

Rozdział pierwszy

„GENIUSZ, TEN MOŻNY PAN, GUSTU JEST HOŁDOWNIKIEM...”^{*} WOKÓŁ POLSKIEJ PRAPREMIERY HAMLETA

9 kwietnia 1798 roku we Lwowie miała miejsce polska prapremiera *Hamleta* Williama Szekspira. Wojciech Bogusławski — tłumacz, reżyser i odtwórca tytułowej roli — z całą pewnością połączył wszystkie „siły i środki” prowadzonej przez siebie sceny, aby wydarzenie to stało się ważnym momentem jego lwowskiej antrepryzy.

Ta tragedia — pisał Bogusławski w 1821 roku — wystawiona w ojczystym języku pierwszy raz [...] we Lwowie, sprawiła wielkie wrażenie i wielokrotnie a zawsze z upodobaniem Publiczności powtarzaną była. Niezapomniany Owskiński rolę Klaudiusza, śp. Pierożyńska rolę Ofelii, osobliwiej w scenach obłąkania, do zachwycenia wystawili. Grana później na warszawskiej scenie przez znakomite talenta J. Pani Truskoławskiej w roli Królowej, Ledóchowskiej w roli Ofelii, J. Panów Szymanowskiego w *Hamlecie* i niecodziawanego Pawłowicza w *Laertesie* rolach, udoskonaloną została¹.

Rolę Gertrudy zagrała we Lwowie Magdalena Jasińska².

Była to już druga inscenizacja *Hamleta* w trakcie lwowskiej antrepryzy Bogusławskiego. 19 grudnia 1796 roku wystawił on tę tragedię na prowa-

^{*} Wykorzystany w tytule cytat zaczerpnięty został z *Przedmowy* do komedii *Kawa* Adama Czartoryskiego (Warszawa 1779) — cyt. za L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 1: *Źródła i materiały*. Lwów 1925, s. 165.

¹ W. Bogusławski, *Uwagi nad „Hamletem”*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 4. Warszawa 1821, s. 159. We wszystkich fragmentach *Uwag nad „Hamletem”* cytowanych w niniejszym rozdziale dokonano modernizacji pisowni niektórych wyrazów (np. ięzyku — języku, później — później, Ojczystem — ojczystym, tragedya — tragedia). Ograniczono zastosowanie dużej litery w środku zdania (np. Oryginału — oryginału, na Warszawskiej Scenie — na warszawskiej scenie, Autora Schlegla — autora Schległa). Zmodernizowana została także interpunkcja cytowanych fragmentów tekstu.

² Zob. W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*. Warszawa 1965, s. 326.

dzionej przez siebie od września tegoż roku niemieckojęzycznej scenie austriackiej³. Tytułową rolę w tym spektaklu grał Inkanowitz, aktor, który dzięki niezwykle twórczemu podejściu do roli, świetnej dykcji i perfekcyjnej mimice cieszył się sporym uznaniem zarówno krytyki, jak i publiczności. Wojciech Bogusławski zaliczał go do najbardziej utalentowanych członków niemieckojęzycznego zespołu⁴. Karol Boromeusz Feyerabend, który podczas swojej wizyty we Lwowie w 1797 roku widział Inkanowitza na scenie w roli Antoniego w *Strzelcach* A. Ifflanda, stwierdził, że

jego organ mowy był bardzo miły, mimika trafna, deklamacja stosowna do ducha roli. Nie wywija rękami jak szalony, według manieri naszego szarżującego aktora, który wywraca kulisy, nie wykrzywia się zapamiętałe, lecz stale pozostaje jednaki; odczuwa to, co mówi, i nie uganiania się za owymi środkami pomocniczymi, którymi zdobywa się oklaski⁵.

W kontekście rozważań dotyczących lwowskiej prapremiery *Hamleta* niezwykle istotną kwestią jest obecność sztuk Szekspira na scenie warszawskiej przed 1794 rokiem. Bogusławski opuścił Warszawę, podobnie jak wielu innych, 4 listopada tegoż roku, w dniu bestialskiego szturm wojsk Suworowa na Pragę. Dzień później kapitulowała Warszawa. Już w połowie miesiąca we Lwowie pojawili się pierwsi uciekinierzy zapowiadający wzmógłony napływ emigrantów. Przybywszy do Lwowa około 15 grudnia 1794 roku, Wojciech Bogusławski spotkał na miejscu „nieledwie połowę Warszawy”⁶ — a więc swoją publiczność.

Można z całą pewnością stwierdzić, że lwowska publiczność była doskonale „przygotowana” na przyjęcie polskiej inscenizacji *Hamleta*. W sezonie 1783/84 niemiecki zespół kierowany przez Franza Antona Göttersdorfa przedstawił m.in. inscenizacje trzech sztuk Szekspira: *Romea i Julię*,

³ W. Szekspir, *Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragedia w 5 aktach*. Przeł. Ch. M. Wieland. Uzupełnił J. Eschenburg. Przeróbki dokonał F. L. Schröder. Obsada: Hamlet — Inkanowitz, Król — K. Müller, Królowa — Spiri, Oldenholm — Zumpe, Ofelia — Müller, Gustaw — Burghauser, Duch — Brera, Laertes — Haller, Gildenstern — Schöninger. Zob. J. Got, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789 - 1799*. Kraków 1971, s. 389.

⁴ Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 96.

⁵ Zob. W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogusławskim i teatrze jego epoki*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4, s. 319.

⁶ *Ibidem*, s. 85.

Ryszarda III i *Króla Leara*⁷. Ogromne zasługi w popularyzowaniu twórczości Szekspira we Lwowie przed przyjazdem Bogusławskiego w grudniu 1794 roku miał także późniejszy jego austriacki kontrahent i teatralny rywal — Franz Heinrich Bulla, który twórczość autora *Hamleta* otaczał szczególnym kultem⁸. W trakcie swojej lwowskiej antreprizy, którą objął na początku maja 1789 roku, wystawił m.in. *Romea i Julię*, *Makbeta* i *Króla Leara*. W sezonie 1793/94 swoje szekspirowskie realizacje Bulla przeniósł do Warszawy⁹. Zmuszony do konkurowania z zespołem Bogusławskiego i włoską operą *buffo*, niemieckojęzyczny zespół nie mógł olśnić warszawskiej publiczności. Pomimo bariery językowej Polacy chętnie oglądali jego spektakle, a sam Stanisław August płacił za swoje łóżko 90 dukatów¹⁰. Dwujęzyczne teksty teatralnych programów świadczą o tym, iż publiczność, która gromadziła się na przedstawieniach Bulli, składała się nie tylko z przebywających w Warszawie Niemców, ale i z Polaków. Występy zespołu trwały do kwietnia 1794 roku. Wybuch insurekcji zmusił austriackiego antreprenera do decyzji powrotu do Lwowa.

Niemieckie przedstawienia sztuk Szekspira warszawska publiczność mogła oglądać w latach 1781 - 1782, za sprawą zespołu prowadzonego przez Bartolomeo Constantinię¹¹. W 1781 roku zespół ten czterokrotnie zaprezentował licznie zgromadzonej publiczności inscenizację *Hamleta*, w której tytułową rolę grali na przemian Christian Gottlieb Lorenz i Joseph Bodenburg. Było to najprawdopodobniej pierwsze wystawienie *Hamleta* na warszawskiej scenie. Sztukę grano w języku niemieckim na podstawie przeróbki Friedricha Ludwiga Schrödera *Hamlet, Prinz von Dänemark* na

⁷ Got, *op. cit.*, s. 23.

⁸ Dowodem tego swoistego kultu i zauroczenia twórczością Szekspira są zestawienia repertuarowe, związane z występami zespołu Bulli w Budzie w sezonie 1786/87. W trakcie jednego tylko sezonu Bulla zaprezentował tamtejszej publiczności inscenizacje *Hamleta*, *Otelę*, *Ryszarda III*, *Romea i Julię*, *Kupca weneckiego* oraz znacznie odbiegającą od oryginału przeróbkę *Poskromienia złościci* — Got, *op. cit.*, s. 37. W swoich rozważaniach Got odwołuje się m.in. do pracy węgierskiego historyka teatru J. Pukánszky-Kádára pt. *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn* (München 1933).

⁹ O występach zespołu Bulli w Warszawie zob. K. Wierzbicka-Michańska, *Aktorzy cudzoziemcy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław 1975, s. 263-278.

¹⁰ Got, *op. cit.*, s. 64-65.

¹¹ Wierzbicka-Michańska, *op. cit.*, s. 230-262; L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 177.

scenie w Pałacu Radziwiłłowskim. Ciekawostką może stanowić fakt, że przedstawienie poprzedzone zostało doniesieniem prasowym, w którym Constantini informował publiczność o tym, że wykonujący rolę Hamleta aktorzy będą ze sobą... rywalizować:

Nie wątpimy, iż obydwaj ci aktorowie, którzy mieli już szczęście zasłużyć na aplauz publiczności, podwoją wysiłków dla tym lepszego wystawienia swoich ról. Powstrzymujemy się od wydania wyroku w tej ich konkurencji, pozostawiamy bowiem zdaniu oświeconego *Publicum* orzekanie, który z nich na większe zasłużył wyróżnienie, antreprenier zaś przyjmuje na siebie obowiązek zadosyć uczynić wyrokowi publiczności przy następnych reprezentacjach tej tragedii, o ile zostanie ona dobrze przyjętą¹².

Przygotowana przez zespół Constantiniego premiera *Hamleta* nie stała się jednak wydarzeniem. Zamieszczona w „Annonces et Avis Divers” recenzja tego spektaklu była niezwykle powściągliwa. Żaden z odtwórców tytułowej roli nie zachwylił anonimowego recenzenta. Jego szczególne uznanie zdobyła natomiast niespełna dwudziestotrzyletnia Karolina Reiner w roli Ofelii:

Pani Reiner wywiązała się z roli Ofelii w *Hamlecie*. Interes, jaki włożyła w ową postać, zmusza spektatora do przejścia się losem nieszczęśliwej. Aktorka ta ma swobodę i szlachetność w udawaniu¹³.

W styczniu 1782 roku zespół niemiecki wystawił *Romea i Julię*. Tym razem spektakl odniósł spory sukces. Recenzent z „Annonces et Avis Divers” opisując wzruszenie i niezwykle spontaniczne reakcje publiczności podkreślił, „jaki efekt mogą dać sceny dobrze ze sobą powiązane i akcja wybornie oddana”. Krytyk pochwalił również niezwykle sugestywne i udane kreacje aktorskie¹⁴. W *Dziejach Teatru Narodowego* Bogusławski wspomina, iż zespół niemiecki grał wtedy w tym samym teatrze, co polski, trzy razy na tydzień oraz w dwie niedziele w miesiącu, narażając tym samym polskich aktorów na dotkliwe straty finansowe¹⁵.

¹² „Annonces et Avis Divers” 1781, 4 VIII, nr 1 — cyt za: *Teatr Narodowy 1765 - 1794*. Pod red. J. Kotta. Warszawa 1967, s. 530.

¹³ „Annonces et Avis Divers” 1781, 11 VIII, nr 2, *ibidem*, s. 218.

¹⁴ Wierzbicka-Michańska, *op. cit.*, s. 254-255.

¹⁵ „Obok polskich dawane były na tym samym teatrze widowiska niemieckie sprowadzone i utrzymywane przez tancerza Grottesco Constantini, dla których aktorowie polscy przymuszeni byli ustąpić trzech dni w tygodniu; a co im największą stratę przynosiło, dwóch dni niedzielnych w miesiącu” — Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 30.

Tajemnica istnienia polskiego teatru była dla Wojciecha Bogusławskiego ściśle związana z tajemnicą egzystencji narodu, z jego historią, która dla polskiej inscenizacji *Hamleta* stworzyła wiele niezwykle istotnych kontekstów. W okresie poprzedzającym polską prapremierę tej tragedii miało miejsce wiele znamiennych dla Polski wydarzeń. Klęska powstania kościuszkowskiego i trzeci rozbiór w 1794 roku ostatecznie przekreśliły wszelkie nadzieje Polaków na odzyskanie choćby częściowej niepodległości.

Trzy Czarne Orły rozszarpały teraz resztę Rzeczypospolitej i zaprzysięgły sobie *in Nomine Sancte Trinitatis*, że Polska zniszczona została na zawsze i nigdy nie pozwoli na jej odbudowę¹⁶.

Upadek insurekcji kościuszkowskiej nie naruszył jednak struktur rozwiniętego na terenie zaboru austriackiego sprzysiężenia, na którego czele stał pełnomocnik Kościuszki — Walerian Działoszycki. Sprzysiężenie to, podobnie jak w innych zaborach, zostało zawiązane w 1793 roku przez członków łóż wolnomularskich. Wyloniło z siebie organ kierowniczy — Zgromadzenie Centralne, zwane także Centralizacją Lwowską. Jeszcze przed zakończeniem ostatnich walk powstańczych na pograniczu Podola i Bukowiny oraz na Wołoszczyźnie skupiła się grupa żołnierzy z formacji, które w 1793 roku zostały wcielone przez Rosjan w szeregi wojsk carskich, a po próbie przebicia się do oddziałów Kościuszki w 1794 roku — rozbrojone i zlikwidowane. Przedarł się również na te tereny wraz z garstką swoich żołnierzy brygadier Joachim Denisko, wydelegowany w październiku 1794 roku na Wołyń w celu wzniecenia powstania. W grudniu 1796 roku, wraz ze śmiercią Katarzyny II sytuacja międzynarodowa uległa zasadniczej zmianie. Cały francuski wysiłek polityczny i wojskowy zwrócił się przeciwko Austrii. Nadzieje na wojnę francusko-austriacką przyczyniły się do rozpoczęcia wczesną wiosną 1797 roku przygotowań powstańczych w Galicji. Wiadomość o preliminarzach pokojowych w Loeben przyniosła kolejne rozczarowanie. Delegaci Centralizacji Lwowskiej odwołali całą akcję. Resztki polskiego wojska skierowano przez Konstantynopol do Włoch, gdzie rozpoczęło się tworzenie legionów. Niepogodzony z takim

¹⁶ S. Kieniewicz, A. Zahorski, W. Zajewski, *Trzy powstania narodowe*. Warszawa 1992, s. 137.

stanem rzeczy Denisko zlekceważył rozkazy i wraz z nieliczną grupą najwierniejszych mu żołnierzy (ok. 160 konnych i 32 pieszych)¹⁷, w dniu 26 czerwca 1797 roku, wkroczył na tereny Galicji, odczytując odezwy powstańcze i ogłaszając chłopom zniesienie pańszczyzny. Nikt jednak nawet nie próbował chwycić za broń. 30 czerwca pod Dobronowcami oddział Joachima Deniski został rozbity przez wojsko austriackie. Niewielka grupa ocalałych schroniła się za granicą. Denisko ponad rok ukrywał się na Bałkanach i w Konstantynopolu, by w końcu udać się do Petersburga i tam zostać generał-majorem rosyjskim i radcą carskim. Ośmiu polskich jeńców powieszono na podstawie wyroku sądu doraźnego z dnia 10 lipca 1797 roku. Byli to — jak pisze Marian Kukiel — „pierwsi w dobie porozbiorowej skazańcy za walkę o niepodległość”¹⁸.

Egzekucja ta wywołała spore poruszenie we Lwowie, dającym schronienie sporej grupie uciekinierów z zaboru rosyjskiego. Bezpośrednim następstwem szalonej ekspedycji Deniski była zmiana kursu władz austriackich wobec ludności polskiej w Galicji. W dniu 21 sierpnia 1797 roku ogłoszono we Lwowie specjalne rozporządzenie władz, rozpoczynające okres represji. Była w nim mowa m.in. o

podburzającej działalności emisariuszy z Mołdawii i ulotnych pismach przez nich rozpowszechnianych. Schwytanym groziła kara śmierci w trybie doraźnym. Polacy z Galicji, należący do Legionów lub służący w obcym wojsku, wzięci do niewoli mieli być sądzeni według praw wojennych [...]. W zakończeniu obwieszczenia można było przeczytać zachętę do denuncjowania podejrzanych, za co przewidziana była łaska monarchy, a w niektórych przypadkach nawet specjalne wynagrodzenie¹⁹.

Rozporządzenia te wywołały panikę w środowisku popowstaniowych uchodźców, którzy zaczęli obawiać się masowych aresztowań.

Decyzje władz austriackich musiały wywrzeć również spory wpływ na działalność Bogusławskiego na przełomie 1797 i 1798 roku. Wcześniejszy udział polskiego antreprenera w tworzeniu i pracach organów władz insurrekcyjnych sprawił, że nie mógł on w tym czasie czuć się bezpiecznie. Warto przypomnieć, iż tuż po wybuchu insurekcji kościuszkowskiej, w połowie kwietnia 1794 roku, został aktywnym członkiem powstańczej Depu-

¹⁷ Zob. M. Kukiel, *Dzieje Polski porozbiorowe 1795 - 1921*. Paryż 1983, s. 74-75.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Got, *op. cit.*, s. 204-205.

tacji Indagacyjnej, której zadaniem było m.in. zabezpieczenie i zbadanie dokumentów z archiwum mieszczonego się w zdobytym przez Polaków pałacu Igelströma. Była to praca niezwykle odpowiedzialna. Deputacja, na podstawie analizy dokumentów, miała ustalić listę Polaków kolaborujących z Rosjanami przed wybuchem powstania w celu postawienia im zarzutu zdrady ojczyzny. Zbigniew Raszewski ustalił, iż Bogusławski

przez pewien czas trudnił się rewidowaniem dokumentów napisanych po francusku. Wiemy, że badał listy, jakie w tym języku różni Polacy, m.in. biskup Kossakowski, pisywali do Igelströma²⁰.

12 lutego 1798 roku zmarł wywieziony przez Rosjan do Petersburga Stanisław August Poniatowski, ostatni król Polski, wieloletni przyjaciel i mecenas Sceny Narodowej. Śmierć ta była niewątpliwie zamknięciem pewnej epoki. Zbigniew Raszewski sugeruje, że „właśnie nastroje schyłku wieku, a z nimi i wpływ środowiska, w którym się wtedy Bogusławski znalazł”, musiały sprzyjać „bliższej zażyłości z Szekspirem, poetą kłęski”²¹.

Swoje tłumaczenie *Hamleta* umieścił Bogusławski w czwartym tomie *Dzieł dramatycznych*, wydanych w 1821 roku w Warszawie²². Tekst sztuki opatrzył krótkim wstępem zatytułowanym *Życie Shakespeara*, zawierającym podstawowe informacje o życiu i twórczości elżbietańskiego dramaturga, oraz umieszczonymi pod tekstem tłumaczenia *Uwagami nad „Hamletem”*, które pozwalają współczesnemu badaczowi na choćby częściową rekonstrukcję poglądów Bogusławskiego na temat tej tragedii.

W *Uwagach...* podkreśla, że

tłumaczenie, które w tym zbiorze czytelnikowi przedstawiamy, jest zupełnie nowym. Kilka scen przez Schrödera przełożonych podług oryginału umieszczonymi, wiele opuszczonych myśli dodanymi zostały, a całe przekładanie do najlepszych francuskich, a szczególnie do wybornego dzieła Shakespeare'a, przez niemieckiego Autora Schlegla przełożenia, starannie zbliżonym zostało²³.

²⁰ Zob. Z. Raszewski, *Bogusławski*. T. 1. Warszawa 1972, s. 293. O funkcjach i znaczeniu Deputacji Indagacyjnej w insurekcyjnym aparacie śledczym i sądowym zob. W. Tokarz, *Deputacja Indagacyjna*. W: *Rozprawy i szkice*. Oprac. S. Herbst. T. 1. Warszawa 1959; A. Lityński, *Organy ścigania i wymiaru sprawiedliwości w insurekcji 1794 roku*. Katowice 1993. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 1340.

²¹ Raszewski, *op. cit.*, s. 39.

²² *Hamlet, królówic duński. Tragedia w pięciu aktach Shakespeare'a, według poprawy Schrödera przełożona*. 1797. W: Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, s. 5-159.

²³ *Ibidem*, s. 159.

Niezwykłe szczegółowa analiza filologiczna tekstu drukowanego dokonana przez Jerzego Gota dowodzi jednak, że tłumaczenie *Hamleta* zawarte w *Dzielałach dramatycznych* różniło się w minimalnym stopniu od tekstu wypowiadanego ze sceny podczas lwowskiej prapremiery²⁴.

Możność wyróżnienia w nim — pisze Got — dwóch źródeł schröderowskich wskazuje na utrzymanie budowy przejętej z austriackiego egzemplarza teatralnego, a pozostawienie tak wielkiej ilości błędów i niedbałych stylizacji dowodzi, że zupełnie nowe opracowanie warszawskie niewiele różni się od lwowskiego tekstu²⁵.

Bogusławski, powołując się w swoich *Uwagach*... na tekst dokonanego przez Schlegla tłumaczenia tragedii, uczynił niewątpliwy ukłon w stronę obowiązujących w 1821 roku nowych konwencji i prądów literackich. Wpływ przekładu Schlegla na ostateczną redakcję tekstu był minimalny. Potwierdza to przeprowadzona przez Gota analiza. Można domniemywać, że Bogusławski z przekładem Schlegla zapoznał się w sposób niezwykle pobieżny. Prawdopodobnie pod wpływem tego tłumaczenia autor *Kraków i Górali* przywrócił postać Rozenkrantza, nieobecną na scenach niemieckich do końca XVIII wieku, „dzieląc” tekst dialogów wypowiadanych dotychczas przez samego Guildensterna. Podział ten jest jednak w wielu miejscach niezgodny z oryginałem i ze Schleglem. Jest więc wielce prawdopodobne, że w lwowskich przedstawieniach *Hamleta* z 1796 i 1798 roku nie występowała postać Rozenkrantza. Należy dodać, że wiele spośród zamieszczonych w kolejnych tomach *Dzieł dramatycznych* utworów, w porównaniu z wcześniejszymi drukami bądź rękopisami, wykazuje ogromną liczbę zmian i poprawek, często radykalnie zmieniających budowę samej sztuki. Większość swoich tłumaczeń Bogusławski przed opublikowaniem starał się przystosować do aktualnie obowiązujących konwencji i norm estetycznych. Zawarte w czwartym tomie *Dzieł*... tłumaczenie

²⁴ Zob. G o t, *op. cit.*, s. 222-250.

²⁵ *Ibidem*, s. 239. Wyniki przeprowadzonej przez Gota analizy pokrywają się ze stwierdzeniem Bohdana Korzeniewskiego przytoczonym przez Barbarę L a s o c k ą (*Teatr lwowski w latach 1800 - 1842*. Warszawa 1967, s. 279): „Powstaje więc pytanie, czy poprawki były aż tak znaczne, że zmieniły kształt literacki tragedii. Otóż Bohdan Korzeniewski, który znał rękopis przed 1939 r. (znajdował się on w zbiorach Biblioteki Teatrów Miejskich) nie przypomina sobie żadnych widocznych różnic między nim a drukiem.”

Hamleta stanowi zaskakujące i dotychczas nie wyjaśnione odstępstwo od tej praktyki²⁶.

Rozpoczynając *Uwagi nad „Hamletem”* Bogusławski podkreślił, iż sztuka, której

rozciągłość potrzebuje do wystawienia najmniej pięciu godzin, która żadnych nie zachowując prawideł, przez uboczne, jedność osnowy zrywające zdarzenia morduje umysł słuchacza; która wprowadzeniem na scenę nieprzyzwoitych osób i odrażających widoków, poniża godność tragedii; sztuka na koniec, która w rozwiązaniu swoim uchyla moralnego celu, karząc śmiercią wszystkie równie niewinne, jako i występne osoby w najoświećszym wieku nie mogła być wystawioną bez przyzwoitej poprawy ani zupełnie zapomnianą dla innych niezaprzeczalnych piękności, jakie sam tylko geniusz Shakespeare’a stworzyć i cechą nieśmiertelności mógł oznaczyć²⁷.

Tekst polskiej prapremiery *Hamleta* znacznie różnił się więc od Szekspirowskiego oryginału. Nikt zresztą w ówczesnej Europie nie grał oryginalnego Szekspira. Jego twórczość przyswajano najczęściej za pośrednictwem francuskich lub niemieckich adaptacji. Także w Polsce początkowy etap recepcji twórczości autora *Makbeta* opierał się na przekładach francuskich i niemieckich przeróbek, niejednokrotnie znacznie odbiegających od idei oryginału. Istniała jednak między nimi pewna różnica. Przeróbki francuskie były najczęściej daleko posuniętymi parafrazami podporządkowanymi klasycystycznej doktrynie. Przykładem takiej przeróbki dramatu Szekspira, łamiącej najbardziej elementarne podstawy kompozycji oryginału, są niewątpliwie *Groby Werony*, oparte na wątkach zaczerpniętych z *Romea i Julii*, a wystawione przez Bogusławskiego na scenie polskiej we Lwowie w dniu 7 grudnia 1797 roku²⁸. Do tej grupy utworów wypada zaliczyć także, wystawiane ze sporym powodzeniem na scenach Warszawy i Wilna, dokonane

²⁶ Zob. M. W i t k o w s k i, *Nieznany list Bogusławskiego z r. 1820*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4.

²⁷ B o g u s ł a w s k i, *Uwagi nad „Hamletem”*, s. 149.

²⁸ „Na tle szekspirowskiego dzieła napisał w r. 1768 tragedię mieszczańską Ch. F. Weisse. Ta została przetłumaczona na francuski w r. 1771 i następnie przerobiona w 1782 przez Merciera już pod nowym tytułem *Les Tombeaux de Vérone*. Francuską dramę przełożył niestawnej pamięci biskup J. K. Kossakowski, powieszony w Warszawie w 1794 roku. Akcja zaczyna się już po potajemnym ślubie kochanków ich pożegnaniem, gdyż Romeo skazany jest na banicję po zabiciu w pojedynku Teobalda. Julia ma tegoż dnia poślubić hrabiego Lodrano, który zresztą na scenie się nie pojawia. Przyjaciół i opiekun dwojga zakocha-

przez Ducisa przeróbki *Otella* i *Króla Leara*. Ingerencje francuskiego autora były tak radykalne, iż — jak pisał Marian Szyjkowski —

więcej ceniono Ducisa, aniżeli Szekspira, zaś pomysły mistrza angielskiego, w ten sposób zniekształcone, były raczej uważane za sztuki klasyczne, aniżeli za tragedie nowego typu²⁹.

Doskonałym przykładem potwierdzającym tę tezę jest opublikowany przez Bogusławskiego w ósmym tomie *Dzieł dramatycznych* krótki szkic omawiający życie i twórczość Ludwika Sebastiana Merciera, w którym *Groby Werony* odnotowane zostały jako oryginalny utwór francuskiego dramaturga, bez podania Szekspirowskiego pierwowzoru³⁰.

Niemieckie przeróbki dramatów Szekspira, znacznie ostrożniejsze wobec oryginału, miały najczęściej charakter imitacyjny i w wielu przypadkach nie odbiegały w tak radykalny sposób od swojego pierwowzoru. Zachowując w mniejszym lub większym stopniu istotę utworu, zmierzały raczej do przyswojenia współczesnemu sobie teatrowi nowej formy dramatycznej. Należy podkreślić, że recepcja twórczości Szekspira w osiemnastowiecznej Francji miała charakter powierzchowny, w przeciwieństwie do Niemiec, gdzie twórczość autora *Hamleta* stała się jednym z elementów

nich, Benwolio — doktor naturalista, usypia Julię, sprowadza do jej grobu Romea oraz Kapuleta i Montegui, szefów dwóch domów nieprzyjaznych sobie i powoduje ich pojednanie wobec uszczęśliwionych Romea i Julii. W łzawej sztuce Merciera oprócz imion i niektórych rysów akcji — niewiele już zostało z Szekspira. Przybyło za to sporo nowych cech charakterystycznych dla dramy mieszczańskiej” — Got, *op. cit.*, s. 222. Szczegółowe streszczenie *Grobów Werony* podaje także Marian Szyjkowski — zob. *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*. Kraków 1923, s. 55-59. Komentując treść przetłumaczonego przez Kossakowskiego dzieła Merciera pisze on m.in.: „W porównaniu z angielskim oryginałem zmiany są bardzo daleko idące. Dotyczą charakteru osób zatrzymanych ze scenariusza Szekspira. [...] W myśl przyjętego założenia skupił Mercier całą uwagę na miłości kochanków. Skutkiem tego zubożył niesłychanie akcję [...]. Zatarł się gorący, południowy koloryt dzieła, a temperament roztopił się w rozwlekłych tyradach. Pojawiła się w nich dziwaczna tendencja obrony słabej płci kobiecej przed samowolą męską. Wiele niepotrzebnych słów na ten temat traci Benwoglio, jakby teoretyczny doktryner feminizmu, który starszą i młodszą panią Kapulet bierze w swoją opiekę przed tyranią ojca rodziny. Pogodne zakończenie ściepa ostrze, ale i głębię tragizmu miłości, która mocna jest jak śmierć u Szekspira, a banalnie sielankowym akordem zamyka się u Merciera” (*ibidem*, s. 60-61).

²⁹ M. Szyjkowski, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*. Kraków 1915, s. 96-97.

³⁰ Zob. W. Bogusławski, *Mercier*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 8. Warszawa 1823, s. 76.

kształtujących artystyczny światopogląd młodych twórców spod znaku *Sturm und Drang*. Spory wpływ na ukształtowanie się owego światopoglądu wywarła rozprawa Edwarda Younga *Conjectures on Original Composition* (pierwsze wyd. ang. 1759), której pełny przekład niemiecki ukazał się w 1760 roku. Young, postulując odrzucenie wszelkich poetyckich reguł, które krępują i uniemożliwiają prawdziwy akt kreacji, stał się dla wielu młodych twórców i tłumaczy nauczycielem. Na poparcie swoich poglądów przywołał dramaturgię Szekspira, która — jego zdaniem — stanowiła przykład odrzucenia wszelkich norm i reguł krępujących wyobraźnię geniusza.

Pod wpływem Younga — pisze Olga Dobijanka-Witczakowa — młodzi poci niemieccy otoczyli Szekspira prawdziwym kultem i starali się go naśladować w własnych utworach, nie zawsze wniknąwszy jednak dość głęboko w jego twórczość³¹.

Ówczesny teatr dysponował całkiem sporym zasobem niemieckojęzycznych przekładów i przeróbek scenicznych *Hamleta*, które Bogusławski mógł wykorzystać w grudniu 1796 i kwietniu 1798 roku. Chodzi tu przede wszystkim o cztery przeróbki znakomitego popularyzatora twórczości Szekspira, antreprenera, aktora i tłumacza Friedricha Ludwiga Schrödera, powstające niemal seryjnie w 1776, 1777, 1778 i 1795 roku³². Wszystkie oparte są na prozatorskim tłumaczeniu Christoph'a Martina Wielanda, który ukazał się w ósmym tomie przekładów Szekspira z 1766 roku. Tłumacz pominął w swoim przekładzie kilka fragmentów ostatniego aktu, m.in. tzw. „sceny cmentarne”. Tekst ten został wykorzystany przez Franza Heufelda i stał się podstawą wiedeńskiej premiery 16 stycznia 1773 roku. Starając się nadać tragedii bardziej „północny” charakter, Heufeld zmienił imiona bohaterów — Oldenholm zamiast Poloniusza, Gustaw zamiast Horacja oraz Bernfield, Ellrich i Frenzow zamiast Bernarda, Marcellusa i Francisa. Właśnie ta przeróbka *Hamleta*, oglądana przez Schrödera w Pradze w 1776 roku, zachęciła go do przeniesienia tragedii na hamburską scenę. W dniu 20 września 1776 roku w Hamburgu Schröder dał premierę

³¹ O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp*. W: F. Schiller, *Zbójcy*. Przeł. F. Konopka. Oprac. O. Dobijanka-Witczakowa. Wrocław 1985, s. VII.

³² W swojej książce Jerzy Got szczególnie omawia i zestawia ze sobą poszczególne wersje przeróbek Schrödera — *op. cit.*, s. 224-244.

Hamleta, występując jednocześnie w roli Ducha i Laertes³³. W rolę Ofelii wcieliła się Dorota Ackermann. Popisową kreację roli Hamleta zaprezentował Johann Franz Brockmann. Należy dodać, że jego interpretacja tytułowej roli stała się długo powielanym wzorcem dla późniejszych odtwórców roli Hamleta na scenach niemal całej Europy. Brockmann grał rolę Hamleta w sposób realistyczny, starając się uwydatnić zasadnicze cechy charakteru oraz zmienność nastrojów kreowanej postaci, „z wyjaskrawionym gestem i mimiką, w czarnym kostiumie z białym kołnierzem, w czarnym, szerokim berecie, którym można było w kulminacyjnych momentach ciskać o ziemię”³⁴.

Spektakl ten, przyjęty przez hamburską publiczność niezwykle entuzjastycznie, został oparty na tzw. pierwszej schröderowskiej przeróbce, która nigdy nie została opublikowana. W swoim scenariuszu Schröder uwzględnił liczne poprawki wcześniejszych adaptatorów zmierzające w kierunku dostosowania tekstu tragedii do zasad osiemnastowiecznej estetyki.

Warto dodać, iż sam Schröder wystąpił w roli Hamleta dopiero dwa lata po Brockmannie. W swojej interpretacji postaci wyeksponował przede wszystkim „gorycz królewicza i stałą zmienność jego nastrojów, usiłując przy tym wyraźnie racjonalizować postawę bohatera”³⁵.

Na osiemnastowiecznych scenach wykorzystywane były często egzemplarze sztuk Szekspira, będące kontaminacją kilku, a nawet kilkunastu przeróbek. Przykładem takich zabiegów jest przypomniany przez Jerzego Gota wiedeński egzemplarz suflerski, który był typową jak na ówczesne

³³ Friedrich Ludwig Schröder, dając wyraz swojej fascynacji twórczością Szekspira, wystawił na hamburskiej scenie w okresie od 20 września 1776 r. do końca 1779 r. m.in. *Otella*, *Kupca weneckiego*, *Króla Leara*, *Makbeta*, *Wiele hałasu o nic* oraz *Ryszarda II*. „Swoją entuzjasm dla Szekspira rozpowszechnił w całych Niemczech. Jednego ze swoich najlepszych aktorów, Brockmanna — Hamleta, wysłał na gościnne występy do Berlina, sam też wyjeżdżał na występy do Berlina, Monachium, Mannheimu. Dzięki niebywałemu dotąd w Niemczech przyjęciu, z jakim spotkały się występy Schrödera i Brockmanna w sztukach szekspirowskich, Szekspir staje się w dwóch ostatnich dziesięcioleciach XVIII w. i w I. połowie XIX w. najbardziej poczytnym dramatopisarzem, sztuki zaś nie schodzą z repertuaru większych teatrów niemieckich” — zob. F. Witczuk, *Teatr niemiecki od XVI do XVIII wieku*. Warszawa 1954, s. 84-85.

³⁴ J. Maciejewski, *Funkcja hamletyzmu w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*. W zbiorze: *Literatura. Komparatystyka. Folklor*. Warszawa 1968, s. 347. Zob. także A. N. I. coll, *Dzieje teatru*. Przeł. A. Dębicki. Warszawa 1977, s. 170-178.

³⁵ A. Żurowski, *Szekspiady polskie*. Warszawa 1976, s. 49.

czasy kontaminacją tekstów — poczynszy od Heufelda, przez Schrödera, aż po Schlegla.

Wszystkie te warstwy — pisze Got — narastające fragmentami na najstarszym tekście Heufelda, zgodnie współżyły ze sobą i nikomu nie przeszkadzało, że kolejne sceny pochodziły z różnych źródeł, a nawet aktorzy w jednej scenie mówili teksty różnych autorów³⁶.

Porównanie poszczególnych wersji niemieckojęzycznych przeróbek dowodzi, że Bogusławski nie korzystał z oddzielnych wydań schröderowskich, tylko z „niemieckiego rękopiśmiennego egzemplarza teatralnego, będącego poprawioną kompilacją dwóch opracowań”³⁷. Egzemplarz ten Bogusławski znalazł najprawdopodobniej w bibliotece Bulli tuż po przyjeździe do Lwowa i wykorzystał go najpierw na scenie austriackiej w grudniu 1796 roku. Liczne pomyłki w polskojęzycznej wersji tragedii są dowodem pośpiesznej pracy tłumacza, który z całą pewnością nie zdecydował się na komponowanie nowego egzemplarza z różnych źródeł. Bogusławski w trakcie tłumaczenia tekstu *Hamleta* najprawdopodobniej w ogóle nie znał oryginału.

Szekspir Bogusławskiego, który nie „poniża godności tragedii” i może w „najoświecześniejszym wieku” gościć na najznamienitszych scenach ówczesnej Europy, to Szekspir „przepuszczony” przez filtr klasycyzmu, który w XVIII wieku posiadał już ogromne zaplecze sformułowanej doktryny estetycznoliterackiej, decydującej o jego wyrazistości i odrębności.

„Klasycyzm to dekret, który pozwala opanować chaos przeżyć i myśli i zrygoryzować osobowość, czyli otchłań sprzeczności” — pisał Ryszard Przybylski³⁸. Podstawową cechą konstytuującą klasycystyczny światopogląd był swoisty kompleks chaosu, który ujawniał się w niezwykle ambiwalentnym stosunku klasyków do materii i historii. Na „uraz” do materii klasycyzm odpowiedział kultem idei. Dzięki temu funkcjonujące w tradycji myśli europejskiej wątki, które dotyczyły ogólnej teorii bytu, stały się czynnikiem kształtotwórczym literatury klasycystycznej. Wynikały one przede wszystkim przeświadczenia o racjonalnym porządku realizującym się w naturze, któremu towarzyszyły idee ładu i harmonii. W XVIII wieku

³⁶ Got, *op. cit.*, s. 234.

³⁷ *Ibidem*, s. 233.

³⁸ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 13.

siłą tą był rozum, którego prawa, „niezmienne w czasie i przestrzeni, rządzą uniwersum”³⁹. Rozum, swoista jedność zasad, stał się jedynym wiarygodnym narzędziem poznania, czynnikiem określającym budowę i funkcjonowanie świata. Wielość zjawisk w naturze klasycyzm starał się sprowadzić do jedności zasad w niej się realizujących. Idea uniwersalnego ładu stanowiła uzasadnienie dla całego systemu ponadczasowych norm moralnych i estetycznych. W XVIII wieku klasycyzm posługiwał się trzema zasadniczymi instrumentami pozwalającymi okiełznać i uporządkować chaos świata: zasadą prawdopodobieństwa, koncepcją *belle nature* i teorią gustu⁴⁰. Artysta-klasycysta wykorzystywał „skazitelne rzeczy tego świata, wirujące w estetycznym chaosie i stwarzał z nich formy, których nie można znaleźć w naturze”⁴¹. Formy te same w sobie „zawierają ład i harmonię, ponieważ przypominają doskonałe idee rzeczy bytujące z a g r z b i e t e m n i e b a”⁴². Zasada prawdopodobieństwa nie sprowadzała się wyłącznie do utrzymywania fantazji twórcy w granicach „porządku natury”. Określała przede wszystkim pewien porządek moralny.

Prawdopodobieństwo — pisze Stanisław Pietraszko — miało polegać nie na zgodności wszystkich czy niektórych elementów przedstawieniowych z odpowiadającymi im składnikami rzeczywistości obiektywnej, lecz na zgodności wewnętrznego porządku artystycznego przedstawienia, porządku wyrażającego się w konstrukcji przedstawienia, z panującą koncepcją porządku natury, z woluntarną wizją obowiązujących w świecie praw, norm, wartości i ich hierarchii⁴³.

Gust, który „zatrzymuje się tam, gdzie trzeba, odcina bezwzględnie to, co wykracza za granice naturalnej doskonałości” — stanowił swoiste narzędzie wyboru rzeczy i zjawisk, które artysta naśladował i wartościował w swoim dziele⁴⁴. Dla klasyka kompozycja dzieła miała charakter niemalże boski.

³⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975, s. 34.

⁴⁰ O przełożeniu tych pojęć na kategorie literackie i teatralne — zob. D. Ratajczakowa, *Wstęp*. W: *Polska tragedia neoklasycystyczna*. Wrocław 1988. BN I 260.

⁴¹ Przybylski, *op. cit.*, s. 49-50.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 114.

⁴⁴ T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*. Lwów 1929, s. 13. W *Przedmowie* do komedii Kawa Adam Kazimierz Czartoryski stwierdził, iż gust „jest to ta forma, w której myśli ulać należy chcąc kształty im dać przyjemne” (*Komedie*. Warszawa 1955, s. 322).

Na rzeczywistość spoglądał przez pryzmat kanonów idealnego piękna wcielonego w dzieła wzorowe, które wymagały studiowania i ponawiania. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Paula Valéry, który w jednym ze swoich szkiców stwierdził, iż „klasycysta jest to pisarz, który nosi w sobie krytyka i tworząc dopuszcza go do ścisłej współpracy. W Racinie był obecny Boileau”⁴⁵.

Pojęcia gatunku — pisze Teresa Kostkiewiczowa — są w klasycystycznej świadomości literackiej naczelnymi kategoriami, które zarówno wytyczają uprawnienia i możliwości twórców, jak i ukierunkowują czytelnicze oczekiwania i proces odbioru dzieła⁴⁶.

To właśnie w obrębie gatunku dokonywało się swoiste „przełożenie” ogólniestetycznych norm klasycyzmu (m.in. zasady *decorum* i prawdopodobieństwa) na kategorie ściśle literackie. W tragedii, która wyróżniała się rygorystycznie określonymi wyznacznikami budowy oraz minimalną otwartością na wchłanianie nowych form stylistyczno-gatunkowych, zespoliły się wszystkie najważniejsze cechy klasycystycznej estetyki. Zgodnie z wymaganiami klasycystycznego światopoglądu gatunek ten miał na celu ukazanie idealnego modelu rzeczywistości, „arbitralnego porządku o charakterze moralnym” w ową rzeczywistość wpisanego⁴⁷.

Twórcy klasycystycznej doktryny nie mogli przejść obojętnie obok twórczości Szekspira, który w swoich utworach zawarł uniwersalną prawdę o człowieku i jego naturze. Poniżał on jednak „godność tragedii” poprzez całkowite odrzucenie zasady trzech jedności, pomieszanie pierwiastków tragicznych i komicznych, mowy wykwiintnej z wulgarną oraz zaniegowanie zasady prawdopodobieństwa za sprawą wprowadzenia elementów fantastyki. O tym swoistym ambiwalentnym stosunku twórców klasycystycznej poetyki do twórczości Szekspira świadczą słowa Woltera, które zawarł w swoich *Listach o Anglikach*.... Jego zdaniem Szekspir

odznaczał się potężnym i płodnym geniuszem, naturalnym i podniosłym, pozbawionym jednak szczypty dobrego smaku i jakiegokolwiek znajomości prawideł⁴⁸.

⁴⁵ P. Valéry, *Sytuacje Baudelaire'a*. Przeł. A. Frybesowa. W: *Estetyka słowa*. Warszawa 1971, s. 149.

⁴⁶ Zob. Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 107.

⁴⁷ Zob. Ratajczakowa, *op. cit.*, s. LXXIV.

⁴⁸ Wolter, *Listy o Anglikach albo Listy filozoficzne*. Przeł. J. Rogoziński. Przedm. i red. J. Adamski. Warszawa 1953, s. 141. Pierwsze wydanie *Listów*... w polskim tłumaczeniu ukazało się w 1793 roku.

Potwierdzeniem tej tezy jest dla Woltera scena z *Hamleta*, w której

grabarze kopią grób popijając wino i śpiewając uciężne piosenki, a z czaszek znalezionych w ziemi stroją żarty godne ludzi ich profesji⁴⁹.

Podsumowując całą angielską dramaturgię twierdzi on, że sztuki angielskich dramatopisarzy,

wszystkie prawie barbarzyńskie, pozbawione dobrego smaku, ładu i prawdopodobieństwa, mają zadziwiająco piękne momenta, niby światła wśród nocy.

Owym „światłem wśród nocy” jest dla Woltera słynny monolog Hamleta z I sceny aktu trzeciego —

porywający fragment, który każe zapomnieć o wszystkich jego [tzn. całego dramatu] brakach⁵⁰.

Ulubionym i najchętniej przez Woltera czytanim utworem Szekspira był *Juliusz Cezar*. Zdaniem Mariana Szyjkowskiego dramat ten

pociągał najsilniej wyobraźnię klasyków. Rzymskim tematem, koturnowością postaci, a wreszcie retoryką przemów, wydawał się najbliższym tragedii pseudoklasycznej. Stanowił najlepszy przykład pracy dzikiego geniusza, który świetne sceny, w rodzaju mowy żałobnej Antoniusza oszpecił pokazem krwawego trupa Cezara i ruchem rzymskiego plebsu na forum Romanum⁵¹.

Opinia twórcy *Zairy* zaciążyła niewątpliwie na recepcji dzieł Szekspira w całej osiemnastowiecznej Europie, nie wyłączając Polski, gdzie w drugiej połowie stulecia pojawiają się tłumaczenia tragedii Woltera wraz z autorskimi przedmowami⁵². Pod ich wpływem twórca *Hamleta* postrzegany

⁴⁹ *Ibidem*, s. 142.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 145. Maurycy M o c h n a c k i, w opublikowanej na łamach „Gazety Polskiej” (1829, nr 125) słynnej polemice o warszawskiego *Makbeta*, wystawionego przez Ludwika Osińskiego na scenie Teatru Narodowego w maju 1829 roku, ironicznie charakteryzował stosunek przedstawicieli francuskiego klasycyzmu do twórczości Szekspira: „Hellenizm, hellenizm, niechaj wszystko będzie greckie, klasyczne! *Sic itur ad astra!* Hellenizujmy, co bądź wpadnie w moc naszą. Szekspir, ten to barbarzyńca z talentem, nastrocza d o b r e m u g u s t o w i planów do dzieł dramatycznych, ma czasem szczęśliwe momenta, ładne wyrażenia. Biermy, co jest dobre, odrzućmy, co złe. Na osnowaniu jego budujmy lepsze tragedie. Okrzeszmy tego nieuka, dajmy mu polor, wdzięk, a może się na co przyda. *Makbet* jest chrześcijaninem, zrobmy z niego poganina, a będzie bohaterem klasycznym. Tak trzymano o Szekspirze we Francji ku końcowi zeszłego wieku”. („*Makbet*” Szekspira i *Ducisa*. W: *Pisma krytyczne i polityczne*. Wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak. T. 1. Kraków 1996, s. 325).

⁵¹ Zob. S z y j k ó w s k i, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s. 32.

⁵² *Ibidem*, s. 24-36.

był przez ówczesnych krytyków i teatralną publiczność jako „genialny barbarzyńca”, „szarlatan tragiczny”, który nie respektując reguł estetyki dobrego smaku zdołał wyrazić uniwersalną prawdę o człowieku i jego naturze⁵³. Franciszek Ksawery Dmochowski w jednym z przypisów do swojej *Sztuki rymotwórczej* (1778) stwierdzał, iż Szekspir to „poeta tragiczny angielski, w którego dziełach przy najwyższych myślach i najmocniejszych wyrazach obok podłe błaznowania idą”⁵⁴. Jeszcze na przełomie XVIII i XIX wieku Euzebiusz Słowacki, zdeklarowany klasyk, autor *Prawideł wymowy i poezji*, określał Szekspira mianem „wielkiego geniusza bez nauki”, którego tragedie były

mieszaniną części różnorodnych, wielkich myśli i płaskich conceptów, górnoci i podłości, szlachetności i grubiaństwa⁵⁵.

⁵³ Zob. P. I l a z a r d, *Myśl europejska w XVIII wieku od Monteskiusza do Lessinga*. Przeł. H. Suwała. Wstępem poprzedził S. Pietraszko. Warszawa 1972, s. 206-207.

⁵⁴ F. K. D m o c h o w s k i, *Sztuka rymotwórcza*. Warszawa 1778, s. 175.

⁵⁵ Cyt. za S z y j k ó w s k i, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s. 111. Niezwykle wyraźne wpływy poglądów Woltera dotyczących twórczości Szekspira odnaleźć można w słynnej rozprawie Jana Ś n i a d e c k i e g o *O pismach klasycznych i romantycznych*, opublikowanej na łamach „Dziennika Wileńskiego” w styczniu 1819 roku, będącej niewątpliwie najważniejszym wystąpieniem przedstawiciela obozu klasyków przeciw romantyzmowi. Śniadecki pisał: „Wzorem romantyków stał się dziś Shakespear (Szekspir). [...] Pierwszy twórca dramatyki angielskiej Szekspir, obrał ją sobie za sposób życia: był razem i aktorem na scenie, i pisarzem. Anglia nie miała za jego czasów budynków teatralnych: ale grywane były sztuki po tawernach i karczmach dla bawienia pospólstwa. Szekspir bez starannego wychowania, bez wzoru, bez nauki, chwycił się tego powołania z potrzeby. Trochę łaciny, tłumaczenia niektórych sztuk włoskich i Plauta, książki historyczne, poezje krajowe, powieści i romanse, jakie w ów czas krążyły po Anglii, były całym skarbem i zapasem jego wiadomości. [...] Pisał naprędce, bez poprawy, bez wygładzenia i krytyki: bo nie pisał do druku, ale dla potrzeby teatru i dla zaludnienia go chciwym nowości pospólstwem. [...] Szekspir był za życia bożyszczem pospólstwa, z niego żył; a chcąc mu się podobać, nie zawsze słuchał natchnienia swego talentu i smaku. Wyrzuca mu sprawiedliwie Samuel Johnson, że się więcej starał bawić, niż uczyć. [...] Nie masz w dziełach Szekspira żadnej prawdziwej tragedji: jak to przyznaje sławny krytyk i wydawca jego dzieł Samuel Johnson: bo we wszystkich prawie wesolość, a często grubia i nieprzystojna żartobliwość miesza się do rzeczy tkliwych i okropnych. Są to, jak dziś nazywają, Dramy; rodzaj zły, i zamiarom sceny przeciwny; gdzie jedno uczucie osłabia i zaciera drugie, żadne wrażenie ostać się długo nie może; i zdaje się, że autor, co jedną ręką napisał, to drugą maże. Szekspir malował swój wiek, obyczaje, sposób myślenia i przywyra ludzi, z którymi żył; malował ich tak, jak ich widział w tłumie i zgietku. Wprowadza czary, tak jak je wprowadza prawie jemu współczesny Torkwat Tasso w *Jerozolimie wyzwolonej*; wywodzi na scenę umarłych z grobu; bo to było prawie powszechnym mniemaniem i wiarą wieku, w któ-

Twórczość Szekspira, przez cały XVIII wiek dostosowywana do obowiązujących zasad estetyki dobrego smaku, stanowiła swoisty, niejednokrotnie negatywny

wzór działania geniuszu traktowanego jako naturalna, oryginalna, spontaniczna i indywidualna władza tworzenia. Przecistawiano ją twórczości według reguł, wyznaczających powszechnie obowiązujący, ponadjednostkowy sposób widzenia kreacji⁵⁶.

Dramaturgia Szekspira stała się dla samego Woltera źródłem tematycznej inspiracji m.in. w trakcie pisania takich utworów, jak *Śmierć Cezara* i *Brutus*. W liście dedykacyjnym do *Zairy* (1733) pisał:

Dzięki teatrowi angielskiemu odważyłem się wprowadzić na scenę nazwiska naszych królów i starodawnych rodów królestwa. Wydaje mi się, że ta nowość mogłaby stać się źródłem nie znanego u nas dotychczas, a potrzebnego nam rodzaju tragedii⁵⁷.

Wpływ wypowiedzi Woltera i świadectwa owego „ambiwalentnego kultu” twórczości Szekspira w XVIII wieku można bez większych problemów odnaleźć na gruncie polskiego piśmiennictwa. W jednym z rozdziałów *Historii nauk wyzwolonych* Féliksa Juvenela de Carlencas (1679-1760), przetłumaczonej i uzupełnionej przez Czartoryskiego, a wydanej w Warszawie w 1766 roku, można było m.in. przeczytać, iż Szekspir

od samej natury do Tragedii ułożony, oddala się od naturalności odmiennością i niestałością swego charakteru. Piękności są w nim osobliwsze, ale bardzo rzadkie i stąd żadnego prawie szacownego dzieła nie czytamy. Ten poeta nie zna ani jedności miejsca, ani jedności rzeczy, o wszystkim razem mówi, zapo-

rym żył; i ludzi, których bawil. Charaktery osób, skłonności i przywary pospółstwa angielskiego są malowane z zadziwiającą trafnością; tu i ówdzie wtrącają zdania i uwagi pełne głębokiego pomyślenia, wyrażone z nadzwyczajną mocą i zwięzłością: tak dalece, że czytając Szekspira (mówi Pope) zdaje się, że się tak urodzić można filozofem, jak poetą. Są atoli miejscami w tych zdumiewających wystrzałach geniuszu rzeczy i przesadzone, i nadęte. Zgoła sztuki Szekspira w wielu scenach i obrazach pojedynczo uważanych, są wyborne, trafne, i zadziwiające; ale żadna sztuka w całości wzięta, ani jest porządna, ani przyjemna. Jest to budynek powabu i odrazy, zlepiiony ze sztuk okazałych i pięknych, i z ułomków nieokrzesanych, grubych, a nawet obrzydliwych” (*O pismach klasycznych i romantycznych*. W: *Dzieła*. Wydanie nowe Michała Balińskiego. T. 5. Warszawa 1837, s. 11-14).

⁵⁶ D. R a t a j c z a k o w a, *Teatr i dramat europejski w XVIII wieku*. W zbiorze: *Europa i świat w epoce oświeconego absolutyzmu*. Pod red. J. Staszewskiego. Warszawa 1991, s. 38.

⁵⁷ W o l t e r, *Zaira. List dedykacyjny do pana Falknera, kupca w Londynie*. — cyt. za: A. K o t u ł a, [Wstęp do]: *Stendhal, Racine i Szekspir*. Przeł. W. Natanson. Warszawa 1957, s. 28.

mina na podobieństwo prawdy, w scenach okropnych miesza osoby bez uwagi, nie pomnąc na godność materii tragicznych⁵⁸.

Twórczość Szekspira stała się również pretekstem do wystąpienia na łamach *Monitora* w 1766 roku anonimowego autora, kryjącego się pod pseudonimem Theatralski, w ramach dyskusji, której tematem były obowiązujące autorów zasady i „prawidła dramatyczne”, decydujące o doskonałości i randze dzieła⁵⁹. W swoim artykule autor, powołując się na fragmenty przedmowy Samuela Johnsona do wydania dzieł Szekspira z 1765 roku⁶⁰, podkreślił rolę iluzji scenicznej, występując w ten sposób w obronie twórczości odrzucającej zasadę trzech jedności i negującej tym samym klasycystyczną zasadę prawdopodobieństwa. Szekspir był dla Theatralskiego bez wątpienia największym autorytetem w dziedzinie sztuki dramatopisarskiej.

Nie jest to prawda — pisze Theatralski — żeby reprezentacja dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcję rzeczywistą.

Podkreślając znaczenie zjawiska iluzji, nierozzerwalnie związanego ze sztuką teatru, autor stwierdza, że

jeśli słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem, jeśli salę oświeconą może mieć za równinę Farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba, żeby był w niejakiś zapomnieniu siebie samego nie podlegającym rozumowi i prawdzie: nie ma przyczyny, dla której by rozum tak wyniesiony myślał o liczeniu minut albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zda-

⁵⁸ *Historia nauk wyzwolonych*. Przez Jmé P. Juvenel de Carlencas francuskim językiem pisana, na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów JKMc. Warszawa 1766. Był to pierwszy w języku polskim podręcznik historii i teorii literatury, przeznaczony dla uczniów powołanej na mocy uchwały Sejmu Konwokacyjnego Szkoły Rycerskiej w Warszawie. Dzieło Carlencasa zyskało w XVIII wieku sporą popularność, czego wyrazem było przetłumaczenie *Historii...* na język niemiecki i angielski. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765-1794*. Pod red. J. Kotta. Warszawa 1967, s. 113.

⁵⁹ Janina P a w ł o w i c z o w a sugeruje, że autorem artykułu był Ignacy Krasicki. Fragmenty wstępu Samuela Johnsona Krasicki omawia za pośrednictwem materiałów opublikowanych w francuskojęzycznej „Gazette Littéraire de l'Europe”, gdzie w dwóch zeszytach tomu VII (15 października i 15 listopada 1765 r.) ukazała się recenzja Johnsonowskiego wydania (*Jeszcze o Theatralskim*. „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1-4, s. 167-180). O stanie badań nad kwestią autorstwa zamieszczonego w „Monitorze” artykułu — zob. S. O z i m e k, *Na tropach Theatralskiego*. W: *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765-1785)*. Wrocław 1957, s. 43-64.

⁶⁰ S. J o h n s o n, *Introduction to The Plays of Shakespeare*. London 1765. Dokonany przez H. Pręczkowską polski przekład tekstu Johnsona opublikowany został w zbiorze *Szkice szekspirowskie*. Wybrał W. Chwałewik. Warszawa 1983, s. 63-89.

wać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, [...] że theatrum jest theatrum, a aktorowie są aktorami tylko. Przychodzą słuchacze, aby słyszeć, co aktorowie mówią. Ta akcja, którą oni udają, musi być na jakimkolwiek miejscu, ale intrygi różne, które się do niej przydają, mogą być w odległych od siebie krainach⁶¹.

Omawianego wystąpienia na łamach „Monitora” nie należy traktować jako negacji klasycystycznej koncepcji teatru. Jest ono raczej próbą odrzucenia skrajnie realistycznego modelu pojmowania sztuki teatralnej przez niewyrobionego estetycznie odbiorcę. Jak stwierdza Stanisław Pietraszko:

Theatralski nie kwestionuje iluzji jako istoty fikcji teatralnej, ale odbiera jej pojęciu sens naturalistyczny, traktuje ją jako fikcję o świadomej i wysokiej umowności, subiektywnie odbieraną⁶².

Uwagi na temat twórczości Szekspira odnaleźć można również w eseju Ignacego Bykowskiego zatytułowanym *Poeci angielscy*, wydanym w 1790 roku w Warszawie⁶³. Autor, powołując się na wypowiedź Woltera, stwierdził, iż Szekspir

aż dotąd podobny jest do drzewa cienistego przez naturę zasadzonego, które rzucając koło siebie niedbale gałązki, chociaż nieregularnie, z wielką jednak krzewi się mocą; ono by uszło natychmiast, gdyby usiłowano przymusić naturę i podług sztuki ogrodniczej zasadzić go w ogrodzie. Wśród samego nieporządku są jednak dzieła poety najdoskonalsze. Z jego śmiercią teatr angielski utracił swoją sławę⁶⁴.

Pierwszy polski *Hamlet* jest niewątpliwie wynikiem długiego procesu kształtowania się i ścierania ze sobą licznych konkretyzacji twórczości Szekspira, licznych estetycznych przewartościowań, jakie nastąpiły w we Francji i w Niemczech w XVIII wieku. Szekspirowski model tragedii mógł znaleźć swoją sceniczną konkretyzację pod warunkiem pełnego zaakceptowania i respektowania obowiązujących kanonów estetycznych.

Rekonstrukcja zdarzeń, jakie miały miejsce na lwowskiej scenie 9 kwietnia 1798 roku, podczas polskiej prapremiery *Hamleta*, jest dziś praktycznie niemożliwa. Bogusławski nie stworzył własnego, autorskiego scenariusza, opartego bezpośrednio na którymś z wzorcowych angielskich

wydań Szekspirowskiej tragedii. Posłużył się wyłącznie niemieckojęzycznym egzemplarzem teatralnym, będącym kompilacją Schröderowskich przeróbek. Podstawowym błędem metodologicznym popełnianym wielokrotnie przez współczesnych badaczy jest pisanie o „*Hamlecie* Bogusławskiego”. Niemożliwe jest dokładne określenie, w jakim stopniu lub czy w ogóle Bogusławski wzbogacił lub w jakikolwiek sposób „poprawił” egzemplarz tragedii odnaleziony — najprawdopodobniej na początku 1797 roku — w teatralnej bibliotece Bulli. Nie można więc określić tekstu, na którym oparta została polska prapremiera *Hamleta*, mianem „polskiego Szekspirowskiego scenariusza”, zakładającym aktywny stosunek tłumacza-inscenizatora do oryginalnego tekstu tragedii. Mamy w tym przypadku do czynienia — jak słusznie zauważył Jarosław Komorowski —

bądź z przekładem scenariusza powstałego w innym kraju, bądź też ze zwykłym przekładem literackim [...]. W obu tych przypadkach zachowane teksty nie uprawnijają do wyciągania wniosków co do kształtu ich realizacji scenicznej⁶⁵.

Taki stan rzeczy zmusza współczesnego badacza do pozostania w sferze przypuszczeń i nie sprawdzonych do końca hipotez wynikających z interpretacji samego tekstu, wpisanych weń zasad sceniczności oraz interpretacji osiemnastowiecznych konwencji teatralnych.

Pierwszy polski *Hamlet* był bez wątpienia tragedią zemsty. Zemsta ta motywowała i determinowała wszelkie poczynania głównego bohatera. W myśl takiego scenariusza *Hamlet*, jako syn i następca tronu, musi pomścić śmierć prawowitego władcy i przywrócić w ten sposób pierwotny, naruszony poprzez zbrodnię porządek świata. Szekspirowska metafora świata jako teatru, w którym rozgrywa się dramat ludzkiego życia, zesła z płaszczyzny transcendentalnej na płaszczyznę społeczną. Wpisana w tekst przestrzeń sceny stała się zwierciadłem świata bardziej materialnego niż duchowego⁶⁶.

Przetłumaczony przez Bogusławskiego egzemplarz zachowuje podział na pięć aktów, jednak liczba scen jest — w porównaniu z oryginałem — znacznie większa. Akcja tragedii przebiega bardzo szybko, sceny następują po sobie w sposób niezwykle dynamiczny. Nie bez powodu Andrzej Żu-

⁶¹ „Monitor” 1766, nr 65 z dnia 13 sierpnia — cyt. za „Monitor” 1765-1785. Wybór. Opracowała i wstępem poprzedziła E. Aleksandrowska. Wrocław 1976, s. 120-121.

⁶² Pietraszko, op. cit., s. 328.

⁶³ I. Bykowski, *Poeci angielscy*. W: *Wieczory wiejskie*. Warszawa 1790, s. 161-163.

⁶⁴ Ibidem — cyt. za: *Teatr Narodowy 1765-1794*, s. 286.

⁶⁵ Uwagi te zawarł Jarosław Komorowski w swojej recenzji książki Andrzeja Żurawskiego pt. *Szekspiady polskie*, zawartej w „Pamiętniku Teatralnym” 1977, z. 3.

⁶⁶ Zob. E. Burns, *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. Przeł. H. Holzhausen. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.

rowski nazwał pierwszego polskiego *Hamleta* „opowieścią kryminalną z życia wyższych sfer”, podkreślając jednocześnie, że cała sfera motywująca postępowanie głównego bohatera zbliżyła omawiany scenariusz do „przedszekspirowskiego *Hamleta* — do Kyda tragedii zemsty”⁶⁷. Dość przewrotne wydają się być zapewnienia Bogusławskiego, który w swoich *Uwagach*... starał się utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że

charaktery działających osób są zupełnie takie same, jakie im Shakespeare nadawał [...]. Słowem, wszystkie osoby [...] są żywym różnych stanów i obyczajów obrazem, a dowodzą, jak głęboką Shakespeare posiadał znajomość najskrytszych ludzkiego serca tajemnic⁶⁸.

Słowa te, pisane zapewne około 1821 roku, nie mogą ukryć zarówno radykalnych modyfikacji, jakim uległ oryginalny tekst tragedii, jak i oczywistych sprzeczności zawartych w komentujących tekst scenariusza *Uwagach*..., w których Bogusławski stwierdził, że tragedia jest „co do treści swojej zupełnie taką, jaka w pomyśle Shakespeare’a była”, zaś „co do układu, podziału i rozwiązania osnowy, wielce odmienną”⁶⁹.

Tekst *Hamleta* zamieszczony przez Wojciecha Bogusławskiego w IV tomie *Dzieł dramatycznych* tkwi jeszcze w estetycznej doktrynie osiemnastowiecznego klasycyzmu. Akcja tragedii została skrócona, trwa niespełna dwie doby. Zniesiona została dzieląca w oryginale I i II akt dwuipółmiesięczna przerwa. Ograniczone zostało również miejsce akcji. Hamlet ani na chwilę nie opuszcza zamku. Komentując liczne przeróbki w wykorzystanym przez siebie scenariuszu Bogusławski stwierdził, że

oprócz jedności czasu, która zaczynając się o północy jednego dnia, kończy dopiero przed wieczorem drugiego dnia i około 30 godzin zabiera, jedność miejsca i osnowy dokładnie są zachowane⁷⁰.

W scenach 1-3 pierwszego aktu, wypełnionych oczekiwaniem Rainolda, Ulryka i Gustawa na pojawienie się Ducha, pominięte zostały fragmenty rozmowy odnoszące się do wiary w nawiedzanie ludzkich siedzib przez duchy zmarłych⁷¹. Dialogi wartowników zostały radykalnie skrócone. Po-

równanie omawianych scen z tekstem oryginalnym pozwala zauważyć, że niektóre spośród wypowiedzi Horacja (Gustawa) zostały włożone w usta towarzyszących mu strażników. Mamy tutaj do czynienia z ewidentnym przeniesieniem kwestii z jednej roli do innej⁷². Co ciekawe, to Rainold, a nie Gustaw próbuje zastąpić Duchowi drogę i przemawia do niego. Liczne skróty w obrębie pierwszych trzech scen tragedii są niewątpliwym następstwem zabiegów, które zmierzają do szybkiej i logicznej ekspozycji rozpoczynającej bieg właściwej akcji. W podobny sposób autor scenariusza potraktował wiele innych scen tragedii.

W trosce o jedność akcji pominięte całkowicie zostały wątki związane z postacią Fortynbrasa.

Horacjo

Wzdrygnął się wtedy, tak jak winowajca
Nagle wezwany przed sąd. Powiadają,
Że kiedy kogut, ten trębacz poranku,
Głosi pobudkę przenikliwym gardłem,
Jego fanfara budziienne bogi
A błędnym duchom, które się tulą
W powietrzu, w ogniu, po morzu, po ziemi,
Każe pośpiesznie wrócić do ich siedzib.
Mieliśmy właśnie dowód, że to prawda.

Marcellus

Tak było: rozwiął się, gdy zapiał kogut.
Podobno tuż przed Bożym Narodzeniem,
Gdy czcimy przyjście na świat Zbawiciela,
Ten zwiastun świtu pieje całą noc —
I wtedy duchy nie śmiały wyjść z kryjówek,
Noce są zdrowe, ustają złe wpływy
Planet, a wiedźma nie rzuci uroku:
Tak święty jest ten czas i pełen łaski.

Horacjo

Słyszałem o tym i na wpół w to wierzę [...].

Zob. W. S h a k e s p e a r e, *Hamlet, książę Danii*. Przeł. S. Barańczak. Poznań 1990, s. 17 (akt I, sc. 1). W wykorzystanym przez Bogusławskiego egzemplarzu rozmowa ta „powinna” znaleźć się w scenie 3 aktu I.

⁷² Zabieg ten Jerzy G o t (*op. cit.*, s. 229-230) określił mianem „interwencji”; należy do nich także postępowanie polegające na łączeniu dwóch kwestii w jedną przez usunięcie rozdzielającej je trzeciej oraz zmianie podziału na sceny, związane z łączeniem paru scen w jedną bądź przenoszeniem pierwszych kwestii następującej sceny do zakończenia poprzedniej i odwrotnie. Należy dodać, że owe „interwencje” odnoszą się nie do tekstu oryginalnego, lecz do drugiej i trzeciej przeróbki Schrödera.

⁶⁷ Ż u r o w s k i, *Szekspiery polskie*, s. 236.

⁶⁸ B o g u s ł a w s k i, *Uwagi nad „Hamletem”*, s. 158-159.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 149.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 157.

⁷¹ Pominięty został m.in. fragment, który we współczesnym tłumaczeniu Stanisława Barańczaka brzmi następująco:

Po opuszczeniu wyprawy Fortinbrasa — pisał Bogusławski — jako wcale do zdarzenia hamletowego nie należącej, cała osnowa samym tylko losem Hamleta zajmuje słuchaczy⁷³.

Usunięty został również wątek wyjazdu Hamleta do Anglii, „bo mu tego nie dopełniona pomsta za śmierć Ojca nie powinna dozwalać”. Hamlet — w myśl intrygi Klaudiusza — ma zostać wysłany do Anglii i stracony. Do samej podróży jednak nie dochodzi. Scena oficjalnego pożegnania jest jednocześnie sceną finałową, w której Hamlet dokonuje swojej zemsty. Streszczając Szekspirowski tekst, Bogusławski tak skomentował negatywne konsekwencje wprowadzenia wątku podróży Hamleta:

Tu Shakespeare przerywając osnowę swojej sztuki, główny jej zamiar puszcza w niepamięć i nowo wprowadzonymi wypadkami niszczy wrażenie, jakie dotychczas jedność onej sprawiała — Hamlet, już o zabójstwie Ojca przekonany, powtórnie przez Ducha jego zachęcony do pomsty, zamiast jak najprędszego jej dopełnienia, zapomniawszy Ojca, Matki swojej ojczyzny, pozwala wysłać się do Anglii⁷⁴.

Ciekawym zabiegiem jest wyodrębnienie trzech monologów Hamleta w ramach oddzielnych scen (I,5; III,5; IV,10). Poprzedzone są one najczęściej zaznaczoną w didaskaliach długą pauzą (np. „po długim zamyśleniu”) i wypowiedzane pod nieobecność innych bohaterów.

Inną cechą charakterystyczną omawianego scenariusza jest złagodzenie Szekspirowskiego języka. Przykładem służy słynna scena 15 aktu IV⁷⁵ (w oryginale III, 4), w trakcie której Hamlet zabija Poloniusza — słowa „How now, a rat?” (w przekładzie Barańczaka: „A cóż to? szczur?”) zamienione zostały na: „Któż tu jest? To złodziej zapewne?”. Słowo „szczur” nie mogło zostać wtedy wypowiedziane na scenie przez bohatera tragedii. Z tego samego powodu Hamlet „wynosi”, a nie „wywleka” ciało Poloniusza z komnaty Królowej (w oryginale „Exit Hamlet tugging in Polonius”). W omawianym egzemplarzu wykreślone zostały rozgrywające się na cmentarzu sceny rozmowy Hamleta z grabarzami oraz pogrzebu Ofelii, które sam Bogusławski określił w *Uwagach...* jako „odrażające”.

⁷³ Bogusławski, *Uwagi nad „Hamletem”*, s. 157.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 153.

⁷⁵ Omawiając poszczególne sceny opieram się na podziale tragedii w tekście opublikowanym w IV tomie *Dzieł dramatycznych* Bogusławskiego.



Ilustracja do *Dzieł Dramatycznych* Wojciecha Bogusławskiego.
Scena z *Hamleta* (III, 3).

Radykalne skrócenie i eufemizacja niektórych dialogów zniszczyły humorystyczny w wielu przypadkach, a przede wszystkim ironiczny i filozoficzny wymiar Szekspirowskiego tekstu, który i tak zresztą — pomimo wielu ingerencji — musiał wywołać spore wrażenie na lwowskiej publiczności. Sam Bogusławski przygotowując w 1821 roku do druku swoje tłumaczenie opatrzył tekst śpiewanej przez obłąkaną Ofelię piosenki (V, 8) odpowiednim przypisem:

Są to strofy starodawnej ballady. Rozmowa młodego zwodziciela z młodą dziewczyną uwiedzioną przez niego. Można od tej przerwy wypuszczać resztę wierszy przy wystawieniu tej tragedii na scenie jako mniej przyzwoitych dla niewinnej i przystojnie wychowanej Ofelii⁷⁶.

Podobne względy z całą pewnością zadecydowały o odrzuceniu przez twórcę scenariusza sceny z grabarzami. Osiemnastowieczna publiczność mogłaby je uznać za zbyt drastyczne.

Na pytanie, czy Hamlet jest obłąkany, czy też ów obłąd udaje, lwowski scenariusz dawał jednoznaczną odpowiedź. Hamlet udaje chorobę, chroni się w masce szaleńca, aby przez nikogo nie podejrzewany odkryć prawdę i dokonać zemsty. W wykorzystanym przez Bogusławskiego scenariuszu zredukowany został dziś już klasyczny aspekt „kłopotów z działaniem”, filozoficznej chwiejności tytułowego bohatera. Pierwszy polski Hamlet odrzucił wszelkie moralne wątpliwości. Chce działać, poznać prawdę. Jest niecierpliwy: „Dalej Gustaw, pomyślmy, jakby przyspieszyć zemstę za śmierć Ojca mojego” (V, 5). „Być” oznacza dla niego dokonanie zemsty, „nie być” — byłoby konsekwencją jej zaniechania.

Autor scenariusza zatroszczył się również o to, aby każde zabójstwo dokonane przez Hamleta było odpowiednio umotywowane i zgodne z logiką rozwoju akcji tragedii. Zabieg ten jest niewątpliwie wynikiem związanego z klasycystyczną zasadą prawdopodobieństwa dążenia do wywołania iluzji realności świata przedstawionego utworu dramatycznego. Scena zabójstwa Oldenholma mogła wydać się ówczesnej publiczności teatralnej zbyt okrutna, a sam sposób i okoliczności dokonania mordu (przebiecie mieczem ukrytego za kotarą człowieka) — niezbyt przystające do sylwetki głównego bohatera tragedii. Aby ów czyn Hamleta umotywować i podkre-

⁷⁶ *Hamlet, królewicz duński. Tragedia w pięciu aktach Shakespeare'a, według poprawy Schrödera przełożona*. W: W. B o g u s ł a w s k i, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, s. 128.

ścić szczególny udział Oldenholma w bezprawnym zagarnięciu tronu, autor scenariusza dodał odpowiedni fragment do wypowiedzi Klaudiusza obwieszczającej objęcie władzy i małżeństwo z Gertrudą (I, 4) — „poprawiając” w ten sposób samego Szekspira:

Roztropność radziła na czas przytłumić naturę, aby zabezpieczyć całość Ojczyzny. Waszym to radom, przezacni Senatorowie, a osobliwie twojej, poważny Kanclerzu Korony, Oldenholmie, winienem przyspieszenie dzieła tego. Wdzięczny za dowody przychylności waszej, spodziewam się, że mnie równie zawsze w uszczęśliwieniu kraju tego wspierać będziecie⁷⁷.

Zmieniony został również finał tragedii. Nie dochodzi w nim do pojedynku Laertes z Hamletem. Królowa, nieświadomie wypijając przeznaczony dla Hamleta puchar zatrutego wina, „sama swoje karze występki, ocala życie synowskie i w sercu jego odżywia chęć pomsty za Ojca”. Hamlet odkrywając przygotowaną zasadzkę — przebija mieczem Króla. Królowa wyznaje tuż przed śmiercią całą prawdę dotyczącą morderstwa prawowitego władcy i zagarnięcia przez Klaudiusza duńskiego tronu, ratując w ten sposób swojego syna przed zemstą dworzan:

Stój Laertes!... Stójcie Duńczykowie!... Słuchajcie... słuchajcie ostatnich słów waszej Królowej... W ustach konających jest szczerza prawda. — Ten, którego teraz zabitego widzicie, był mordercą waszego Króla!... On otrul męża mego... a ja... nieszczęśliwa!... O czemuż sama siebie oskarżać muszę!... Ja pozwoliłam na to zabójstwo!⁷⁸

Następnie, zgodnie z zasadami klasycystycznego finału, Królowa przezuwając zbliżającą się śmierć prosi o przebaczenie Boga i swój naród:

Królowa

O jak straszny sąd zbrodni moich stawa mi przed oczy!... Hamlet!... przebac mi... niech to ostatnie uściśnienie...

Hamlet

Matko, ufaj w litości Boga.

Królowa

Zbrodnia moja odpycha mnie od niego!... jadowitsza nad trucizny zgryzota sumienia pożera mnie!... Przebac mi, Hamlet... przebac mi... Narodzie!...

⁷⁷ *Ibidem*, s. 30 (podkr. K. K.).

⁷⁸ *Ibidem*, s. 147.

przyjaciele... niechaj wasze przekleństwo nie towarzyszy zwłokom moim do grobu... Król wasz pomszczonym został!... Synu mój!... Boże!... zlituj się nad duszą moją!... (*umiera*)⁷⁹

Laertes prosi młodego księcia o przebaczenie. Tragedię kończy mowa Hamleta skierowana do otaczających go dworzan:

Laertes! Przyjaciele! i wy wszyscy, na których twarzy zdumienie i przestach to okropne wzbudza zdarzenie, bądźcie świadkami moimi przed całym narodem. Wam polecam usprawiedliwienie i sławę moją. — O Matko! Matko nieszczęśliwa!⁸⁰

Jak wynika z zacytowanych wyżej fragmentów, wykorzystany przez Bogusławskiego scenariusz *Hamleta* przetłumaczony został z pełną znajomością reguł retoryki. Warto zwrócić także uwagę na rozwiązanie i „celebrowanie” przez autora scenariusza sceny śmierci Królowej. Po wypiciu przeznaczonych dla Hamleta trucizny „Królowa pada na ręce Dam dworskich, które ją natychmiast sadzają na krześle”⁸¹. W tej pozycji, wspierana zapewne przez otaczające ją damy dworu, „zbierając ostatnie siły”, obwieszcza zebrany prawdę o zbrodni dokonanej na elsynorskim dworze, rozwiązując w ten sposób (wraz z dokonującym zemsty Hamletem) intrygę tragedii. Zgodnie z osiemnastowiecznymi regułami gatunkowej tożsamości tragedii Królowa, będąc przedstawicielką najwyższego stanu, umiera „długo i godnie”, dopiero po zakończeniu swego monologu.

Opublikowany przez Wojciecha Bogusławskiego w 1821 roku scenariusz *Hamleta* tkwi jeszcze w estetycznej doktrynie osiemnastowiecznego klasycyzmu. Doktryna ta podporządkowała sobie cechy konstytuujące postać Hamleta. Negatywnie ustosunkowany do omawianego tekstu Władysław Tarnawski streścił pierwszego „polskiego Hamleta” w następujący sposób:

Hamlet utracił swoją filozoficzną chwiejność. W przeciwieństwie do braku działania charakteryzującego oryginał, mamy [...] żywą i prawidłową akcję. Po wysłuchaniu opowiadania Ducha bohater pragnie mieć jakiś materialny dowód na prawdę jego słów, a zanim o taki się postara, udaje szaleństwo, ażeby się przypadkowo nie zdradzić. Przedstawienie dostarcza mu tego, czego szukał — i to jest kulminacyjny punkt dramatu. W akcie IV dąży do czynu, ale zamiast

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 148.

⁸¹ *Ibidem*, s. 145.

króla zabija Oldenholma [Poloniusza], tedy dopiero w akcie V dokonywa swego zamiaru. W ten sposób akcja *Hamleta* uzyskała arystotelesowską symetrię i wymagana przez Boileau prostolinijność, lecz charakter królewicza również stał się prostolinijnym, zatracił cechy, które dziś nazywamy — hamletowskimi⁸².

Słowa te doskonale określają „ideę Hamleta” zawartą w omawianym tłumaczeniu scenariusza. Tarnawski neguje twierdzenie, że Bogusławski kiedykolwiek zetknął się z oryginalnym tekstem tragedii. Świadczyć o tym mają liczne błędy w umieszczonym w *Uwagach nad „Hamletem”* streszczeniu oryginału. Zwraca on również uwagę na liczne mankamenty dokonanego przez Bogusławskiego przekładu, zarzucając mu liczne germanizmy, „dążność do językowego szablonu” oraz łagodzenie zbyt śmiałych — jak na osiemnastowieczne gusta — wyrażań⁸³.

Podobne zarzuty wobec Bogusławskiego-tłumacza przedstawił Jerzy Got, koncentrując się na ukazaniu rażących germanizmów, wynikających często z niezrozumienia istoty samego tekstu⁸⁴. Usprawiedliwieniem dla Bogusławskiego może być w tym przypadku niezbyt biegła (wbrew pozorom!) znajomość języka niemieckiego oraz pośpiech tłumacza, związany z dążeniem do jak najszybszego zaprezentowania publiczności lwowskiej polskiego tekstu tragedii. Niezwykle surowo ocenił omawiany przekład także Marian Szykowski. Pisał:

Był to zaledwie surogat Szekspirowskiego dzieła. Bądź co bądź oswajał z nazwiskiem angielskiego twórcy. Na scenie polskiej zdobył od razu powodzenie i wszedł w stały skład repertuaru. Szerzył znajomość Szekspirowskich motywów, co do których przeróbka nie zawsze zacierzała do cna istotę oryginału (np. motyw ducha, sceny obłąkania). Z czasem, przy pogłębieniu się u nas kul-

⁸² W. Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*. Kraków 1914, s. 25. W podobny sposób interpretował postać Hamleta sam Bogusławski, który w swoich *Uwagach nad „Hamletem”* pisał: „Pokazuje się Duch o północnej porze, wzywa za sobą Hamleta, i zaprowadzonemu w odległe ustronie opowiada okoliczności śmierci swojej. Tym okropnym morderstwem przerażony Hamlet, poznaje natychmiast, jakie i jego niebezpieczeństwo czeka, gdyby docieczone, że mu sprawca Ojcowskiej śmierci jest wiadomym, nim by zapewnił sobie sposobność dokonania swej zemsty. Oddalony od następstwa tronu, łatwo się domyśla, że zguba jego potrzebną jest przywłaścicielowi, a nie spodziewa się żadnej obrony od matki, która Ojca jego poświęciła miłości bratobójcy. Zmyśla więc obłąkanie rozumu, aby pod tą niedoleżności maską, mniej niebezpiecznym wydając się Strjowi, zapewnił życie swoje i dalsze sposoby dochodzenia tej straszliwej prawdy” (*op. cit.*, s. 151).

⁸³ Zob. Tarnawski, *op. cit.*, s. 26-28. Swoje wywody Tarnawski opiera na licznych przekładach zaczerpniętych z tekstu.

⁸⁴ Zob. Got, *op. cit.*, s. 230-233.

tu Szekspira, doprowadził do postulatu rewindykacji prawdziwej postaci tragedii duńskiego królewicza⁸⁵.

Współczesnemu badaczowi dziejów teatru polskiego towarzyszy nieodparte pytanie o okoliczności i powody, które nakłoniły Bogusławskiego do przetłumaczenia i wystawienia *Hamleta* we Lwowie. Wilam Horzyca w opublikowanym w 1936 roku artykule *Wielkość Bogusławskiego* pisał:

Wiedział zawsze ów ojciec sceny i zawsze to, choć w przypowieściach manifestował, iż spełnia on i jego ludzie żołnierską rzecz, że stoi na reducie pośród nacierających zewsząd mroków i że umrzeć tu może, ale ustąpić mu nie wolno. Tu brała swe źródło owa legendarna energia Bogusławskiego, owe jego *e pur si muove*, które na przekór wszystkim złościom świata kazało mu i pozwoliło tworzyć, utrzymywać teatr polski w okolicznościach wręcz straszliwych⁸⁶.

To swoiste poczucie odpowiedzialności za los i przetrwanie Sceny Narodowej nakazywało Bogusławskiemu, w jakże tragicznym dla wszystkich Polaków 1794 roku, uczynienie bezwzględnie wszystkiego dla zachowania ciągłości egzystencji polskiego teatru. Lwów, którym władał „łagodny rząd austriacki”, wydawał się autorowi *Krakowiaków i Górali* „najbezpieczniejszym schronieniem, dla założenia Świątyni Polskich: Melpomeny, Thalii i Euterpy, i dla zgromadzenia tam co doskonalszych ich uczniów”⁸⁷. Nie bez powodu głównym motywem *Dziejów Teatru Narodowego* jest „kilkakrotny wzrost i upadek Sceny Ojczystej, w miarę okoliczności, zdarzeń i przeszkód, na jakie wystawiona była”⁸⁸. Ten jedyny w swoim rodzaju pamiętnik, pomimo wielu autorskich przemilczeń i przeinaczeń, doskonale oddaje

dramatyczny obraz tego teatru szamoczącego się między żywiołem obcym i narodowym, bogactwem i chciwością przywileju a nędzą aktorów, wręcz między bytem a niebytem⁸⁹.

Dzieje Sceny Ojczystej traktował Bogusławski w sposób niezwykle osobisty, niejednokrotnie utożsamiając własną biografię z historią polskiego teatru.

⁸⁵ Zob. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, s. 39.

⁸⁶ W. Horzyca, *Wielkość Bogusławskiego*. W: *O dramacie*. Wstępem poprzedził J. Iwaszkiewicz. Wyboru dokonali L. Kuchłówna i K. Puzyna. Warszawa 1969, s. 101.

⁸⁷ Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 84.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 1.

⁸⁹ D. Ratajczakowa, „Teatr mój widzę powszechny...” — Wojciecha Bogusławskiego zbiór zasad funkcjonowania Sceny Ojczystej. „Wiek Oświecenia” t. 12: *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*. [Warszawa 1996], s. 29.

Katakлизmy historyczne nie zdołały naruszyć bytu prowadzonej przez Bogusławskiego sceny. Dzięki temu stała się ona niezwykle ważnym świadectwem ciągłości i żywotności polskiej myśli i sztuki w najtrudniejszych dla narodu czasach. Lwowska antrepriza, dzięki wręcz heroicznym staraniom Bogusławskiego, była naturalną kontynuacją tego, co działo się na warszawskiej scenie Teatru Narodowego przed 1794 rokiem. Teatr Bogusławskiego stał się swoistą „redutą polskości”, którą należało nie tylko „utrzymać przy życiu”, lecz przede wszystkim rozślawić ją i nieustannie doskonalić tak, aby stała się niedoścignionym wzorcem dla scen innych narodów. Nie bez powodu Wiktor Brumer określił Bogusławskiego mianem „artysty — obywatela”, który

spełniał swą misję artystyczną jako posłannictwo, a walka jego z przeciwnościami nie była jedynie walką o te czy inne hasła artystyczne, lecz równocześnie walką o przeistoczenie teatru w placówkę obywatelską⁹⁰.

Dobrochna Ratajczakowa stwierdza, iż prowadzona przez Bogusławskiego lwowska scena przyciągała

publiczność pod dach teatralnej Arkadii. Była w niej, jak na obrazie Poussina, śmierć i grób (ojczyzny), działał zły los, który jednak zawsze zostawał przezwyciężony. Teatr Bogusławskiego był teatrem pocieszenia i nadziei. Oferował widowni chwilę wytchnienia, zawieszając na czas spektaklu okrutne prawa rzeczywistości⁹¹.

Służyć temu miał m.in. odpowiedni dobór repertuaru, zapewniający podstawy materialnej egzystencji teatralnemu przedsiębiorstwu.

Rozprzestrzeniające się niezwykle szybko w drugiej połowie XVIII wieku zjawisko ekonomizacji teatru sprawiło, że

nowocześni antreprenery znaleźli się obok nowoczesnych wydawców i księgarzy, z czasem dołączając do nich marszandzi. Wszyscy oni sprawowali władzę nad autorami i publicznością, choć jednocześnie byli od niej zależni. Stworzyli układ, w którym twórczość stała się gałęzią handlu, a dzieło — przedmiotem transakcji kupna i sprzedaży⁹².

Pojawienie się żywo reagującej publiczności mieszczańskiej wiązało się nie tylko ze zmianą społecznego przekroju widowni, lecz przede

⁹⁰ W. Brumer, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*. Warszawa 1929, s. 6.

⁹¹ D. Ratajczakowa, *Wstęp*. W: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, s. XCV.

⁹² Ratajczakowa, „Teatr mój widzę powszechny...”, s. 30-31.

wszystkim z koniecznością wprowadzenia nowej polityki repertuarowej, opartej na prawach popytu i podaży. Dlatego też, jak twierdzi Janina Kamionkova, zasadniczą tendencją przełomu XVIII i XIX wieku określającą funkcjonowanie ówczesnych scen było dążenie do „zastąpienia w sztuce reguł wytwornej zabawy — regułami rynku”⁹³.

Wizja funkcjonowania sceny zawarta w *Dziejach Teatru Narodowego* dowodzi, że Bogusławski doskonale rozumiał rolę teatralnego dyrektora — przedsiębiorcy dbającego o wysoki poziom artystyczny prowadzonej przez siebie sceny, znającego jednocześnie żelazne prawa rządzące światem ekonomii⁹⁴. W *Powodach do napisania melodramy „Izakahara”* stwierdzał, iż

Najpierwszym i koniecznym każdego publicznych widowisk staraniem być powinno podobać się Publiczności⁹⁵.

Postulat ten realizował Bogusławski w trakcie swojej artystycznej kariery z żelazną wprost konsekwencją. Wiedział doskonale, że scena pozbawiona wiernej i uważnej publiczności jest martwa. Dlatego też starał się zawsze spełniać jej oczekiwania. Oczekiwania te były dla autora *Krakowiaków i Górali* kwestią podstawową, „liczyła się dla niego nie tyle mar-

⁹³ J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*. Warszawa 1970, s. 163.

⁹⁴ Tak oto Bogusławski podsumował serię spektakli *Izakahara, króla Guaxary* zaprezentowanych lwowskiej publiczności w plenerowym amfiteatrze w ogrodzie Jabłonowskich w dniach 10 I 1798, 2 II, 15 II, 18 III 1798 roku: „Nie zawiodłem się na mojej nadziei. Melodrama *Izakahar* z najprzyjemniejszym i ogólnym całej Publiczności przyjętą zadowoleniem, stała się dla mnie rzuconą tonącemu liną, która go z przepaści ratuje. Kilkanaście wystawień zawsze napełnionego amfiteatru podały mi sposobność nie tylko spłacenia ogromnych na tę sztukę wydatków, ale i utrzymania przyzwoicie przez parę miesięcy obydwu teatrów. Że jednak aż do zimowych w miesiące abonamentów (które zapewniały niejako kasie mojej potrzebne wydatki) jeszcze trzy miesiące czasu zostawały, zacząłem myśleć o drugim podobnym widowisku, które by całego lata powodzenie ustalić mogło”. Czynniki ekonomiczne był niewątpliwie jednym, choć na pewno nie zasadniczym, z powodów napisania i zrealizowania przez Bogusławskiego tej sztuki: „Te niespodziewane a nader znaczne na zakupienie kilku tysięcy łokci płótna oraz lin, oleju i farb wydatki, przy zniższych jeszcze [...] dochodach, nakazywały pomyśleć o jakowym sposobie zasilenia wypróżnionej kasy. Najpewniejszym było wynalezienie niewidzianego dotąd rodzaju widowisk, które by nowością swoją zadziwił i liczne na nie uczęszczania Publiczności mogły dać powód” (*Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 114-119).

⁹⁵ W. Bogusławski, *Powody do napisania melodramy „Izakahara”*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 7. Warszawa 1823, s. 1.

stwa doskonałość dzieła, ile żywy zachwyt publiczności”⁹⁶. Będąc typowym reprezentantem osiemnastego wieku, Bogusławski starał się jednak zapewnić publiczności rozrywkę, która spełniałaby także funkcję edukacyjną. W swoich *Uwagach nad „Mieszczkami modnymi”* jednoznacznie stwierdził, iż odkąd komedie mają za zadanie wyłącznie bawić publiczność, odąd „znaczące pogorszenie obyczajów postrzegać się daje”⁹⁷.

Sporządzone przez Jerzego Gota zestawienie repertuaru lwowskiej sceny z propozycjami repertuarowymi najbardziej reprezentatywnych teatrów epoki — Weimarem pod dyktando Goethego (1791 - 1817) i dwoma nadwornymi scenami wiedeńskimi: Burghtheater i Kärntnertheater — doprowadza do wniosku, że Bogusławski wzorował się w trakcie kształtowania repertuaru prowadzonej przez siebie sceny na najlepszych i najambitniejszych scenach austriackich i niemieckich. Znaczna część lwowskiego repertuaru z lat 1796 - 1798 to bieżący repertuar teatru Goethego i scen wiedeńskich⁹⁸. Spora grupa utworów granych w tym czasie na polskiej scenie to dzieła oryginalne i przekłady samego Bogusławskiego, który starał się zawsze „podołać się Publiczności”. Jego decyzje repertuarowe przynosiły obok artystycznego także komercyjny sukces. Bogusławski, w *Powodach napisania melodramy „Izakahara”*, zwracał także uwagę czytelnika na polityczny kontekst swoich decyzji repertuarowych:

Okoliczności krajowe w 1794 roku przymusiły przenieść Scenę Narodową do Lwowa; gdzie, kiedy wspominać wielkość Polaków niebezpiecznym, a wady ich podawać na pośmiech obcych widzów nieprzyzwoitem było; nie pozostawało jak tylko przyswoić sztuki tego Narodu, pod którego rządem i dla którego zabawy grać trzeba było [...]. Oprócz podobania się ówczesnemu Rządowi i większą prawie połowę ludności Warszawskiej składającym cudzoziemskim widzom, sama potrzeba nowości przynaglała do tego⁹⁹.

Na prowadzonej równolegle przez Bogusławskiego austriackiej scenie królowali więc Kotzebue i Iffland, których twórczość przyjmowana była ze szczególnym entuzjazmem przez teatralną publiczność nie tylko Lwowa, ale także Berlina, Wiednia i Weimaru. Z tej perspektywy szukać można

⁹⁶ Ratajczakowa, *op. cit.*, s. 34.

⁹⁷ W. Bogusławski, *Uwagi nad „Mieszczkami modnymi”*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 6. Warszawa 1821, s. 227.

⁹⁸ Zob. Got, *op. cit.*, s. 261-280.

⁹⁹ Bogusławski, *Powody napisania melodramy „Izakahara”*, *op. cit.*, s. 3.

przyczyn, które zadecydowały o pojawieniu się na lwowskiej scenie Szekspirowskiego *Hamleta*.

Druga połowa XVIII wieku to bez wątpienia okres „gorączki Hamletowskiej”. Aktorzy najbardziej prowincjonalnych teatrów europejskich starają się mieć rolę Hamleta w swoim repertuarze. W jednym z tekstów zawartych w „Theaterkalender auf das Jahr 1790” czytamy:

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*¹⁰⁰.

Do najwybitniejszych wykonawców tytułowej roli Szekspirowskiej tragedii należeli: Josef Lange, Johann Franz Brockmann, Friedrich Ludwig Schröder i Johann Friedrich Reineke. Kreacja Brockmanna (od 1776 Hamburg; od 1778 Wiedeń) stała się chyba najbardziej reprezentatywnym i nie-doścignionym wzorem interpretacji roli Hamleta zarówno dla całych rzesz aktorskich, jak i publiczności oraz krytyki. Nie była to jednak kreacja całkowicie oryginalna. Hamburg, jako niezwykle znaczące dla ówczesnej Europy miasto portowe, utrzymywał stałe i ścisłe kontakty handlowe z Londynem. Jeszcze przed słynną hamburską prapremierą w 1776 roku, zapewne dzięki przemierzającym morskie szlaki kupcom i dyplomatom, dotarła do Hamburga wieść o kreacji Davida Garricka w roli Hamleta, która stała się sensacją całej teatralnej Europy¹⁰¹. Prasa austriacka i niemiecka została

¹⁰⁰ Cyt. za Got, *op. cit.*, s. 234.

¹⁰¹ Grzegorz S i n k o stwierdza, iż Garrick „odkrył wielki realizm Szekspira [...], rozpoczynając szereg swych słynnych kreacji szekspirowskich rolą Ryszarda III w r. 1741, a potem wieńcząc swą pracę w roku 1769 sławnym jubileuszem szekspirowskim w Stratfordzie.

I Garrick, stosując się do gustu publiczności, grywał Szekspira w przeróbkach, ale odkrył na nowo psychologiczną prawdę jego postaci, ożywiając je grą bardziej swobodną i naturalną niż przyjęta dotąd sztuczna konwencja. Jego tryumfy przypadają mniej więcej na lata rozkwitu realizmu w powieści i w dramacie angielskim; nie znalazł się jednak nikt, kto by uczynił krok następny i dostrzegł w dziełach Szekspira nie tylko prawdę o jednostce ludzkiej, ale i wielką prawdę o życiu. Toteż Szekspir w swej własnej ojczyźnie nie stał się tak potężnym natchnieniem, jak w romantycznych Niemczech, a potem we Francji, pozostając tylko ramą dla świetnych popisów aktorskich, naśladowany przez pisarzy tylko w szczegółach i to często w nienajlepszej manierze” (*Wielkość i upadek realizmu w teatrze angielskim XVIII wieku*. „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 1, s. 172). O sztuce aktorskiej Davida Garricka zob. *Historia teatru*. Pod red. J. R. Browna. Przef. H. Bałtyn-Karpińska. Warszawa 1999, s. 261-266.

niemalże zasypana relacjami tych, którzy mogli obejrzeć mistrzowską, choć opartą również na przeróbce tekstu tragedii przystosowanej do ówczesnych kanonów estetycznych, interpretację Garricka. Przedrukowywano również fragmenty angielskich recenzji. Relacje te musiały sprawić spore wrażenie także na Bogusławskim, który w czwartym tomie swoich *Dzieli...* stwierdził, iż Garrick

był tym Prometeuszem, nadającym nowe życie twórców Shakespeara. On to, przez zadziwiające najgłówniejszych dzieł jego wystawienie, obudził w Narodzie pamięć i szacunek dla Wielkiego Męża. Oświecający wiek dokładnie poznał piękności pióra jego, a talent wielkiego Aktora rzucił nowy blask na wielkość Poety¹⁰².

Rozpętała się prawdziwa moda na *Hamleta*. Ową modę podsycali i dopełniały kolejne przeróbki tekstu tragedii dokonywane przez Schrödera, stające się podstawą licznych inscenizacji. Dyrektorzy wszystkich liczących się ówczesnie scen starali się za wszelką cenę mieć w swoim repertuarze tę tragedię. „Gorączka Hamletowska” odbiła się niezwykle głośnym echem także i we Lwowie, gdzie za pośrednictwem austriackich gazet tamtejsza publiczność mogła zapoznać się z recenzjami wiedeńskich inscenizacji *Hamleta*. Mając bez wątpienia na uwadze finansową kondycję prowadzonego przez siebie teatralnego przedsiębiorstwa, chcąc uczynić zadość oczekiwaniom publiczności, a jednocześnie podkreślić rangę prowadzonej przez siebie sceny, Bogusławski po odnalezieniu egzemplarza w archiwum Bulli bez wahania wystawił go najpierw na austriackiej scenie — 19 grudnia 1796 roku, aby niespełna półtora roku później, 9 kwietnia 1798 roku, w dzień swoich urodzin, dać polską prapremierę *Hamleta*. Do dzisiaj tego dnia nie odnaleziono jakiegokolwiek recenzji z tego przedstawienia.

Scena, na której odbyła się omawiana premiera, mieściła się w pofranciskańskim kościele przystosowanym przez Bullę dla potrzeb teatru jeszcze przed przybyciem Bogusławskiego do Lwowa. Znajdowała się w miejscu dawnego ołtarza, dzięki czemu była dość płytka i wysoka. Przeznaczona dla aktorów niewielka garderoba mieściła się w skarbcu klasztornym. Po ustawieniu kulis i dekoracji na scenie tej panować musiał spory ścisk. W 1796 roku Bogusławski wyremontował cały budynek, wprowadzając szereg udogodnień, zarówno dla aktorów, jak i publiczności.

¹⁰² W. Bogusławski, *Życie Shakespeara*. W: *Dzieła dramatyczne*, t. 4, s. 15.

Sprowadzono z Wiednia malarza Müllera oraz znawcę nowoczesnej maszynarii scenicznej, Lehmana. Sprawił także Bogusławski nowe dekoracje. Wszystkie wykonał Antoni Smuglewicz¹⁰³.

Zapewne w trosce o swoich aktorów Bogusławski zlecił dobudowanie nie istniejących dotychczas garderób¹⁰⁴. Poprzez utworzenie nowego sklepienia obniżona została wysokość sceny. W powstałym dzięki temu nowym pomieszczeniu została urządzona malarnia. Architektoniczna konstrukcja budynku uniemożliwiała Bogusławskiemu zwiększenie rozmiarów sceny.

Ażeby uzyskać chociaż nieco miejsca do przechodzenia wokół niej, za kulisami, które prawie dotykały murów, kazał Bogusławski podkrzesać je na łokieć. Powstał w ten sposób w grubym murze jakby półkorytarz, okalający scenę i umożliwiający swobodniejsze poruszanie się aktorów¹⁰⁵.

Składająca się z parteru i trzech pięter widownia mogła pomieścić niespełna 700 osób. Odwiedzający Lwów w 1796 roku Karol Boromeusz Feyerabend poświęcił w swoim dziele sporo miejsca uwagom dotyczącym budynku teatralnego. Pisał między innymi:

Teatr lwowski jest dość przyjemną budowlą: co prawda niezbyt wielki, ale masywnie zbudowany i odpowiednio wyposażony. Ma formę owalną, niewątpliwie najlepszą dla dobrego gmachu teatralnego [...]. Dookoła budynku przebiegają dwa rzędy łóż [...]. Ponad drugim rzędem łóż, naprzeciw widowni, mieszczą się miejsca pośledniejsze albo tak zwany amfiteatr; po obu stronach tegoż biegnie galeria [...]. Urządzenie teatru nie jest wprawdzie zbyt wspaniałe, ale nie najnudniejsze. Dekoracje, o ile zdołałem dostrzec, są odpowiednie; oświetlenie mogłoby być silniejsze. Wejście nie jest drogie; miejsce na parterze kosztuje tylko trzydzieści krajcarów¹⁰⁶.

Ograniczenia związane z niewielkimi rozmiarami sceny Bogusławski starał się rekompensować odpowiednim doбором repertuaru oraz uzależnioną od zawartości teatralnej kasy dbałością o ostateczny kształt inscenizacji. Służyć temu miała nie tylko nowoczesna aparatura sceniczna Lehmana, ale przede wszystkim znakomite dekoracje Antoniego Smuglewi-

¹⁰³ B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800 - 1842*. Warszawa 1967, s. 18.

¹⁰⁴ Zabawną ciekawostką stanowi fakt, iż przed dokonaną przez Bogusławskiego przebudowę sceny „musiano ubranych już aktorów przywozić powozem z domu do teatru” — zob. S. Schnür-Pepłowski, *Bogusławski we Lwowie*. Lwów 1895, s. 16.

¹⁰⁵ Góty, *op. cit.*, s. 104.

¹⁰⁶ Zob. Zawadzki, *op. cit.*, s. 315.

cza, przesycione nastrojem grozy, tajemniczości, odwołujące się często do folkloru i orientu. Dekoracje te — pisze Barbara Król-Kaczorowska —

charakteryzuje spokój, kameralność. Stały się już tylko tłem dla akcji, nie zaś dziełem scenicznym samym w sobie. Wywoływały taki nastrój, jakiego dany utwór sceniczny wymagał [...]. Smuglewicz to przedstawiciel okresu przejściowego: pomiędzy monumentalną dekoracją barokową a dekoracją romantyczną. W twórczości jego widoczne są już wyraźne elementy romantyczne: nastrój tajemniczości, skaliste pejzaże, koloryt lokalny polski, egzotyka i wreszcie architektura gotycka¹⁰⁷.

Wykonane przez Smuglewicza dekoracje mogły być wykorzystane przez Bogusławskiego w inscenizacji *Hamleta* w 1798 roku. Estetyka owych dekoracji korespondowała z wyobrażeniami, jakie koniec XVIII wieku żywił o świecie przedstawionym w Szekspirowskiej tragedii. Bogusławski starał się zapewne oddać „północny” charakter sztuki, przesycony nastrojem grozy i nieuchronności dopełnienia się krwawej zemsty. Dekoracje odwołujące się do realiów przestrzeni średniowiecznego zamku były zapewne niezwykle znaczącym a sugestywnym elementem widowiska, które musiało oddziaływać silnie na wyobraźnię widzów. Nie należy oczywiście łączyć tych tendencji z utrwaloną w europejskim romantyzmie wizją wieków średnich. Kategorie historycznej dawności współtworzą tutaj swoistą emocjonalną i poetycką aurę zdarzeń, która motywuje czyny bohaterów¹⁰⁸.

Brak dziś źródeł, które umożliwiłyby choćby częściową rekonstrukcję kreacji aktorskich. Stanisław Schnür-Pepłowski wspomina jedynie Magdalena Jasińską, która „majestatyczną powagą odznaczała się w roli Królowej w *Hamlecie*”¹⁰⁹. Pośrednim „śladem” są zawarte w *Mimice* wskazówki Bogusławskiego dotyczące sposobu zagrania sceny „utrąty zmysłów” w kontekście roli Ofelii. Nie mamy pewności, czy uwagi te odnosiły się w całości do lwowskiej kreacji Pierożyńskiej. Można jednak przypuszczać, że spore fragmenty swojego opisu oparł Bogusławski na doświadczeniach z 1798 roku:

Kiedy ciężkim jakowym nieszczęściem albo cierpieniem obarczony człowiek nie włada sobą, kiedy żadnego związku nie ma między jego mową a działa-

niem, naówczas jest obłąkany; a takowy stan jego nazwać można utratą zmysłów. Jeżeli obłąkanie takowe pochodzi z wielkiego żalu, bojaźni, miłości i innych mniej srogich uczuć, naówczas człowiek znajduje się w stanie niedoleżności, która słabo porusza członki ciała i bardziej w niedorzecznych wyrazach i braniu jednego za drugi przedmiotu wydaje się. Takową jest Ofelia w *Hamlecie* [...]. W podobnym obłąkaniu poruszenia ciała powinno stosować się do przedmiotu, który obłąkanie sprawuje, albo do słów, które wymawia. Te bowiem pochodzą z duszy jego, a dusza nazywa wszelkie przedmioty tak, jak je sobie w stanie obłąkania swego wystawia.

W dalszej części cytowanego tekstu Bogusławski proponuje już konkretne rozwiązania związane z wyborem odpowiednich gestów i mimiki, przyporządkowuje je kolejnym fragmentom tekstu w celu jak najpełniejszego oddania stanu „obłąkanej kochanki”:

Na słowa „Tu mój najmiłszy siedzi” wskazawszy miejsce obok siebie, a w twarzy malując wdzięki miłości, słowa „a rywalki mojej” wymówić trzeba z przyjemnością, jak gdyby one do najlepszej wymówione były przyjaciółki. Na słowa „Wydartym ze mnie sercem” zrobiwszy w twarzy poruszenie okropnego żalu i przyłożywszy obie ręce do serca na znak boleści, słowa „pięknie włosy stroi” wymówić trzeba jako najmilej, odmieniając natychmiast twarz i wskazując przed siebie, jak gdyby się na włosy rywalki z ukontentowaniem patrzyła. Sprzeczność takowa powiedzianych słów z poruszeniami ciała daje natychmiast widzieć utratę zmysłów, a przejście raptowne do rozpacz na słowa „Wydartym ze mnie sercem” uwiadamia o przyczynie onej; starać się zatem potrzeba w wystawieniu scen podobnych, aby przez okazanie niekiedy poruszeń zgadzających się z słowami dać poznać widzom, że jeszcze odzywa się w sercu pamięć cierpienia, które nas w obłąkanie wprowadziło¹¹⁰.

Trudno na podstawie tego niewielkiego fragmentu wyciągać wnioski dotyczące aktorskiego stylu, w jakim zagrano pierwszego polskiego *Hamleta*. Należy pamiętać, że *Mimika* przeznaczona była dla stawiających na scenie pierwsze kroki uczniów szkoły dramatycznej¹¹¹. Nie należy współcześnie traktować jej w kategoriach całościowej syntezy aktorskich środków ekspresji, którymi posługiwał się Bogusławski w trakcie swojej bogatej kariery sceniczej. Jednak zawarte w opublikowanym w 1821 roku

¹⁰⁷ B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*. Warszawa 1971, s. 128. O twórczości Antoniego Smuglewicza zob. też *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*. „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3.

¹⁰⁸ Zob. Żurowski, *Szekspiady polskie*, s. 30.

¹⁰⁹ Schnür-Pepłowski, *op. cit.*, s. 8.

¹¹⁰ W. Bogusławski, *Mimika*. Oprac. J. Lipiński, T. Sivert. Warszawa 1965, s. 167-169.

¹¹¹ Zob. H. Szletyński, *Szkoła dramatyczna Wojciecha Bogusławskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4, s. 339-367; Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*. Wrocław 1978, s. 4-30; K. Kurek, *Z dziejów pierwszej polskiej szkoły teatralnej*. W: Program Teatru Polskiego w Poznaniu, styczeń 1999, s. 11-27 (W. Bogusławski, *Mimika, czyli Nauka Sztuki Sceniczej*, reż. P. Grządziela, prem. 9 stycznia 1999).

tłumaczeniu *Hamleta* didaskalia, określające często w sposób niezwykle precyzyjny zachowania uczestniczących w spektaklu aktorów, a dopisane przez samego Bogusławskiego, świadczyć mogą o zgodności wielu fragmentów podręcznika z wieloletnią sceniczną praktyką¹¹². Zawarte w didaskaliach *Hamleta* wskazówki dla aktorów oraz liczne fragmenty *Mimiki* łączy niewątpliwie — tak charakterystyczne dla stylu gry aktorskiej w XVIII wieku — dążenie do jednoznaczności i konwencjonalności scenicznego gestu. Dowodzą, że Bogusławski preferował grę całym ciałem, opartą na sugestywnej gestykulacji, której efekt zostawał wzmocniony ekspresyjną mimiką twarzy.

Tadeusz Sivert, analizując wpisany w tekst *Mimiki* model gry aktorskiej, zwrócił uwagę na konwencjonalne połączenie wybranego gestu z ściśle określonym stanem emocjonalnym postaci, które prowadzi do tego, iż gesty stają się stałymi symbolami, charakterystycznymi dla pewnych doznań psychicznych. Dokonane przez Bogusławskiego niezwykle rygorystyczne określenie norm zastosowania określonego rodzaju gestu sprawia, iż

działania sceniczne konkretnie związane z określonymi osobami lub przedmiotami objawiają się w gestach możliwie najbardziej zrationalizowanych, wskazujących o kogo lub o co chodzi, ściśle interpretujących ruchowo wypowiedziane człony tekstu. Żadna swoboda nie jest tu dopuszczalna. Określonym znaczeniom słowa odpowiada określona i dopasowana mimika, aktor musi uwewnętrznić w jej postaci wszystkie przeżywane uczucia¹¹³.

¹¹² We wstępie do *Mimiki* zatytułowanym *Edukacja podstawowa* Jacek Lipiński stwierdza, iż wyłożone przez Bogusławskiego zasady „musiały w jakiś sposób wynikać z praktyki aktorskiej zespołu” (*Edukacja podstawowa*. Bogusławski, *Mimika*, s. 37).

¹¹³ T. Sivert, *Nad tekstem „Mimiki” Wojciecha Bogusławskiego*. W zbiorze: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*. Pod red. E. Heise, K. Wierzbickiej-Michalskiej. Wrocław 1967, s. 232.

Sivert twierdzi, iż „wniknięcie w treść *Mimiki* nie tylko nasuwa wiele interesujących uwag dotyczących gry aktorskiej [...], ale także pozwala zaobserwować, jak Bogusławski przenosił konwencje klasycystycznej poetyki normatywnej na język mimiki aktora w roli. [...] Niewątpliwym wzorem może tu być *Sztuka rymotwórcza* Boileau-Dmochowskiego z 1788 r. Wiadomo, że Dmochowski wyszedłszy ze *Sztuki poetyckiej* Boileau wzbogacił ją i poszerzył o nowsze zdobycze na polu teorii literatury, nie pomijając oczywiście rozprawy Diderota *O poezji dramatycznej* czy wstępu do *Panny na wydaniu* Czartoryskiego. Jest dzisiaj rzeczą jasną, że estetyka klasycystyczna okresu Oświecenia — broniąc zasady podporządkowania sztuki naturze — broniła w istocie realizmu [...] Łatwo można się przekonać, że nie innym myśłem holdował Bogusławski pisząc swoją *Mimikę*” (op. cit., s. 229; podkr. K. K.).

Przykładem służyć może zaczerpnięta z *Hamleta* scena „modlitwy Króla” (IV, 13), w której didaskalia wskazują odpowiednie gesty i określają moment ich zastosowania zgodny z sekwencją wypowiedzianego przez aktora tekstu. Wypowiadając ten silnie zretoryzowany monolog, aktor pokazywał, o czym i do kogo mówi:

Król (sam)

Lękam się! Lękam niestety! jeżeli Hamlet nie domyśla się mojego występu. — Och! zbrodnia moja jest okropną; woła do nieba o pomstę, bo najstraszliwsze przekleństwo obarcza zbrodnią... Bratobójstwa! (*wznosząc ręce ku niebu*). O Boże! — Nie, nie mogę się modlić; występek niszczy we mnie najgorętszą chęć modłów. Podobny jestem do człowieka, który chcąc zacząć dwie razem rzeczy, żadnej nie kończy. Ale cóż?... Chociażby ta przeklęta ręka dwa razy więcej zbroczoną była krwią braterską, dobroczynne niebo nie ma dosyć dżdżu zbawienia dla obmycia jej, ażeby nad śnieg bielszą była? Na cóż by się zdało miłosierdzie, jeżeli by grzeszącym nie udzielało łaski? Jaki skutek byłby modłów, jeżeli by nie miały podwójnej mocy, chronić nas od upadku i upadłym odpuszczenie zjednywać? Tak wzniesmy oczy do nieba, a wina moja zgładzoną będzie. — Ale w jakichże wyrazach mam się modlić?... (*mówiąc do nieba*). Daruj mi, o Boże! straszliwe zabójstwo moje! — Niestety! mogę otrzymać przebaczenie onego, kiedy posiadam jeszcze to, dla czego zabijał: koronę i Małżonkę? — Cóż więc pozostanie mi czynić? — Doświadczmy, co żal może?... Czegóż on nie może? — Ale na cóż się przyda żal powierzchowny i bezskuteczny? — O nieszczęśliwy mój stanie! O zgryzoty, sroższe nad śmierć samą! Dusza moja skrepowana więzami zbrodni, im silniej stargać je pragnie, tym się bardziej krępuje nimi! Aniołowie nieba, dopomóżcie mi! doświadczcie na mnie dzielności cnot waszych! Ugnijcie uporczywe kolana, skrusz się serce, duszo moja wznies się do Boga! (*klęka*) Ach! jeszcze to wszystko naprawić się może! (*zostaje tak pogrążony w myślach*)¹¹⁴.

Pojawienie się na scenie obłąkanej Ofelii poprzedzone jest uwagami związanymi z wyglądem i zachowaniem postaci:

Ubrana w bieli, włosy bez porządku spadające na ramiona, ma przeplecione kwiatami i słomą, które i trzyma w ręku. Śpiewa następującą strofę mając oczy wlepione w przedmiot, którego nie ma.

W dalszej części sceny didaskalia jednoznacznie określają, kiedy Ofelia „myśli o swoim Ojcu”, „śmieje się mocno” i „płacze rzewnie”. Hamlet

¹¹⁴ *Hamlet, królówiczu duński. Tragedia w pięciu aktach Shakespeare'a, według poprawy Schrödera przełożona*. W: Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, s. 109-110 (podkr. K. K.).

widzący na zamkowym tarasie Ducha nie jest w stanie ukryć swego przerażenia:

Pierwszem jego poruszeniem jest przestrich, cofa się kilka kroków, ale miłość synowska wraca go; stawia przed Duchem wyciąga ku niemu ręce i drżącym głosem woła...¹¹⁵

Podobne wskazówki zawarte zostały również w wielu fragmentach finałowej sceny tragedii (V, 16). W chwili śmierci Królowej następuje „krótkie milczenie, przez które wszyscy w okropnem stoją zadumieniu”¹¹⁶.

Troska o sugestywną jednoznaczność gestu była niewątpliwie jedną z cech aktorstwa Bogusławskiego. Z takim modelem scenicznego gestu związany był ściśle określony rodzaj deklamacji. Jacques Truchet stwierdza, że na przełomie XVIII i XIX wieku

aktorzy grając w tragedii nie znali innej manieri recytacji niż żarliwa i emfaticzna uczuciowość. Nic też nie wskazuje, jakoby publiczność była tą manierą zmęczona¹¹⁷.

Najprawdopodobniej w ten właśnie sposób aktorzy z zespołu Bogusławskiego wypowiadali swoje kwestie 9 kwietnia 1798 roku we Lwowie, podczas polskiej prapremiery *Hamleta* Williama Szekspira. Rekonstrukcja kreacji Bogusławskiego w tytułowej roli jest dziś praktycznie niemożliwa. Po zakończeniu lwowskiej antrepryzy autor *Krakowiaków i Górali* kilkakrotnie zaprezentował *Hamleta* także warszawskiej publiczności. W 1815 roku jeden z „Iksów”, wspominając oglądane przed blisko dziesięcioma laty warszawskie przedstawienie Szekspirowskiej tragedii z Bogusławskim w tytułowej roli, napisał, że „Pan Bogusławski w roli Hamleta wielkich aktorów niemieckich przypominał”¹¹⁸.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 49.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 147.

¹¹⁷ J. Truchet, *La tragédie classique en France*. Paris 1976, s. 165 — cyt. za M. Dębowski, *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym*. Kraków 1996, s. 88. Książka Dębowskiego zawiera wiele cennych uwag na temat XVII- i XVIII-wiecznych europejskich konwencji gry aktorskiej.

¹¹⁸ Zob. J. Lipiński, *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815 - 1819*. Wrocław 1956, s. 6.

Rozdział drugi

ROMANTYCZNY HAMLET JANA NEPOMUCENA KAMIŃSKIEGO

Jan Nepomucen Kamiński (1777-1855) — dramaturg, tłumacz, aktor, reżyser, a przede wszystkim wieloletni antreprenier lwowskiej sceny — jest dziś postacią praktycznie zapomnianą, pomimo że jego twórczość dramatyczna była jednym z elementów określających i współtworzących styl polskiego teatru pierwszej połowy XIX wieku¹. Podporządkowana bieżącym potrzebom sceny, będąc niejednokrotnie wynikiem spełniania doraźnych oczekiwań publiczności, nie może być współcześnie postrzegana jako twórczość najwyższej próby. Będąc przede wszystkim teatralnym praktykiem, Kamiński pisał swoje utwory niemal „na scenie”, aby natychmiast po zakończeniu czynności pisarskich lub translatorskich osobiście zająć się ich sceniczną realizacją. Przykładem pośpiechu narzuconego przez potrzeby sceny jest — przytaczana wielokrotnie w formie anegdoty — słynna notatka Kamińskiego na egzemplarzu przetłumaczonej przez niego dramy J. de Sodeny *Aurora, czyli dziecko piekła*, skierowana do aktora wcielającego się w rolę Antonia:

Ponieważ to dziełko prawie w kilku godzinach przełożone, więc uprasza się p. Antonia uważać pilnie, co mówi, aby błędy w prędkości tłumaczowi spod pióra wyjęte na scenie się nie odezwały².

Przymus zapewnienia zróżnicowanych tekstów prowadzonej przez siebie scenie

¹ Zob. B. Lasocka, *Jan Nepomucen Kamiński*. Warszawa 1972; *Kamiński Jan Nepomucen* [hasło]. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 - 1965*. Warszawa 1973, s. 278-280; Z. Jabłoński, *Kamiński Jan Nepomucen*. „Polski Słownik Biograficzny” 11 (1964-1965), s. 563-565.

² Rękopis przekładu w zbiorach Biblioteki Narodowego Zakładu im. Ossolińskich, sygn. 10183/I.