

Krzysztof Kurek

Wokół pierwszej polskiej szkoły teatralnej

Przełom 1809 i 1810 roku był niewątpliwie jednym z trudniejszych momentów w artystycznej biografii Wojciecha Bogusławskiego¹. Wspominając ów okres w *Dziejach Teatru Narodowego*, pisał:

Początek roku tego (tzn. 1810 – K.K.) był okropnym dla mnie! Wszyscy niemal wierzyciele moi, którym już przeszło 100 000 złotych polskich winien byłam, widząc że los mój od dawna nie polepszał się wcale, rozpoczęli ze mną procesa. Każdy niemal dzień był terminem nowej rozprawy. Każdy z papierem w zanadru przechodzący człowiek, zdawał mi się być woźnym niosącym pozew; każdy komornik, którego spotkałem, idącym za tradycją do mnie! W takowym codziennym udręczeniu mógłłem o czym innym myśleć jak tylko o prędkim zrzeczeniu się wszystkiego co miałam dla odzyskania spokojności? Postanowiłem więc złożyć antreprzyę, a sprzedawszy wszelkie teatralne ruchomości, zaspokoić wierzycieli moich².

Widząc opłakaną sytuację finansową prowadzonej przez siebie sceny, skonfliktowany z częścią własnego zespołu aktorskiego, nękany nieustannie przez zniecierpliwionych wierzycieli, Bogusławski wystosował do przedstawicieli ówczesnych władz Księstwa Warszawskiego memoriał, w którym, oprócz swojej rezygnacji z dotychczasowej antreprzyzy, w poczuciu odpowiedzialności za dalsze losy narodowej sceny, zawarł projekt upaństwowienia Teatru Narodowego przez ustanowienie Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego. Dokument ten zaginął, jednak jego treść omówił sam Bogusławski w swoich wspomnieniach. Czytamy tam m.in.:

Uwiadomiwszy więc P.P. Aktorów, pół rokiem pierwej, o kończącej się antreprzyzie mojej, podałem ówczasowemu Prefektowi departamentu Projekt: utrzymywania Narodo-

¹ Zob. Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 1972, s. 151-158.

² W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o Życiu Sławnych Artystów*. Wydanie fotoofsetowe z posłowiem S.W. Balickiego, Warszawa 1965, s. 208-209. We wszystkich cytowanych fragmentach *Dziejów Teatru Narodowego* dokonano modernizacji pisowni.

wych widowisk na rzecz Publicznego Skarbu; wykazując korzyście wyniknąć dla niego mogące oraz nabycia z łatwością wszelkiej potrzebnej do tego własności mojej³.

Bogusławski zaproponował „ustanowienie Dyrekcji Rządowej, która by będąc pośredniczką pomiędzy Publicznością i Teatrem, okrywała go opieką swoją, a utrzymaniem dobrego porządku i rozszerzeniem oświaty, coraz do wyższej wznosiła go doskonałości”. Drugim krokiem w stronę uzdrowienia kondycji narodowej sceny, zapewniającym stały napływ młodych, odpowiednio przygotowanych, a co najważniejsze utalentowanych adeptów sztuki aktorskiej miało być „założenie Dramatycznej Szkoły z 12 przynajmniej Uczniów, którzy by przyzwoite ich stanowi biorąc nauki, sposobili się do zastąpienia w czasie, przez śmierć albo podeszły wiek, ubywających Aktorów; nie zapominając także o zapewnieniu tym ostatnim sposobności do życia na starość”⁴. Tekst memoriału „przedstawionym został przez Ministra Sekretarza Stanu Najjaśniejszemu Królowi Jmci Saskiemu, mieszkającemu naówczas w Dreźnie”. Na mocy dekretu z 14 kwietnia 1810 roku „Fryderyk August z Bożej łaski Król Saski, Książę Warszawski” zatwierdził omawiany projekt i akceptując niemal całkowicie propozycje Bogusławskiego, ustanowił Dyrekcję Rządową Teatru Narodowego, której głównym zadaniem miało być – w myśl Artykułu 2 tegoż dekretu – „urządzenie teatru, wybór sztuk, zachowanie przystojnej obyczajności i postęp gustu w miarę rozszerzanego światła i powszechnego życzenia”⁵. Doceniając dotychczasowe zasługi „Ojca Narodowej Sceny”, Fryderyk August powierzył mu antrepryzę, przyznając jednocześnie „na koszt utrzymania aktorów i innych potrzeb teatralnych” subwencję roczną w wysokości 36 000 złp., wypłacaną ze skarbu Księstwa Warszawskiego. Artykuł 4 dekretu nakładał jednak na Bogusławskiego także szereg dodatkowych obowiązków. Oprócz konieczności dawania czterech bezpłatnych przedstawień z okazji świąt państwowych, wspierania dochodem uzyskanym z dwóch spektakli warszawskich szpitali oraz „funduszu wysłużonych artystów”, polski antreprener zobowiązany został do „założenia własnym kosztem w roku przyszłym szkoły teatralnej na dwunastu uczniów”⁶. Bogusławski, nie bez satysfakcji wynikającej z możliwości kontynuowania pracy na scenie Teatru Narodowego, przyjął warunki zawarte w dekreście. Komentując swoją decyzję w *Dziejach Teatru Narodowego*, pisał:

Jakożkolwiek okoliczności moje mało co polepszonymi, a obowiązki i prace nieskończenie trudniejszymi się znalazły; wygrałem wszelako przez podanie mojego projektu dwa wielkie losy, to jest: Ustanowienie Dyrekcji Rządowej, która mnie opieką swoją [...] zasłaniać miała i Szkołę Dramatyczną, która zabezpieczała zastępstwo ubywających Artystów. W czasie więc dwutygodniowej przerwy widowisk, zrobiłem nowe

³ *Ibidem*, s. 209.

⁴ *Ibidem*, s. 209-210.

⁵ Cyt. za *Źródła do historii teatru warszawskiego*. Część 2: 1795–1833, oprac. K. Wierzbicka, Wrocław 1955, s. 116.

⁶ *Ibidem*.

z Panami Aktorami na lat 4 umowy, ponieważ na podobny także przeciąg czasu przez zawarty ze mną kontrakt, Rząd powierzał mi Antreprzyę Teatru⁷.

Kilka miesięcy później, latem 1810 roku, Bogusławski rozpoczął starania o „zebranie młodzieży do założyc się mającej Dramatycznej Szkoły”⁸. Jednak oficjalne doniesienie informujące o zamiarze otwarcia Szkoły oraz warunkach, jakie muszą spełnić ewentualni kandydaci, ukazało się na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” dopiero 9 marca 1811 roku⁹. Bogusławski, mając zapewne na uwadze swoje niedawne kłopoty, warunkiem wstępnym uczynił niezależność finansową przyszłego adepta sztuki aktorskiej, chcącego pobierać nauki w prowadzonej przez niego Szkole:

Nikt nie może być podanym za Ucznia tej Szkoły, jeżeli Rodzice jego albo krewni nie obowiązują się utrzymywać go co do żywienia i odzieży przyzwoitej przez lat trzy trwającej nauki i jeżeli nie będą w stanie zaręczyć dotrzymania kontraktu mającego się zawrzeć między nimi i Antreprenerem pod powagą Dyrekcji¹⁰.

W tekście doniesienia Bogusławski, z właściwą sobie skrupulatnością, określił także wymogi stawiane kandydatom:

Powtóre: Nikt do Szkoły Dramatycznej przyjętym nie będzie, kto nie posiada następujących, a koniecznie do tej sztuki potrzebnych stosunków i przymiotów, jako to:

a) Panienska ma być nie młodsza jak lat 14, nie starsza nad 17; młodzieniec zaś nie młodszy jak lat 16, nie starszy nad 19.

b) Powinni wszyscy umieć początki obcych jakowych języków, a przynajmniej doskonale czytać i pisać po polsku.

c) Mieć piękny wzrost i prosty bez żadnych wad skład ciała.

d) Czerstwość zdrowia, przyjemność twarzy, moc piersi, czystość wymowy nieuchronnie potrzebnymi każdego ucznia są zaletami.

e) Ponieważ połowa tych Uczniów do Opery przeznaczoną zostanie, ci więc, którzy się do śpiewania poświęcą, mają mieć głos czysty, mocny, brzmiaący i zdalny do wydania wszelakich tonów melodii.

f) Pamięć dobra i pojętność w naukach bardzo ceniona będzie, gdyby się zaś po wyjściu trzech miesięcy od czasu rozpoczęcia nauk pokazało, że który z Uczniów nie mający pamięci i zdadności do nauk nie dawałby nadziei ukształcenia się w Sztuce Dramatycznej, tedy takowy za uznaniem Dyrekcji Rządowej oddalony i inny natychmiast na jego miejsce przyjętym zostanie.

g) Na koniec uczciwość obyczajów, moralność, dobre sprawowanie się i posłuszeństwo Nauczycielom swoim jak najściślej Ucznie zachować będą powinni, w przeciwnym razie po potrójnym napomnieniu wykraczający bez wszelkiego względu z grona Uczniów za uznaniem Dyrekcji oddaleni będą.

⁷ W. Bogusławski, *op.cit.*, s. 211.

⁸ *Ibidem*, s. 212.

⁹ Dodatek do numeru 20 z 9 marca 1811 r., s. 302-304. Tekst *Doniesienia teatralnego* przedrukował w całości H. Szlętyński, *Szkola dramatyczna Wojciecha Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4, s. 348-350.

¹⁰ Cyt. za H. Szlętyński, *op.cit.*, s. 348.

Mający przymioty i zdatności wyżej opisane po dokładnym przekonaniu się o nich z strony Dyrekcji Rządowej a natychmiast przyjętymi i w liczbę Uczniów policzonymi zostaną¹¹.

W dalszej części dokumentu podany został, opracowany przez Bogusławskiego, rozpisany na trzy lata, program kształcenia adeptów sztuki aktorskiej w warszawskiej Szkole Dramatycznej. Warto niewątpliwie zwrócić uwagę na różnorodność tegoż programu, świadcząca o dążeniu Bogusławskiego do przekazania swoim uczniom nie tylko czysto warsztatowych, aktorskich umiejętności, lecz także wybranych elementów ogólnej wiedzy humanistycznej wraz ze znajomością trzech języków obcych. Sporo miejsca w omawianym zestawieniu zajął blok przedmiotów historycznych:

Nauki przez trzy lata po sobie idące Uczniom Szkoły Dramatycznej bezpłatnie kosztem Antreprenera Teatru dawane będą następujące:

Najprzód: Ojczystego języka a przy tym języków zagranicznych z których najpiękniejsze dzieła i wiadomości sztuki Teatralnej czerpać można to jest: Francuskiego, Niemieckiego i Włoskiego.

Powtórę: Historji Świętej i nauki moralnej i historji powszechnej, Dziejów Narodu Polskiego i historji Teatrów różnych Narodów, tak dawnych jak i tegowiecznych i Mitologii.

Potrzenie: Muzyki z fundamentalnych początków, tak co do śpiewania doskonałego jako i do różnych instrumentów.

Poczwarne: Rysunków co do składu ciała ludzkiego i ubiorów różnych Narodów i wieków koniecznie do tej sztuki potrzebnych.

Popiąte: Tańcowania tak daleko jak one do ukształcenia postawy dobrego trzymania się i chodzenia będą potrzebne.

Poszósze: Na koniec Dramaturgii podzielony na dwie części, w pierwszej to jest: w mimice rozmaitych ułożeń postaci i poruszeń ciała Akcją zwanych, w drugiej to jest: w Deklamacyji i doskonałej wymowy z zachowaniem należytego w niej stopniowania; w obu tych częściach wskazane prawidła i onych do gry przystosowania zakończą ich trzechletnie nauki.

Do wszelkich wyżej wyrażonych nauk Antreprener otwierający Szkołę, przystawi kosztem swoim przez cały przeciąg trzech lat nauczycieli, jako też oprócz tego utrzymywać będzie dla Panien Ochmistrzynią nieodostępną od nich przez cały ten czas, przez który nie będą się znajdować pod okiem Rodziców lub krewnych; ci zaś obowiązani są przysyłać do Szkoły i odprowadzać z niej Panny pod dozorem osoby od niej wybranej. Tak Nauczyciele jako i Ochmistrzyni zależeć mają od potwierdzenia Dyrekcji Rządowej, da co rok jedną reprezentacją na zysk Uczniów, z której dochodu między nich równo podzielonego kupione im będą książki, papier, atrament, pióra, ołówki i inne małe potrzeby¹².

Analizując przytoczone wyżej zestawienie, można zauważyć, iż pierwszy rok nauki przeznaczył Bogusławski na zdobycie i ugruntowanie podstaw wiedzy,

¹¹ *Ibidem*, s. 349.

¹² *Ibidem*.

przenosząc prowadzone przez siebie zajęcia z gry aktorskiej („dramatyki praktycznej”) na lata następne. W *Dziejach Teatru Narodowego* uzasadnił swoją decyzję potrzebą wyrównania poziomu wykształcenia młodych adeptów sztuki aktorskiej, którzy pochodzili z różnych środowisk i byli absolwentami bardzo różnych szkół:

Szkoła Dramatyczna [...] zaczynała postępować w naukach. Uczono w niej wszystkiego, co tylko najstaranniej wychowaną młodzież oświecić i uprzyjemnić może. Historia Święta – Historia Polska – Powszechna – Bogów – bajeczna – języki francuski – włoski – niemiecki – muzyka instrumentalna. Nauki: śpiewu, tańca i rysunków zajmowały wszystkie dnia godziny. Naukę dramatyczną zostawiono do drugiego roku, póki by pierwiej inne nie przysposobiły młodych umysłów do poznania onej. Wszystkie wzięte do Szkoły Panienci miały już początki języków i innych nauk; młodzieńcy przyszli ze Szkół publicznych, zaświadczenia przynajmniej trzeciej klasy nauk mający¹³.

Uroczyste otwarcie Szkoły Dramatycznej połączone z inauguracją pierwszego roku nauki odbyło się 4 czerwca 1811 roku, około godziny 18.00, w salach reductowych Teatru Narodowego. Wśród licznie przybyłych gości znalazł się m.in. prezes Rady Stanu Stanisław Kostka Potocki oraz nowo wybrany prezes Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego Julian Ursyn Niemcewicz, który w wygłoszonym przez siebie przemówieniu podkreślił, iż „co tylko do wydoskonalenia serc i umysłów młodzi tej dążyć mogło, to Dyrekcja, to zasłużony w Kraju i na scenie ojczystej przez bieg lat więcej trzydziestu obywatelstwa i wytrwałości swojej Antreprenier JPan Bogusławski opatrzyć nie omieszkali. Do tyłu zasług przydał JPan Bogusławski i tę najznakomitszą, że pierwszym stał się założycielem tej tak pożytecznej szkoły”¹⁴. Obsypany pochwałami Bogusławski podziękował obecnym na sali przedstawicielom władz Księstwa Warszawskiego za okazaną mu życzliwość, a następnie przedstawił dwanaścioro studentów pierwszej polskiej szkoły teatralnej. Oto ich nazwiska: Karolina Brzoska, Ludwika Indyczewska, Marianna Kossowska, Ewa Melcer, Izabela Parys, Aniela Rutkowska, Cyprian Faliński, Aleksander Pili-chowski, Jan Puchalski, Ignacy Romanowski, Szymon Włodek, Franciszek Wolski. W swoim przemówieniu Bogusławski zwrócił się bezpośrednio do swoich uczniów, zachęcając ich do „cierpliwości, starania i pracy, jakiej ich powołanie wymaga, przełożył im, że wstręt do stanu przez nich obranego, jaki dotąd mniej więcej jeszcze postrzegany bywa, jedynie z ciemnoty i przesądu samego pochodzi, gdyż ludzie prawdziwie i gruntownie oświeceni poważają talenta, oddają słusność tym, którzy opiewając czyny uwielbienia godne, umieją ich wartość prawdziwą okazać”¹⁵. Podczas uroczystości inauguracyjnych Bogusławski przedstawił również przyszyłych wykładowców Szkoły Dramatycznej. Nazwiska kilku z nich przedrukował kilka tygodni później *Rocznik Teatru Narodowego Księstwa Warszawskiego na rok 1811*:

¹³ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 232.

¹⁴ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (Dodatek) 1811, nr 46 z 8 czerwca.

¹⁵ *Ibidem*.

Nauczyciele Szkoły Dramatycznej
(porządkiem godzin, w których się dają nauki)

Religii, Moralności i Historii Świętej
JP. Podbielski, nauczyciel tych nauk w szkołach Pijarskich

Języka Francuskiego
JP. Zieliński, nauczyciel literatury francuskiej w Konwikcie

Śpiewania
JP. Tonioli

Historiji Narodu Polskiego
JP. Jasiński, nauczyciel Historiji i Arytmetyki w szkołach Pijarskich

Języka Niemieckiego
JP. Wölke, nauczyciel literatury niemieckiej w Konwikcie

Tańca
JP. Petinetti

Ochmistrzyni: Marianna Papiska¹⁶.

Brak nazwiska Bogusławskiego na cytowanej wyżej liście jest kolejnym dowodem, iż nauczanie sztuki dramatycznej przewidziane zostało dopiero na drugi rok nauki. Warto dodać, iż kilka miesięcy później nastąpiła zmiana jednego z wykładowców. Nauczanie muzyki i śpiewu przejął po Domenico Toniolim sam Karol Kurpiński, późniejszy niezwykle ceniony dyrygent, kompozytor i dyrektor Teatru Narodowego. Komentując to wydarzenie, Henryk Szletyński stwierdził, iż „trudno jest dociec, jakie kwalifikacje miał Tonioli i dlaczego ustąpił, ale powołanie do nauczania muzyki (było to umuzykalnienie wraz z teorią oraz śpiew) tak wybitnego nauczyciela jak Kurpiński [...] było zapewne związane z chęcią należytego przygotowania ówczesnego aktora pod względem muzyczno-wokalnym”¹⁷. Według niezbyt przychylniej i nasyconej osobistą niechęcią do Bogusławskiego relacji Józefa Elsnera decyzja o odsunięciu od zajęć włoskiego śpiewaka operowego została spowodowana jego niedostateczną znajomością języka polskiego oraz brakiem umiejętności pedagogicznych niezbędnych do prowadzenia „elementarnej nauki śpiewu”¹⁸.

Szkoła znalazła swoją siedzibę w budynku dawnego konwiktu pijarów przy ulicy Miodowej, gdzie obecnie mieści się Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. Zgodnie z relacją Józefa Elsnera pierwsze zajęcia nie odbyły się jednak w gmachu pijarskim, lecz ... w prywatnym mieszkaniu Bogusławskiego¹⁹. Przyczyną tego mógł być przedłużający się remont sal wykładowych.

¹⁶ Cyt. za H. Szletyński, *op.cit.*, s. 355.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Zob. J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, z niem. przeł. w roku 1855 K. Lubomirski, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 191.

¹⁹ *Ibidem*, s. 190-191.

Bogusławski, planując rozpoczęcie praktycznej nauki gry scenicznej dla uczniów drugiego roku Szkoły Dramatycznej, najprawdopodobniej już wczesną jesienią 1811 roku rozpoczął pracę nad podręcznikiem, który w przystępny i obrazowy sposób ukazywałby podstawowe zasady i prawa sztuki aktorskiej podparte odpowiednimi ilustracjami i przykładami inspirującymi wyobraźnię potencjalnych uczniów. Efektem tych dążeń stała się *Dramaturgia, czyli Nauka sztuki scenicznej napisana przez Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie 1812*, będąca niewątpliwie pierwszym polskim podręcznikiem sztuki aktorskiej. Autograf tego niezwykłego, składającego się z trzech części dzieła, którego ostatnią posiadaczką była praprawnuczka autora – Hanna Małkowska, zaginęła w Warszawie podczas drugiej wojny światowej. Dzięki relacjom Małkowskiej możliwa była choć częściowa rekonstrukcja zawartości rękopisu Bogusławskiego, który nigdy nie został w całości opublikowany. Uczniowie Szkoły Dramatycznej najprawdopodobniej odręcznie przepisywali kolejne, potrzebne do zajęć rozdziały *Dramaturgii...* Szczęśliwy traf sprawił, iż w 1963 roku, w Zakopanem, w należącej do anonimowego Górala koszu pełnym zniszczonych książek i rupieci przeznaczonych na sprzedaż, została odnaleziona druga część *Dramaturgii...* Nie był to jednak rękopis Bogusławskiego, lecz odręczny odpis sporządzony najprawdopodobniej przez jednego ze studentów. Egzemplarz ów stał się w 1965 roku podstawą, poprzedzonej obszernym wstępem Jacka Lipińskiego, pierwszej edycji tekstu.

Pierwsza część dzieła stanowiła swoisty wstęp historyczny traktujący *O widowiskach w ogólności*, zawierający opatrzone komentarzem tłumaczenia artykułów z *Wielkiej Encyklopedii Diderota*. W rozdziale tym zostały „szczególnie omówione *jeux des Romains* oraz turnieje (*tournois*) i ciąg opowiadania doprowadzony był do średniowiecza”²⁰. Omawiana część pierwsza *Dramaturgii...* zawierała także próby rekonstrukcji widowisk w starożytnej Grecji. Niewielkie fragmenty tejże części, na podstawie rękopisu dostarczonego przez Stanisława Bogusławskiego, opublikowała w 1843 roku „Gazeta Teatralna”²¹ pod tytułem *O potrzebie widowisk*. Dzięki temu przedrukowi wiemy, iż rozpoczynając swoje rozważania, autor *Krakowiaków i Górali* podkreślił, iż ludzie, „kiedy wiadome już zdarzenia ich społeczeństwa nie nasycają więcej ich ciekawości, wdzięczni są temu, który posiada umiejętność utworzenia dla nich nowych wcale, chociażby one były marą lub podobieństwem tylko bez żadnej istoty”. Uczestnictwo w teatralnym widowisku stanowiło więc – zdaniem Bogusławskiego – niejako naturalną potrzebę człowieka, ujawniającą się niemal od zarania jego dziejów. Autor wyróżnił dwa zasadnicze rodzaje widowisk. Pierwszą grupę stanowiły takie, w obrębie których „moc ciała, zręczność i zwinność członków jego więcej się okazywały”. Do drugiego rodzaju zaliczył widowiska, które określił jako „wystawę różnych cnót lub namiętności wznoszącą umysł i poruszającą serce”. Opowiadając się zdecydowanie za drugim z opisanych typów, stwierdził, iż „widowiska, w których celuje moc lub zręczność ciała, żadnej prawie nie wymagają sztuki, wszystko bowiem w nich praw-

²⁰ H. Szletyński, *op.cit.*, s. 367.

²¹ Numery 16/17, 19/20, 21, 22/23, 29, 30, 33, 39.

dziwe jest i rzetelne, przeciwnie zaś widowiska, w których dusza ma działać, potrzebują nieskończonej sztuki, bo w nich wszystko jest kłamstwem, które aktor chce udać za prawdę”.

Mimika, druga część *Dramaturgii...*, zachowana w odpisie, obejmuje nie tylko mimikę, rozumianą jako grę twarzy, lecz także całokształt ruchów, gestów i zachowań scenicznych aktora²². Całość podzielona została na dwa rozdziały – *Rozpoznanie przyjemnych uczuć człowieka i nauka ich wyrażania przez mimikę* oraz *O uczuciach i namiętnościach człowieka, które są skutkiem bóleści*. Zasadniczą cechą wpisanego w tekst *Mimiki* modelu gry aktorskiej jest konwencjonalne, charakterystyczne dla estetyki klasycyzmu, 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 zestawienie norm dla zastosowania określonego rodzaju gestu sprawia, iż „działania sceniczne konkretnie związane z określonymi osobami lub przedmiotami objawiają się w gestach możliwie najbardziej zrjonalizowanych, wskazujących o kogo lub o co chodzi, ściśle interpretujących ruchowo wypowiediane człony tekstu. Żadna swoboda nie jest tu dopuszczalna. Określonym znaczeniom słowa odpowiada określona i dopasowana mimika, aktor musi uzewnętrznić w jej postaci wszystkie przeżywane uczucia”²³. Jako przykład posłużyć mogą zawarte w *Mimice* wskazówki związane ze sposobem odegrania „utrąty zmysłów” w kontekście roli szekspirowskiej Ofelii. Warto dodać, iż w cytowanym niżej fragmencie Bogusławski wykorzystał

²² Definiując mimikę, Bogusławski podkreślał, iż jest ona „sztuką naśladowania, przyjemnością i prawdą wszelkich poruszeń ciała ludzkiego wyobrażających rozliczne uczucia i namiętności na duszę jego działające. Jest przeto nauką do wystawień scenicznych koniecznie potrzebną, albowiem wymowa, choćby najdoskonalsza, bez pomocy mimiki jest tylko opowiadaniem jakowego zdarzenia, ale niezdolną dać wyobrażenia zewnętrznych poruszeń osób, które w tym zdarzeniu działały”. *Mimika* „bez użycia wymowy daje nieczułym nawet tworam dar wyobrażenia uczuć ludzkich przez samą ciała postawę i układ rysów ukazujących się na twarzy osób do wystawienia takowego użytych; ale mimika sceniczna w tym nieskończeniu nad malarstwo i snycerstwo jest wyższą, że ostatnie, nie mogą jak tylko jeden moment czynności jakowej wystawić, gdy przeciwnie, pierwsza cały ciąg zdarzenia i wszystkie w nim zasze odmiany rzeczywiście przed oczy patrzących przywodzi i one poznać im daje”. Zob. W. B o g u s ł a w s k i, *Mimika*, oprac. J. Lipiński, T. Sivert, Warszawa 1965, s. 57, 59-60.

²³ T. Sivert, *Nad tekstem „Mimiki” Wojciecha Bogusławskiego*, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. E. Heise, K. Wierzbička-Michalska, Wrocław 1967, s. 232. Zdaniem Siverta analiza treści *Mimiki* „nie tylko nasuwa wiele interesujących uwag dotyczących gry aktorskiej [...], ale także pozwala zaobserwować, jak Bogusławski przynosił konwencje klasycystycznej poetyki normatywnej na język mimiki aktora w roli” (*ibidem*, s. 229). Zob. także J. L i p i ń s k i, *O grze aktorów polskich w XVIII wieku*, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia...*, s. 237-246; Z. R a s z e w s k i, *Zasada NiG*, w: *idem*, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990, s. 103-108; M. D ę b o w s k i, *Francuskie konteksty teatru polskiego oświecenia*, Kraków 2001, s. 132-149; D. K o s i ń s k i, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Kraków 2005, s. 260-262.

fragmenty dokonanego przez siebie tłumaczenia *Hamleta*, które kilkanaście lat wcześniej, 9 kwietnia 1798 roku we Lwowie, stało się podstawą polskiej prapremiery tej tragedii²⁴. Rolę tytułową zagrał oczywiście sam Bogusławski. Autor *Mimiki*, wspominając zapewne znakomitą lwowską kreację Franciszki Pierożyńskiej, pisał:

Kiedy ciężkim jakowym nieszczęściem albo cierpieniem obarczony człowiek nie włada sobą, kiedy żadnego związku nie ma między jego mową a działaniem, 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 niedołężności, która słabo porusza członki ciała i bardziej w nedorzecznych wyrazach i braniu jednego za drugi przedmiotu wydaje się. Takową jest Ofelia w *Hamlecie*. [...] W podobnym obłąkaniu poruszenia ciała powinny 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 fragmentu *Mimiki* Bogusławski proponuje już konkretne rozwiązania związane z wyborem odpowiednich gestów i mimiki, przyporządkowując je kolejnym fragmentom tekstu w celu jak najpełniejszego oddania stanu „obłąkanej kochanki”:

Na słowa *Tu mój najmilszy 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 na włosy rywalki z ukontentowaniem patrzała. Sprzeczność takowa powiedzianych słów z poruszeniami ciała daje natychmiast widzieć utratę zmysłów, a przejście raptowne do rozpaczki 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 wprowadziło²⁵.

Sposób, w jaki Bogusławski „przekłada” doznania psychiczne postaci na konkretne działania aktorskie, przekonuje, iż *Mimika* prezentuje opisany przez Denisa Diderota w słynnym *Paradoksie o aktorze* (1770) tzw. model gry „zimnej”, przeciwstawiany modelowi opartemu na „przeżywaniu” roli przez aktora²⁶. Praca ak-

²⁴ Zob. J. Got, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971, s. 222-250; K. Kurek, *Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, Poznań 1999, s. 9-48.

²⁵ W. Bogusławski, *Mimika*, s. 167-169.

²⁶ Diderot pisał: „Utwierdza mnie w moim mniemaniu nierówność aktorów, którzy grają z natchnienia. Nie spodziewaj się po nich żadnej jednolitości, gra ich jest na zmianę silna i słaba, gorąca i zimna, płaska i wzniosła; zawiodą jutro w miejscu, w którym dziś celowali, w zamian celować będą w tym, w którym zawiedli wczoraj. Tymczasem aktor, który gra na zimno, który naśladowuje jakiś wzór idealny, który grę swą opiera na studiach nad naturą ludzką, na pamięci i wyobraźni, będzie jeden i ten sam na wszystkich przedstawieniach, zawsze równie doskonały:

tora nad rolę – w myśl założeń *Mimiki* – powinna opierać się na dokładnej analizie poszczególnych sekwencji scenicznego życia postaci, którym przyporządkowane zostają ściśle określone gesty, zachowania oraz fragmenty tekstu. Nie ma tu miejsca na dowolność i spontaniczność. Dopiero precyzyjne zestawienie owych sekwencji w logiczną, ściśle związaną z tekstem dramatycznym, opartą na założeniach klasycystycznej poetyki całość, sprawia, iż aktor powołuje do życia sceniczną postać. Pisząc *Mimikę*, Bogusławski nie mógł znać pełnego tekstu *Paradoksu o aktorze* Denisa Diderota, który w całości ukazał się drukiem dopiero w 1830 roku. Zapoznał się jednak z tezami opublikowanej w 1750 roku, poświęconej praktycznym przepisom gry aktorskiej, rozprawy Antoine’a Francois Riccoboniego zatytułowanej *Sztuka teatru (L’Art du théâtre)*, której wpływ na *Mimikę* jest niezwykle wyraźny. W swoim dziele Riccoboni przedstawił swoją wizję aktorstwa opartą na przekonaniu, iż „identyfikowanie się aktora z postacią nie ma sensu, bo postać ma żyć tylko dla publiczności, a nie dla aktora. Dlatego rolę należy traktować z dystansem, przyjąć działanie stylizowane, wykluczające spontaniczność. Prowadzenie akcji scenicznej ma być równocześnie analityczne i syntetyczne”²⁷. Ustalenie, czy Bogusławski przeczytał oryginalny tekst *Sztuki teatru*, jest dziś praktycznie niemożliwe. Władający biegle językiem niemieckim polski artysta mógł zapoznać się z najważniejszymi fragmentami rozprawy Riccoboniego m.in. za pośrednictwem pism Lessinga²⁸. Wpływ na ostateczny kształt omawianej części *Dramaturgii...* miały z całą pewnością również znane i cenione w całej Europie rozprawy Johanna Jakoba Engla (*Ideen zu einer Mimik*, 1785), Charlesa Le Bruna (*Conférence de Monsieur Le Breun... sur l’expression générale et particulière enrichie de figures*, 1718), Jeana-Nicolasa D’Hannetaire Servandoni (*Observations sur l’art du comédien...*, 1774)²⁹.

Trudno wyłącznie na podstawie *Mimiki* wyciągać wnioski dotyczące stylu gry aktorskiej samego Bogusławskiego. Należy pamiętać, że omawiany tekst był przeznaczony dla uczniów Szkoły Dramatycznej, stawiających swoje pierwsze kroki na scenie. Zadaniem *Mimiki* było więc ukazanie w możliwie przystępny i obrazowy sposób nawet najbardziej elementarnych podstaw wiedzy o pracy aktora nad rolą. Nie należy współcześnie traktować jej w kategoriach całościowej syntezy aktorskich środków ekspresji, którymi posługiwał się Bogusławski w trakcie swo-

wszystko obliczył, ułożył i odmierzył; w jego deklamacji nie ma ani monotonii, ani dysonansów. Jego namiętność rozwija się, wybucha i opada, ma swój początek, środek i szczyt. Zawsze te same akcenty, te same pozy, te same ruchy. Jeśli jest jakaś różnica pomiędzy jednym przedstawieniem a drugim, to zawsze na korzyść ostatniego. Nie ma on swoich dni; jest zwierciadłem, gotowym zawsze odbijać przedmioty i odbijać je z tą samą dokładnością, siłą i prawdą”. Zob. *idem, Paradoks o aktorze i inne utwory*, przekł. wstęp J. Kott, Warszawa 1958, s. 32-33.

²⁷ M. Dębowski, *Wstęp*, w: A.F. Riccoboni, *Sztuka teatru*, przeł., oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2005, s. 9. Zob. także *idem, Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001, s. 119-122.

²⁸ Zob. J. Lipiński, *Edukacja podstawowa. Wstęp do: W. Bogusławski, Mimika*, s. 25.

²⁹ Zob. D. Ratajczakowa, *Teatr i dramat europejski w XVIII wieku*, w: *Europa i świat w epoce oświeconego absolutyzmu*, red. J. Staszewski, Warszawa 1991, s. 61-64.

jej bogatej kariery scenicznej, choć niewątpliwie niektóre wpisane w tekst rozwiązania mogły choć częściowo wynikać z praktyki aktorskiej prowadzonych przez niego zespołów.

O trzeciej części *Dramaturgii...*, opatrzonej przez Bogusławskiego tytułem *O wymowie, czyli Deklamacji scenicznej*, wiemy bardzo niewiele. Podobnie jak pierwsza część podręcznika rękopis tego fragmentu zaginął. Nie odnaleziono jakiegokolwiek odpisu. Nie ma także pewności, czy Bogusławski ostatecznie zakończył i zredagował tę część swojego dzieła. Z poświęconej dokonaniem autora *Krakowiaków i Górali* książki autorstwa Eugeniusza Świerczewskiego, który przed wybuchem wojny widział rękopis *Dramaturgii...*, dowiadujemy się, iż Bogusławski w swoich rozważaniach dzielił mowę na „prostą, światową, uczoną, czytaną, krasomówską, poezyjną, czyli wiązaną i dramatyczną (sceniczną)”³⁰.

Szkoła Dramatyczna w kształcie zaproponowanym przez Wojciecha Bogusławskiego działała niewiele ponad trzy lata. Klęska Napoleona i upadek Księstwa Warszawskiego miały bezpośredni wpływ na fatalną sytuację ekonomiczną Teatru Narodowego. Zyski z przedstawień nie wystarczały nawet na bieżące wydatki. W drugiej połowie 1814 roku zaprzestano finansowania szkoły. Według relacji jednego z członków Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego trudna sytuacja „wymusiła” przyspieszony debiut „aktorskiej młodzieży”, która „nie ukończywszy jeszcze potrzebnych nauk, użytą być musiała i wprowadzoną na teatr dla samego jej utrzymania”³¹. Nazwiska pierwszych absolwentów Szkoły odnaleźć można m.in. w składach objazdowego zespołu kierowanego przez Jana Milewskiego, który od czerwca 1815 do połowy lipca 1816 roku występował w Kaliszu, Poznaniu, Gnieźnie i Pyzdrach...³²

Z perspektywy czasu można jednoznacznie stwierdzić, iż nikt z pierwszego rocznika absolwentów szkoły nie zajął miejsca godnego odnotowania w historii polskiego teatru. Styl gry i umiejętności większości studentów Bogusławskiego nie wykroczyły poza poziom prowincjonalnej sceny objazdowej. Jako wyjątek można potraktować jedynie artystyczne drogi Ludwika Indyczewskiej i Szymona Włodka³³. Trudno współcześnie szukać bezpośrednich przyczyn takiego stanu rzeczy. Można przypuszczać, iż zaproponowany przez Bogusławskiego system kształcenia mło-

³⁰ E. Świerczewski, *Wojciech Bogusławski i jego scena*, Warszawa 1929, s. 188.

³¹ „Gazeta Warszawska” 1815, nr 2. W 1815 roku nowa Dyrekcja Rządowa Teatru Narodowego postanowiła reaktywować Szkołę Dramatyczną i utrzymywać ją z dochodów z przedstawień. Pracą szkoły miał kierować Ludwik Osiński – nowy dyrektor Narodowej Sceny, który dokonał zmian zarówno w programie kształcenia, jak i w składzie osobowym wykładowców. Nowym nauczycielem „dramatyki praktycznej”, który zastąpił Wojciecha Bogusławskiego, został Bonawentura Kudlicz.

³² Zob. Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869*, Poznań 1950, s. 56-62; L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935, s. 114, 144; W. Korzyzna, *Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, Poznań 1888, s. 45-46.

³³ Zob. hasło *Indyczewska Ludwika*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 240-241; hasło *Włodek Szymon*, *ibidem*, s. 797.

dych adeptów sztuki aktorskiej, tkwiący swoimi korzeniami jeszcze w systemach osiemnastowiecznych, opartych na estetyce klasycyzmu poetyk, był już zbyt anachroniczny, nieodpowiadający oczekiwaniom i gustom ówczesnej publiczności...³⁴ Warto natomiast podkreślić, iż system metodycznego, finansowanego z rządowych subwencji, kształcenia przyszłych aktorów zaistniał w tym czasie w bardzo niewielu krajach Europy. Zgodnie z ustaleniami Zbigniewa Wilskiego, w Rosji, „gdzie pierwsze próby tego rodzaju podejmowano już w wieku XVIII, szkołę teatralną kształcającą m.in. aktorów otwarto w Petersburgu w 1779 roku, a w 1806 istniejące w Moskwie od 1773 kursy przekształcono również w stałą szkołę. We Francji pierwsza École Royale de Déclamation powstała w roku 1786 i po trzech latach upadła, a od 1795 istniała klasa deklamacji w Conservatoire. W Niemczech i Austrii próby kształcenia aktorów, podejmowane od 1753 roku, nie doprowadziły jeszcze w tym czasie do powstania żadnej trwałej instytucji”³⁵. Także i z tej perspektywy warto więc spojrzeć na pionierskie dzieło Wojciecha Bogusławskiego.

³⁴ Zob. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1812, nr 35.

³⁵ Z. W i l s k i, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Wrocław 1978, s. 26.