z nazwiska a nie tytułu jego dramatu, niemniej spotykamy Stratfordczyka we Lwowie już u progu lat osiemdziesiątych. I rychło wylania się nam o wiele wyraziściej: z aż trzema premierami. Oto w sezonie 1783/84 na niemieckiej scenie lwowskiej Franz Anton Göttersdorf wystawił *Romea i Julię*, *Ryszarda III* i *Króla Leara*. Szekspira grał oczywiście w przeróbkach, tuż obok nowości z kręgu dramaturgii nie-

¹ Por. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800-1842*. Warszawa 1967, s. 10.

² Tamże, s. 9.

³ Tamże, s. 33.

⁴ Por. tamże, s. 30; J. Got, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799*. Kraków 1971, s. 20-22.

mieckiej⁵. Tuż obok, czy lepiej by powiedzieć: w tym samym nurcie prezentacji współczesnej dramaturgii, z którą w świadomości epoki i tym kręgu kulturowym szekspiriady były związane nierozdzielnie.

Franz Heinrich Bulla zjechał ze swym zespołem do Lwowa około 10 maja 1789 roku; przybył z nie lada jaką rekomendacją – stanowisko dyrektora tutejszej sceny niemieckiej zaoferował mu pono sam cesarz Józef II. Wytrawnego aktora, reżysera i antrepenera wyprzedzała zasłużona sława i pozycja. Urodzony w Pradze w roku 1754 obieżyświat Bulla debiutował w Salzburgu w 1776, a już w 1780 był dyrektorem własnego zespołu w Innsbrucku, występował ze swym „towarzystwem” w Augsburgu, w sezonie 1780/81 prowadził teatr w Linzu, w 1784 jego trupa grała w Karlsruhe; z urodzenia Czech na krótko został kierownikiem artystycznym teatru w rodzimej Pradze, a już w roku 1785 kieruje zespołami dramatycznymi w Peszcie i Budzie, by jesienią 1786 zostać tu w pełni samodzielnym dyrektorem teatru i prowadzić go do 31 marca 1789 roku. Jeszcze tylko krótki kwietniowy popas artystyczny w Koszycach, skąd już prosto – Lwów⁶ i tu wiele lat nieocenionej dla miasta działalności artysty wciąż dotąd wędrownego.

Przed przybyciem do Lwowa Franz Bulla gra zatem, reżyseruje i prowadzi austriackie zespoły w wielu miastach cesarstwa. Po ostatecznym „zakotwiczeniu się” nad Peltwią i nie rezygnując już z lwowskiej „bazy”, dłuższe bądź krótsze eskapady z częścią „towarzystwa” będzie Bulla kontynuować – dla nas naturalnie najważniejsza okazała się jego ekspedycja warszawska⁷. Aktor wyborny, zaczynał od amantów, od których już pod koniec okresu budapesztańskiego przeszedł do pierwszych bohaterów i ról charakterystycznych⁸. W życiu teatralnym Lwowa Franz Heinrich Bulla zapisał się jako artysta i przedsiębiorca teatralny o zasługach trudnych do przecenienia. Tutaj dopiero osiadł na dobre, tu dokonał najwięcej, tu zmarł 15 stycznia 1819 roku. Zważmy: Bulla żył niepełne sześćdziesiąt pięć lat, z których jego biografia artystyczna – jako że kilka lat przed śmiercią uległ paraliżowi – obejmuje około czterdziestu; w tym od debiutu scenicznego do zwinięcia antreprzy nad Dunajem minęło lat dwanaście, po czym z Lwowem Franz Heinrich związał się na całe trzydziestolecie! Lwia część artystycznego żywota. Zaustraczonego Czech, niemieckojęzyczny aktor i krążący po całej Europie Środkowej antreprener – to twórca nade wszystko lwowski. Got uzna, że poczynając od roku 1789 koleje lwowskiego teatru „przez wiele lat kształtował Franciszek Bulla”⁹. Lasocka napisze o Bulli, że był to wręcz „mąż opatrnościowy teatru niemieckiego we Lwowie, wieloletni zwierzchnik Bogusławskiego, a potem Kamińskiego, i to wcale nie najgorszy”¹⁰. Nie najgorszy jako zwierzchnik. Mąż opatrnościowy jako antreprener i artysta teatru.

⁵ Por. J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 23, 332.

⁶ Por. tamże, s. 31-48, 376; B. Lasocka, *Teatr lwowski...*, s. 15.

⁷ Por. mój artykuł *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* w poprzednim numerze „Ślupskich Prac Filologicznych”. Tekst niniejszy jest w istocie jego kontynuacją.

⁸ Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław 1975, s. 272.

⁹ J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 30.

¹⁰ B. Lasocka, *Teatr lwowski...*, s. 14.

Monografista lwowskich sezonów Bogusławskiego nazywa Bullę „przeciwnikiem i kontrahentem naszego antreprenera”¹¹. Prawda, acz bądźmy obiektywni – ponad wszelką wątpliwość Pac wart był pałaca, a Bogusławski nie mniej twardym przeciwnikiem i kontrahentem antreprenera austriackiego. Godni to byli siebie przeciwnicy i konkurenci, a także przecież wytrwali wzajem negocjatorzy i nieraz równie zdecydowani, pragmatyczni oczywiście partnerzy, wręcz sprzymierzeńcy w obliczu wspólnych zagrożeń. Na i pod wozem, bywało. Raz Austriak, raz Polak górą. Wszak przez dwa pełne lata – od maja 1796 do maja 1798 – dyrektorem obydwu scen Lwowa, polskiej i niemieckiej, był Wojciech Bogusławski, a aktorem u niego Franz Bulla¹². By znów – jak to w teatrze – role odwróciły się: gospodarzem widowisk, jak wprzód, stał się teatr niemiecki, w którym za opłatą grywał polski zespół Bogusławskiego. I dużo później także, od roku 1809 „pod Bullą” funkcjonował we Lwowie ze swym zespołem Jan Nepomucen Kamiński. Jeszcze pod koniec drugiej dekady XIX wieku, w myśl umowy z roku 1817, Kamiński grał tylko dwa razy w tygodniu i jedną trzecią dochodu z przedstawień oddawał austriackiemu antreprenerowi¹³. Tak, twardy był z Franza Heinricha przeciwnik i konkurent i jednocześnie – trudny do przecenienia partner antreprenerów polskich. Profesjonalny, pragmatyczny, rzeczowy. Budując przez dziesięciolecia lwowski pejzaż teatralny, Bulla w świetnym nowoczesnym stylu wieńczył cały proces obcojęzycznej prehistorii Szekspira w Polsce.

Że był szekspiromaniakiem – nie ma wątpliwości. Spójrzmy na jeden tylko sezon 1786/87 w Budapeszcie, gdzie Bulla lansuje repertuar zaiste ambitny a nowoczesny. Dominują w nim współczesne komedie oraz dramy mieszczańskie i rycerskie, obok których pojawia się Goethe, Schiller, Lessing i aż s z e ś ó c szekspiriad – też przecież pojmowanych jako swoista awangarda teatru niemieckiego: *Hamlet*, *Otello*, *Ryszard III*, *Romeo i Julia*, *Kupiec wenecki* i na *Poskromieniu złoŃnicy* oparte *Gassner der zweite*. Ustalono jedynie około czterdziestu procent repertuaru zespołów Bulli prezentowanego w różnych miastach od 1 września 1784 do 1 maja 1798. Mimo tak niepełnej dokumentacji w jego teatrze przez wiele lat spotykamy – bagatela! – dwanaście pozycji szekspirowskich. Pośród nich wyprowadzone z motywów Szekspira *Gassner der zweite*, z *Wiele hałas u nic* wysnute *Die Quälgeister*, na *Miarce za miarkę* oparte *Gerechtigkeit und Rache* oraz *Gedeon von Tromberg* na *Wesołych kumoszka z Windsoru*; a obok szekspiriady bliższe oryginałom: *Hamlet*, *Król Lear*, *Romeo i Julia*, *Makbet*, *Otello*, *Ryszard III*, *Kupiec wenecki*, *Juliusz Cezar*. I nie było to jedynie bierne przejmowanie wziętych nowości scen niemieckich do repertuaru własnych zespołów – Bulla grał nie tylko gotowe i sprawdzone już wersje szekspiriad. Sam je również współtworzył; na przykład dla *Kupca weneckiego* zrezygnował z opracowań Schrödera i Franza Josepha Fischera, na podstawie przekładu Johanna Joachima Eschenburga napisał własną, znacznie bliższą Szekspirowi adaptację. Dysponujemy kompletnym zestawem repertuaru Bulli we Lwowie z zaledwie paru miesięcy 1794 roku – pomiędzy 1 maja a 30 września spotykamy aż trzy szek-

¹¹ J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 9.

¹² Por. Z. Raszewski, *Bogusławski*. Warszawa 1972, t. II, s. 14-15, 43.

¹³ Por. B. Lasocka, *Teatr lwowski...*, s. 60.

spiriady: *Romeo und Julie* (12 VI), *Die Quälgeister* (2, 26 VIII) i *Gideon von Tromberg* (16 IX)¹⁴. W ciągu czterech miesięcy cztery szekspirowskie wieczory! A nie były to tylko atrakcje repertuarowe z kręgu niemieckiej awangardy teatru. Jak nowoczesną formę sceniczną praktykował Bulla w swoich szekspiriadach, widzieliśmy już w Warszawie. Franz Heinrich to także dla dziejów kultury teatralnej w Polsce zaiste nie do przecenienia szekspiriomaniak.

Kiedy Bogusławski zjechał do Lwowa, gdzie przyszło mu otwierać wielką kartę naszej kultury, czyli historię myślenia Szekspirem po polsku, grunt miał solidnie przygotowany przez swojego tu przeciwnika i kontrahenta, który właśnie zamykał ostatni rozdział dwustuletniej obcojęzycznej prehistorii zjawiska. Zamykali właściwie razem – Bogusławski z Bullą w niemieckim zespole polskiego antrepenera. O tym historykowi teatru polskiego pamiętać wypada; dla historyka teatru w Polsce lwowska wspólnota znakomitych przeciwników i kontrahentów w budowaniu wielokulturowego pejzażu artystycznego ma wagę szczególną.

W związku z polskimi prapremierami *Romea i Julii* (20 XII 1796) oraz *Hamleta* (9 IV 1798) w lwowskim teatrze polskim Bogusławskiego Zbigniew Raszewski pisał: „Cały rok z okładem dzieli tę premierę od wystawienia *Grobów Werony*. Upodobanie do Szekspira nie narodziło się więc od razu. Kształtowało się nawet u Bogusławskiego dosyć wolno. Po raz pierwszy musiał się on zetknąć z tragediami Szekspira w Warszawie (w wykonaniu aktorów niemieckich) jeszcze u progu lat osiemdziesiątych, a sam zaczął je wystawiać dopiero u schyłku wieku, w dodatku nie wcale w żadnej serii, jak zwykł czynić, gdy nagle ogarnęło go zainteresowanie dla jakiegoś autora, ale w stosunkowo dużych odstępach czasu. Widocznie musiał dojrzewać do Szekspira”¹⁵. Sprawa wymaga komentarza, i to z paru względów. U progu lat osiemdziesiątych Bogusławski rzeczywiście musiał zetknąć się w Warszawie z niemieckim *Hamletem* trupy Constantiniiego (4 VIII 1781), lecz pierwsze spotkanie z tragediami Szekspira mogło nastąpić już 8 czerwca 1775 roku, kiedy przyszły (od 1 IX 1775) kadet Bogusławski pewnie nie ominął *Romea i Julii* w przeróbce Weissiego. A nieomal z pewnością zetknął się z Szekspirem po francusku 18 sierpnia 1778 roku na *Romeo i Julii* w wersji Ducisa granej przez Francuzów w Teatrze Narodowym, na którego deskach w tym czasie Bogusławski stawiał pierwsze aktorskie kroki.

Polemicznego komentarza wymaga także kwestia „dojrzewania do Szekspira” we Lwowie. Wprawdzie pomiędzy polskimi prapremierami *Romea i Julii* i *Hamleta* istotnie mamy „cały rok z okładem”, ale przecież w tym samym czasie obok zespołu polskiego Bogusławski, jak się już powiedziało, równolegle prowadzi teatr niemiecki. A tutaj, wbrew opinii Raszewskiego, właśnie „z upodobaniem” „od razu” i właśnie „w serii” gra *Króla Leara* (12 XI 1796), ledwie po miesiącu – a w przeddzień polskiej prapremiery *Romea i Julii* – 19 grudnia wystawia *Hamleta*, już 17 stycznia 1797 na afiszu jest *Makbet*, który w tymże roku powróci na scenę jeszcze 2 listopada, by 14 grudnia 1797 wystawić *Gerechtigkeit und Rache* według *Miarki za miarkę* i powtórzyć tę pozycję 12 stycznia 1798, czyli cztery miesiące przed prapremiero-

¹⁴ Por. J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 37, 235-236, 335-337.

¹⁵ Z. Raszewski, *Bogusławski...*, t. II, s. 39.

wym *Hamletem* po polsku. Słowem – podczas dwóch sezonów, w których kieruje lwowską sceną austriacką, Bogusławski w ciągu zaledwie czternastu miesięcy daje sześć przedstawień czterech dramatów szekspirowskich!

Te wszystkie fakty pozwalają bez większego ryzyka błędu uznać, że przed wprowadzeniem Szekspira do teatru polskiego we Lwowie Bogusławski do Stratfordczyka dojrzał szybko. Dojrzał cyklem spektakli niemieckich i polskich w swym polsko-niemieckim teatrze. Rzecz, przypomnijmy, w teatrze epoki zwyczajna. Od samych stanisławowskich początków Teatr Narodowy w Warszawie bywał wszak sceną pospołu polsko-francusko-niemiecką. I do tego przybytku nad Wisłą Szekspir wkraczał kolejno po niemiecku, po francusku, by wreszcie zabrzmieć także w języku polskim. Bo z dawna był tu już zapomniany angielszczyzny.

We Lwowie wszystko to, oczywiście, odbywało się w swoistej „osmozie”, przy wzajemnym czerpaniu z doświadczeń i praktyki obydwu antreprenierów; czy lepiej by w odniesieniu do sezonów 1796/7 i 1797/8 powiedzieć – polskiego antreprenera z austriackim aktorem kierującym u pryncypała zespołem niemieckim. Nawet egzemplarz, z którego Bogusławski korzystał pracując nad przekładem *Hamleta*, najpewniej pochodził z biblioteki Bulli; polski adaptator opierał się wszak na wiedeńskiej kompilacji kilku redakcji szekspiriady Schrödera z inkrustacjami anonima, opartej na niemieckim z angielskiego oryginału przekładzie Christopha Martina Wielanda z uzupełnieniami Joachima Eschenburga¹⁶. *König Lear* pod Bogusławskim udał się dość marnie; zdaniem recenzenta „grano go dawniej we Lwowie, lepiej”¹⁷. Kiedy we Lwowie po raz pierwszy – precyzyjnie rozstrzygnąć nie sposób; w każdym razie w 1793 *Leara* i *Leara* Bulli Warszawa przyjęła była przychylniej. O ówczesnym w stolicy zakroju *Makbeta* Franza Heinricha była już mowa w poprzednim artykule. Zważmy, jak ambitne to repertuarowo pozycje – i to w całym obszarze teatru niemieckojęzycznego – skoro *Makbeth* grany przez Bullę w Peszcie już w 1786 i w 1793 w Warszawie, na scenę w Weimarze wejdzie dopiero w roku 1800, i to jako dotąd w Wiedniu jeszcze nie oglądany!¹⁸ Nie aż taki jak w Warszawie, niemniej lwowskie przedstawienie *Makbeta* z Bullą i Anną Lampel odniosło „względny sukces”¹⁹. Odnotowano przychylnie, że spektakl poszedł „dosyć dobrze”, z wyjątkiem Schöningera, który jako Curan „przesadził z błazenadą”, artyści „grali pięknie i naturalnie”. Podobaly się też dekoracje – były „wszystkie według najnowszego gustu”²⁰. Gorzej poszło z techniczną stroną przedsięwzięcia – podczas burzy w I akcie piorun, choć usiłował dwukrotnie, ni rusz nie był w stanie zapalić drzewa, w czym musiał go na koniec zastąpić maszynista. Przerwy pomiędzy obrazami ciągnęły się, przedstawienie ostatecznie udało się zamknąć w trzy i pół godziny²¹. Trochę się to wlekło.

¹⁶ Por. tamże, s. 39-40; J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 233, 389.

¹⁷ „Allgemeines Europaeisches Journal” [Brno], grudzień 1796, s. 177.

¹⁸ Por. J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 264.

¹⁹ Tamże, s. 218

²⁰ „Allgemeines Europaeisches Journal” [Brno], luty 1797, s. 175-176.

²¹ Por. J. Komorowski, *Piramida zbrodni. Makbet w kulturze polskiej 1790-1989*. Warszawa 2002, s. 21.

Miesiąc wcześniej, 19 grudnia 1796, w lwowskim teatrze było „dosyć pełno, na galerii tłok”²². Grano *Hamleta*. W wielce wówczas popularnej pięcioaktowej przeróbce Schrödera, z przedstawionym do przedostatniej sceny IV aktu monologiem księcia nad modlącym się królem. Ważny jest szerszy historyczny kontekst lwowskiego przedstawienia, nie tylko z uwagi na autora i aktora szekspiriady, po którą tutaj sięgnięto. Falę ówczesnej niemieckiej hamletomanii syntetycznie relacjonuje Jerzy Got:

Po słynnej hamburskiej premierze [20 IX 1776] i ogromnym sukcesie Brockmanna w roli tytułowej zaczyna się w całych Niemczech okres gorączki Hamletowskiej, która dociera i do Wiednia od lat już znającego tragedię. W Wiedniu grają rolę duńskiego księcia Brockmann i Schröder, a wszystkie teatry ambicjonują się na punkcie najlepszego wykonania dzieła. [...] »Można przybyć do Wiednia o każdej porze roku, z pewnością natrafi się na sześciu do ośmiu beczynnych wykonawców roli Hamleta. Nie grają oni źle, umieją się zaprezentować, tu i ówdzie coś podpatrzyli, trochę dodają ze swoich własnych umiejętności, dobrze się ubierają i produkują coś, co można przyjąć jako popularnego *Hamleta*«²³.

Za wzorowych Hamletów tego okresu, twórców kreacji niejako modelowych uchodzili Josef Lange (od 1773, Wiedeń), Johann Franz Hieronymus Brockmann (od 1776, Hamburg, a od 1778 Wiedeń), Friedrich Ludwig Schröder (od 1778, Hamburg, wkrótce Berlin, 1780 i 1781-85 Wiedeń) oraz Johann Friedrich Reineke (od 1778 Drezno, Lipsk, Praga, Berlin). U progu tej wielkiej tradycji tworzonej przez czwórkę znakomitych aktorów pozostaje najwcześniejsza z interpretacji – Langego, zaś na punkt odniesienia i miarę doskonałości wyrasta w Niemczech i Austrii kreacja Brockmanna²⁴. Krótco przed hamburskim debiutem jego księcia duńskiego Londyn zachwycił się Hamletem, którego David Garrick kreował w Drury Lane. Latem 1776 roku hamburska gazeta „Adress-Comptoir Nachrichten” rozpoczęła druk listów Georga Lichtenberga do Heinricha Boiego, w których autor wnikliwie opisał grę Garricka. Konfrontacja obydwu kreacji staje się niejako oczywista. Jerzy Got relacjonuje:

Pierwsza recenzja hamburska po premierze tragedii mówi m.in., że Brockmann występując przed publicznością, wśród której tak wiele osób widziało Garricka, mógł się obawiać porównań, ale porównujący oddali mu zasłużone pochwały. Z Garrickiem porównuje Brockmanna w styczniu 1778 r. M. Mendelssohn. Wiemy, że istotnie Brockmann przejął szereg pomysłów Garricka. Widząc po raz pierwszy ducha, tak jak Anglik, zrzucił swój kapelusz z głowy. Podążając za zjawą, tak samo jak tamten, zaslaniał się wyciągniętym mieczem, jego kroki były niepewne, postawa drżąca. W całej tej scenie u obu aktorów górował lęk i ociąganie. Słynny monolog – za przykładem Garricka – wszyscy aktorzy niemieccy mówili beznamietnie i abstrakcyjnie. Nawet pewne rekwizyty – jak chustka w rękę Hamleta – przeszły z Londynu na scenę hamburską, co widać na znanym sztychu Chodowieckiego. W całej roli Brockmann

²² J. Got, *Na wyspie Guaxary...*, s. 389.

²³ Tamże, s. 233-234.

²⁴ Tamże, s. 245-256.

silnie podkreślał ton ironii i kpiącego humoru, m.in. w scenie przysięgi i w rozmowie z Ofelią. Szaleństwo Hamleta, potraktowane przez Brockmanna z wyraźnym upodobaniem, nie było udaniem, spod którego przegląda trzeźwy umysł, lecz rzeczywistym obłędem. Był to Hamlet jaskrawy, z wyraźnie rozłożonymi akcentami.

Pomiędzy ujęciem postaci przez Brockmanna a interpretacją Schrödera, który nie tylko jako autor szekspiariady, lecz i jako aktor odcisnął tak silne piętno na Hamletach z kręgu wiedeńskiego, rysuje się wyraźna opozycja:

Schröder przedstawił Hamleta bardziej skomplikowanego, subtelniejszego, a równocześnie w realistyczny sposób umotywowował półtony i odcienie. Pojmował go w sposób bardzo zbliżony do koncepcji Goethego, znanej z romansu *Wilhelm Meister*.

I ta właśnie, Schröderowa interpretacja miała w istotny sposób wpłynąć na wyobraźniowy portret Hamleta w kręgu ówczesnego teatru niemieckiego.

Reineke, wychowanek Schrödera, w hamburskiej premierze grał Klaudiusza, a gdy potem występował w roli tytułowej, przejął poglądy swojego mistrza. Lange, malarz z wykształcenia, wyzyskał w roli Hamleta przede wszystkim wizualne efekty pięknej pozy, ruchu i kostiumu, w grze podkreślał dworską wytworność, a w dykcji – delikatne, melodyjne tony²⁵.

Ambicjonowanie się na *Hamleta* rozchodzi się coraz szerzej – Franz Bulla po raz pierwszy gra tragedię w Peszcie 15 lutego 1786 roku, dziesięć lat przed spektaklem lwowskim. Tutaj – zapewne po naradzie z Bogusławskim – w roli duńskiego księcia obsadzają Inkanowitza, aktora z dużym już wówczas doświadczeniem i dorobkiem. Na scenach austriackich i niemieckich występował on nieprzerwanie od roku 1778, czyli w – poprzedzającym jego kreację lwowską – dwudziestoleciu powszechnej hamletomanii. Bogusławski cenil Inkanowitza wysoko. Opierając się na dokumentach z epoki Got pisze:

Inkanowitz jest pięknym, wykształconym młodzieńcem, pozbawionym częściej u aktorów zarozumiałości. Bardzo miły głos, trafna mimika, deklamacja zgodna z sensem roli, poczucie tego, co mówi, i umiarkowane ruchy – to cechy, które [...] szczególnie wyróżniały tego aktora. Zgodna z tą oceną jest opinia lwowskich kronikarzy. Zauważali oni przede wszystkim, że Inkanowitz (mimo że tak często grywał) poważnie i dokładnie studiuje swoje role, trafnie je obmyśla, a to, co zamierzał – umie zrealizować na scenie. W jego grze chwalono »prawdę i uczucie«, a nade wszystko znakomitą »akcję«, tj. zachowanie się, ruchy, gesty, mimikę. [...] W rolach młodzieńców raził jego zbyt głęboki głos basowy. Grywał bohaterów, kochanków i mężów.

Godne uwagi, że do najwyższej cenionych we Lwowie ról Inkanowitza należał Malcolm w *Makbecie*.

To, co o tym aktorze wiemy, nieźle rekomenduje go do roli Hamleta. Najważniejsze wydają się: intelektualne opanowanie ról oraz umiejętność znalezienia środków dla odtworzenia na scenie swojej koncepcji. O wykonaniu przezeń roli duń-

²⁵ Tamże, s. 246-247.

skiego księcia wiemy tylko, że na ogół spotkało się z uznaniem publiczności. Jedyne monolog w obecności usiłującego modlić się króla wypowiedział zbyt głośno, tak że tamten musiał go słyszeć²⁶.

Po raz ostatni przed wielkim progiem w dziejach *Hamleta* na naszych ziemiach po niemiecku, wraz z Klaudiuszem, słyszała go również lwowska publiczność. Bo był to już pomost ostatni – pomiędzy prehistorią w Polsce a polską historią duńskiego księcia. Ledwie rok z okładem po tym, jak na lwowskiej scenie wybrzmiały niemieckie frazy Inkanowitza, ustami Bogusławskiego Hamlet podjął je w języku polskim.

* * *

Konkurencja pomiędzy polskimi i austriackimi zespołami zaczyna się w Krakowie wcześniej. Polski teatr zawodowy powstaje tu jesienią 1781 roku, a już następnej jesieni zezwolenie na występy dla swej trupy otrzymuje Joseph Hilverding i udaje mu się przetrwać w Krakowie do wiosny 1783, zaś rok później występuje również niemiecki zespół Leopolda Breslera²⁷. Repertuar szekspirowski pojawia się jednak pod Wawelem nieco później. W roku 1786 Schrottenstein wystawia komedię Johanna Friedricha Schinka *Gassner der zweite* na motywach *Poskromienia złoŃnicy*; tę samą sztukę w 1796 gra ze swą trupą Karl Ludwig Worthe, który w 1797 daje w Krakowie także *Gerechtigkeit und Rache* Wilhelma Heinricha Brömela według *Miarki za miarkę* i Schröderową wersję *Hamleta*, zaś w 1798 przypomina znane tu sprzed lat *Gassner der zweite*. Jako pierwszy wreszcie antreprenier Polak, który w Krakowie otarł się o Szekspira, Jacek Kluszewski w Wigilię i pierwszy dzień Bożego Narodzenia 1799 roku na swojej austriackiej scenie bawi *Die Quälgeister*, czyli przeróbką *Wiele halasu o nic* pióra Heinricha Becka i Davida Beila. Jako swoistą ciekawostkę warto przy okazji odnotować, że najbardziej, jak widać, zasłużony w zarazaniu Krakowa – skromniutką tu jeszcze wówczas – szekspiriomanią, Karl Worthe w roku 1798 dwukrotnie (22 i 25 kwietnia), więc niezawodnie z sukcesem, wystawił również innego *Hamleta*. Tyle tylko, że pełny tytuł tej farsy Johanna Georga Metzlera podpisanego jako Karl Ludwig Giesecke brzmiał *Hamlet, Prinz von Liliput* i poza imieniem bohatera niewiele ta zabawa miała z Szekspirem do czynienia²⁸.

Jak na ówczesne krakowskie stosunki teatralne, pierwszy ślad szekspirowski pojawia się tu wcale prędko – ledwie cztery i pół roku po inauguracji przedstawień polskich w zespole zawodowym. „Na przełomie lutego i marca 1786 roku zjechała do Krakowa, i to aż z Wiednia, »trupa niemieckich komediantów pod dyrekcją v[on] Schrottenstein[a]«, która rozpoczęła przedstawienia w miejscowym teatrze 5 marca²⁹. A już w dwa dni później, 7 marca Schrottenstein wystawił *Gassner der zweite*.

²⁶ Tamże, s. 245.

²⁷ Por. Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781-1830*. (Z. Jabłoński jest w tym tomie autorem części I, III i IV). Kraków 1980, s. 55-57, 61.

²⁸ Por. J. Got, *Repertuar teatru w Krakowie 1781-1843*. Warszawa 1969, s. 1, 5, 8, 12, 184-185, 191; J. Got, *Pod berłem Habsburgów*. W: Z. Jabłoński, *Dzieje teatru...*, s. 222-223, 239.

²⁹ Z. Jabłoński, *Dzieje teatru...*, s. 71.

Nie należy się ludzić, że na sposób artystycznie wybitny. Trupa Austriaka prezentowała poziom dość marny, co wszakże usiłowała rekompensować krakowskim widzom niespotykaną tutaj wcześniej liczebnością ponad dwudziestoosobowego zespołu, jak również ciekawym repertuarem, niestety zbyt trudnym dla jeszcze nieobyczej publiczności. Szekspiriada Schinka trafiała oto na niemiecką scenę podwawelską wraz ze *Zbójcami*, *Intrygą i miłością* Schillera, *Weselem Figara* Beaumarchais'go³⁰ – zaiste, przednie towarzystwo.

Na bardziej konsekwentne docieranie z Szekspirem do gustów tutejszej publiczności przyszło poczekać jeszcze parę lat. W lutym 1796 roku przedsiębiorcą i dyrektorem stałego teatru austriackiego w Krakowie został Karl Ludwig Worthe. Ten aktor o dwudziestoletnim już wówczas stażu początkowo krótko grał w Hamburgu, później wędrował po Niemczech, przez dłuższy czas występował w Brnie, grał u Bulli w Warszawie a chyba i później u niego we Lwowie. Typowy wędrowny komediant, z polską publicznością niezłe zaznajomiony. Krakowska antrepreza Worthe'go borykała się z problemami finansowymi, załamywała się co chwile, aż w końcu, wiosną 1798 roku, Karl Ludwig salwować się musiał nocną ucieczką z miasta³¹. A zespół miał tu artystycznie wcale niezły. Sam Worthe i jego żona Karoline to przedni aktorzy, którym w Krakowie partnerowało paru więcej niż przeciętnych zawodowców. Repertuar również mieli godny zainteresowania, bogaty i urozmaicony. Były to niemieckie dramy i komedie, balety i pantomimy, opery włoskie, francuskie i niemieckie. Miesięcznie grali około dziewiętnastu przedstawień, w tym aż siedem premier! Walka o widza była więc mordercza. I zakończona klęską – o katastrofie finansowej i ucieczce antreprenera przesądziła zbyt w ówczesnym Krakowie nieliczna grupa niemieckojęzycznych widzów, by pozwolić utrzymać się w mieście austriackiemu zespołowi³². Szkoda; udany debiut w roli Hamleta miał za sobą Worthe we Wrocławiu już w 1780 roku. W Krakowie nie uratował go ani *Hamlet*, ani inne szekspiriady.

Latem 1798 roku Jacek Kluszewski uzyskuje przywilej prowadzenia teatru i na jego potrzeby przebudowuje swoje kamienice na rogu placu Szczepańskiego i ulicy Jagiellońskiej³³. Jako pierwszy polski antreprener przejmuje prowadzenie teatru austriackiego w Krakowie; w dzisiejszej przestrzeni Starego Teatru – przestrzeni przecięcia czy raczej artystycznego węzła wielonarodowej kultury galicyjskiej.

Przywilej wyłączności dla Kluszewskiego na przedstawienia teatralne w Krakowie nosi datę 1 stycznia 1799 i jest zagwarantowany na – bagatela! – dwadzieścia lat. Ta data jest ważna – w ów noworoczny wieczór nastąpiło rzeczywiste otwarcie niemieckojęzycznej sceny Kluszewskiego, który stopniowo, od roku 1804, będzie wprowadzał do swego teatru również repertuar polski³⁴. Dla nas data tym ważniejsza, że „wkrótce po objęciu przedsiębiorstwa teatralnego przez starostę [Kluszewskiego], w drodze do Petersburga zatrzymał się w Krakowie 24 I 1799 roku arcy-

³⁰ Por. tamże.

³¹ Por. J. Got, *Pod berłem Habsburgów...*, s. 174-182; J. Got, *Na wyspie Gauxary...*, s. 61, 64, 266-268; K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy...*, s. 270-271.

³² Por. J. Got, *Pod berłem Habsburgów...*, s. 190.

³³ Por. tamże, s. 187.

³⁴ Por. tamże, s. 193-200.

książę Józef, palatyn Węgier. [...] Zamieszkał u Kluszewskiego, [...] był [...] wieczorem w teatrze. Powitany symfonią Hydna, pozostał tu do końca trzeciego aktu komedii *Die Quälgeister*³⁵. Oto w pierwszym miesiącu funkcjonowania teatru przy placu Szczańskim na jego scenie pierwszy cień Szekspira!

Poziom artystyczny nowej sceny Kluszewskiego pozwala wnosić, że ów pierwszy na niej preszekspir mógł być wcale przedni. Dyrektor dbał o kostiumy i wyposażenie wewnątrz scenicznych. W pierwszych tygodniach 1799 roku zespół składał się z jedenastu aktorek i dwunastu aktorów. Sam znawca muzyki, Kluszewski pieczołowicie dobrał kapelmistrza, dyrygenta i orkiestrę; spośród dwudziestu czterech muzyków jej składu aż jedenastu specjalnie sprowadził z Wiednia. „Reżyseria była przeważnie skromna, czasami bardzo efektowna”³⁶. Część aktorów – najlepszych – nowy antreprenier odziedziczył po Worthem. W zespole znajdował się Friedrich Goldammer, specjalista od ról intrygantów i komicznych starców. W Krakowie był u Worthego w jego drugim sezonie, w marcu 1798 przeniósł się do Wiednia, tam nabral nieco przesadnej szarży, w następnym roku powrócił do Krakowa, witany tu z radością przez swoich wiernych widzów. U Kluszewskiego Goldammer „takie role, jak adwokat (*Die Quälgeister*) [...] grał z wielkim powodzeniem, oklaskiwany i często wywoływany przez publiczność”. Prawda, że wiadomości są niepełne, w świetle jednak wszystkich powyżej zebranych „wydaje się, że Kluszewski prowadził scenę austriacką starannie i dbał o utrzymanie jej na przyzwoitym prowincjonalnym poziomie”³⁷.

W tym prowincjonalnym teatrze krakowskim u schyłku XVIII wieku dogasała prehistoria Szekspira w Polsce. Już po tym, kiedy u Bogusławskiego Szekspir zaczął we Lwowie mówić po polsku. Ale w teatrze nic nie zmienia się nagle nocą z czwartku na piątek. W wielkim procesie historycznym nic nie ucina się nagle i nie rodzi niespodziewanie. Proces przechodzenia z obcojęzycznego w naszych teatrach Szekspira do myślenia Szekspirem po polsku już się przecież rozpoczął. Znakomitości nowoczesnych u nas scen stały w progu – Franz Bulla, Wojciech Bogusławski. Jacek Kluszewski do programowych szekspirystów nie należał. Ale tak to właśnie bywa z pomniejszych – sunąc wraz z prądem czasu, któremu podlegają, bywa, że na dnie strumienia pozostawiają po sobie całkiem smakowite dla późnych wnuków znaleźiska. Tak oto na krakowskiej scenie Kluszewskiego „w roku 1809 grano nierozpoznaną komedię *Straszycło zamkowe*. Nasuwa się przypuszczenie, że mógł to być przekład *Die Quälgeister*, czyli niemieckiej przeróbki [...] *Wiele hałasu o nic*”³⁸. Może i tak było. Na ważniejsze pytania związane z blisko dwoma stuleciami angielskiego, niemieckiego i francuskiego Szekspira w Polsce często brak jednoznacznych odpowiedzi. Lecz jeżeli tak nawet nie było – to właśnie tak być mogło. Naówczas Szekspir już całkiem niezgorzej posiadał polszczyznę, jeszcze niemieckiego u nas nie zapomniał. W wielokulturowym tyglu na skrzyżowaniu epok wszystko toczyło się szybko. Na *theatrum* – które w swym łacińskim pojęciu doskonale mieści języki i prądy kulturowe pospólnie zbiegające się wówczas ku nowemu czasowi.

³⁵ Tamże, s. 211-212.

³⁶ Tamże, s. 235.

³⁷ Tamże, s. 237, 239.

³⁸ Tamże, s. 239.

Summary

An article presents the history of Shakespearian dramas stagings on Lviv's and Krakow's stages during last decades of XVIII century. Both those cities had multicultural character at those times, therefore also in theatre Polish and German (Austrian) stages experiences were penetrating each other.

It was extremely consequential period for Shakespeare's history in Poland: here was emptied nearly two hundred-years-old Shakespeare's inherency staged exclusively in foreign languages – English, French and most of all in German – and debuts of Shakespeare played in Polish language were coming after.

It naturally were not performances of original dramas' versions. In XVII and XVIII century in foreign languages, alike till the half of XIX century in Polish language, in Poland Shakespearean plays were acting nothing but in remakings (German and French adaptations).

For Whole this process, pivotal is fracture of XVIII and XIX century, when Shakespeare begins to talk from Polish stages in Polish language – exactly in Lviv.