TEATR DOLNOŚLĄSKI
w JELENIEJ GÓRZE

Sezon XXIII
1967/1968

Wojciech Bogusławski

CUD MNIEMANY
czyli
KRAKOWIACY i GÓRALE

✶ PREMIERA, STYCZEŃ 1968 ROKU W JELENIEJ GÓRZE ✶

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Piosenka Bardosa

(Aria III)

Świat srogi, świat przewrotny,
Wszystko na opak idzie,
Kto nie wart — pan stokrotny,
A człek poczciwy w bidzie.
Lecz rozum górę bierze,
Tym sobie życie słodzę,
I ja porosnę w pierze,
Choć dziś bez butów chodzę.

Niemądry kto wśród drogi
Z przestrachu traci męstwo,
Im sroższe ciernie, głogi,
Tym milsze jest zwycięstwo.
Na górze mieszka Sława,
A szczęście jeszcze wyżej,
Lecz gdy chęć nie ustawa,
Wnet się człek do nich zbliży

Im sroższy Los nas nęka,
Tym mężniej stać mu trzeba,
Kto podło przed nim klęka,
Ten nie wart względów Nieba.
Mnie chociaż głód dojmuje,
Lecz duszy mej nie szkodzi.
Śpiewaniem biedę truję,
Wesołość troski słodzi.

LEON SCHILLER

NASZ BOGUSŁAWSKI

(Artykuł napisany w roku 1946. Skrót)

Kandydaci wstępujący na pierwszy rok studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, mimo, że uczelnia ta do akademickiej podniesiona została godności, tzn. że przyjmować nam wolno tylko obywateli i obywatelki z cenzusem „dużej" matury — kandydaci nasi niedostateczne na ogół posiadają wiadomości z zakresu kultury, literatury dramatycznej i teatru, zarówno polskiej jak i cudzoziemskiej. (...)

Jest jednak coś, co zastanawia w rozbrajająco bzdurnych odpowiedziach adeptów sztuki teatralnej. Oto nie zdarza się, by który z nich nic nie wiedział o Wojciechu Bogusławskim lub prawił o nim głupstwa do wyżej wymienionych podobne. Zastraszeni rzekomo „surowością" egzaminu ożywiają się nagle, gdy ich o rodzica Sceny Ojczystej zapytać. Jeśli całego jego życiorysu nie znają, to wiedzą przynajmniej, że Teatr Narodowy założył, który i w czasie Sejmu Czteroletniego niejaką odegrał rolę, i do wybuchu insurekcji warszawskiej dzielnie się przyczynił. Z sensem o „Cudzie mniemanym" mówią, znane im są kłopoty dyrektorskie Bogusławskiego, niecne intrygi Ryxa — starosty piaseczyńskiego, szykany cenzury zaborców, targowiczan protesty, apostolskie wielkiego człowieka teatru po całej Polsce wędrówki, ugory chamstwa sarmackiego użyźniające. Zdają się cenić, choć niewiele o tym powiedzieć potrafią, patriotyczny, demokratyczny, w najpiękniejszym rozumieniu tego słowa polityczny charakter sceny Bogusławskiego.

Czym to się dzieje, że wzruszający analfabeci — zresztą udarowani wyraźnymi zdolnościami scenicznymi, bo z innymi nie opłacałoby się nam mówić — ujawniając doskonałą niewiedzę we wszystkich dziedzinach teorii (mój Boże) teatru, coś niecoś o jednym jedynym Bogusławskim mogą wykrztusić?

Przecież literatura o nim — jakże skąpa, jak przestarzała, jakich luk pełna — zarówno dla nich jak dla przeciętnego śmiertelnika interesującego się teatrem jest dziś niedostępna.

Któż z nich miał kiedy w ręku urocze, choć obfitujące w omyłki „Dzieje Teatru Narodowego", nie mówię już w pierwszym wydaniu, lecz bodaj w lichym przedruku Kaczurby? Na pewno nie szperali w Estreicherze czy Pepłowskim. Skąd mogliby coś wiedzieć o sylwetce Wojciecha Bogusławskiego pięknie przez jego wnuka, nie mniejszych zasług męża teatru, Władysława, nakreślonej? Albo o pracach Rulikowskiego, Brumera, Gallego, Berrackiego, przyczynkach Simona, Korzeniewskiego i jeszcze kilku innych, wyczerpujących już bibliografię „przedmiotu"? (Bibliografia ta wzrosła ogromnie w ostatnim dwudziestoleciu, głównie dzięki pracom teatrologów z Państwowego Instytutu Sztuki, którego jednym z inicjatorów był Leon Schiller — **Red.**). A zatem? Domyślamy się, że istnieje jakaś szeptana legenda o tym, co „krzywdzące głos ojczysty mniemania umorzył, pisał, grał i grających na czas późny stworzył", że młodsze aktorstwo, które przedwojenny PIST ukończyło, zapamiętało co ważniejsze daty i fakty z działalności Bogusławskiego i że służy nimi przyszłym kolegom, nieprzytomnym z trwogi przed egzaminami wstępnymi. Mówią zapewne biednym nowicjuszom: „Możecie nie mieć zielonego pojęcia o wszystkich dramatopisarzach i aktorach świata, ale musicie coś wiedzieć o Bogusławskim, w przeciwnym razie nie przeciśniecie się przez ucho igielne egzaminu!" I służą im okruchami swej ubogiej wiedzy o narodzinach nowoczesnej sceny polskiej.

Przyjemnie nam, że wychowankowie nasi za takich katów nas uważają, że przypisują nam taką bezwzględność w stosunku do tych, co „z cywila" do teatru wchodzą i ważą się nie znać jednego z najbardziej czczonych sceny polskiej patronów. Opinia ta zgodna jest całkowicie z prawdą. W starszym pokoleniu teatralników naszych żyje nieprzerwanie kult Bogusławskiego. Ściślejsze badania nowszych teatrologów nie starły bynajmniej żywych barw z jego portretu, jaki się w nieśmiertelnej legendzie o Mistrzu naszym utrwalił, owszem, jeszcze się on nam efektowniej, jeszcze dostojniej maluje, jeszcze gorętszy budzi

LEON SCHILLER

w nas sentyment, gdy docieramy do źródeł historycznych, do czysto archiwalnych danych, do prozy zakulisia i potocznego życia obiektywnie nie nakłaniającego do działania cudów.

(...) Nie wmówi w nas najsurowszy dziejów kultury polskiej sędzia, że w teatrze, który musiał mieć przecież w sobie wiele bałaganu, którego aktorowie z komediantów magnackich scen amatorskich lub Bóg wie skąd się rekrutowali, gdzie bieda zewsząd wyzierała, a na amfiteatrze zgiełkliwie rozsiadła się bądź pudrowana, bądź wąsata hołota szlachecka, niewielą czulszych serc i roztropniejszych mózgów przeplatana, że w takim teatrze wiekopomne czyny artystyczne i polityczne Bogusławskiego „mniemanymi cudami" były jeno, że dużo przesady jest w tym, co się o premierach „Powrotu posła" lub „Krakowiaków i górali" mówić zwykło, albo o świetnym wykonaniu i wystawie „Axura" (mowa o operze Salieriego, której wystawienie w teatrze Bogusławskiego w r. 1793 było jednym z poważniejszych w tym czasie sukcesów — **Red.**), o kunszcie reżyserskim i inscenizatorskim wielkiego Dyrektora, o jego wybornym znawstwie repertuaru światowego, jego nowatorstwie, a przede wszystkim o cechującym go rewolucyjnym patriotyźmie.

Nie przekona nas ten, co miarę przeciętności do człowieka genialnego stosuje, a w łudzić mogącym chaosie zdarzeń codziennych heroizmu dostrzec nie umie. My, pracownicy artystyczni teatru, przynajmniej w stosunku do ludzi tego samego rzemiosła to wyczucie posiadamy. Rzadko na ogół mylimy się w ocenach nieprzeciętności czyjegoś talentu lub zasług, czy to o postacie historyczne chodzi, czy o nam współczesne. Tym ostatnim nierzadko kłody rzucamy pod nogi, może właśnie dlatego, że nas wyczuwaną przez nas wielkością i szlachetnością drażnią; nie dajemy im poznać, co o nich naprawdę myślimy i, chudopachołkowie, za pan brat, a nawet i gorzej ich traktujemy. Ale faktem jest, że nie ujdzie nigdy uwagi mizernego nawet aktorzyny — byle by do rasy aktorskiej należał, a nie był laikiem przeklętym — żadna ciekawsza, twórcza osobowość, niczyja doskonałość techniczna ni reformatorskie dążenie.

Poznali się na Żółkowskim jego koledzy, na Kamińskim i na Jaraczu.

Dziś jeszcze wiemy o nich więcej od historyków i krytyków teatru.

Poznali się na geniuszu Bogusławskiego jego współcześnicy.

Buntowali się przeciw niemu, brzydko intrygowali — i to ci, których nazwiska dziś ze czcią się wspomina — niemniej chylili głowy przed jego światłym i wybornym artyzmem oraz przed nieomylnym instynktem polityka, patrioty i moralisty.

Takim przekazała go nam żywa tradycja. Komilitonowie wielkiego Wodza aktorstwa polskiego w zakulisowych pogawędkach, po trakietarniach czy po kafenhauzach, przed młodszą bracią szczycili się zapewne, iż dane im było żyć w owych czasach i działać. Notowała skrzętnie w swej pamięci rozliczne epizody z życia Bogusławskiego i anegdoty o nim i kompanii pierwszych jego komediantów młodzież, później wśród młodszych od się w obieg je puszczała. Aż doszły te luźne wiadomości do naszych czasów, obrosły sentymentem i patosem, który, być może, oschłego historyka irytuje.

Nam wszakże nie przeszkadza on widzieć prawdziwą postać Bogusławskiego takiego, jakim był za kulisami, na scenie i na forum politycznym. W każdej chwili umiemy w wyobraźni naszej wskrzesić to widmo wspaniałe, odtworzyć sobie jego troski, marzenia, walki, triumfy i klęski.

Nie jesteśmy historykami, zbieraczami dokumentów. Nie stać nas na paralele i syntezy naukowo ugruntowane. Mylimy się może, gdy twierdzimy, że Bogusławskiego zasługi, jeśli chodzi o uwspółcześnienie i zeuropeizowanie polskiej kultury teatralnej, nie mniejsze są niż Krasickiego na polu literatury; gdy sam fakt, że komunikował się z sympatycznym wówczas Niemcewiczem, z demokratą Wybickim, albo że się o kołłątajowców ocierał lub że w postęp krzewiącym wolnomularstwie żywy brał udział, już go w mniemaniu naszym na piedestał bojownika Sprawy narodowej wznosi.

Gdyby nawet tak było, gdybyśmy istotnie apoteozę naszego Świętego w zbyt teatralnych malowali farbach, to zrozumcie nas i wybaczyć raczcie.

Praca aktora, od wewnątrz teatru widzialna, ciężka jest i przeważnie niewdzięczna. Bywa za kulisami często bardzo szaro, nudno i smutno. (...) Nigdzie tak często jak tu zapłatą moralną za trudy i wyrzeczenie się nie bywa „z wszystkich nędz najstraszniejsze — ludzkie zapomnienie".

Nic dziwnego tedy, że sobie aktorstwo polskie z majestatycznej postaci Bogusławskiego coś w rodzaju „pociechy metafizycznej" stworzyło — wzór idealnego aktora, reżysera, dyrektora, działacza społecznego, a nawet scenopisarza w jednej osobie, który „im sroższe ciernie, głogi" na swej drodze znajdował, „im sroższy los go nękał", tym mężniej stawiał mu czoło, tym wytrwalej dążył ku górze, gdzie mieszka Sława i jeszcze wyżej, gdzie Szczęście — jak śpiewał sam mistrz w „Cudzie mniemanym".

„Krakowiacy i górale" w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi, 1946. Akt IV. Taniec Krakowiaków i górali. Inscenizacja i reżyseria: Leon Schiller; dekoracje: W. Daszewski; choreografia: J. Hryniewiecka.

Piosenka Basi

(Aria I)

Mospanie kawalerze,
Nie zeń się, prosę, ze mną,
Bo ja powiadam scerze,
Ze nie będę wzajemną.
Natura kochać każe
I mnożyć swoje plemię,
Ja k'tobie mam odrazę,
Prosę, zaniechajze mię.

(...)

Nie zda się baran kozie,
I kacka nie chce kruka,
Wabią się ptaki w łozie,
Kazde swojego suka.
Gdzie się w niewoli zyje,
Nie mas tam swej lubości,
Pies na powrozie wyje,
Każdy pragnie wolności.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Urodził się 9 kwietnia 1757 roku we wsi Glinno koło Poznania, jako jedyny syn rejenta ziemskiego poznańskiego Leopolda Bogusławskiego i Anny Teresy z Linowskich. Matka — wielkiej urody, jeżeli wnosić z portretu zachowanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie — odumarła go we wczesnym dzieciństwie. Ojciec, gospodarujący na kilku wioskach, podupadł majątkowo w wyniku rekwizycji, rabunków i represji wojsk rosyjskich i pruskich w okresie wojny siedmioletniej (1756—1763) i następnie konfederacji barskiej (1768—1772), a nadto w rezultacie wieloletnich procesów i narosłych długów. Ostatecznie utracił majątek rodowy w roku 1773.

Wojciech, czyli Woś, jak mianowano go w domu, pozostawał we wsi rodzinnej do jedenastego roku życia. Wyprawiony potem do szkół, uczył się u pijarów najpierw w Piotrkowie (prawdopodobnie), następnie w Krakowie (od roku 1770) i na koniec w Warszawie, gdzie jedno z kolegiów pijarskich (nieustalone) ukończył w roku 1773. Przebywał potem na dworze biskupa Sołtyka w Krakowie. W latach 1775—1778 służył w pułku Gwardii Pieszej Litewskiej. Prawdopodobnie pominięty w awansie, a na pewno zniechęcony do kariery wojskowej, wstąpił do teatru w roku 1778 i już wkrótce, w zespole kierowanym wówczas przez Montbruna, debiutował z powodzeniem jako aktor, tłumacz, adaptator, wreszcie autor dramatyczny, reżyser i współorganizator teatralnej pracy. Taki był wstęp do teatralnego już w całości — przez następne pół wieku — żywota „Ojca Sceny Narodowej".

Zbigniew Raszewski („Staroświecczyzna i postęp czasu") bardzo ciekawie rekonstruuje sylwetkę Bogusławskiego, na podstawie licznych źródeł ikonograficznych i pamiętnikarskich. Oto ów szkic portretu:

„Wojciech Bogusławski miał niebieskie oczy i jasnokasztanowate włosy, które w latach dziewięćdziesiątych sięgały mu do szyi... Możliwie, że dopiero za czasów pruskich przywdział ciemną perukę i harcap wiązał kokardą (...) lub upinał w górę (...). W ostatnim dziesięcioleciu nosił krótkie włosy. Na wszystkich portretach widzimy go w surducie(...).

„Z obrazów patrzą na nas oczy duże i pełne wyrazu, spod półkolistych brwi i wysokiego czoła, zawsze przesłanianego grzywką. W 1803 Prusacy sporządzili rysopis Bogusławskiego. Uderzyły ich wówczas „szerokie usta" (...). Skibiński dodał, że był „ściągłej twarzy" i miał „nos duży". Rzeczywiście, niepospolicie długi, lekko garbaty nos bodzie powietrze na wszystkich portretach Bogusławskiego, widoczny zwłaszcza na akwareli i miniaturze przedstawiających go z profilu. Wójcicki niewątpliwie przesadził wychwalając tę „twarz rzymskich rysów". Była to po prostu ujmująca twarz o bardzo spokojnym wejrzeniu, dopiero na pośmiertnych wizerunkach udramatyzowanym.

„Świadkowie zapamiętali, że był wzrostu „słusznego" (...), „dorodnego" (...), „wysokiego" (...). Prusacy zmierzyli go. Miał pięć stóp i osiem cali (= 178 cm), a więc był wysoki także w naszym rozumieniu. „Tuszy szczupłej" (...). Na starość „chodzący szkielet" (...). Podobno bardzo zgrabny. Nawet cudzoziemcy chwalili jego obejście „nadzwyczaj zręczne" (...), „najdelikatniejsze" (...).

„O głosie Bogusławskiego najlepiej świadczy to, że od początku kariery aktorskiej do końca swojej antepryzy śpiewał. Otóż jest w jego repertuarze jedna partia, która przykuwa naszą uwagę: Papagena w „Zaczarowanym flecie". Może nie największa, ale bezsprzecznie trudna. Bogusławski zaliczał ją do swoich ulubionych ról. Głos miał zdaje się nieduży, za to „piękny", co nawet w późniejszych latach przyznał niechętny mu cudzoziemiec (...). Schultz twierdził, że „prześliczny" (słyszał go w 1791). Papageno to partia dla lirycznego barytonu i tak wypadnie określić jego skalę.

„Jego emploi, dosyć chwiejne, dowodzi raczej skromności niż specjalizacji. Bogusławski nie palił się do ról „amantów". Wcześnie zaczął grywać „ojców". Dziś powiedzielibyśmy, że w najlepszym okresie był aktorem „cha-

Wojciech Bogusławski
w roli Nałęcza w tragedii Kropińskiego „Ludgarda",
(miedzioryt F. Ligbera z 1818 r.)

rakterystycznym". Na scenie bywał energiczny, dowcipny, ironiczny. Jeszcze w 1816 grając Bardosa „czuł i mówił jak młody", choć „ruszał się i biegał jak stary". Mimo to przypuszczamy, że w jego aktorstwie górował nurt refleksji, gdyż był to człowiek wyjątkowo skryty, skupiony, opanowany..."

*

W chwili, kiedy Bogusławski wstąpił na scenę, zawodowy i publiczny teatr polski był ledwie w powijakach (zawodowy i publiczny — w przeciwieństwie do wielu działających wówczas okresowo scen prywatnych i zamkniętych — dworskich i szkolnych). Powołany do życia staraniem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w roku 1765, przetrwał zaledwie piętnaście miesięcy; reaktywowany w roku 1774, wegetował w stanie nadal dość prymitywnym, bez zabezpieczenia materialnego i stałej siedziby, z nader skromnym repertuarem; nadto zależny od kolejnych nieuczciwych przedsiębiorców władających „monopolem" na widowiska płatne w stolicy; nadto uwikłany w twardą konkurencyjną walkę z licznymi goszczącymi w Warszawie zespołami obcojęzycznymi, muzycznymi, baletowymi itp. W tej sytuacji Bogusławski, obok wielostronnych uzdolnień artystycznych, wykazuje także wkrótce nieprzeciętny talent organizatora. Przy tym tłumaczy i adeptuje niezmordowanie nowe sztuki, przysposabia libretta — poszerza repertuar zespołu polskiego o widowiska właśnie muzyczne, nader cenne i pożądane w owej walce konkurencyjnej.

Mimo to egzystencja zespołu aktorów polskich jest wciąż niepewna. Na pewien czas Bogusławski opuszcza Warszawę; prawdopodobnie od jesieni 1780 do wiosny 1782 występuje we Lwowie wraz z trójką najwybitniejszych aktorów polskich tego czasu: Kazimierzem Owsińskim, Agnieszką i Tomaszem Truskolaskimi. Po powrocie do Warszawy — nie ustalono dokładnie daty — mianowany zostaje, na polecenie króla, „dyrektorem (występów) teatralnych polskich w Warszawie" (tak podpisuje się już pod dokumentem z grudnia 1782).

AGNIESZKA TRUSKOLAWSKA, czołowa aktorka polska w XVIII wieku.

Ta pierwsza teatralna warszawska dyrekcja Bogusławskiego trwa niecałe dwa sezony — do czerwca 1784. Bogusławski zaczyna teraz jeździć z zespołem po prowincji — występuje w Grodnie (w okresie sejmu) i w Dubnie (z okazji tzw. „kontraktów", czyli targów dorocznych w tym mieście). Kiedy anterpryza warszawska upada (przejściowo, po uwięzieniu monopolisty Ryxa) a zespół rozprasza się (1785), Bogusławski tworzy od nowa swoją trupę, instaluje się w Wilnie na leże zimowe. Od tej chwili przez pięć lat prowadzi pierwszy w Polsce teatr objazdowy: Wilno, Grodno, Dubno, Lwów — taka jest z grubsza trasa objazdu i główne miejsca występów. W maju 1786 rzeczony Ryx, nadal monopolista-przedsiębiorca warszawski (były kamerdyner królewski), przechwytuje oszukańczo trzon zespołu Bogusławskiego. I raz jeszcze Bogusławski tworzy nową trupę, która po paru latach jest znowu jedynym w kraju liczącym się poważnie zespołem polskich aktorów.

Zespół ten wraz z jego twórcą ściągnięto na koniec do Warszawy w drugim roku Sejmu Czteroletniego; występy najpierw gościnne w stolicy — od lutego 1790 — przeszły w pobyt trwały i dały początek najświetniejszemu okresowi działalności teatralnej Bogusławskiego. Zniesiony wkrótce uchwałą sejmu monopol teatralny daje Bogusławskiemu pełną niezależność. Teatr w sejmującej Warszawie, zwłaszcza w roku uchwalenia Konstytucji Majowej, staje się trybuną agitacji politycznej i jednym z ważniejszych ośrodków oddziaływania Stronnictwa Patriotycznego na opinię publiczną. Tak więc w roku 1791, jak wspomina Bogusławski, trzy utwory o charakterze zdecydowanie agitacyjnym, doraźnie polemicznym i publicystycznym zapewniły większość wpływów anterpryzie teatralnej. Były to: „Powrót posła" Niemcewicza, „Dowód wdzięczności narodu" Bogusławskiego i „Szlachcic mieszczaninem" Wybickiego.

Zwycięstwo Targowicy zmieniło sytuację teatru w Warszawie o tyle, że treści patriotyczne i buntownicze przekazywane są ze sceny nie wprost, ale w przejrzystych dla widowni aluzjach i paralelach, podchwytywanych niezawodnie i stanowiących w tym okresie o wyjątkowo żywym kontakcie aktora z publicznością. Sam Bogusławski jest

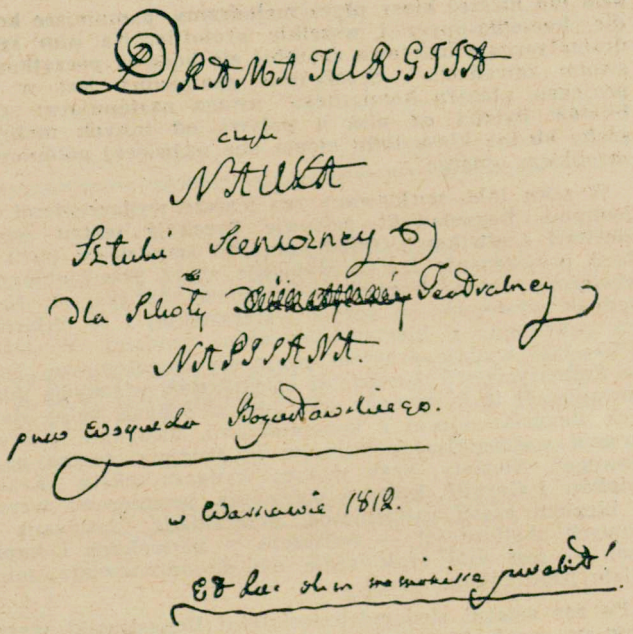
KAZIMIERZ OWSIŃSKI, czołowy aktor polski w XVIII w.

zresztą czynnym członkiem rozgałęzionego w kraju spisku przedpowstaniowego, orientuje się doskonale we wszystkich tego spisku poruszeniach i przygotowaniach do wybuchu. „Krakowiaków i Górali" przygotowuje w określonym celu politycznym i ideowym, a wystawia niemal w przedzień insurekcji — 1 marca 1794 (por. wyjątki ze szkicu Zbigniewa Raszewskiego przedrukowane w tym programie).

Po klęsce insurekcji kościuszkowskiej Bogusławski uchodzi do Lwowa. Tu raz jeszcze zbiera wokół siebie rozproszony zespół i prowadzi teatr przez cztery lata: 1795—1799. W sierpniu 1799 wraca do Warszawy, pod panowaniem naówczas pruskim.

Trzecia i ostatnia warszawska dyrekcja teatralna Bogusławskiego to okres piętnastoletni: od jesieni 1799 do wiosny 1814. I znów osobny rozdział dziejów teatru narodowego spleciony najściślej z nazwiskiem jego rzeczywistego twórcy. Nowy repertuar, nowa publiczność o znacznie szerszym przekroju społecznym. Demokratyzacja widowni. Początki systematycznej krytyki teatralnej w prasie warszawskiej. W trudnych warunkach cenzury pruskiej Bogusławski nie rezygnuje z kształtowania i podsycania nastrojów patriotycznych. W okresie Księstwa Warszawskiego zyskuje skromną subwencję państwową i niejako oficjalną nobilitację teatru jako sceny narodowej (1810). W roku 1811 otwiera przy teatrze pierwszą w Polsce Szkołę Dramatyczną, w której, na początek, rozpoczyna systematyczną naukę zawodu aktorskiego sześć dziewcząt i sześciu chłopców. Sam Bogusławski na użytek tej uczelni pisze pierwszy polski podręcznik sztuki aktorskiej pt. „Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla szkoły teatralnej" (zachowała się jedynie część druga rękopisu pt. „Mimika", wydana drukiem dopiero w roku 1965).

W tym samym roku wychodzi spod pióra Bogusławskiego nader znamienny, choć nie zrealizowany projekt reorganizacji życia teatralnego w stolicy. Bogusławski proponuje utworzenie trzech teatrów pod wspólną dyrekcją: pierwszy, „nazwany teatrem narodowym", miałby wystawiać dzieła literackie „wyższego rzędu" i zaspokajać gusta bardziej wyrobionej publiczności; drugi byłby teatrem muzycznym; trzeci wreszcie, „nazwany teatrem komicznym, bawić bę-



Karta tytułowa rękopisu „Dramaturgii" W. Bogusławskiego z 1812 r.

dzie lud niższej klasy przez melodramy, pomniejsze komedie, komedio-opery i wszelkie krotofile. Na nim szkoły dramatyczna i baletowa sposobić się będą w początkowym swoim zawodzie...". Szczególnie znamienna jest w tym projekcie „teatru komicznego" uwaga następująca: „Cena biletów byłaby na nim o połowę od innych mniejszą, ażeby biedna klasa ludu mogła one najwięcej półdniowym zarobkiem opłacać".

W roku 1814, zrujnowany raz jeszcze wydarzeniami wojennymi, Bogusławski ustępuje dyrekcję teatru swemu zięciowi Ludwikowi Osińskiemu. Po trzydziestu paru latach prowadzenia teatru wycofuje się z przedsiębiorstwa obciążony sumą długów w wysokości 72 tys. zł. Nadal jednak występuje na scenie warszawskiej i w objazdach na prowincji, z biegiem lat coraz rzadziej. W latach 1820—1823 wydaje drukiem swoje dwunastotomowe „Dzieła dramatyczne": czterdzieści osiem sztuk własnych, adaptowanych i tłumaczonych (nie jest to jednak pełny dorobek Bogusławskiego) z komentarzami, uwagami, z życiorysami wybitniejszych aktorów i „Dziejami teatru narodowego". Niestety, brak w tym wydaniu tekstu „Krakowiaków i Górali", których pierwotna, premierowa wersja, z biegiem czasu uzupełniana, przerabiana, stosowana do nowych okoliczności — zwłaszcza w piosenkach i kupletach — jest dziś praktycznie nie do odtworzenia, mimo wielu prób rekonstrukcji.

Po raz ostatni siedemdziesięcioletni Bogusławski występuje na scenie 20 listopada 1827 roku. W mająteczku Jasień, otrzymanym od rządu Królestwa Polskiego w dzierżawę wieczystą — tytułem emerytury — Bogusławski uwłaszcza chłopów. Umiera 23 lipca 1829 roku. Pogrzeb przekształca się w wielką patriotyczną manifestację ludności Warszawy.

Grób na cmentarzu Powązkowskim zaginął po latach. W roku 1862 w zewnętrzną ścianę kościoła na Powązkach wmurowano tablicę z popiersiem Bogusławskiego i wyrytym dwuwierszem autorstwa Osińskiego:

„Krzywdzące głos ojczysty mniemania umorzył,
Pisał, grał i grających na czas późny stworzył"

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

Dyrektor i Kier. Artystyczny – TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kier. Literacki – JÓZEF KELERA

CUD MNIEMANY

czyli

KRAKOWIACY i GÓRALE

OPERA W 4 AKTACH ORYGINALNIE NAPISANA

przez

WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

MUZYKĘ DOROBIŁ JAN STEFANI

Według inscenizacji LEONA SCHILLERA

Asystent reżysera . . . . . — JERZY ŁAPIŃSKI

Asystent choreografa . . . . . — RAJMUND WOLFF

Kontrola tekstu . . . . . — KRYSTYNA KOZŁOWSKA
— KRYSTYNA KOZAK

Przedstawienie prowadzą . . . — STANISŁAW TUBIELEWICZ
— KRYSTYNA ŚWIĘTOCHOWSKA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE . — BOGDAN DOMINIK

CHOREOGRAFIA . . . . . — JADWIGA HRYNIEWICKA

SCENOGRAFIA . . . . . — STANISŁAW BĄKOWSKI

REŻYSERIA . . . . . — TADEUSZ KOZŁOWSKI

PREMIERA, STYCZEŃ 1968 R. W JELENIEJ GÓRZE

OSOBY

Bartłomiej, młynarz	— JAN ŁOPUSZNIAK
Dorota, jego druga żona	— LIDIA MAKSYMOWICZ
Basia, córka młynarza z pierwszego małżeństwa	— TEOFILA ZAGŁOBIANKA
Wawrzeniec, furman	— JULIUSZ DZIEMSKI
Stach, syn jego, kochanek Basi	— RAJMUND WOLFF
Jonek, przyjaciel Stacha	— TADEUSZ OLESIŃSKI
Paweł } państwo młodzi	— ROMAN BARTOSIEWICZ
Zośka } państwo młodzi	— URSZULA RYDZEWSKA
Ojciec Zośki	— KAROL CHORZEWSKI
Bryndas, Góral, narzeczony Basi	— MARIAN MAKSYMOWICZ
Morgal } Górale, drużbowie	— STANISŁAW ŁOPATOWSKI
Świstos } Górale, drużbowie	— BOGUSŁAW KOZAK
Kwicołap	— JERZY ŁAPIŃSKI
Bardos, ubogi student z Krakowa	— PIOTR MILNEROWICZ
Miechodmuch, organista	— PAWEŁ BALDY
Stara baba	— HALINA BIELAWSKA
Wieśniaczka	— ZUZANNA ŁOZIŃSKA
Pastuch	— STEFAN MIEDZIŃSKI
Góral	— ZBIGNIEW SZYMCZAK
Góralki	— HENRYKA BALDY
	— SABA JASIELSKA
	— ZOFIA FRIEDRICH
Druchny	— DANUTA SZUMOWICZ
	— BARBARA MAJEWSKA
	— TERESA UJAZDOWSKA
Drużba	— RYSZARD ŻUROMSKI

Chór Krakowiaków i Krakowianek Chór Górali i Góralek
Scena we wsi Mogile pod Krakowem — rok 1794

Zastępca dyrektora
MARCIN TALARCZAK

Kierownik techniczny
MIECZYSŁAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
JAKUB TEKIELA

Rekwizytor
RYSZARD WOJNAROWSKI

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA NICEK

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelatorskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

ZBIGNIEW RASZEWSKI

KRAKOWIAKI I GÓRALE

Spór o daty

(...) Premiera „Krakowiaków i Górali" odbyła się 1.III.1794, a Bogusławski minął się z prawdą pisząc (w „Dziejach Teatru Narodowego" — **Red.**), że pomysł sztuki nasunęła mu bitwa pod Racławicami. (Bitwa ta miała miejsce dopiero 4 kwietnia — **Red.**).

Z dotychczasowej analizy wynika, że do sztuki wziął się prawdopodobnie na przełomie lat 1793/94, w najciekawszym okresie konspiracji. Okres ten trwał od jesieni 1793 do przedwiośnia 1794. Otwarła go potajemna wizytacja Kościuszki, który przybył do Małopolski we wrześniu 1793, stwierdził, że kraj nie jest gotowy do walki i zalecił staranne przygotowania na wzór amerykański. (Mowa o wzorach przygotowań do amerykańskiej wojny o niepodległość, 1776—1783, w której, jak wiadomo, Kościuszko brał udział — **Red**'). Dokonywano ich długi czas bez większych przeszkód. Część Rosjan była za pozyskaniem Polaków i przeobrażeniem Polski w bazę wypadową na Zachód (co stanowiło dawną koncepcję Katarzyny). Najbardziej wpływowi, chciwi nowych łupów, skłaniali się do sprowokowania jakiejś ruchawki (co usprawiedliwiałoby ostateczny rozbiór kraju). Wszyscy wiedzieli o spisku, ale nie przypuszczali, by mógł przybrać poważniejsze rozmiary. Lękało ich tylko jedno: przenikanie wpływów jakobińskich z Francji. (...)

(...) Rosjanie wykazywali znaczną powściągliwość, póki nie przekonali się, że sprzysiężeni mogą porwać za sobą garnizony wojskowe, a nawet mieszczan i chłopów. Do-

piero wtedy zamajaczyło im widmo rewolucji powszechnej, niebezpiecznej wobec sytuacji wojskowej w Polsce, groźnej dla stosunków społecznch w Rosji. Pewność, że takiej rewolucji należy się obawiać, zyskali na przedwiośniu, w 1794.

Do tego czasu Warszawa żyła oczekiwaniem, w dosyć dziwnym nastroju. Ludzie krótko ostrzyżeni miewali nieprzyjemności, podejrzani o jakobinizm, ale w domu Klemensa Węgierskiego odbywały się na wpół jawne posiedzenia spiskowych. Na ulicach stały armaty rosyjskie, a jednocześnie rosyjska orkiestra wojskowa przygrywała w Ogrodzie Saskim.

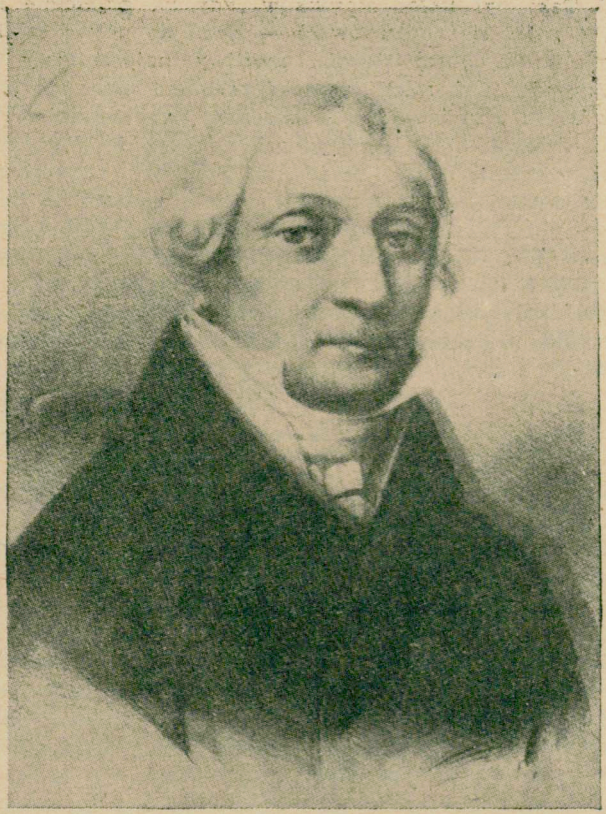
Teatr przez cały czas był otwarty. Bogusławski prowadził go na własne ryzyko, wspierany przez króla doraźnymi dotacjami. O jego polityce i warunkach pracy najwięcej mówią raporty, które Jan Dębowski, Józef Świętorzecki i inni (emisariusze spiskowi w Warszawie — **Red**), wysłali do Drezna Ignacemu Potockiemu (jednemu z szefów konspiracji — **Red.**). Co do polityki, nie ulega wątpliwości, że była celowa. Bogusławski unikał prowokacji, o czym świadczy epizod z komedią Zabłockiego „Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi", wznowioną 4. XI. 1792. Czarny charakter w tej sztuce ma na imię Szczęsny. Publiczność z uciechą podchwyciła ten drobiazg odnosząc go do Szczęsnego Potockiego, marszałka Konfederacji Targowickiej, bisowała najdrażliwsze momenty i domagała się powtórzenia sztuki w dniu 6. XI. „Ledwo aktorowie wyprosili się, ażeby więcej tej komedii nie grali, oświadczając, iż (w przeciwnym wypadku) teatr polski zamknięty zostanie..." Jeszcze w lutym 1794 dyrektor wyszedł przed kurtynę i błagał publiczność, by zrezygnowała z „Indian w Anglii" w tłumaczeniu jakobina Meiera. (Wybór sztuki na następny dzień poddawano wówczas pod głosowanie publiczności).

Scena z warszawskiej **prapremiery** „Krakowiaków i górali”; w środku Bogusławski w roli studenta Bardosa (wg akwareli A. F. Lohrmana z 1794 roku)

Nie był to jednak oportunizm, gdyż Bogusławski odmówił wystawiania sztuk, które schlebiały Targowicy.

Repertuar próbował montować z utworów przedstawiających „pod alegorią" najświeższe wydarzenia i z odpowiednich sztuk zagranicznych. Ledwie wojsko rosyjskie stanęło na Pradze (4.VIII.1792), wystawił „Henryka VI na łowach" (8.IX.), a Świętorzecki zaraz doniósł Potockiemu, „że w tej komedii wiele było takich rzeczy, które pod alegorią wystawiały niegodziwość robót teraźniejszych". Następnego roku chciał grać „Brutusa" Voltaire'a, czego mu oczywiście zabroniono. W jesieni 1793 nadszedł kryzys, na szczęście pokonany. „Chciał Książę ex-podkomorzy (Kazimierz Poniatowski) wysadzić Bogusławskiego z antrepryzy dla Truskolaskich, ale publicum było mocniejsze. Truskolaska wygwizdana, Bogusławski oklaskami zachęcony, żeby teatrem dyrygował".

Publiczność miał istotnie po swojej stronie, spragnioną aktualności, wrogą Targowicy. Kiedy w komedii Zabłockiego padły słowa „podły" i „zdrajca" pod adresem Szczęsnego, zaraz „dano fora, raz, drugi, aż do kilkunastu, gdzie przez powtórzenia Owsiński aktor ledwie nie zemdlał na teatrze, mówił to bowiem z najmocniejszą ekspresyją." W końcu powstał taki tumult, „że wielu z bojaźni z teatru uciekło, kobiety nawet z lożów wrzaskliwym wołały głosem „fora". („Fora" znaczyło tyle, co bis — **Red.**). Kiedy po chwilowym zakazie „Henryk VI" miał wrócić na scenę po raz trzeci, „zrobiły się partyje: wygwizdania jedna, a druga oklasków". Otóż „partyja wygwizdania" przegrała i „długo klaskano, za każdym znaczniejszym wyrazem fora po kilkakroć powtarzano". „Byłem na teatrze — wyznał Dembowski — a czując uwielbienie dla autora i prawdy, kaduczniem sobie dłonie od klaskania potłukł".



JAN STEFANI, kompozytor muzyki do „Krakowiaków i Górali".

(...) Taki był układ stosunków, gdy na przełomie lat 1793/94 wziął się (Bogusławski — **Red.**) do nowej sztuki. Terminus ad quem (termin możliwy najpóźniejszy — **Red.**): jakieś dwa miesiące przed premierą (początek stycznia 1794). Terminus a quo (możliwy najwcześniejszy — **Red.**): listopad 1793. W listopadzie przybył do Warszawy Barss, uczestnik tajnej narady na Podgórzu. Doniósł on, że Kościuszko naznaczył odległy termin wybuchu i liczy szczególnie na chłopów, których strój miał być zasadniczo strojem wszystkich powstańców. Mówił, że „wszyscy (chłopi) mają straszliwy oręż w swych kosach", co musiało sprawić wielkie wrażenie na Bogusławskim, bo zabrzmiało wyraźnym echem w tekście „Krakowiaków i Górali".

Spór o treść

Nie ulega wątpliwości, że wyzyskał w tej sztuce całe doświadczenie lat poprzednich. Znów padło słowo „alegoria", wkrótce po premierze. Późniejsi krytycy też skłonni byli rozumieć treść sztuki alegorycznie, choć wykładali ją rozmaicie. Jedni przypuszczali, że Bogusławski chciał przedstawić dwie warstwy społeczne, inni, że Polaków i „Moskali". Jeszcze inni sądzili, że Krakowiacy i Górale występują „w roli podwójnej". „Raz jako dwie warstwy społeczeństwa, które Bogusławski nawołuje do zgody, to znowu niewątpliwie jako Polacy i Moskale, którzy najeżdżają ziemie polskie."

To znaczy, że na scenie Teatru Narodowego Krakowiacy byliby i nie byli chłopami polskimi, a Górale byliby i nie byli Moskalami. Z uwagi na daty trzeba to tłumaczene odrzucić. W historii teatru zdarzały się alegorie jeszcze bardziej zawiłe. Nie zdarzało się, aby doświadczony dyrek-

tor teatru stosował je w podobnej chwili. Doświadczony dyrektor teatru wie, że podnieconemu tłumowi nie można zawracać głowy. W dniach takiego napięcia, jakie wytworzyło się w Warszawie na przedwiośniu 1794, publiczność żąda jasnych odpowiedzi. Bogusławski udzielił ich swojej publiczności. Można odczytać je z tekstu, byle porównać go z datami.

Spokojnych Krakowiaków napadło mściwe plemię Górali. Krakowiacy mieli wobec nich pewne zobowiązania natury matrymonialno-prawnej. Jednakże w ostatniej chwili doszli do wniosku, że zobowiązania były wymuszone (nawet sprzeczne z prawami natury, w. 168) i zerwali umowę. Górale poczuli się tym zelżeni. (...) Postanowili „ukarać" „chłopy zuchwałe" (...). Napadli znienacka na ich posiadłości i zrabowali im największy skarb. Ofiarą najazdu padły „owce", „sto wieprzaków", „świń ze dwieście", „woły" i „kozioł tłusty", co osiadłych Krakowiaków doprowadziło do desperacji.

Trzeba przyznać, że ten szczegół alegorii był znakomicie wymierzony. Historycy zgodnie twierdzą, że główną przyczyną wrzenia w Polsce w latach 1792—94 nie były upokorzenia, ale bieda. Zwłaszcza Warszawa, raptownie rozrosła w czasach Stanisławowskich, po przegranej wojnie poczuła się zagrożona w swojej egzystencji. Drugi rozbiór odciął ją od naturalnego zaplecza. Bankructwo bankierów zniweczyło kredyt. Redukcja wojska wyrzucała tysiące zawodowych oficerów i żołnierzy na bruk. Rekwizycje dopełniły reszty. Nawet pospólstwo, do niedawna dosyć obojętne na bieg wypadków, z nienawiścią odnosiło się do żołnierzy rosyjskich. Po raz pierwszy starło się z nimi w październiku 1792...(...). Dnia 16.IX.1793, na Pradze, zaczęło się od kłótni polskiego żołnierza z rosyjskim. Skończyło się na formalnej bitwie

200 żołnierzy rosyjskich z gromadą rozwścieczonego pospólstwa, które wyparło Rosjan aż pod Targówek. (...)

Łatwo sobie wyobrazić, że na premierze z 1.III.1794 większość publiczności zaraz utożsamiła się z Krakowiakami.. Z tekstu wynika, że są to ludzie łatwo zapalni. Na pierwszą wiadomość o rabunku rwą się do bitki, choć proporcja sił nie wróży im nic dobrego. Najeźdźcy są nieliczni (...), „Ale oni ruśnice i śturmaki mają, kto się do nich przybliży, jak w dzika strzelają..." (...)

Zestawiony z datami tekst dowodzi, że sztuka przedstawiała w sposób alegoryczny stosunki polsko-rosyjskie na przełomie lat 1793/94. Dla jej wymowy decydujący jest fakt, że mimo materialnej przewagi wroga Krakowiacy zwyciężają. O zwycięstwie rozstrzyga furia, z jaką natarli całą gromadą z „żonami", „dziećmi", a nawet kościelnym Miechodmuchem, który posuwał się z przyzwoitej odległości za głównymi siłami. „Strasny i ozóg w dłoni, gdy kto swojego broni" (...)

Od tej chwili sztuka staje się intrygująca dla dzisiejszego czytelnika. „Totalna wojna" Krakowiaków była przecież zupełnie sprawiedliwa. A mimo to była w sztuce potępiona. Potępił ją Bardos — Bogusławski. (Sam Bogusławski grał bowiem zawsze Bardosa, zarówno na premierze jak i potem, po latach, przy każdej okazji wznowienia „Krakowiaków i Górali" w jego teatrze — **Red.**).

Bardos

(...) Krakowiacy wygrali, bo zmusili przeciwnika do ucieczki, lecz Bardos nie dopuści do rzezi. Uciekający Górale wpadli na jego „drot" utrzymywany pod napięciem. Krakowiacy „widząc Góralów na ziemi rzucają się

na nich wołając": „Terazze ich!" „Gdy przestraszonych Góralów chcą mordować, wyniosłym głosem zawoła z góry

BARDOS

Stójcie!
(Wszyscy natychmiast odwracają głowy na niego, a on mówi dalej)
Wstrzymajcie się mordercy! Także więc srogiemi
Być chcecie, zabijać ich, gdy leżą na ziemi?
Chcecież zbrodnicze ręce w krwi bezbronnej maczać?
Wyniosłych karać trzeba, pokornym przebaczać:
Tak prawo Boskie uczy. — Spuśćcie wasze pałki..."
(II, w. 72-77)

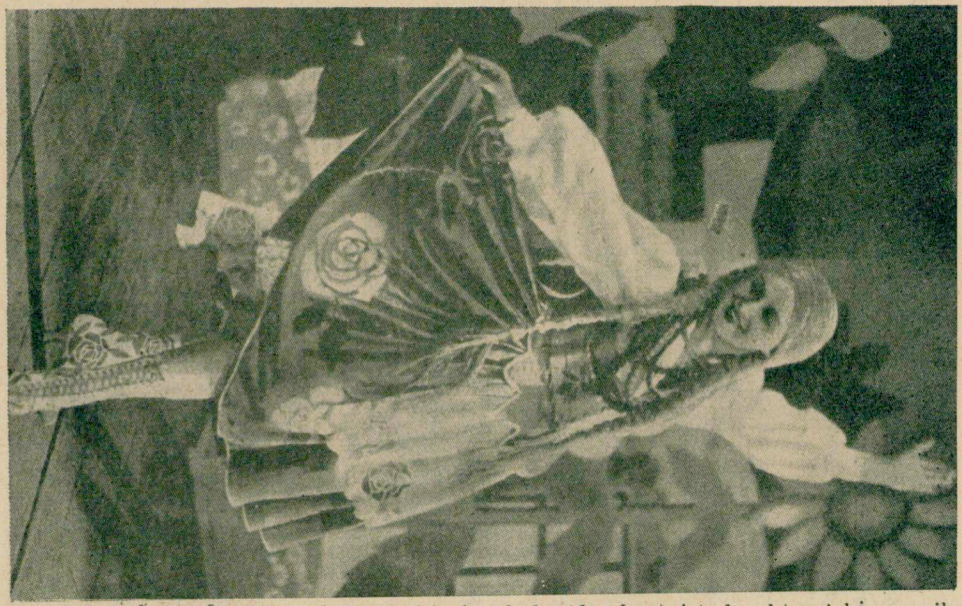
Nie można odnosić tej apostrofy do przyszłych losów rewolucji, a mianowicie do postawy pospólstwa wobec szlachty. Gdy Bogusławski pisał sztukę, nie było o tym mowy. Wszystkich zaprzątało pytanie, czy pospólstwo i chłopi w ogóle przystaną do insurekcji. Z tekstu wynika, że Bogusławski był pewien ich udziału, a nawet lękał się ich zawziętości wobec wrogów. Przebieg wypadków potwierdził jego przewidywania. Pospólstwo warszawskie biło się z zapamiętaniem, ale rabowało nie gorzej od Rosjan. Jeńców najczęściej mordowano (mowa o insurekcji warszawskiej 17 i 18 kwietnia 1794 — **Red.**), czego Rosjanie na ogół nie robili.

Alegoria była do końca jednolita, a tak obmyślana, że każdy mógł z niej coś wyrozumieć, zależnie od swojej przynależności i wtajemniczenia. Wolnomularzom (autor szkicu podkreśla przynależność Bogusławskiego do warszawskiej loży wolnomularskiej „świątyni Izis" i ścisłe jego związki z ideami humanitaryzmu wolnomularstwa — **Red.**). Bogusławski dawał do zrozumienia, że wojnę potępia, wolałby, aby jej nie było, lecz gdy wybuchnie,

sam stanie po stronie uciśnionych. Warto dodać, że zachował się zgodnie ze swymi zasadami. Nie wziął szpady do ręki, choć był abszytowanym (dymisjonowanym — **Red.**) podchorążym, ale podpisał akt powstania (19.IV) i służył mu do upadku Pragi.

Do Rosjan zdawał się mówić: jeśli nie zmienicie swojej polityki, w Polsce wybuchnie rewolucja jakobińska, której obawiacie się najbardziej, i wypijecie piwo, któregoście sobie nawarzyli.

Polak spiskowiec musiał odnieść do siebie wezwania Bardosa: „Bądź cierpliwy!" Alegoria Bogusławskiego rozgrywa się w Krakowskiem. Napisał ją i wystawił na długo przed rajdem Madalińskiego, to znaczy, że znał plan Kościuszki, do którego najgorętsi nie chcieli się zastosować. (Wybuch powstania został bowiem, w efekcie, przyspieszony masowymi aresztowaniami wśród spiskowców w początkach marca i zarządzeniem przyspieszającym redukcję polskiego wojska, w następstwie czego 12 marca „brygadier Madaliński na czele 1 200 kawalerii zebranej w Ostrołęce odmówił przeprowadzenia redukcji i skierował się na Kraków", zgodnie z planem ustalonym wcześniej. Był sygnał wybuchu insurekcji, w tym stanie rzeczy już nie od odwleczenia — **Red.**). Kościuszko ciągle ponawiał swe instrukcje, m. in. przez emisariuszy, którzy przybyli do Warszawy w styczniu 1794. Termin naznaczył na połowę marca. Miejsce wybuchu — Kraków. Mimo to zapaleńcy wzywali Madalińskiego do stolicy, chcieli uderzyć już w lutym, a w każdym razie przed 4.III., bo między 4 i 15.III wojsko miało być zredukowane, także w garnizonie warszawskim. Dnia 25.II odbyła się „bardzo ludna" sesja u Węgierskiego. Bogusławski poszedł na tę sesję i był świadkiem burzliwej dyskusji spiskowych. Gdy bankier Kapostas zażądał od nich posłuszeństwa



ZUZANNA ŁOZIŃSKA, zasłużona aktorka, były (dwukrotnie) dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Dolnośląskiego w Jeleniej Górze, na zdjęciu w przedstawieniu „Krakowiaków i górali" w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, w roku 1928.

wobec Kościuszki i odroczenia wybuchu, zapalczywy ks. Meier porwał się na niego do szpady. Bogusławski chciał najwidoczniej przestrzec spiskowych przed księdzem-patriotą. Miechodmuch w „Krakowiakach i Góralach" radzi wojnę, ale podczas bitwy chowa się „za górą pod pniaki". (...)

Do wszystkich Polaków zwracał się taki manifest: gdy dojdzie do wojny, zwyciężycie. Pamiętajcie wówczas okazać wspaniałomyślność zwyciężonym. „Tak prawo Boskie uczy". Gdy pokonacie Rosjan, „spuśćcie wasze pałki". Należy przypuszczać, że niejeden Rosjanin pojął to wezwanie i „aplaudował" (oklaskiwał — **Red.**).

Była to zgrabna sztuka. Na scenie ukazała się w ostatniej chwili. Ambasada (rosyjska — **Red.**) nie mogła zlekceważyć tej burzliwej sesji u Węgierskiego. Dnia 2.III zaczęły się aresztowania spiskowych. Premiera „Krakowiaków i Górali" (1.III) odbyła się w przeddzień „wsypy".

(Z tomu „Staroświecczyzna i postęp czasu". wyjątki)

Johan Gottfried Seume

„KRAKOWIACY I GÓRALE W WARSZAWIE"

Jest to relacja życzliwego Polakom cudzoziemca, poety niemieckiego, który w latach 1793—94 przebywał w Warszawie jako sekretarz ambasadora rosyjskiego Igelströma.

Wystawienie w stolicy sztuki teatralnej pod tytułem „Krakowiacy" wywołało niesłychany entuzjazm. Jest to utwór o tematyce narodowej przedstawiający z wielkim talentem kłótnię wieśniaków pochodzących z okolic Krakowa. Rosyjski poseł miał początkowo zastrzeżenia co do owego przedstawienia, ponieważ jednak marszałek hrabia Moszyński osobiście zaręczył, że nie będzie w tym spektaklu nic zdrożnego, zezwolono ostatecznie, aby się odbyło.

Autor, pan Bogusławski, igrający ludzkimi namiętnościami jak piłką, równie dobry patriota jak autor, dał dowód swego mistrzostwa w samej sztuce i jej wystawieniu, łączy ona w sobie nadzwyczaj zręcznie w jedną całość dramat, wodewil i balet. Porywająca muzyka oparta została częściowo na rodzimych pieśniach ludowych, częściowo na dyskretnie przejętych motywach z najlepszych utworów zagranicznych; tylko ktoś o bardzo chłodnym usposobieniu mógłby się nie poddać ogólnemu entuzjazmowi. Na ogólną liczbę trzech przedstawień udało mi się dwukrotnie być w teatrze i muszę wyznać, że nigdy nie doznałem większego, głębszego i trwalszego wrażenia. Polityczne aluzje tej sztuki były bardzo odległe i niezbyt istotne, miała jednak ona cha-

rakter patriotyczny. Kilku z czołowych aktorów najprawdopodobniej weszło w porozumienie, uzupełniali bowiem arie wstawkami, które wnet wyparły właściwy tekst, powtarzane z nieukrywaną radością. Wstawki te przeniosły się szybko z teatru między lud, a wypadki pod Krakowem (autor ma na myśli akt powstania zaprzysiężony na rynku krakowskim 24 marca i następnie bitwę pod Racławicami 4.IV.1794 — **Red.**) uczyniły z wszystkich warszawian śpiewaków operowych. Nawet rosyjskie orkiestry wojskowe grały ulubione arie z ulubionej opery. Rosyjski generał, dowiedziawszy się o wszystkim, co zaszło, zabronił dalszych przedstawień; lecz utwór, trzykrotnie już odegrany, odniósł skutek. Balet „Werbownicy", kończący przedstawienie, w każdej innej okoliczności uznany byłby za całkiem niewinny, lecz teraz podobnego co i sama sztuka doznał losu. Głuchy szmer niezadowolenia rozszedł się wśród publiczności; coraz częściej zaczęły się ukazywać śmiałe paszkwile, a nawet zaczęto głośno sie odgrażać.

Antoni Trębicki

NA PREMIERZE „KRAKOWIAKÓW I GÓRALI"

(Jest to, z kolei, relacja jednego z uczestników spisku, obecnego na premierze).

Podli tacy zdrajcy, jakimi byli Szczęsny Potocki, Kossakowski, Ożarowski, Zabiełło, Ankwicz (przywódcy Targowicy — **Red.**) i ich poplecznicy, fałszem tylko powleczone mieli lica, uprzejmość, grzeczność, podchlebne wyrazy, by sobie zjednać stronników, dały zaraz dorozumiewać się o ich tajemnym celu, by wzbieranym zwiedzionych orszakiem od stryczka swe szyje zasłonić lub aby doprowadzeniem zamiarów potencji, której podle zaprzedali się, wyższych dostojeństw, hojniejszych nagród za upodlenie i zniszczenie ich ojczyzny dostąpić. Każdy krok śmiały takowych ludzi niknął wpośrzód tysiąca kroków trwogi i wątpliwości. Cóż lepiej może śmiechu godna prawdziwa niedorzeczność tych wszystkich narzuconych władców naszego królestwa jak pozwolenie grania farsy „Krakowiaków", właśnie do przypadku wówczas napisanej, zachęcającej do powstania i publicznie zapowiadającej ichmościom, co się niebawem z nimi stanie. Po pierwszej zaraz reprezentacji, po oklaskach całej publiczności napełniającej teatr, można było snadnie zgadnąć, o co idzie i w jakim zamiarze sztuka ta napisana.

Kiedy obrotny Bogusławski śpiewał tę piosenkę:

Bo jak się nie uda,
Cnota weźmie górę,
To nie będą żadne cuda,
Że ty weźmiesz w skórę —

dla lepszego objawienia, że niewinną gra farsę, obracał

się do loży Ożarowskiego i wprost do niego przytomnego adresując się, palcem mu kiwał. (W tym punkcie autor, spisujący wspomnienia po kilkunastu latach, omylił się co do osoby aktora: sam Bogusławski grał bowiem Bardosa, cytowaną zaś piosenkę dedykował w ten sposób Ożarowskiemu aktor grający Morgala — **Red.**). Śmiał się z głupstwa tego Ożarowski (w istocie powieszony w dwa miesiące potem — 9 maja, wraz z Zabiełłą, Ankwiczem i Kossakowskim — **Red.**), patrzyłem na to własnymi oczyma, najpewniej w duszy jego wesołość nie panowała. Kładli się ze śmiechu na swoich stołkach generałowie i oficerowie moskiewscy, których był ulubionym autorem pan Wojciech, i pewnie nie zgadywali dowcipu. Lecz cały parter, loże, galerie, paradys huczały z oklasków, trzęsły się od tupania i cztery razy dane fora dowiodło i dowieść było powinno najbardziej ograniczonemu, jaki jest sposób myślenia powszechny i zemsta na zdrajcach jaką radość powszechną sprawi. Dopiero po tej pierwszej reprezentacji poczęli madatorzy targowickie zgadywać cel tej komedii. (...)

„Krakowiacy i górale" w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1950, w reżyserii Leona Schillera. Scena z I aktu.

Mazurek góralski

Darmo Kasia od nas stroni,
Bo juz Góral za nią goni,
Góral ma nogi bocianie,
Kogo zechce, to dostanie.
Prózno więc nie uciekajta,
Lepiej się same poddajta.

Raz się Zosia Bartka bała,
I na górę uciekała,
Ale tez za to z wierzchołka
Wywróciła w dół kozołka.
Pasterze się śmiali z Zosi,
Bo widzieli u niej cosi.

(...)

Stała panna nad strumykiem
I nazwała Jonka bykiem,
On se tez rozek przyprawił,
Jak ją ubódł, tak rozkrwawił.
Teraz płace i narzeka —
Nie nazywaj bykiem cłeka.

Piosenka o kochaniu

(Aria IV)

BASIA

Raz na pniu między dębami,
Gdzie siadłsy w parze turkawki,
Nie wiem, dla jakiej zabawki,
Trzepotały se skrzydłami,
Patrząc na to ich rusanie
Taka mnie lubość przejęła,
Zem słodko Stasia ścisnęła,
I stąd wscęło się kochanie.

STACH

Raz nam się krówka ganiała,
A Basia przy mnie siedziała,
Nie wiem, jak to się zrobiło,
Ze mi się w ocach zaćmiło.
Bojąc się jakiej zarazy,
Ścisnąłem Basię dwa razy,
Ona mi wzbronną nie była,
Wtencas się miłość stwierdziła.

Duetto: STACH i BASIA

Odtąd, jak się gdzie spotkamy,
Zaraz o krówce gadamy,
Lub się turkawki wspomina,
I tak się znowu zacyna.
Kiedy siędziemy we dwoje,
Kiedy się z sobą bawiemy,
Wtencas zda się, ze oboje
Jedną dusycką zyjemy.

W REPERTUARZE TEATRU DOLNOŚLĄSKIEGO

Friedrich Dürrenmatt — Fizycy

Aleksander Fredro — Pan Jowialski

Duszan Roksandicz — Angelina

Samuel Aloszyn — Imię Twoje Nieznane

Borys Ławreniew — Czterdziesty pierwszy

PREMIERY PLANOWANE DO KOŃCA SEZONU 1967/1968

Sławomir Mrożek — Indyk. Zabawa

Aleksander Ostrowski — Pamiętnik szubrawca

Arthur Miller — Śmierć komiwojażera

Eugène Labiche — Nadawca 2114

Cena 3,- zł

Jel. Zakł Graf. 1770/67. 5.000. B-6. D-14/937/67