

## Bonawentura Kudlicz Notatki i szkice do portretu artysty

Od 17 maja do 18 czerwca 1801 roku zespół Teatru Narodowego pod dyrekcją Wojciecha Bogusławskiego próbował podreperować teatralną kasę występami gościnnymi w Kaliszu. Możemy dziś w miarę dokładnie zrekonstruować przebieg tej wizyty, między innymi dzięki listom, jakie jeden z wybitnych artystów Narodowej Sceny – Alojzy Fortunat Żółkowski – pisał do Józefy z Truskolaskich Ledóchowskiej, która „właśnie w tym czasie wyszedłszy za mąż porzuciła scenę, aby, stęskniwszy się za nią, po rozwodzie, za parę lat do niej powrócić”<sup>1</sup>. Korespondencja ta miała z całą pewnością zrekompensować Ledóchowskiej brak „teatralnych wrażeń”. Żółkowski, z właściwą sobie swadą, opisywał kolejne dni pobytu w Kaliszu. Nie szczędząc środowiskowych plotek, omawiał godne uwagi wydarzenia z życia zespołu. W liście datowanym „dnia 22 maja w piątek 1801 roku”, relacjonując najważniejsze wydarzenia z 18 maja, odnotował pojawienie się w składzie zespołu nowego aktora:

Szczurowski wysłany o kilka mil po orkiestrę, i w tym przyjęcie nowego aktora; nazywa się Kunicz, niższy ode mnie, ale już tłusty [...], twarz ma węższą i szepleni, wygląda jak pulpit muzyczny. Grywa tymczasem w orkiestrze – tam imponuje [...].<sup>2</sup>

Cytowany fragment aktorskiej korespondencji jest najprawdopodobniej jednym z pierwszych świadectw potwierdzających początek artystycznej kariery Bonawentury Kudlicza – rodowitego Wielkopolanina, urodzonego 12 lipca 1780 roku w Pleszewie, aktora, pedagoga i tłumacza, który przez prawie 41 lat współtworzył oblicze Teatru Narodowego<sup>3</sup>. W swojej relacji Żółkowski nie tylko zniekształca nazwisko młodego adepta sztuki scenicznej, lecz także umieszcza krótką charakterystykę, która w niezwykle dosadny, a nawet pogardliwy sposób wskazuje jego fizyczne wady i niedoskonałości. Można odnieść wrażenie, iż doświadczony aktor nie dawał dwudziestoletniemu młodzieńcowi żadnych szans na sceniczną karierę. Jedynym pozytywnym elementem przytoczonego opisu są umiejętności muzyczne Kudlicza, dzięki którym mógł stać się (w najlepszym przypadku) istotnym ogniwem teatralnej orkiestry.

Po zakończeniu występów w Kaliszu zespół Teatru Narodowego przybył do Poznania, gdzie występował od 20 czerwca do 13 lipca. Właśnie podczas tej wizyty odbył się sceniczny debiut Bonawentury Kudlicza, który w dniu 27 czerwca 1801 roku zaprezentował się publiczności w roli Suszeptowicza w słynnej *Szkole obmowy* Wojciecha Bogusławskiego – Richarda Brinsley’a Sheridana.

Brak źródeł i świadectw z epoki uniemożliwia ustalenie powodów, które zadecydowały o tym, iż Bogusławski ostatecznie zdecydował się na zaangażowanie

<sup>1</sup> S. Dąbrowski, *Listy Alojzego Żółkowskiego z Kalisza z roku 1801*, [w:] idem, *Aktorowie w podróży*, do druku przygotował i indeks zestawił Z. Wilski, wstępem poprzedził Z. Raszewski, Warszawa 1969, s. 33.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>3</sup> Szczegółowy życiorys Bonawentury Kudlicza zob.: J. Lipiński, *Kudlicz Bonawentura, krypt. B. K. (1780-1848)*, [w:] „Polski Słownik Biograficzny”, t. 16: *Kubacz Franciszek – Legatowicz Ignacy Piotr*, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971, s. 104-106 (tu szczegółowa bibliografia); zob. także: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, oprac. zbiorowe pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, hasło: *Kudlicz Bonawentura*, s. 349-350.

Kudlicza do zespołu Teatru Narodowego. Według relacji Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego autor *Krakowiaków i Górali*, podpisując umowę, stwierdził: „Prędzej mi włosy na dłoni wyrosną, niż on będzie dobrym aktorem”<sup>4</sup>. Można jedynie domniemywać, iż o angażu zdecydowała młodzieńcza pasja i emanująca z młodego Kudlicza absolutnie szczerza fascynacja sztuką teatru. Warunki fizyczne nie wróżyły mu bowiem scenicznej kariery. Otyłość, stosunkowo niski wzrost, lekko zniekształcona twarz, spłaszczony duży nos – wszystkie te cechy zdecydowanie odbiegały od ówczesnych kanonów „aktorskiej urody”. Sytuację komplikowała dodatkowo wada wymowy. Kudlicz seplenił, a pod wpływem silnych emocji zaczynał się jąkać<sup>5</sup>. Według Kazimierza Władysława Wójcickiego

[...] niefortunne były wystąpienia pierwsze dla Kudlicza, wymowa ciężka, mocno szepleniąca, oblicze niewiele mówiące, postać i ruchy nieskładne i niewyrobane, wszystko to uprzykrzało publiczność przeciwko niemu. Raz nawet doznał zbyt bolesnego ciosu, bo wygwizdano grę jego<sup>6</sup>.

Pierwsze niepowodzenia nie zniechęciły jednak młodego Kudlicza. Intensywne i powtarzane każdego dnia przez wiele godzin ćwiczenia zredukowały po pewnym czasie wadę wymowy. Także samodzielny trening aktorski przyniósł oczekiwane rezultaty. Kudlicz poprawił koordynację ruchów, nabrał pewności siebie, a przede wszystkim wykształcił umiejętność gry niemej, opartej na perfekcyjnej mimice. Kilka lat ciężkiej pracy przyniosło niezwykle efekty i zaowocowało całkowitą zmianą pozycji w aktorskim środowisku. Wójcicki słusznie zauważył, iż siłą

[...] woli i pracy, potrafił wkrótce przejednać sobie publiczność do tego stopnia, że w przeciągu niedługiego czasu, stał się jej ulubieńcem, a następnie już się liczył w rząd pierwszych artystów dramatycznych [...].<sup>7</sup>

Także Karol Estreicher, nie kryjąc podziwu dla determinacji młodego adepta sztuki aktorskiej, podkreślał, iż „[...] usilną pracą wyrobił się na aktora pierwszorzędnego”<sup>8</sup>. Omawiany etap aktorskiej kariery Bonawentury Kudlicza także z dzisiejszej perspektywy jest niezwykle poruszającym i pouczającym przykładem uporczywego dążenia do urzeczywistnienia własnych marzeń na przekór wszelkim przeciwnościom i niepowodzeniom.

Zachowane do dzisiejszego dnia przekazy świadczą o tym, iż Bogusławski długo nie wierzył w możliwości Kudlicza i obsadzał go zazwyczaj w rolach drugoplanowych (m.in. służących i koniuszych). Dopiero w 1805 roku Kudlicz otrzymał pierwszy benefis. Od następnego roku zakres jego ról znacząco się poszerzył. Jacek Lipiński zauważył, iż od 1808 roku „[...] Kudlicz występował w tragediach, w l. 1809-10 – w operach i dramach, by w grudniu 1811 roku otrzymać rolę tytułową w komedii J. U. Niemcewicza *Samolub*. Klasycy warszawscy zwrócili wówczas bacniejszą uwagę na styl gry aktorskiej Kudlicza [...]”<sup>9</sup>. Poczucie niedoceny oraz wynikająca z niego frustracja młodego i niezwykle

<sup>4</sup> Zob.: J. T. S. Jasiński, *Życiorysy aktorów polskich XVIII i XIX wieku*, rękopis i maszynopis w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

<sup>5</sup> Zob.: W. Rapacki, *Trzy doby rozwoju sceny naszej i trzej jej przedstawiciele: Bonawentura Kudlicz, J. S. Jasiński, Jan Chęciński*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887 (IV), nr 188 z dnia 7 maja (27 kwietnia), s. 232-233.

<sup>6</sup> K. W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, ryciny A. Matuszkiewicza, t. 2, Warszawa 1856, s. 86.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 4, cz. 2, wyd. 3, oprac. K. Nowacki, Kraków 1992, s. 792.

<sup>9</sup> J. Lipiński, *op. cit.*, s. 104.

ambitnego artysty sprawiły, iż znalazł się w grupie malkontentów zmierzających do zmiany dyrekcji Narodowej Sceny. Momentem przełomowym w jego biografii stał się rok 1814, w trakcie którego antrepryzę Teatru Narodowego objął „arcykapłan neoklasyków polskich”<sup>10</sup> – Ludwik Osiński. Nowy dyrektor w pełni docenił artystyczne możliwości Kudlicza, który stał się wkrótce jednym z najważniejszych członków zespołu, uwielbianym zarówno przez publiczność, jak i przez grupę krytyków zrzeszonych w ramach Towarzystwa Iksów. Trzeba także przypomnieć, iż w 1814 roku Kudliczowi powierzono funkcję reżysera Teatru Narodowego, którą pełnił aż do roku 1842. Sceniczne sukcesy sprawiły, iż aktor szybko zyskał poważanie w artystyczno-intelektualnych kręgach towarzyskich ówczesnej Warszawy. W 1815 roku wstąpił do nowo powstałej loży masońskiej Świątynia Minerwy (z polskim językiem obrad oraz obrzędowości) i był jej czynnym członkiem aż do rozwiązania w 1821 roku<sup>11</sup>. Był także członkiem kapituły loży Rycerze Gwiazdy.<sup>12</sup>

Dokonując próby charakterystyki aktorskiego warsztatu Bonawentury Kudlicza, należy bezwzględnie sięgnąć do recenzji Iksów publikowanych w latach 1815-1819 na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” oraz „Gazety Warszawskiej”. Analiza tych tekstów pozwala na pełniejsze zrozumienie fenomenu Kudlicza, którego warsztat, stosunek do roli oraz styl gry stały się dla wielu ówczesnych miłośników teatru rodzajem wzoru, swoistym punktem odniesienia dla zrozumienia istoty aktorstwa. Iksowie wielokrotnie twierdzili, iż niektórych ról nie można – po Kudliczu – już lepiej zagrać. Po obejrzeniu inscenizacji *Malarz z miłości* Benoîta Pelletier de Volmérangesa<sup>13</sup> recenzent pisał:

Pan Kudlicz nawracając serce ojca ku córce dokładnie cieniował grę swoją, a w pożegnaniu Pana tak mocną przejął się czułością, twarz jego tyle miała wyrazu, iż wątpię, aby scenę tę kiedykolwiek ktoś lepiej mógł wydać<sup>14</sup>.

Oceniając inscenizację tragedii Voltaire’a *Sierota chiński*, jeden z Iksów skwitował kreację Kudlicza stwierdzeniem, iż „[...] rola Zamtego lepiej graną być nie może”<sup>15</sup>. W tej samej recenzji można było przeczytać o niezwykłej wiarygodności scenicznej postaci:

Wznowiona tragedia pod tytułem *Sierota chiński* mimo słabego nader tłumaczenia najżywszą publiczności sprawiła przyjemność. Winniśmy to doskonałej grze JPana Kudlicza w roli Zamtego, którą dokładnie się przejął; przeniknął się on bowiem żywo cierpieniem ojca, który dla ocalenia ostatniego królów swoich potomka, dla dochowania poprzysiężonej rządowi wierności z własnego syna czyni ofiarę. Wszystkie stopniowania i cienie tego charakteru, walkę powinności poddanego z miłością ojcowską, odpór, który Zamti matczynej stawia czułości, nieustraszoną na koniec stałość mędrca doskonale w grze niemej i wysłowionej rozróżnił i wystawił; przez wszystkie pięć aktów rolę tak trudną z równym zawsze ogniem i czuciem, z równą do końca utrzymał godnością;

<sup>10</sup> Określenie zaczerpnięte zostało z prac Mariana Szyjkowskiego.

<sup>11</sup> Zob.: L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721-1821)*, Warszawa 1980, s. 375.

<sup>12</sup> Zob.: S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóz wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738-1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Kraków 1929, s. 129.

<sup>13</sup> *Malarz z miłości, czyli Waldemar i Klemencja*, drama w 3 aktach B. Pelletier de Volmérangesa, tłum. W. Szymaniecki, prem. polska 1 I 1808. Kudlicz zagrał rolę Ojca.

<sup>14</sup> Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, oprac. i wstępem opatrzył J. Lipiński, przypisy oprac. J. Lipiński i Z. Jabłoński, Wrocław 1956, s. 55. Recenzja opublikowana została w sobotę, 9 IX 1815.

<sup>15</sup> Voltaire, *Sierota chiński*, tragedia heroiczna w 5 aktach, tłum. J. Radowicki. Recenzja opublikowana 23 V 1815. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, op. cit., s. 11.

## Bonawentura Kudlicz. Notatki i szkice do portretu artysty

w scenie, w której syna sam porwać rozkazuje, któż z widzów nie był wzruszonym, gdy stłumionym głosem i odwracając oczy zawołał: *Idź i w kolebce porwij mego syna*, a gdy ten srogi drugi raz powtarza rozkaz, jak widocznie czytać było można na jego twarzy, że już znękaną duszę przemagała miłość ojcowska, której aby się obronił, wzywa przyjaźni na pomoc, i nim jeszcze wyrzekł: *Zlituj się, ran moich nie drażnij!* już każdy tę prośbę w niemej grze jego przewidział<sup>16</sup>.

Cytowany fragment dowodzi, iż dla Iksów Kudlicz realizował niemal idealny model aktorstwa, którego istotą była swoista równowaga pomiędzy „grą wewnętrzną” a zewnętrznymi formami ekspresji (gest, mimika, recytacja). Nawet intensywne i głębokie przeżycie roli nie nakłaniało Kudlicza do aktorskiej szarży i wykorzystywania skrajnych środków. J. T. S. Jasiński wspominał, iż Kudlicz „nieraz scenę zapału kończył z przytłumioną mocą, aby to nie było prośbą o oklaski”<sup>17</sup>. Wielokrotnie zwracano uwagę na umiejętność „stopniowania czucia” oraz próbę zrozumienia i odwzorowania psychologicznych motywacji zachowań. Dzięki temu nawet drugoplanowe role zadziwiały wiarygodnością. Po przedstawieniu opery *Szarlatan, czyli Wskreszenie umarłych* można było przeczytać, iż „Pan Kudlicz rolę sługi z przedziwną wydał łatwością (oby ta niewymuszoność stała się dla drugich przewodnią!)”<sup>18</sup>. W trzyaktowej dramie Renégo Charlesa Guilberta de Pixérécourta zatytułowanej *Biały pielgrzym* „[...] zwykły swój talent okazał, gra zawsze dobrze, bo zawsze czuje, co mówi, i zawsze na miejscu nadanej sobie osoby postawić się umie”<sup>19</sup>. Grając rolę Sierżanta w komedii *Stary komendant w kłopotach* zachwyił krytyka precyzją oddania zachowań pijanego człowieka:

Prawdziwy talent [...] umie się nawet przebić w mało znaczącej roli sierżanta pijanego. Dotychczas ciągle taczanie się i huczenie po teatrze stanowiło pijaństwo. Pan Kudlicz wydał je tak dalece we wszystkich szczegółach i odcieniach, iż każdy mógł łatwo poznać w grze jego naukę z żywych wzorów braną i dobrze rozważoną; słowem, owa niepewność w stawianiu kroków, uśmiech podchmienienia, wzrok czasem usypiający, czasem roziskrzony, owe bełkotanie bez przesady, a zwłaszcza to daremne zdobywanie się na siły i udawanie trzeźwości, tak zwykle podпиты, tyle sprawiły omamienia [...]”<sup>20</sup>.

W podobny sposób oceniona została jego interpretacja postaci w jednoaktowej komedii Augusta von Kotzebue zatytułowanej *Inwalidzi pruscy roztargnieni*:

JPan Kudlicz, można mówić, nie gra roli roztargnionego, lecz jest nim samym. Każdy z widzów zapomina, że jest w teatrze, że patrzy na grającego aktora; widzi tylko zasłużonego, w podeszłym wieku oficera w pomieszkaniu dawnego swego przyjaciela, które często za własne swoje bierze. Każdy gest, ruszenie, chód, postać twarzy, wejrzenie jest w ścisłej harmonii z charakterem. Nie pozwala sobie pan Kudlicz najmniejszego żartu, nigdy nie pragnie rozśmieszyć, nigdy nie jest udawającym, ale zawsze prawdziwym, starym, roztargnionem inwalidem<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 10-11.

<sup>17</sup> J. T. S. Jasiński, *op. cit.*

<sup>18</sup> *Szarlatan, czyli Wskreszenie umarłych*, opera w 2 aktach, muz. K. Kurpiński, libretto A. Żółkowski, prem. 23 I 1814. Cytowany fragment recenzji opublikowano 22 VIII 1815. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, op. cit.*, s. 46.

<sup>19</sup> R. Ch. G. de Pixérécourt, *Biały pielgrzym*, drama w 3 aktach, tłum. W. Merlini, prem. 28 IV 1815. Cytowany fragment recenzji został opublikowany 11 VII 1815. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, op. cit.*, s. 28-29.

<sup>20</sup> Charles (pseudonim Charlesa Puysaye’go), *Stary komendant w kłopotach*, komedia w 1 akcie, tłum. J. W. Krasieński. Recenzja opublikowana 23 III 1819. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, op. cit.*, s. 373.

<sup>21</sup> A. F. F. von Kotzebue, *Inwalidzi pruscy roztargnieni*, komedia w 1 akcie, tłum. W. Pękalski. Recenzja opublikowana 10 VI 1815. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, op. cit.*, s. 18.

W cytowanych wypowiedziach Iksów zwracano wielokrotnie uwagę na charakterystyczną dla Kudlicza umiejętność koncentracji i swoiste „zapamiętanie w grze”, którego efektem było odrzucenie tych elementów, które mogły być postrzegane jako „gwiazdorskie gesty” nastawione na łatwe zjednanie przychylności widowni:

Pan Kudlicz zawsze sobie równy, zawsze bawi, zawsze zajmuje, bo ciągle tym zajęty, co wystawia, na siebie tylko, na współgrających, na sztukę uważa. Gdyby nie tak częste i sprawiedliwe oklaski, zapomnieliby, że za sceną jest parter, są loże<sup>22</sup>.

Anonimowy recenzent napisał w 1823 roku na łamach „Kuriera dla Płci Pięknej” (nr 21 z 17 lutego), iż aktor ten „przejmując się charakterem roli nie będąc wszelako jej niewolnikiem”. Zdanie to chyba najlepiej oddaje niezwykłą dyscyplinę, umiar i precyzję Kudlicza w doborze aktorskich środków, a jednocześnie wskazuje przyczyny, które zadecydowały, iż Kudlicz stał się niemal ulubionym aktorem Iksów. Imponowała powściągliwością i precyzją gestu, perfekcyjną mimiką oraz – co szczególnie przypadło do gustu „warszawskim klasykom” – umiejętnością sceniczną deklamacji. W recenzji z inscenizacji *Cyda* Pierre’a Corneille’a, w której Kudlicz zastąpił Bogusławskiego w roli Gomeza, można było przeczytać:

Pan Kudlicz zmusza mnie zawsze do jednostronności moich uwag nad nim. Nie tylko wszystko zachował, co było dobrym w grze jego, ale nowych jeszcze dodał jej piękności wzorowym słuchaniem syna opowiadającego bitwę. Jesta [gesty], twarz, spojrzenie, wszystko silnym przemawiało wrażeniem, wszędzie jaśniało szczęście ojca. Każdy wyraz syna odbijał się w jego duszy; zdało się, że z nim walczył, z nim zwyciężał, z nim opowiadał bitwę<sup>23</sup>.

Emanuel Murray – osiadły w Polsce od lat siedemdziesiątych XVIII wieku Francuz, historyk, wydawca gazet, publicysta i uważny obserwator ówczesnego życia teatralnego – w nieukończonym *Aneksie* do swojej rozprawy *Des Acteurs et du jeu théâtral (O aktorach i grze teatralnej)*, omawiając warsztat aktorski Kudlicza, pisał między innymi:

Jego prezencja ma w sobie wiele szlachetności; jego ruchy wiele swobody, jego postawa wiele pewności siebie, jego porywy – wiele naturalności, a wymowa wiele elegancji i łatwości. Pracuje on nad swoimi ruchami, gestem, grą fizjonomii i deklamacją i łączy je wszystkie w jeden akord i harmonię, która przynosiłaby mu jeszcze więcej zaszczytu, gdyby ją oszczędnie a stale wprowadzał<sup>24</sup>.

Cytowany wcześniej K. W. Wójcicki, w swoim wspomnieniu o wybitnym aktorze

<sup>22</sup> Zob. recenzja jednoaktowej komedii *Giermkowie króla Jana* J. U. Niemcewicza (wg komedii M. Dieulafoya i L. E. Dupaty *Les Pages du Duc de Vendôme*) opublikowana 9 IX 1815. Kudlicz wystąpił w tym przedstawieniu w roli Harubardy. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, op. cit.*, s. 57.

<sup>23</sup> P. Corneille, *Cyda*, tragedia w 5 aktach, tłum. L. Osipiński. Cytowany fragment został zaczerpnięty z recenzji opublikowanej 11 V 1819. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, op. cit.*, s. 386.

<sup>24</sup> Rękopis – powstałej najprawdopodobniej około 1810 – rozprawy *Des Acteurs et du jeu théâtral* autorstwa Emanuela Murraya znajduje się w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, rkps. 2074. Fragment *Aneksu* przytaczam w tłumaczeniu J. Pini-Suchodolskiej, cyt. za: E. Szwanowski, *op. cit.*, s. 346. O E. Murrayu zob.: J. Szczepaniec, *Murray (Muray, Marai) Emanuel Mikołaj (ok. 1750-1822)*, hasło w: „Polski Słownik Biograficzny”, t. 22: *Morsztyn Zbigniew – Niemirycz Teodor*, pod red. S. Kieniewicz, Wrocław 1977, s. 274-278. O dziele Murraya zob.: M. Dębowski, *Wstęp* [w:] E. Murray, *O aktorach i grze teatralnej*, oprac. i tłum. M. Dębowski, Kraków 1991, s. 7-29.

podkreślał, iż Bonawentura Kudlicz był aktorem wszechstronnym, który „umiał na obliczu niepokąznym, wyrazić uczucia równie rzewne i bolesne, jak wesole i śmieszne. Odpowiadały im ruchy swobodne, szlachetne i poważne, w zgodzie zawsze z charakterem, jaki przedstawiał”<sup>25</sup>. O umiejętności gry niemej i perfekcyjnej mimice Kudlicza krążyły legendy. Karol Estreicher wspominał, iż w komedii Fulgence’a *Podróż do portu, czyli Zapusty na przedmieściu Paryża*, „zadziwiał dokładnością”<sup>26</sup>. W trzecim akcie, „gdy zjawia się, wracając do domu, z twarzą malującą wątpliwość, wywołał samą mimiką trzykrotne oklaski”<sup>27</sup>.

W okresie, w którym adepci sztuki aktorskiej próbowali w dość schematyczny sposób przedstawiać poszczególne afekty i namiętności, Kudlicz zaproponował metodę opartą na próbie analizy psychologicznej oraz częściowego utożsamienia się z postacią. Należy jednak podkreślić, iż nie można w żadnym przypadku postrzegać gry tego aktora jako dążenia do naturalistycznego oddania ludzkich zachowań na scenie. Aby wyrazić emocje granej postaci, Kudlicz poszukiwał oszczędnego gestu podpartego precyzyjnie dopracowaną mimiką. Nie unikał scen niemych, opartych wyłącznie na ruchu i działaniu fizycznym. Umiar, dążenie w repertuarze mniej ambitnym do prezentowania „wyższej komiczności”, precyzyjna deklamacja w tragedii, umiejętność przekazania nawet skrajnych emocji postaci bez nadmiernej egzaltacji – wszystko to sprawiło, iż Kudlicz stał się zarówno ulubieńcem klasycystycznej krytyki, jak i nieświadomej estetycznych doktryn publiczności. Jego metodę pracy nad rolą można z dzisiejszej perspektywy postrzegać jako próbę pogodzenia dwóch odmiennych, przeciwstawianych sobie w dyskusjach teoretyków mechanizmów decydujących o procesie twórczym aktora. Chodzi o opozycję „gra zimna” – „gra gorąca”, którą można odczytywać jako przeciwstawienie „rozumu” i „uczuciu”. Przytoczone wyżej opinie świadczą, iż zapatrzeni w estetykę francuskiego klasycyzmu Iksowie nie negowali problemu emocji i indywidualnego przeżycia w ramach aktorskiej kreacji. Dariusz Kosiński słusznie zauważył, iż taka postawa nie oznaczała

[...] rezygnacji z domagania się opanowania określonych umiejętności technicznych, zdobycia odpowiedniej wiedzy estetycznej, psychologicznej i historycznej czy zachowania świadomej kontroli nad procesem twórczym. Wydaje się jednak, że te kwestie uważali Iksowie za podstawowe i oczywiste, kładąc zarazem nacisk na to, czego ocenianym przez nich aktorkom i aktorom brakowało – na umiejętność gry wewnętrznej<sup>28</sup>.

Z tej perspektywy sposób pracy Bonawentury Kudlicza był dla Iksów niemal urzeczywistnieniem ideału sztuki aktorskiej.

Od swojego scenicznego debiutu (27 VI 1801) aż do ostatniego publicznego występu (28 XI 1842, kiedy zagrał Harpagona we fragmentach *Skąpca* Molière’a) przedstawił ponad 500 ról, wśród których należy wyróżnić Boratyńskiego w *Barbarze Radziwiłłówniej* Alojzego Felińskiego, Biskupa Stanisława w *Bolesławie Śmiałym* Franciszka Wężyka, Teramena w *Fedrze* Jeana Racine’a, Harpagona w *Skąpcu* Molière’a, Bryndasa w *Krakowiakach i Góralach* Jana Stefaniego – Wojciecha Bogustawskiego, Płaskę

<sup>25</sup> K. W. Wójcicki, *op. cit.*, s. 87.

<sup>26</sup> [Komedie w 3 aktach *Podróż do portu, czyli Zapusty na przedmieściu Paryża* (graną też pt.: *Zapusty, czyli podróż do portu Dieppe, Podróż do Dieppe*), Fulgence’a (pseudonim F. J. D. de Bury’ego), tłum. M. Grabowski, A. Potocki. Zob. *Dramat obcy w Polsce. Premiery. Druki. Egzemplarze*, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, t. 1: A-K, pod red. S. Hałabudy, Kraków 2001, s. 126 – przyp. red.]

<sup>27</sup> K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, *op. cit.*, s. 792-793.

<sup>28</sup> D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003, s. 194-195.

w komediooperze *Plaksa i Wesółowski* Ludwika Adama Dmuszewskiego (wg sztuki Charlesa Augustina de Bassompierre Sewrina), Anglika w *Mirandolinie* Carlo Goldoniego, Millera w *Intrydze i miłości* Friedricha Schillera, Anzelma w *Szkoda wąsów* L. A. Dmuszewskiego, Zamtego w tragedii Voltaire'a *Sierota chiński*. Kudlicz był także wybitnym interpretatorem ról fredrowskich. Kreacja Pana Geldhaba (1821) była uznawana za jedno z jego najważniejszych osiągnięć artystycznych. Równie wysoko oceniano jego role w inscenizacjach innych utworów Aleksandra Fredry – Radosta w *Ślubach panieńskich*, Pana Jowialskiego, Majora w *Damach i huzarach*, Jana Zrzedę w sztuce *Zrzedność i przekora*. Już nawet tak krótkie i powierzchowne zestawienie ról pokazuje ogromną rozpiętość gatunkową i stylistyczną. W aktorskim *emploi* Kudlicza odnajdujemy kreacje w neoklasycystycznych tragediach, komediach, komediooperach (śpiewał mocnym basem) i dramach romantycznych. Jego ponad czterdziestoletnia artystyczna biografia jest przykładem umiejętnego godzenia przeciwieństw (estetycznych, gatunkowych i ... towarzyskich) oraz podążania z duchem czasu, choć trzeba przyznać, iż na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych jego styl gry (a zwłaszcza sposób wypowiedzania tekstu) zaczęto postrzegać jako zbyt archaiczny.

Wojciech Bogusławski nie wierzył, iż Bonawentura Kudlicz odegra jakąkolwiek rolę w dziejach Narodowej Sceny. Stało się jednak inaczej. W kategoriach niemal symbolicznych można interpretować fakt objęcia przez Kudlicza w lutym 1815 roku funkcji wykładowcy w warszawskiej Szkole Dramatycznej. Bohater niniejszego szkicu przyjął propozycję prowadzenia najważniejszego przedmiotu w programie nauczania adeptów sztuki aktorskiej – „Dramatyki praktycznej i deklamacji”. Dzięki opublikowanemu na łamach „Gazety Warszawskiej” (1815, nr 2) opisowi wiadomo, iż w trakcie tych zajęć „[...] krótkie sceny na lekcje rozdzielane będą między uczniów i zmieniane dla ćwiczenia ich w wydaniu rozmaitych charakterów”. Był to najbardziej prestiżowy i najważniejszy element procesu kształcenia przyszłych aktorów, którzy właśnie w trakcie tych spotkań poznawali w praktyczny sposób najważniejsze elementy scenicznego warsztatu. Liczący trzydzieści pięć lat Kudlicz przejął prowadzenie „dramatyki” po założycielu i twórcy pierwszego programu szkoły – Wojciechu Bogusławskim.

Zbigniew Wilski, analizując przyczyny, które zadecydowały o rozpoczęciu przez Kudlicza pracy w warszawskiej Szkole Dramatycznej, pisał:

Nikt inny z ówczesnych aktorów nie zyskał w oczach Iksów takiej aprobaty. Nawet najwybitniejszej niewątpliwie ówczesnej aktorce, Józefie Ledóchowskiej, zarzucali brak „szlachetności” i „mniemane upiększenia”, zwłaszcza w dramach i komediach. Ostry atak na grę Bogusławskiego w recenzji z *Dwóch Klingsbergów* nie był jedynym wystąpieniem Iksów przeciw niemu. Żółkowskiemu zarzucali przesadną skłonność do śmieszenia publiczności, Szymanowskiemu grę jednostajną i „zimną”, Dmuszewskiemu brak naturalności, a czasem nawet „gminność”. Wybór Kudlicza na nauczyciela Szkoły Dramatycznej był więc wyborem określonego stylu gry [...], był też w pewnym stopniu wyborem przeciw Bogusławskiemu<sup>29</sup>.

Swoje zajęcia (zazwyczaj 5-6 godzin tygodniowo, z pensją miesięczną wynoszącą około 3000 złp.) Kudlicz prowadził nieprzerwanie w latach 1815-1830, a następnie od 1835 do 1842 roku. Nie zachowały się do dzisiaj relacje (np. notatki uczniów),

<sup>29</sup> Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 43. [Komedie w 4 aktach *Dwaj Klinsbergowie, czyli Jaki ojciec taki syn* napisał A. F. F. von Kotzebue, a przetłumaczyli: W. Bogusławski, W. Orsetti. Zob. *Dramat obcy w Polsce...*, op. cit., s. 363 – przyp. red.]

dzięki którym możliwa by była szczegółowa rekonstrukcja zarówno metody nauczania, jak i przebiegu poszczególnych zajęć. Dysponujemy współcześnie zaledwie kilkoma dość powierzchownymi świadectwami, które ukazują Bonawenturę Kudlicza jako pedagoga. Jednym z nich jest – przedrukowany przez „Gazetę Warszawską” (1816, nr 67) – fragment przemówienia wygłoszonego 14 sierpnia 1814 roku przez członka Rządowej Dyrekcji Teatru Narodowego – Wojciecha Pękalskiego, który po obejrzeniu popisu studentów Szkoły dokonał krótkiej charakterystyki stosowanych przez Kudlicza metod nauczania. Według Pękalskiego aktor w trakcie spotkań z uczniami

[...] łączył zarazem z teorią praktyczne przykłady co do mimiki, deklamacji i sytuacji. Rozdawał uczniom role, do jakich mniemał ich być mniej lub więcej zdolnymi, a objaśniając ich względem charakterów tychże ról, wskazywał stopnie panujących w nich namiętności, odpowiadające im poruszenia ciała, zmiany i przechody głosu; słowem ucząc, czym jest ta lub owa namiętność, uczył zarazem, jak się w jakim położeniu i w jakiej zwiastuje mocy<sup>30</sup>.

Niezwykle ciekawy fragment poświęcony stosowanym w trakcie zajęć z „Dramatyki praktycznej” metodom pracy odnaleźć można w rozważaniach Wincentego Rapackiego, który nie miał wątpliwości, iż to właśnie Kudliczowi „zawdzięczamy wybitne stanowisko sceny warszawskiej”. Rapacki pisał:

Doskonale charakteryzuje i sposób wykładów, i samego mistrza jeden szczegół, który się zachował w tradycji. Oto Kudlicz nosił przy sobie wielką srebrną tabakierkę, tę tabakierkę w czasie deklamacji kładł uczniowi w rękę, jeżeli zanadto nią poruszał; trzymając ją jednak jako ciężarek, uczył się powagi gestu<sup>31</sup>.

Z cytowanego fragmentu można wywnioskować, iż Kudlicz próbował nauczyć swoich wychowanków oszczędnego, pozbawionego przerysowań gestu. Wiele pracy poświęcał nauce scenicznej mowy. Po popisie uczniowskim, jaki odbył się w dniu 11 stycznia 1821 roku, na łamach „Tygodnika Muzycznego i Dramatycznego” (1821, nr 3) ukazał się artykuł, w którym między innymi wychwalano talent pedagogiczny Kudlicza i umiejętności uczniów. Posługujący się inicjałem O. autor zwrócił uwagę, iż „deklamacje w różnych rodzajach były właściwe i zrobiły prawdziwe ukontentowanie”<sup>32</sup>.

W *Dziennikach* Bogumiła Dawisona – jednego z najwybitniejszych absolwentów warszawskiej Szkoły Dramatycznej, odnaleźć można fragmenty świadczące o apodyktycznym charakterze Kudlicza, który wymagał od swoich uczniów bezwzględności posłuszeństwa i ścisłego stosowania się do jego wskazówek. Pod datą 30 listopada 1837 roku Dawison opisał zdarzenie, które rozegrało się w trakcie prób do przedstawienia, w którym mieli zadebiutować wybrani słuchacze Szkoły:

Kudlicz nie cierpi żadnych sprzeciwów. Podczas próby udzielił mi rad co do ustawienia się na scenie. Odpowiedziałem, że inaczej jest mi bardziej na rękę. Obrząził się.

<sup>30</sup> W. Pękalski, „Gazeta Warszawska” 1816, nr 67.

<sup>31</sup> W. Rapacki, *Trzy doby rozwoju sceny naszej i trzej jej przedstawiciele...*, op. cit., s. 232-233. Kudlicz kolekcjonował tabakierki. Według niektórych relacji posiadał ich kilkadziesiąt. K. W. Wójcicki pisał: „Zapalonym był zbieraczem tabakierek, to też po jego zgonie znalazł się nie mały ich zasób; przyjaciele i znajomi bowiem, znając upodobanie artysty, składali je w darze”. – zob. idem, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, op. cit., s. 87.

<sup>32</sup> Cyt. za: Z. Wilski, op. cit., s. 35.



– Otóż to – zawołał – chcę mu pomóc, a on mi robi swoje uwagi! Jest na pierwszej próbie w życiu i już sam sobie chce radzić!  
Szczęściem, przeprosiłem go jakoś. (Grać mam Gustawa w *Dwóch więźniach z galerii*)<sup>33</sup>.

Pomimo trudnego charakteru i wysokich wymagań stawianych swoim podopiecznym, Kudlicz cieszył się niekłamany szacunkiem i podziwem młodych adeptów sztuki aktorskiej. W zapiskach Dawisona odnaleźć można fragment opisujący – zorganizowane przez wdzięcznych uczniów – obchody imienin znakomitego nauczyciela. Nie kryjąc swoich emocji, Dawison pisał:

Jutro imieniny Kudlicza. Na dziś uczniowie Szkoły dramatycznej przygotowali quodlibet złożony z samych scen i rzeczy Kudlicza, które Wróblewski dość łycho przerobił z prozy na wiersz. Salę przystrojono kwiatami, girlandami, kobiercami, zaprowadzono Kudlicza na rodzaj tronu i kiedy zasiadł, rozpoczęto widowisko. Poszło to dosyć dobrze i zakończyło się kantatą [...]. Nasz stary przyjaciel do łez się rozczulił, dziękował nam wzruszony, przyrzekając dokładać wszelkich starań, aby wykształcić nas i przygotować do trudnego zawodu. Wszyscy na raz cisnęliśmy do niego, całując jego ręce z niezmysłowym uczuciem. Była to scena doprawdy rzewna<sup>34</sup>.

Kudlicz, prowadząc przez prawie dwadzieścia dwa lata zajęcia w Szkole Dramatycznej, miał bez wątpienia istotny wpływ na wizerunek i kształt polskiej sceny w pierwszej połowie XIX wieku. Dzięki ustaleniom dokonany przez Mieczysława Rulikowskiego i Zbigniewa Wilskiego wiadomo, iż w gronie ponad sześćdziesięciu aktorek i aktorów przyjętych do zespołów warszawskich teatrów w latach 1816-1834 aż czterdzieści dwie osoby wywodziły się ze Szkoły Dramatycznej<sup>35</sup>. Warto także przypomnieć, iż oprócz wspomnianego wyżej Bogumiła Dawisona, uczniami Kudlicza (w Szkole oraz w ramach prywatnych konsultacji) byli przyszli artyści tej miary, co Teresa Palczewska, Leontyna Halpertowa, Alojzy Żółkowski (syn), Jan Królikowski, Jan Tomasz Seweryn Jasiński. To właśnie Jasiński, ostatni z wymienionych uczniów, objął (w lutym 1843 roku) po swoim mistrzu stanowisko nauczyciela warszawskiej Szkoły Dramatycznej.

Omówienie artystycznej biografii Bonawentury Kudlicza byłoby niepełne bez przypomnienia jego dokonań translatorskich i pisarskich<sup>36</sup>. Artysta ten był bowiem autorem tłumaczeń, adaptacji i przystosowań trzydziestu sztuk wystawionych na scenie warszawskiej. Wśród tytułów odnajdziemy zarówno libretta operowe (m.in. *Skarb mniemany, czyli Niebezpieczno podsłuchać pod drzwiami*, opera w 1 akcie, muz. Étienne-Nicolas Méhula, libretto François Benoît Hoffmann; *Ida, czyli Zemsta spełniona*, opera w 4 aktach, muz. Adalbert Gyrowetz, libretto wg A. F. F. von Kotzebue; *Beniowski*, opera w 3 aktach, muz. François-Adrien Boieldieu, libretto Alexandre Vincent Pineau Duval wg utworu

<sup>33</sup> B. Dawison, *Dziennik (1837-1845)*, przeł. i oprac. E. Misiólek, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 1, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 182-183. [Wspomniany utwór, w którym grał Dawison, to melodrama w 3 aktach: *Dwaj więźniowie (więźnie) z galerii* J. E. B. Boiriego (Boire de Cantiran), P. F. A. Caramouche'a, A. Poujola, z muz. J. Stefaniego, tłum. B. Halpert, B. Kudlicz. Zob. *Dramat obcy w Polsce...*, op. cit., s. 101-102 – przyp. red.]

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 221-222.

<sup>35</sup> Zob.: Aneks [w:] M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego 1825-1915* (Lwów b. r.) oraz ustalenia Z. Wilskiego, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, op. cit., s. 46-47.

<sup>36</sup> Zob. hasło: *Kudlicz Bonawentura (1780-1848)*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 5: *Oświecenie. Hasła osobowe I - O*. Oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, red. tomu do r. 1958 T. Mikulski, Warszawa 1967, s. 232-235; *Dramat obcy w Polsce...*, op. cit., t. 1, *passim*; t. 2: *L-Z*, pod red. S. Hałabudy przy współpracy K. Stepana, Kraków 2004, *passim*.

A. F. F. von Kotzebue), komedie (m.in. *Skąpiec*, komedia w 5 aktach Molière'a) oraz odwołujące się do poetyki romantycznego widowiska melodramaty i dramy. W ostatniej grupie utworów wyróżnić należy dwa „teatralne hity” ówczesnej sceny warszawskiej. Pierwszym z nich był *Upiór* – „melodrama w 3-ech aktach z Prologiem” napisana (wg noweli Johna Williama Polidorigo) przez Jeana-Charlesa-Emmanuela Nodiera, Pierre'a François Adolphe'a Carmouche'a i Achillesa François Léonora de Jouffroy d'Abbans. Polska prapremiera przetłumaczonego przez Kudlicza *Upiora* odbyła się na scenie warszawskiego Teatru Narodowego w dniu 8 kwietnia 1821 roku. W tym samym roku utwór ukazał się w formie książkowej. Tłumacz, niesłusznie postrzegany przez niektórych jako zdeklarowany wielbiciel estetyki klasycyzmu, z ogromnym wyczuciem romantycznego „teatru grozy” przybliżył polskiej widowni historię „krwiożerczego ducha-powrotnika”, który aby nie „pogрузić się w nicości”, musi – w ciągu 36 godzin od opuszczenia grobu – pożywić się krwią dziewicy. Drugim z omawianych utworów byli *Machabeusze, czyli Wzięcie Jerozolimy* – „wielka melodrama w 4 aktach” napisana przez Léopolda Chandezona i Jeana Guillaume'a Auguste'a Cuvelier de Trie'a, która w ciągu dziesięciu miesięcy od polskiej prapremiery (26 V 1820) została zaprezentowana warszawskiej publiczności aż dziewiętnaście razy, budząc zachwyt widzów egzotyczną scenografią i częstymi zmianami dekoracji.

Bonawentura Kudlicz był także autorem jednego utworu oryginalnego, znanego dziś już wyłącznie z tytułu. Chodzi o napisaną wierszem jednoaktową komedię *Szkoła dramatyczna*, wystawioną przez uczniów artysty podczas popisu szkolnego, zorganizowanego w dniach 15 i 17 grudnia 1824 roku. Być może komedia była próbą satyrycznego opisu szkolnych realiów... Jej tekst nie był nigdy publikowany<sup>37</sup>. W relacji zamieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego” (1824, nr 299) opublikowany został, liczący zaledwie cztery wersy, fragment tekstu komedii wypowiedziany podczas popisu przez uczennicę Annę Wołkow:

Poczynająca jeszcze grać nie jestem zdolną,  
Niech mi więc wspólne czucia wydać będzie wolno.  
Otoczcie mnie dokoła i z wdzięcznością winną  
Sławmy opiekę Rządu dla nas dobroczynną<sup>38</sup>.

Bogata i wielowątkowa biografia artystyczna Bonawentury Kudlicza z jednej strony stanowi doskonały punkt wyjścia do badań nad sytuacją społeczną oraz kondycją sztuki aktorskiej w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku, z drugiej – jest przykładem niezwyklej kariery realizowanej na przekór cudzym opiniom, własnym ograniczeniom i przeciwnościom losu. Wojciech Bogusławski, pisząc *Dzieje Teatru Narodowego*, przyznał się do błędnej i krzywdzącej oceny aktorskich możliwości Kudlicza, jakiej dokonał w 1801 roku. Uczynił to na kartach swojego pamiętnika niejako mimochodem, „pomiędzy

<sup>37</sup> Omówienie programu publicznego popisu uczniów Szkoły z 15 i 17 XII 1824 zostało opublikowane na łamach „Kuriera Warszawskiego” (1824, nr 299). Program występu zaprezentowano dwukrotnie w tym samym układzie. Młodzi adepci sztuki aktorskiej „[...] najprzód okazali praktyczne ułożenie i zachowanie pięknego kształtu figury ciała w prezentowaniu się występując na scenie”. Następnie wystawili sztukę Kudlicza. Po zakończeniu spektaklu zagrali wybrane sceny dramatyczne w języku włoskim i francuskim. Wieczór zakończyła prezentacja umiejętności wokalne-muzycznych.

<sup>38</sup> Fragment ten cytuję, powołując się na artykuł z „Kuriera Warszawskiego”, Z. Wilski, zob.: idem, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, op. cit., s. 38.

wierszami”, wspominając „wydarzenia roku 1801”. Pisał:

Tak bez wszelkiej przeszkody grywając przez cały czas w Poznaniu, wiele przez to dopomogłem dochodom moim, a pomnożywszy grono Artystów przez JPana Kudlicza, dziś tak sprawiedliwie upodobanego Aktora, wyjechałem do Kalisza, który na początku jeszcze wiosny sam odwiedziwszy, zamówiłem był wcześniej rzemieślników i potrzebne materiały do postawienia trwalszego i wygodniejszego Teatru<sup>39</sup> [podkr. – K. K.].

Ostatnie sześć lat życia Kudlicz spędził z dala od sceny. Jednym z głównych powodów odejścia z teatru były kłopoty z pamięcią. Cztery lata przed śmiercią, 31 sierpnia 1844 roku, ożenił się ze swoją dawną uczennicą, młodszą o prawie dwadzieścia dziewięć lat aktorką Teatru Rozmaitości – Balbiną Rostkowską (1809-1884). Zmarł w Warszawie w dniu 10 sierpnia 1848 roku. W pośmiertnym wspomnieniu opublikowanym w 1856 roku K. W. Wójcicki napisał, iż Bonawentura Kudlicz „przez lat czterdzieści pracując na scenie, stanął pomiędzy najznakomitszymi artystami naszymi, próżnia po nim dotąd godnie zastąpioną nie została”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> W. Bogustawski, *Dzieje Teatru Narodowego oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, wyd. fotooffsetowe z postłowiem S. W. Bałickiego, Warszawa 1965, s. 161.

<sup>40</sup> K. W. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, op. cit., s. 86.