

KRZYSZTOF KUREK



Poznańskie peregrynacje Wojciecha Bogusławskiego¹

W dniu 6 listopada 1782 roku Wojciech Bogusławski, pełniący wówczas obowiązki kierownika polskich przedstawień na scenie warszawskiego Teatru Narodowego, zawarł z reżyserem, tłumaczem sztuk i aktorem Józefem Srokowskim² oraz ośmioosobowym zespołem kontrakt na występy w Poznaniu. Na mocy kontraktu Bogusławski, jako teatralny przedsiębiorca, zlecał dyrektorowi zespołu Józefowi Srokowskiemu zadanie organizacji przedstawień warszawskich aktorów w stolicy Wielkopolski. Umowa, zobowiązująca poszczególnych artystów do „grania ról w komediach i operach,

¹ Zawodowym i osobistym związkom Wojciecha Bogusławskiego z Poznaniem autor tego artykułu poświęcił kilka publikacji. Zob.: K. Kurek, *Bogusławski w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 43–61; idem, *Występy Wojciecha Bogusławskiego w Poznaniu – trzy epizody*, [w:] *Wojciech Bogusławski in memoriam*. Wybór, opracowanie, redakcja zbioru M. Bajera i D. Kamińska. Materiały pokonferencyjne pod red. M. Bajera i K. Kurka, Golęczewo 2007, s. 15–40; idem, *Poznań jako ośrodek życia teatralnego w dobie Prus Południowych (1793–1806)*, [w:] *Teatr niemiecki w Polsce (XVIII – XX wiek)*, pod red. K. Prykowskiej-Michalak, Łódź 2008, s. 163–197; idem, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008, s. 13–29, 54–148. Zawarte w tym artykule rozważania oparte zostały na wymienionych publikacjach.

² Zob. hasło *Srokowski Józef*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 673.

jakie im [...] wydzielone będą”³, gwarantowała aktorom stałe, comiesięczne wynagrodzenie. Dodatkowo Bogusławski, gwarantując jako nowy antreprenier „regularność w płaceniu i wszelkie na aplikujących się względy”⁴, zadeklarował, iż będzie pokrywał koszty „stołu i stancji” pięciu aktorów.

Oprócz Józefa Srokowskiego w składzie zespołu znaleźli się: Marianna Malewska, Katarzyna Wilgostowska, Wincenty Tomaszewicz, Adam Karwowski, Józef Nowicki, Tomasz Urbański, Franciszek Durszlag, Stanisław Jurkowski. O ich wcześniejszej działalności scenicznej wiemy dzisiaj niewiele. Nowicki, Urbański i Durszlag w sezonie 1781/82 występowali na scenie krakowskiej⁵. Tomaszewicz i Srokowski od 1781 roku grali w warszawskim Teatrze Narodowym.

Umowa była ważna do końca kwietnia 1783 roku. Po upływie terminu ważności kontraktu Bogusławski zobowiązał się do zawarcia kolejnego, zawierającego nowe warunki finansowe. W tekście omawianego dokumentu, podpisanego w listopadzie 1782 roku, wyszczególnione zostały kwoty aktorskich gaź:

Zgromadzenie to składać będzie osób dziewięć, które brać będą gaży czyli płacy co miesiąc podług następującej tabeli. To jest: Imci Pan Józef Srokowski na miesiąc czerwonych złotych osiem; Imci Pan Tomaszewicz czerwonych złotych pięć; Imci Pan Karwowski złotych czerwonych trzy; Imci Panna Katarzyna złotych czerwonych cztery; Imci Panna Marjanna złotych czerwonych cztery. Te pięć osób wzwyż wyrażonych do gaży miesięcznej mają wyznaczony stół i stancję kosztem antreprenera. Następujący zaś cztery osoby mają mieć co miesiąc płacy: to jest Imci Pan Nowicki złotych czerwonych sześć; Pan Urbański złotych czerwonych cztery; Imci Pan Jurkowski złotych czerwonych trzy; Pan Franciszek Durszlag złotych czerwonych trzy⁶.

³ Tekst umowy spisanej po łacinie przetłumaczył, opatrzył komentarzem i opublikował Feliks Pohorecki – zob. idem, *O początkach sceny polskiej w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1931, nr 1, s. 52–58.

⁴ Ibidem, s. 54.

⁵ Zob.: Z. Raszewski, *Starośćwieccyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa 1963, s. 38.

⁶ Cyt. za: Pohorecki, op. cit.

Zdaniem Jarosława Maciejewskiego, zaproponowane w kontrakcie sumy odpowiadały stawkom obowiązującym w teatrach prowincjonalnych. Według jego ustaleń wysokość tych pensji „ocenić można spoglądając na ówczesne zarobki i ceny. Dukat (czerwony złoty) miał wartość 18 złp, a na 1 złp składało się 30 gr i wreszcie 1 gr liczył 18 denarków. Czeladnik murarski zarabiał wtedy w sezonie letnim w Poznaniu około 50 złp miesięcznie (2 złp dziennie), a pomocnik murarski – 25 złp miesięcznie. Para trzewików damskich kosztowała od 2 do 3 złp, a funt chleba od 1 gr i 6 denarków do 1 gr i 15 denarków. Pensje aktorów, gdyby je wypłacano regularnie, były więc przyzwoite”⁷. Zaproponowane w umowie stawki dla aktorów wydają się jednak niskie w porównaniu z gażami aktorów sceny warszawskiej. Na podstawie sporządzonego w 1778 roku przez działającego w Warszawie aktora, śpiewaka i teatralnego przedsiębiorcę Ludwika Montbruna zestawienia zarobków artystów Teatru Narodowego można stwierdzić, iż np. znakomity polski tragik Kazimierz Owiński zarabiał wtedy miesięcznie ok. 20 dukatów, Agnieszka Truskołaska – od 16 do 20 dukatów, Karol Świerzawski – od 18 do 20 dukatów⁸. Wybitniejsi aktorzy stołeczni otrzymywali także odpowiednie kwoty na utrzymanie „stancji” oraz mogli czerpać spore, dodatkowe dochody z benefisów.

Trudno dziś stwierdzić, skąd Bogusławski wziął fundusze na uruchomienie poznańskiej antrepryzy. Dokonane przez Zbigniewa Raszewskiego ustalenia jednoznacznie wskazują na fatalną sytuację finansową Bogusławskiego na przełomie 1782 i 1783 roku⁹,

⁷ J. Maciejewski, *Teatry poznańskie w latach panowania króla Stanisława Augusta*, Warszawa–Poznań 1986, s. 79.

⁸ Zob.: K. Wierzbicka, *Życie teatralne w Warszawie za Stanisława Augusta*, Warszawa 1949, s. 88–90.

⁹ Według Z. Raszewskiego wiosną 1782 roku Bogusławski „próbował podjąć sumę pozostałą w Glinnie, co świadczy [...], że był w jak najgorszych stosunkach ze swoim ojcem. (Suma pozostawiona na Glinnie stanowiła dożywocie Leopolda Bogusławskiego, który pobierał od niej odsetki i z tego żył!) Starania te nie dały rezultatu. Możliwe, że Bogusławski zaciągnął długi licząc na pieniądze przyznane mu przez Linowskich”. Zob.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, Warszawa 1972, s. 156–157.

wynikającą z nie najlepszej kondycji Teatru Narodowego zarządzanego przez Zrzeszenie Aktorów Narodowych, które od Franciszka Ryxa – właściciela monopolu na widowiska teatralne w stolicy – wydzierzało gmach teatru. Świadczy o tym również fragment umowy, w którym Bogusławski, z powodu niemożności zakupu odpowiedniej ilości kostiumów do teatralnej garderoby, zobowiązuje swoich aktorów do grania komedii w swoich prywatnych lub pożyczonych kostiumach. Możliwość uzyskania stałego źródła dochodu w liczącym wtedy prawie 11 tysięcy mieszkańców Poznaniu, pozbawionym do tej pory stałego polskiego zespołu aktorskiego, była z całą pewnością bardzo ważnym argumentem dla Bogusławskiego.

Do tekstu umowy został dołączony, złożony z dziesięciu punktów *Regulament*, określający zarówno relacje pomiędzy dyrektorem Srokowskim i pozostałymi aktorami, jak i zakres obowiązków oraz normy postępowania wszystkich członków zespołu aktorskiego. Dokument ten, piętnujący niepunktualność, lenistwo, pijaństwo, markowanie gry na próbach, zawiść, skłonność do rozpowszechniania plotek i nieposłuszeństwo wobec kierownika zespołu, stawia sferę obyczajowości osiemnastowiecznych polskich aktorów w nie najlepszym świetle. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż niespełna dwudziestosekstoletni Bogusławski, który pod koniec 1782 roku posiadał kilkuletni staż sceniczny, opracowując tekst *Regulamentu*, korzystał z własnych obserwacji i niejednokrotnie gorzkich doświadczeń.

Należy podkreślić, iż dodawanie do kontraktu, jaki zawierał przedsiębiorca teatralny z grupą aktorów, dokumentu określającego zakres obowiązków, regulamin pracy i zasady dyscypliny pracy, było zjawiskiem powszechnym w niemal całej osiemnastowiecznej teatralnej Europie. Nic dziwnego, iż korzystali z nich także polscy antreprenerzy. Opracowany przez Augusta Sułkowskiego w 1775 roku tekst kontraktu opatrzony został zapisem, na mocy którego aktor stawał się na czas trwania umowy niemal własnością teatralnego przedsiębiorcy:

Gdyby jakaś osoba chciała zerwać kontrakt przed terminem i odmówiła usług teatrowi przed wygaśnięciem swego kontraktu, zostanie zatrzymana w areszcie aż do zwrotu całej płacy ustalonej w kontrakcie¹⁰.

W zestawieniu z kontraktem Sułkowskiego, opracowany przez Wojciecha Bogusławskiego *Regulament*, któremu podlegać miał występujący w Poznaniu zespół, wypada niezwykle „korzystnie”. Oto jego treść:

Punkt pierwszy: Role sobie dane każdy aktor w dni dziewięć doskonale nauczyć się będzie powinien, czego gdy nie dopełni będzie miał wytrącone z swojej gaży złotych dziewięć.

Punkt drugi: Każdy regularnie o godzinie naznaczonej na próbie znajdować się będzie powinien, który gdy ochybi wytrąconych będzie miał złotych sześć, gdy zaś spóźni półgodziną złotych trzy.

Trzeci: Ktoby na reprezentacji znajdował się pijany, tak, aby dla niego komedia dana być nie mogła, straci całą swoją miesięczną gażę; jeżeliby zaś na próby pijany przyszedł wytrącony będzie miał złoty czerwony 1.

Czwarty: Kłótni między sobą aktorowie unikać powinni będą, jeżeliby zaś jakowe nastąpiły, a do tego jeszcze bicia lub skalowania, tedy dyrektor o surową na nich karę do zwierzchności się uda.

Piąty: Subordynacja wszelka zachowana być powinna; jeżeliby zaś kto przeciwko swemu entrepreneurowi lub dyrektorowi odważył się powstawać jakimkolwiek sposobem lub hardzie rozkazów sobie danych wypełniać nie chciał, miejsce i służbę postrada.

Szósty: Jeden drugiego obmawiać lub krytykować przed ludźmi nie będzie, gdyż hańbę i zakałę całemu zgromadzeniu przynosi, inaczej zaś jako mieszający spokojność powszechną odprawiony będzie.

Siódmy: Żadnemu aktorowi nie będzie wolno pod jakimkolwiek pretekstem oddalić się z miasta bez wiadomości dyrektora, a to aby w potrzebie mógł być należonym.

Ósmy: Żaden aktor nie powinien się ochraniać i menażować w graniu swej roli na próbie, i każdej informacji sobie danej usłuchać i dopełniać obowiązany będzie.

Dziewiąty: Dyrektor zgromadzenia równie jak i aktorowie tymże przepisany punktowi podlegać powinien i jako od aktów subordynacji wyciągać, tak i sam z niemż łagodnie i grzecznie obchodzić będzie; jeżeliby zaś

¹⁰ Zob.: K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław 1975, s. 142–143.

który z aktorów pijaństwo, płochość jaką, nieporządek w teatrze i jaką dla enterprenera szkodę z niedobrego rządzenia jego postrzegał, obowiązany będzie natychmiast donieść enterprenerowi swemu, który za dokładnym poznaniem rzeczy moc ukarania onego sam sobie zostawuje.

Punkt 10-ty: Wszelkich plotków wszyscy pod utratą służby wystrzegać się będą, tak dyrektor aktorów niesprawiedliwie przed enterprenerem oskarżając, jak i ciż aktorowie dyrektora swego niewinnie czerniąc, wyciągną na siebie karę odprawy.

Applikującym się i dobrze od Publicum przyjęte enterprener wszelkie względy na potym przyrzeka. Co wszystko rękami naszymi stwierdzamy.

Dan w Warszawie, ut supra [...] ¹¹.

Niespełna miesiąc po podpisaniu umowy do Poznania przyjechała dwójka aktorów nowo powstałego zespołu – Adam Karwowski i Wincenty Tomaszewicz, aby w imieniu Wojciecha Bogusławskiego przedłożyć poznańskiemu magistratowi prośbę o wydanie pozwolenia na organizację polskich widowisk. Wiadomo, iż stosowny dokument wraz z kopią umowy zawartej przez Bogusławskiego z zespołem został złożony władzom Poznania 7 grudnia 1782 roku¹². Jeszcze w tym samym miesiącu (30 grudnia 1782 roku) magistrat wydał zgodę na występy zespołu w okresie od 1 stycznia do 31 grudnia 1783 roku pod warunkiem wniesienia opłaty w wysokości 50 dukatów (tzn. 900 złp) na rzecz miasta oraz przestrzegania przez polskich aktorów norm gwarantujących, iż „przedstawienia przystojnie i bez pobudki do zepsowania obyczajów będą przez aktorów dawane”¹³. Władze miejskie zobowiązały się także do tego, iż w 1783 roku nie udzielą zezwolenia na występy w Poznaniu innym, zarówno polskim, jak i zagranicznym antreprenerom.

¹¹ Cyt. za: Pohorecki, op. cit., s. 55–56.

¹² Zob.: J. Maciejewski, *Poznańskie teatry w XVIII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 2, s. 155; idem, *Teatry poznańskie w latach panowania Stanisława Augusta*, op. cit., s. 75; Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, Warszawa 1972, s. 156–157.

¹³ Zob.: Pohorecki, op. cit., s. 56. Dokonane przez Tadeusza Witczaka polskie tłumaczenie tekstu spisane po łacinie dokumentu przytacza J. Maciejewski, *Teatry poznańskie w latach panowania króla Stanisława Augusta*, op. cit., s. 12–13. Pierwodruk omawianego tłumaczenia – zob.: *Wybór tekstów do dziejów kultury Wielkopolski*, oprac. Z. Boras, Poznań 1962, s. 361–362.

Po otrzymaniu stosownej zgody, dwóch wysłanników Bogusławskiego wpłaciło „z góry” do kasy miejskiej 20 dukatów, a więc opłatę za pięć miesięcy występów¹⁴. Wysokość tej sumy czasowy zasięg przywileju może sugerować, iż Bogusławski nie traktował zorganizowanej przez siebie polskiej sceny w Poznaniu jako przedsięwzięcia okolicznościowego i epizodycznego, nastawionego wyłącznie na doraźny zysk.

Cały zespół, kierowany przez Józefa Srokowskiego, przybył do Poznania najprawdopodobniej w drugiej połowie stycznia 1783 roku. Bogusławski pozostał w Warszawie, czekając na odnowienie kontraktu ze Zrzeszeniem Aktorów Narodowych. Z niepokojem reagował na pogłoski o podjętych przez księcia Jerzego Marcina Lubomirskiego znanego ekscentryka, teatromana i skandalistę staraniach o antrepryzę w Teatrze Narodowym¹⁵.

Występy odbywały się w sali teatralnej dawnego kolegium jezuickiego na ulicy Gołębiej. Umiejscowiona tam scena była wyposażona w zapadnie, a jej podłoga „opadała z wszelką pewnością w kierunku widzów. W ten sposób dostosowywano ją do całości dekoracji, w których obraz zmniejszał się w miarę oddalania się od widzów, dla uzyskania wrażenia głębi”¹⁶. Według Zbigniewa Raszewskiego, znajdująca się w sali widownia była niezwykle wygodna, „miała trzy rzędy siedzeń, do każdego rzędu prowadziło osobne wejście. Przepuszczając należy [...], że były to miejsca dla wytworniejszej publiczności. Reszta

¹⁴ Należy podkreślić, iż w wydanym przez władze Poznania dokumencie niezwykle precyzyjnie określono wymogi finansowe, jakim sprostać musiał Bogusławski: „[...] pomienioną sumę pięćdziesięciu dukatów węgierskich tenże Wielmożny Bogusławski podejmie się i zobowiąże wpłacać rzeczywiście i bez zwłoki Szlachetnemu Magistratowi w poszczególnych miesiącach, począwszy od miesiąca stycznia roku nadchodzącego i tak na przyszłość w pierwszych dniach każdego miesiąca po cztery dukaty [węgierskie] i florenów [polskich] trzy.” – cyt. za: Maciejewski, op. cit., s. 13.

¹⁵ O J.M. Lubomirskim zob.: W. Szczygielski, *Lubomirski Jerzy Marcin h. Szreniawa (1738–1811)*, hasło [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18: *Lubomirski Aleksander-Machowski Walenty*, Wrocław 1973, s. 34–38; S. Wasylewski, *Książę rozbójnik*, [w:] idem, *Sprawy ponure. Obrazy z kronik sądowych Wieku Oświecenia*, Kraków 1963, s. 50–66.

¹⁶ Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 19.

widzów, dość tłumnie zjawiających się na [...] przedstawieniach, stała zapewne za krzesłami. Miejscowa osiemnastowieczna twórczość dramatyczna daje nam pewność, że scena, na którą patrzano się z tej widowni, była typu sukcesywnego [tzn. była sceną kulisową – K.K.]”¹⁷. Warto dodać, iż w 1783 roku na scenie w dawnym poznańskim kolegium jezuickim stosowano efekt stopniowego zaciemnienia źródeł światła dzięki użyciu lamp olejnych.

Ustalenie repertuaru warszawskich aktorów występujących w Poznaniu w 1783 roku, z powodu braku jakichkolwiek materiałów źródłowych, jest dziś zadaniem niezwykle trudnym. Można jednak przypuszczać, iż Bogusławski wprowadził do repertuaru poznańskiego zespołu niektóre pozycje wystawiane na warszawskiej scenie w 1782 roku. Wśród przedstawień prezentowanych przez zespół Srokowskiego mogły znaleźć się tak chętnie oglądane przez warszawską publiczność, dokonane przez Franciszka Zabłockiego spolszczenia i przeróbki komedii Moliera (*Amfitrio*, *Doktor z musu*) oraz Diderota (*Ojciec dobry*). Srokowski mógł zaprezentować w stolicy Wielkopolski także przedstawienie oparte na czteroaktowej komedii *Samochwał albo amant wilkotak* – przetłumaczonej przez Zabłockiego francuskiej przeróbki (autorstwa J.M. Collot d’Herbois) *Wesołych kumoszek z Windsoru* Williama Szekspira¹⁸.

Jako niezwykle wiarygodną, choć do tej pory niepotwierdzoną źródłowo, należy potraktować tezę Zbigniewa Raszewskiego, iż prowadzony przez Srokowskiego zespół mógł wystawić w stolicy Wielkopolski *Burmistrza poznańskiego* Jana Baudouina¹⁹ – „najbar-

¹⁷ Ibidem, s. 22.

¹⁸ Zob.: Z. Wołoszyńska, *Kronika*, [w:] *Teatr Narodowy 1765-1794*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967, s. 52-53; W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na Trzy Części Podzielone oraz Wiadomość o Życiu Sławnych Artystów*, wydanie fotooffsetowe z posłowiem S.W. Balickiego, Warszawa 1965, s. 33-34.

¹⁹ O życiu i twórczości Jana Baudouina – zob. hasło *Baudouin de Courtenay Jan (1735-1822)*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 4: *Oświecenie*, Warszawa 1966, s. 224-228; hasło *Baudouin Jan*, [w:] *Dawni pisarze polscy. Od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 1: *A-H*, Warszawa 2000, s. 40-42; J. Pawłowiczowa, *Jan Baudouin (1735-1822)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego, t. 2, Warszawa 1994,

dziej rewolucyjny dramat mieszczański tego okresu w Polsce²⁰, będący nasyconą polskimi realiami przeróbką (za pośrednictwem francuskiej adaptacji dokonanej „według tłumaczenia Pana Linguet” przez Jean-Marie Collot d’Herbois) dramatu Calderona *Alkad z Zalamei*²¹.

Świetnie napisany utwór Baudouina, którego premiera odbyła się w Warszawie 25 listopada 1782 roku w trakcie uroczystej gali z okazji rocznicy koronacji Stanisława Augusta Poniatowskiego, z co najmniej dwóch powodów zasługuje na szczególną uwagę historyka teatru. *Burmistrz poznański* rozpoczyna dzieje teatralnej recepcji twórczości Calderona w Polsce, wpisując się jednocześnie w nurt aktualnych wydarzeń społecznych, związanych z polityką Stanisława Augusta wobec miast i mieszczaństwa. Z całą pewnością król nieprzypadkowo wybrał na uroczystości z okazji rocznicy koronacji właśnie utwór Baudouina – z jednej strony przesycony panegiryczną retoryką podkreślającą zasługi samego władcy, jak i obozu reform, z drugiej w radykalny sposób podkreślający rangę i społeczno-polityczne aspiracje stanu mieszczańskiego w Polsce.

Do dzisiejszego dnia nie natrafiono jednak na jakiegokolwiek źródła potwierdzające obecność *Burmistrza poznańskiego* w repertuarze zespołu Srokowskiego. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż Bogusławski wprowadził do repertuaru poznańskiego zespołu jeden z najnowszych spektakli granych na scenie warszawskiej.

Występy kierowanego przez Józefa Srokowskiego zespołu trwały jednak tylko do końca maja 1783 roku. Nowym antreprenerem warszawskiego Teatru Narodowego został w kwietniu 1783 roku książę Jerzy Marcin Lubomirski, który przejął lub kupił od Wojciecha Bogusławskiego monopol teatralny na występy w Poznaniu²².

s. 49–62; Z. Raszewski, *Życie Jana Baudouin*, [w:] idem, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 129–170; idem, *Wstęp do: J. Baudouin, Utwory dramatyczne*, Warszawa 1966.

²⁰ Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza...*, op. cit., s. 23.

²¹ O tekście i jego relacjach z utworem Calderona – zob.: Z. Raszewski, *Burmistrz poznański*, [w:] idem, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 99–125; D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 318–320.

²² O działalności teatralnej J.M. Lubomirskiego – zob.: Z. Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświę-*

Lubomirski przyjechał do Poznania w czerwcu, spodziewając się sporych zysków z występów polskich aktorów w trakcie kontraktów świętojańskich. Jednak występy zespołu w składzie ustalonym jeszcze przez Bogusławskiego trwały zaledwie do połowy sierpnia. Książę nie wykazał jakiegokolwiek zainteresowania dalszą organizacją przedstawień. Bezskutecznie próbował uzyskać zgodę władz na organizację redut połączonych z grami hazardowymi. Zadłużony u poznańskich lichwiarzy i bankierów uciekł, zabierając ze sobą całą teatralną kasę. Aktorzy próbowali poprawić swoją sytuację finansową poprzez organizację swoich beneficjów. Na przełomie października i listopada 1783 roku zespół uległ rozproszeniu.

Żywot pierwszej „poznańskiej imprezy Bogusławskiego” nie był więc zbyt długi. Trwał niespełna pięć miesięcy. Co ciekawe, Bogusławski z niewiadomych przyczyn całkowicie pomija w *Dziejach Teatru Narodowego* swoją poznańską antrepryzę z 1783 roku, choć była ona pierwszym etapem niezwykle trwałego związku Ojca Sceny Narodowej z Poznaniem. O pierwszym zawodowym sezonie teatralnym w stolicy Wielkopolski, zainicjowanym przez Wojciecha Bogusławskiego, rodowitego wielkopolanina, urodzonego w podpoznańskim Glinnie, wiemy więc dziś niewiele.

Po objęciu dyrekcji warszawskiego Teatru Narodowego w 1799 roku, borykając się ze sporymi problemami wynikającymi z długów, jakie zaciągnął na działalność swojego teatru jeszcze w trakcie pobytu we Lwowie w latach 1794 – 1799²³, dążąc jednocześnie do zapewnienia prowadzonej przez siebie scenie płynności finansowej w okresie letnim, mając wreszcie na uwadze ogromną popularność, jaką cieszył się w wielu miastach obecnego zaboru pruskiego, Wojciech Bogusławski „żywo interesował się wielkimi zjazdami szlachty, które odbywały się w związku z letnimi kontraktami i jarmarkami: w Poznaniu (na św. Jan), w Kaliszu (na św. Jan) i w Łowiczu (na św. Mateusz). Przelotnie studiował nawet możliwość wyjazdu do Gdańska na św. Dominik.

conej 200-leciu Teatru Narodowego, pod red. E. Heise i K. Wierzbickiej-Michalskiej, Wrocław 1967, s. 55–56.

²³ O pobycie Bogusławskiego we Lwowie – zob.: J. Got, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971.

W 1799 zdążył obsłużyć tylko jarmark łowicki, więc z niepokojem myślał czy i jak udadzą mu się na wiosnę wyprawy do Wielkopolski²⁴.

Bezpośrednie powiązanie tras objazdów zespołu Teatru Narodowego z jarmarkami czy kontraktami szlacheckimi wynikało z powszechnej wówczas praktyki poszukiwania dodatkowych dochodów, pozwalających utrzymać teatralne przedsiębiorstwo w niezwykle trudnych pod względem ekonomicznym miesiącach letnich. Dzieje polskiego teatru w XVIII i XIX wieku dowodzą, iż taka praktyka dotyczyła zarówno twórców i zespołów wybitnych, jak i trup prowincjonalnych, nieposiadających nawet własnego budynku teatralnego²⁵. Według Dobrochny Ratajczakowej sytuacja „aktorskiej wędrowki”, „teatralnej peregrynacji” wynikała bezpośrednio ze statusu polskiego teatru w XIX wieku. Teatr ten był

[...] zasadniczo sztuką ruchomą, podlegającą tylko incydentalnie ograniczonej stabilizacji. Ruchomość ta, kontrapunktowana już w XVIII wieku momentami ustalania się bytu teatru, w następnym stuleciu przeszła w stan chroniczny nie bez udziału czynników polityczno-społecznych, współkształtujących określone warunki pracy teatrów. Wielkie ośrodki miejskie, tworzące dla scen stałych niejako *naturalne* środowiska, rozwijały się powoli, powoli powstawała w ciągu stulecia widownia inteligencka, odczuwająca potrzebę teatru i wspierająca byt stałej sceny. Jeszcze w okresie międzypowstaniowym nie mogła ona stworzyć życzliwej i niezbędnej teatralnej otoczki [...]. Powolny proces integracji widowni wokół kształtującego się dopiero środowiska inteligencji hamował wzrost i rozkwit scen stałych, wiążąc wciąż spektakl przede wszystkim z tematyką, etosem i widzem szlacheckim [...]. Przez cały wiek XIX istniały dwa podstawowe typy aktorskich podróży względem siebie komplementarne: wędrowka stała, uprawiana przez trupy nie posiadające sezonowych punktów zaczepienia, i wędrowka okresowa, o wyznaczonym czasie trwania (sezon letni), związana z częściową stabilizacją zespołu na miesiące jesienno-zimowe, spędzane w jednym i tym samym miejscu²⁶.

²⁴ Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 1972, s. 55.

²⁵ Zob.: A. Kuligowska, *Teatr jarmarczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 2, s. 186–214; B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1864-1914)*, Płock 2006.

²⁶ D. Ratajczakowa, *Wędrowka jako model życia i twórczości aktora w teatrze polskim XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” (Prace Histo-

Dlatego też nie może dziwić fakt, iż w opublikowanym w Poznaniu w 1808 roku *Dykcjonarzu teatralnym* autorstwa Ludwika Adama Dmuszewskiego i Alojzego Fortunata Żółkowskiego znalazło się m. in. hasło *Podróże*, ukazujące zasięg zjawiska określanego przez niektórych badaczy terminem „teatr wędrowny”. Twórcy *Dykcjonarza* opowiadają o uciążliwych podróżach i występach poza siedzibą własnego teatru jako niezwykle przykryj konieczności „wpisanej” w aktorskie posłannictwo:

Między przykrościami (których jak każdy stan tak też i aktorowie doznawać muszą) [podróż] jest jedną z bardzo wielkich dla tego teatru, który przez cały rok cały nie mogąc się utrzymać w jednym miejscu, musi odbywać podróże do miast innych i oswajać się z rozmaitymi gustami [...].

W Warszawie przez lato na teatr prawie nikt nie zwykł uczęszczać. Przyjemność ogrodów zwabia mieszkańców stolicy, a panowie zwykle przepędzają lato w swoich dobrach. Aktorowie więc warszawscy corocznie na kilka niedziel wyjeżdżają do Poznania i Kalisza, a chociaż, jak się rzekło, szczęśliwszy jest teatr taki, który ciągle w jednym miejscu utrzymać się może, przecież szanowna publiczność poznańska i kaliska tak jest względna i uprzejma dla Teatru Narodowego, iż jego artyści z żalem opuszczają swoich łaskawców. Teatra litewskie i wołyńskie odbywają częstsze podróże, tak dalece, że nie masz w tamtych prowincjach żadnego wielkiego zjazdu, sejmików obywatelskich, jarmarków, aby podczas nich nie było jakiej kompanii dramatycznej²⁷.

rycznoliterackie), z. 58 (1985), s. 168–169. Autorka podkreśla, iż w dziejach teatru polskiego okres „od utraty niepodległości do powstania listopadowego, generalnie określa przewaga wędrowności nad stabilizacją”. Dlatego też „gdybyśmy chcieli obdarzyć etykietą typ uprawianej wówczas wędrowności, to ze względu na specyfikę charakteru widowiska można by go określić mianem nomadyzmu kontraktowo-jarmarkowego, wykorzystując sam termin (‘nomadyzm’) zaproponowany przez Jeana Duvignaud” (ibidem, s. 169–170). Zob. także: D. Ratajczakowa, *Teatr prowincjonalny i prowincja teatralna w XIX stuleciu*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Scientiarum Artium Et Librorum 8”, 1987, s. 11–33; eadem, *Z problemów geografii teatru*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomek i J. Sławińskiego, Wrocław 1975, s. 219–247.

²⁷ L.A. Dmuszewski, A.F. Żółkowski, *Dykcjonarz teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych w Teatrze Narodowym Warszawskim, Poznań 1808*, s. 35–37. Cyt. za: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwankowski, Wrocław 1954, s. 361.

Organizowany od połowy XV wieku²⁸ w Poznaniu jarmark świętojański, określany często mianem „kontraktów świętojańskich” lub „transakcji świętojańskich” był na przełomie XVIII i XIX rodzajem giełdy ziemiańskiej, która przyciągała co roku do Poznania nawet do 10 tysięcy gości, co – jak na ówczesne warunki – stanowiło liczbę niemal zawrotną. Warto przypomnieć, iż według spisu ludności dokonanego w 1794 roku Poznań liczył 12 538 mieszkańców²⁹. W 1800 roku liczba ludności nie przekraczała 18 tysięcy. Czas letnich kontraktów świętojańskich był więc dla poznaniaków jednym z najważniejszych wydarzeń, wokół którego – jak pisał w 1822 roku anonimowy korespondent „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” – „jako około osi obracają się interesa, projekta i życzenia roku całego”³⁰. W czasie jarmarku, którego inauguracja odbywała się zazwyczaj w dniu 24 czerwca, zawierano kontrakty dotyczące „kupna, sprzedaży, przyjmowania w dzierżawę majątków ziemskich, zaciągania lub ściągania pożyczek, ściągania prowizji, sprzedaży lub kupna wełny i zboża na pniu”³¹. Handlowano także bydłem i końmi. W trakcie jarmarku można było kupić zarówno przedmioty codziennego użytku, jak i wyrafinowane, niedostępne na co dzień artykuły luksusowe. W latach 1816–1846 w kontraktach świętojańskich każdorazowo brało udział od 135 do 236 sprzedających³².

²⁸ „O jarmarku świętojańskim wiemy, iż został on ustanowiony dopiero przez Kazimierza Jagiellończyka w czasie zjazdu krakowskiego w pierwszej połowie lipca 1451 r. i był jednym z jarmarków mających konkurować z jarmarkiem wrocławskim, odciągając kupców polskich od jazdy na Śląsk.” – zob.: J. Wiesiołowski, *Targi, targowiska, jarmarki w późnośredniowiecznej aglomeracji poznańskiej*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, z. 2, s. 16. Zob. także: P. Groth, *Handel Poznania z zachodem w wiekach średnich*, „Kronika Miasta Poznania” 1927, s. 340 – 366.

²⁹ Zob.: J. Wąsicki, *Poznań jako miasto tzw. Prus Południowych (1793 – 1806)*, [w:] *Dzieje Poznania w latach 1793–1945*, pod red. J. Topolskiego i L. Trzeciakowskiego, t. 2, cz. 1: 1793–1918, Warszawa–Poznań 1994, s. 64.

³⁰ Zob.: „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1822, nr 54 z soboty 6 lipca, s. 551.

³¹ Zob.: L. Trzeciakowski, *Jak to podczas Jarmarku Świętojańskiego bywało. Jarmarki Świętojańskie w Poznaniu w XIX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 2, s. 49.

³² Zob.: Cz. Łuczak, *Życie gospodarczo-społeczne w Poznaniu 1815–1918*, Poznań 1965, s. 132. Według Czesława Łuczaka „świetność poznańskich targów minęła bezpow-

Uczestnicy kontraktów złąknieni byli także rozrywek. Organizowano wyścigi konne, bale, przyjęcia, wystawy, pikniki, na które goście nigdy nie żalowali pieniędzy. Niezwykle dochodowym interesem było wynajmowanie pokoi przyjeżdżającym na jarmark przybyszom, którzy rezerwowali miejsca noclegowe na wiele tygodni przed rozpoczęciem kontraktów. Na początku XIX wieku za wynajęcie niewielkiego pokoju w okresie trwania jarmarku (zazwyczaj około 14 dni) trzeba było zapłacić całkiem sporą sumę – od 18 do 20 dukatów³³. Dużym zyskiem, wynikającym z przyjazdu tak dużej liczby spragnionych zabawy gości, mogli pochwalić się właściciele poznańskich jadalni, winiarni, kręgielni i domów schadzek. O tym, jak bardzo Jarmark Świętojański odmieniał oblicze miasta, świadczy opublikowana w 1802 roku relacja autorstwa „Konsyliarza królewskiej południowo-pruskiej regencji” Johanna Ludwiga Schwarza, który podkreślał, iż już dzień przed rozpoczęciem Jarmarku w Poznaniu

[...] chór muzykantów tutejszych stroi swoje instrumenta; zgola publiczne zalotnice, których cech powiększa się jeszcze bardziej około tego czasu przez siostry z Berlina, Warszawy i Wrocławia, rozkładają swoje toalety uroczyste w nadziei bogatego żniwa [...]. Polscy i niemieccy Komedianci, Optycy, Dentyści, Wirtuozi, Praska kapela i dudy, Jeźdźcy biegli w sztuce swej, Przekupniarze z pieśniami i rozmaitymi sztukami, dzikie zwierzęta i figury woskowe, kupcy z towarami lugduńskimi, niedźwiedziarze i sylweciarze; biali murzyni, olbrzymi i karłowie, bankierowie i fehmistrzowie, szklarze, malarze, kuglarze tańczący na lenach; naprawiacze porcelany itd. wszystko to przyjeżdża, wjeżdża i ciśnie się do miasta, korzystać przynajmniej z małej części masy pieniędzy między ludźmi krążących. Krótko mówiąc, ledwo zacznie się wieczór poprzedzający uroczystość, aż zaraz śpieszą się ze wszystkich stron mieszkańcy okolic w rozmaitych zamiarach do stolicy, męczycyżni – kupować lub sprzedawać dobra, starać się o dzierżawy, zaciągać

rotnie w pierwszym dziesięcioleciu II połowy XIX wieku, kiedy w związku z rozwojem kolejnictwa straciły one swój dawny charakter. Z imprezy handlowej przeznaczonej dla elity społecznej stały się po roku 1860 jarmarkami dla najbiedniejszych warstw ludności i całkowicie upodobniły się pod tym względem do innych organizowanych w Księstwie targów wielkich” – zob. *ibidem*.

³³ Zob.: J. Bielecka, *O zjazdach kontraktowych w Polsce*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych”, t. 16 (1954), s. 165.

pożyczki, płacić lub odbierać prowizje i wypróżniać przy tym butelki. Kobiety – używać zabaw wszelkiego gatunku, których im miasto dostarcza w tak wielkiej liczbie, że ledwo długość dnia zdoła objąć je wszystkie.

Kto ma sprawy, stara się podczas Św. Jana dowiedzieć się o stanie ich lub opatrzyć swego Mandatariusza instrukcjami na cały rok; kto zaś bez interesów do miasta przyjeżdża, co się rzadko zdarza, patrzy tylko zabaw³⁴.

Wojciech Bogusławski, świadom finansowych korzyści, jakie wiązały się z występami w trakcie kontraktów świętojańskich, znając doskonale wielkopolskie realia, tym razem osobiście wyprawił się w 1800 roku do Poznania wraz z prowadzonym przez siebie zespołem warszawskiego Teatru Narodowego. Dodatkową zachętą dla polskiego antreprenera były relacje Agnieszki Truskoławskiej o niezwykle entuzjastycznym przyjęciu przez poznańską publiczność polskich przedstawień w 1797 roku.

Występy w Poznaniu, rozpoczęte 22 czerwca 1800 roku, zainicjowały cykl stałych wizyt Bogusławskiego w stolicy Wielkopolski. W okresie od 1800 do 1823 roku Bogusławski odwiedził Poznań dziesięć razy (1800 – 1803, 1805, 1807 – 1809, 1816, 1823). Dwukrotnie, nie mogąc przybyć osobiście, „wysłał” warszawskich aktorów pod kierownictwem znakomitego artysty Teatru Narodowego Ludwika Adama Dmuszewskiego (1806, 1810). Będąc w Poznaniu, Bogusławski wraz ze swoim zespołem, odwiedzał także położony niedaleko Kalisz, gdzie od 1800 roku dysponował własnym budynkiem teatralnym³⁵. Warto podkreślić, iż część publiczności, która w trakcie jarmarku oglądała poznańskie występy Bogusławskiego, po za-

³⁴ J.L. Szwarz, *O dniu Śgo Jana w Poznaniu y o systemacie pożyczki mającym bydź ustanowionym dla Pruss Południowych*, Poznań 1802, s. 5–7. Anonimowy tłumacz cytowanego tekstu spolszczył nazwisko autora.

³⁵ O występach Wojciecha Bogusławskiego i zespołu Teatru Narodowego w Kaliszu w latach 1800–1823 zob.: S. Kaszyński, *Kaliskie wakacje teatralne Wojciecha Bogusławskiego 1800–1823 (Rozważania nad repertuarem i widownią)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” (Nauki humanistyczno-społeczne) 1959, seria I, z. 13, s. 21–51; idem, *Dzieje sceny kaliskiej 1800 – 1914*, Łódź 1962, s. 11–65; *Wokół tradycji teatralnej Wojciecha Bogusławskiego*, pod red. S. Kaszyńskiego, Kalisz 1987, s. 32–105; *Dzieje Kalisza*, pod red. W. Rusińskiego, Poznań 1977, s. 509–510; *Teatralia kaliskie. Materiały do dziejów sceny kaliskiej (1800–1970)*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S. Kaszyński, Łódź 1972.

kończeniu prezentacji w stolicy Wielkopolski, niejednokrotnie wyruszała w ślad za „aktorami Narodowej Sceny” do Kalisza, aby tam podziwiać możliwości i talent warszawskich artystów.

W 1800 roku Bogusławski wraz z zespołem przybył do Poznania 20 czerwca. Uzyskawszy już na początku maja zgodę władz miejskich na prezentację spektakli w języku polskim swoje występy rozpoczął 22 czerwca efektowną inscenizacją czteroaktowej, przetłumaczonej przez Augustyna Glińskiego, dramy rycerskiej autorstwa Christiana Heinricha Spiessa zatytułowanej *Klara z Hoheneichen*³⁶. Dekoracje do spektaklu autorstwa Antoniego Smuglewicza oraz bravurowo zagrane sceny bitwy i zdobywania twierdzy wywarły ogromne wrażenie na poznańskiej publiczności.

Urodzony w podpoznańskim Glinnie artysta nie krył ogromnego wzruszenia, jakie towarzyszyło jego pierwszej po wielu latach wizycie w rodzinnych stronach:

Nader miłym był dla mnie pobyt w tem mieście w którem z okien pomieszkania mego patrzałem zawsze na przyjemny brzozowy lasek, należący niegdyś do majątności rodziców moich, w której pierwszy raz ujrzałem światło słoneczne. Jak Jest drogą dla serca pamiątka ziemi na której się rodzimy, a jak bolesnym wspomnienie utraty onej! Po trzydziestu lat oddaleniu, nie mogłem nasycić oczu moich widokiem okolic, w których młodości mojej przeżyłem chwile, w których pierwsze brałem nauki! Pomimo zmniejszających się z każdym dniem dochodów, byłbym może dłużej jeszcze zatrzymał się w Poznaniu, gdyby nie powinny wzgląd na los Antreprzyzy mojej, nie był przynaglał mnie do wyjazdu³⁷.

Występy swojego zespołu w 1800 roku zakończył Bogusławski w dniu 27 lipca. Nie zachowało do dzisiejszego dnia się jakiegokolwiek zestawienie repertuaru zaprezentowanego wtedy poznańskiej publiczności. Wiemy jedynie, iż 2 lipca warszawscy artyści wystawili *Henryka VI na łowach* W. Bogusławskiego. Wykorzystywanie niezwy-

³⁶ Zob.: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwanowski, Wrocław 1954, s. 272.

³⁷ Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone...*, op. cit., s. 148.

kle okazałych i artystycznie wysmakowanych dekoracji autorstwa Antoniego Smuglewicza, świadczyć może o powtarzaniu w trakcie poznańskich występów przedstawień, które wcześniej, w tym samym sezonie, prezentował warszawskiej publiczności. Jest wielce prawdopodobne, iż zespół Bogusławskiego wystawił wtedy w Poznaniu najbardziej wartościowy repertuar, jakim dysponował wtedy zespół Teatru Narodowego, m. in. słynnych *Krakowiaków i Górali*, pięcioaktową „operę heroiczno-komiczną” Antonio Salieriego *Axur, król Ormus* (libr. według utworu P.A.C. de Beaumarchais, przer. L. Da Ponte, tłum. W. Bogusławski), tragedię Heinricha Zschokkego *Abelino, wielki bandyt wenecki* (w tłum. A.M. Horodyskiego) oraz świetnie przyjmowane przez publiczność dramy i komedie – m. in. *Taczkę occiarza* Louisa Sebastiana Merciera (w tłum. W. Bogusławskiego) i *Spazmy modne, czyli Tegowieczne małżeństwo* Wojciecha Bogusławskiego (według *Le Convulsioni* F. Albergati)³⁸. Nie znamy również pełnego składu zespołu aktorskiego. Wiadomo, iż wraz z Bogusławskim przybył do Poznania Jakub Hempiński – Wielkopoleńczyk, urodzony 23 lipca 1749 roku „w powiecie kościańskim”, absolwent szkół jezuickich we Wschowie, obdarzony niezwykle wyrazistą mimiką i mocnym głosem, specjalizujący się w rolach charakterystycznych, jeden z najwybitniejszych aktorów swojego czasu, który – jak wspominał po latach sam Bogusławski – „rzadko zjawiającym się dramatycznym talentem przez lat 30 zdobił Ojczyzną scenę”³⁹. Do Poznania zawitał wtedy, niespełna tydzień po swoim scenicznym debiucie (15 czerwca 1800 r.), dwudziestotrzyletni Ludwik Adam Dmuszewski – jeden z najważniejszych artystów w dziewiętnastowiecznej historii Teatru Narodowego. Zachowane materiały źródłowe potwierdzają, iż w składzie zespołu znaleźli się także: Aleksandra Drozdowska, August Petrasch, Marcin Szymanowski, Antoni

³⁸ Alfabetyczne zestawienie tytułów sztuk granych w Warszawie w 1800 roku podaje E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, op. cit., s. 132–133.

³⁹ W. Bogusławski, *Wiadomość o scenicznym zawodzie Jakóba Hempińskiego*, [w:] idem, *Dzieje Teatru Narodowego na Trzy Części Podzielone oraz Wiadomość o Życiu Sławnych Artystów*, op. cit., s. 331. Zob. także hasło *Hempiński Jakub*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 225.

Zieliński, Jan Ryłło, Jan Nepomucen Szczurowski i Michał Pawłowicz. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż w stolicy Wielkopolski w 1800 roku wystąpili również Józefa Truskolaska (od maja 1801 roku występowała pod nazwiskiem Ledóchowska) oraz Alojzy Fortunat Żółkowski.

Spektakle odbywały się w obszernej, wykonanej z pruskiego muru ujeżdżalni należącej do Jana Geislera. Budynek ten znajdował się „[...] już nie w mieście, ale na północny zachód od centrum staromiejskiego i można było dojść do niej tylko przez bramę Wroniecką. Ulicę Nową, obecnie Paderewskiego, przebito dopiero w pierwszej połowie XIX wieku. W latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku leżała więc niejako w dzielnicy przeszłości. O tę bowiem okolice oprzeć się miała niebawem oś północ-południe nowego miasta budowanego po pożarze z roku 1803 – aleja Wilhelmska, obecnie aleje Marcinkowskiego”⁴⁰. Umiejscowiona niedaleko klasztoru Karmelitów ujeżdżalnia została wybudowana najprawdopodobniej w 1785 roku i początkowo organizowano w niej koncerty, bale i okolicznościowe przyjęcia. Później spełniała również funkcję oberży. Budynek otaczał dobrze utrzymany kompleks ogrodowy. Przestronne wnętrza służyły także do gry w bilard. Dopiero w 1793 roku, po zamknięciu sali teatralnej w dawnym kolegium jezuickim, Geisler wystąpił do władz o pozwolenie na urządzenie w budynku ujeżdżalni spektakli teatralnych. Liczący ponad 32 metry długości gmach był jednak bardzo słabo opalany, co praktycznie uniemożliwiało wystawianie spektakli zimą. Poważnym problemem była fatalnie oświetlona, wyboista i błotnista droga prowadząca do teatru, a przede wszystkim wyraźnie improwizowany i przypadkowy charakter teatralnych urządzeń⁴¹. Scena w ujeżdżalni Geislera posiadała kulisowe wyposażenie teatralne, nie-

⁴⁰ Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza...*, op. cit., s. 25. Zob. także: W. Gościński, Z. Pilarczyk, *Poznań – fortyfikacje miejskie*, Poznań 2004, s. 28–29; T.A. Jakubiak, *Z dziejów fortyfikacji Poznania do końca XVIII wieku*, [w:] *Fortyfikacje poznańskie*, pod red. B. Polaka, Poznań 1988, s. 33–64.

⁴¹ O ujeżdżalni Geislera pisze Zofia Ostrowska-Kęłbowska w swojej książce pt. *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880* (Warszawa-Poznań 1982, s. 85).

zbyt wygodne ławki i była pozbawiona łóż⁴². Budynek został jednak rozebrany dopiero w 1828 roku w związku z rozbudową systemu pruskich umocnień⁴³.

Z występami Bogusławskiego w Poznaniu w 1800 roku wiąże się także początek jego wieloletniej rywalizacji z niemieckim antreprenerem Carlem Casimirem Döbbelinem posiadającym od 1795 roku przywilej na występy na terenach Prus Południowych. Niemiecki przedsiębiorca, na mocy posiadanego przywileju, zobowiązany był do dawania przedstawień teatralnych w Poznaniu w ciągu całego roku. Ujeżdżalnia Geislera nie nadawała się jednak do grania przedstawień w miesiącach zimowych. Döbbelin, nie chcąc narazić się na dodatkowe koszty, zwlekał z wystawieniem nowego gmachu teatralnego, w którym przedstawienia mogłyby się odbywać przez cały rok. 22 lipca 1800 roku Bogusławski wystosował do władz pruskich podanie o przyznanie monopolu na przedstawienia w języku polskim i niemieckim na terenie całych Prus Południowych i Gdańska próbując przy tym dowieść, iż Döbbelin nie wywiązuje się ze swoich obowiązków. W zamian za uzyskanie teatralnego przywileju zobowiązywał się wystawić w Poznaniu za sumę 6000 talarów nowy, całoroczny gmach teatralny na wybranym przez siebie placu. W swoim podaniu do władz pruskich starał się również o uzyskanie przywileju na urządzanie w Warszawie, Kaliszu, Poznaniu i Łowiczu redut i balów maskowych, za co zobowiązywał się płacić 600 talarów rocznie. Władze pruskie, pomimo poparcia władz miejskich Poznania, odpowiedziały odmownie na podanie podkreślając, iż Döbbelin jest jedynym posiadaczem monopolu teatralnego na Prusy Południowe. Polski antreprener otrzymał jednak pozwolenie na występy w Poznaniu w trakcie kontraktów świętojańskich w 1801 roku.

Po wyjeździe z Poznania Bogusławski przybył 29 lipca 1800 roku wraz ze swoim zespołem do Kalisza, gdzie występował we wzniesio-

⁴² Zob.: Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza...*, op. cit., s. 27.

⁴³ Zob.: H. Steinäcker, *Geschichte der Entwicklung Posen als Festung*, Posen 1912, s. 5–6; Z. Raszewski, *Dawne teatry Poznania*, [w:] idem, *Z tradycji teatralnych Pomorza...*, op. cit., s. 28–29.

nym przez siebie prowizorycznym, drewnianym budynku do końca sierpnia.

W 1801 roku Bogusławski rozpoczął występy w Poznaniu w dniu 20 czerwca – tuż przed rozpoczęciem corocznych kontraktów świętojańskich – i prezentował swoje spektakle do 13 lipca. „Gazeta Południowo-Pruska” (1801, nr 50)⁴⁴ niezwykle przychylnie odnotowała pojawienie się polskich aktorów w Grodzie Przemysława podkreślając bardzo wysoki poziom gry aktorskiej i dbałość o plastyczną oprawę przedstawień:

Mamy tu teraz dni wesołe... co powiększa jeszcze bardziej wesołość dni terazniejszych, jest przybycie do nas Imci Pana Bogusławskiego z kompanią wybornych aktorów Teatru Warszawskiego, którego jest dyrektorem i prawdziwą ozdobą. Z ukontentowaniem powtórzyć należy, iż piękne reprezentacje Pana Bogusławskiego, któremu teatr polski winien jest swój wzrost i sławę, grane tu podczas przeszłej tu jego bytności miłą w publiczności tutejszej zоставiły pamiątkę, i spodziewamy się, że i terazniejsze połączone z dowcipnym wyrażeniem prawdy, dobitną deklamacją, stosownością ubiorów wyjętych z historii wieku i wspaniałością dekoracji równie przyjemne w spektaklach tutejszych uczynią wrażenie. Jak zaś ten mąż zacny, troskliwym jest o wygodę i ukontentowanie całej publiczności, pokazuje to nowe urządzenie teatru tutejszego, którego odmiany kosztem znacznym przedsięwziął i dokończył.

Ważnym momentem wizyty w 1801 roku były specjalne przedstawienia, z których dochód Bogusławski przeznaczył na rzecz ofiar pożaru w Rawiczu. 7 lipca wystawił *Krakowiaków i Górali* a następnie przekazał pogorzelncom cały dochód w wysokości 90 talarów 20 groszy, dodając z własnej kieszeni jeszcze 30 talarów. Spektakl charytatywny zorganizował również 13 lipca. Przedstawił wtedy licznie

⁴⁴ „Gazeta Południowo-Pruska” była pierwszą ukazującą się regularnie polskojęzyczną gazetą w historii Poznania. Ukazywała się dwa razy w tygodniu od 2 sierpnia 1794 do 4 listopada 1806 roku. Redaktorem gazety był Stanisław Ziolecki. Koncesję wydawniczą otrzymał drukarz i księgarz Wilhelm Decker. W tym samym okresie ukazywał się także jej niemieckojęzyczny odpowiednik – „Südpreussische Zeitung” pod redakcją Jana Samuela Kaulfussa. Zob. *Historia prasy polskiej*, pod red. J. Łojka, t. 1: *Prasa polska w latach 1661–1864*, Warszawa 1976, s. 65.

zgrupowanej publiczności słynną operę heroiczo-komiczną w pięciu aktach *Axur, król Ormus* z muzyką Antonia Salieriego we własnym tłumaczeniu. Także i wtedy przekazał pogorzelncom cały dochód – 76 talarów i 10 groszy. Następnego dnia polski zespół wystąpił w kościele franciszkańskim, gdzie zaprezentowana została *Msza B-dur* skomponowana przez „dyrektora muzyki Teatru Narodowego w Warszawie”, Józefa Elsnera, który osobiście nadzorował prawykonanie swojego utworu w stolicy Wielkopolski⁴⁵.

Nie znamy dziś szczegółowego repertuaru, który zaprezentował Bogusławski poznańskiej widowni w 1801 roku. Na podstawie nielicznych informacji zawartych w „Gazecie Południowo-Pruskiej” możemy stwierdzić, iż wśród wystawionych wtedy utworów znalazły się: *Powtórzone wesele* (drama w 5 a. A. Kotzebue w tłum. i oprac. W. Bogusławskiego), *Fraskatanka, czyli Dziewczyna zalotna* (opera kom. w 3 a. z muz. Giovanniego Paisiello i librettem autorstwa Filippo Livigni w tłum. W. Bogusławskiego), *Gaston* (kom.), *Johanka*

⁴⁵ Relacja z tego niecodziennego występu ukazała się w „Gazecie Południowo-Pruskiej” (1801, nr 57). Czytamy w niej, iż zespół Bogusławskiego „[...] powiększył uroczystość nabożeństwa w kościele tutejszym W.W.O.O. Franciszkanów na honor Św. Bonawentury odbytego, grając aktorami teatru swego w muzyce biegłemi, podczas Wotywy Mszą przez dyrektora muzyki teatru swego komponowaną, przez co liczne zgromadzone publicum w Kościele nie tylko niespodziewanie ukontentował, ale nawet z jak największym serc poruszeniem do nabożeństwa pobudził.” Elsner, zestawiając i komentując swój dorobek kompozytorski, podkreślał, iż „*Msza in B* na 4 głosy z orkiestrą napisana, a w Wroclawiu 1801 roku w porę świętojańską i w Poznaniu w kościele franciszkańskim po raz pierwszy przez artystów opery warszawskiego teatru wykonana [...]” – zob. idem, *Summariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*. Z niemieckiego przełożył w r. 1855 K. Lubomirski. Oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 33. O poznańskim prawykonaniu utworu zob. także: A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 74.

Msza B-dur op. 3 Józefa Elsnera w XIX i XX wieku uznawana była za utwór zaginiony. Odpis partytury utworu odnalazła w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu Marta Pielech. 28 maja 2004 roku, w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu, *Msza B-dur* Elsnera została wykonana po raz pierwszy po 200 latach (w rekonstrukcji i opracowaniu Marty Pielech). Wykonawcy – Chór Chłopięcy i Męski Filharmonii Poznańskiej „Poznańskie Słowiki”, dyr. Stefan Stuligrosz, Anna Mikołajczyk-Niewiedział – sopran, Katarzyna Suska – alt, Wojciech Maciejowski – tenor, Jarosław Bręk – baryton, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Poznańskiej.

i *Bernardon* (opera w 2 a., muz. Domenico Cimarosa, libr. F. Livigni w tłum. L. Pierożyńskiego), *Sułtan Wampun, czyli Nieroztropne życzenia* (opera kom. w 2 a. A. Kotzebue, w tłum. i przeróbce W. Bogusławskiego i Augustyna Glińskiego, muz. J. Elsner), *Szkoła obmowy* (kom. w 5 a. Richarda Sheridana w tłum. i przeróbce W. Bogusławskiego, przedst. 27 czerwca), *Święto braminów słońca* (opera heroicznokomiczna w 2 a. z librettem Franza Hubera w tłum. W. Bogusławskiego, muz. Wenzla Müllera), *Trzpiot* (kom. w 3 a. A. von Kotzebue w tłum. Dominika), *Zazdrości wieśniacze* (op. w 3 a. tłum. z włoskiego przez L. Pierożyńskiego), *Ogrodniczka zmyślona* (op. w tłum. W. Bogusławskiego, muz. Pasquale Anfossi), *Antreprener w kłopotach* (op. z librettem Giuseppe Dodati w tłum. W. Bogusławskiego, muz. D. Cimarosa), *Indianie w Anglii* (kom. w 3 a. A. von Kotzebue w tłum. Józefa Mejera).

Zastanawiać mogą tak liczne „dobroczyne gesty” artystów warszawskich skierowane w stronę publiczności, zgromadzonej w 1801 roku na świętojańskich kontraktach. Warto jednak pamiętać, iż początek tego roku przyniósł Bogusławskiemu serię wydarzeń, których efektem mogło być nie tylko definitywne zakończenie kariery aktora i antreprenera, lecz także poważne restrykcje karne ze strony władz pruskich. Po odegraniu 1 stycznia 1801 roku na scenie Teatru Narodowego przedstawieniu pięcioaktowej tragedii Josepha Mariusa Babo pt. *Otto z Wittelsbach, Pflatzgraf Renu*, Bogusławski, wbrew teatralnej tradycji nakazującej wyjście antreprenera przed spuszczoną kurtynę i złożenie noworocznych życzeń zgromadzonej na sali publiczności, rozrzucił przez otwór w suficie ulotkę zawierającą wiersz zatytułowany *Otto do spektatorów śmierci swojej*⁴⁶. Decyzja Bogusławskiego była niewątpliwie związana z niezwykle napiętą sytuacją polityczną, jaka panowała wtedy na terenie całego zaboru pruskiego. Francuzi „toczyli znowu zwycięską wojnę z Austrią, a ponieważ uczestniczyły w niej polskie Legiony, publiczność spodziewała się, że

⁴⁶ Tekst wiersza przedrukował Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, op. cit., s. 275–276. Zob. także: W. Brumer, *Nieznany wiersz Wojciecha Bogusławskiego*, „Ruch Literacki” 1929, nr 4; idem, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929, s. 79–80.

wkrótce wkroczą one do Galicji. Bogusławski, niewiele myśląc, postanowił życzyć tego swoim widzom na Nowy Rok⁴⁷.

Rozpowszechnienie bez zgody władz utworu zawierającego wyraźne potępienie polityki zaborców oraz aluzje do zbliżającego się „zmartwychwstania Polski” wywołało natychmiastową reakcję władz pruskich. Bogusławski otrzymał bezterminowy zakaz wstępu do teatru. Minister Karol Georg Hoym, jak wynika z jego korespondencji z władzami w Berlinie, poważnie brał pod uwagę nie tylko odebranie koncesji na występy i uwięzienie Bogusławskiego, lecz także karne wydalenie go z kraju. W obronie polskiego aktora wystąpiło wiele wybitnych postaci ówczesnej Warszawy. Zaczęto zbierać podpisy pod specjalnym listem, który zamierzano wręczyć królowi pruskiemu. Zmieniła się również sytuacja międzynarodowa. Na początku lutego Francja zawarła z Austrią pokój w Luneville. Wydarzenie to złagodziło stosunek pruskich władz do „sprawy Bogusławskiego”. Pod wpływem działań wolnomularzy reprezentujących niemieckie środowiska urzędnicze ówczesny gubernator Warszawy gen. Köhler zobowiązał się wstawić w sprawie Bogusławskiego u swoich berlińskich zwierzchników⁴⁸.

Wydarzenia te z całą pewnością odcisnęły swoje piętno na przebiegu wizyty zespołu Teatru Narodowego w Poznaniu, w 1801 roku. Dla samego Bogusławskiego z całą pewnością najistotniejszym mo-

⁴⁷ Raszewski, op. cit., s. 58.

⁴⁸ Zob.: Raszewski, op. cit., s. 59–60. Zdaniem Zbigniewa Raszewskiego na postawę niemieckich wolnomularzy miał wpływ udział Bogusławskiego w pracach warszawskiej loży „Świątynia Izis” przed 1794 rokiem. Wstawiennictwo u ówczesnego gubernatora Warszawy można z tej perspektywy potraktować jako formę braterskiej, wolnomularskiej pomocy. Bogusławski zresztą nie stronił od kontaktów z niemieckimi wolnomularzami. W 1805 roku został członkiem warszawskiej loży „Tempel der Weisheit”, w której pracach uczestniczyli, oprócz Niemców, członkowie polskich łóż wolnomularskich doby stanisławowskiej. Według ustaleń Stanisława Małachowskiego-Łempickiego 30 września 1805 roku „Bogusławski otrzymał stopień trzeci mistrza” – zob.: idem, *Wojciech Bogusławski wolnomularzem*, „Ruch Literacki” 1921, nr 3, s. 69–71. O wolnomularskich wątkach w biografii Wojciecha Bogusławskiego zob.: L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, Warszawa 1980, s. 290, 394.

mentem pobytu w stolicy Wielkopolski było spotkanie z ministrem Vossem, który przybył do Poznania, aby czuwać nad przebiegiem kontraktów. Autor *Krakowiaków i Górali* zamierzał osobiście wyjaśnić styczniowy epizod i zjednać sobie przychyłność pruskiego dostojnika. Jego plany zostały urzeczywistnione m. in. dzięki protekcji hrabiny Kwileckiej, która przekonała dygnitarza do spotkania z polskim antreprenierem. Według relacji samego Bogusławskiego, minister przychylił się do prośby polskiego aktora i zadeklarował swoje wstawiennictwo u samego króla.

Zabiegi o zjednanie przychyłności widowni oraz datki na cele charytatywne nie mogą więc dziwić. Wierna publiczność była niewątpliwie najważniejszym sprzymierzeńcem Bogusławskiego w trakcie jego zmagania z pruskimi urzędnikami. Można dziś stwierdzić, iż aspekt komercyjny poznańskich występów w 1801 roku miał dla polskiego antreprenera znaczenie drugorzędne. Rozmowa z Vossem zadecydowała bowiem o możliwości kontynuowania kariery przez Bogusławskiego.

Warto również przypomnieć, iż w trakcie występów zespołu Teatru Narodowego w Poznaniu w 1801 roku miał miejsce sceniczny debiut znakomitego aktora, reżysera, tłumacza sztuk i dyrektora teatru Bonawentury Kudlicza – rodowitego Wielkopolanina urodzonego 12 lipca 1780 roku w Pleszewie⁴⁹.

W 1802 roku Bogusławski występował w Poznaniu wraz z zespołem Teatru Narodowego od 20 czerwca do 30 lipca. Dzięki informacjom zawartym na łamach „*Südpreussische Unterhaltungen*” znamy częściowo repertuar, jaki zaprezentowali wtedy polscy artyści. Wiadomo, iż wystawiono wtedy trzy sztuki Augusta von Kotzebue – *Epigramę* (kom. w 4 aktach w tłum. Antoniego Kazarego, przedst. 20 czerwca), *Korsykanów* (dramę w 4 aktach, w tłum. Józefa Wagnera, przedst. 21 czerwca) oraz sztukę *Dwaj Klingsbergowie*,

⁴⁹ Zob. hasło: *Kudlicz Bonawentura*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 349–350; J. Lipiński, *Kudlicz Bonawentura, krypt. B. K. (1780–1848)*. Hasło [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16: *Kuban Franciszek – Legatowicz Ignacy Piotr*, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 104–106 (tu: szczegółowa bibliografia).

czyli *Jaki ojciec taki syn* (kom. w 4 aktach w przeróbce Wilhelma Orsetti, przedst. 25 czerwca). Oprócz tego poznańska publiczność mogła zobaczyć inscenizacje sztuk: *Demokryt, czyli rozkochany filozof* Jeana François Regnarda (kom. w 5 aktach w tłum. Jana Baudouina, przedst. 22 czerwca), *Honor kobiet* Friedricha Zieglera (drama historyczno-rycerska w 5 aktach w tłum. Augustyna F. Glińskiego, przedst. 23 czerwca), *Abbé de l'Épée, czyli Nauczyciel głuchych i niemych* Jeana Nicolasa Bouilly (kom. historyczna w 5 aktach w tłum. Jakuba Adamczewskiego, przedst. 26 czerwca). 24 czerwca Bogusławski wystawił *Horacjuszy* Corneille'a w przekładzie Ludwika Osińskiego.

Występy w 1802 roku wiążą się również z kontynuacją starań polskiego antreprenera o uzyskanie monopolu teatralnego na występy w Prusach Południowych oraz pozwolenia na budowę własnego teatru w Poznaniu. W okresie od 28 czerwca do 2 lipca 1802 roku w Poznaniu przebywał król Fryderyk Wilhelm III⁵⁰. Bogusławski poprosił o audiencję, aby osobiście przedstawić swoje artystyczne plany⁵¹. Król, świadom rywalizacji, jaką Bogusławski prowadził z Döbbelinem, przyznał polskiemu antreprenerowi pozwolenie na występy w Prusach Południowych na okres dziesięciu lat, jednak bez prawa wyłączności. Efektem tej decyzji była coroczna konieczność płacenia niemieckiemu przedsiębiorcy za udostępnienie sali na czas występów. Warto podkreślić, iż opłata ta, realizowana jeszcze przed rozpoczęciem prezentacji przedstawień, była niezwykle poważnym obciążeniem dla Bogusławskiego. W 1802 roku Döbbelin zażądał od polskiego dyrektora niebagatelnej sumy 800 talarów.

⁵⁰ W „Gazecie Południowo-Pruskiej” (z 22 czerwca 1802 roku) na pierwszej stronie zarówno odnotowano przyjazd pruskiego monarchy, jak i pojawienie się zespołu warszawskiego Teatru Narodowego: „Przyjazd bliski N. Monarchy naszego wraz z Jej Królewską Mością i Księżętami pruskimi i nadchodzące tranzakcje świętojańskie zdają się ożywiać miasto tutejsze. Obywatele zjeżdżają się już licznie. Z Kalisza przybyło tu towarzystwo polskich artystów dramatycznych pod dyрекcją J. Pana Bogusławskiego bawić publiczność przez swoje piękne sztuki teatralne, które roku zeszłego i dawniej w umysłach tutejszych tak wielkie wzbudziły ukontentowanie [...]”. Anonimowy autor artykułu informuje również, iż do Poznania „przybył Philibert z cieniami chińskimi i wiele innych artystów”.

⁵¹ Zob.: Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, op. cit., s. 65.

Pomimo tak poważnego obciążenia „dyrektorskiej sakiewki” występy zespołu Bogusławskiego w 1802 roku okazały się nie tylko artystycznym, lecz także ekonomicznym sukcesem. Ku rozpaczy Döbbelina na przedstawieniach polskich artystów gromadziła się nie tylko polskojęzyczna, lecz także niemiecka publiczność, która niezwykle hojnie wspierała Bogusławskiego. Johann Ludwig Schwarz, relacjonując w 1802 roku przebieg występów warszawskiego Teatru Narodowego w Poznaniu, pisał:

Jmć Pan Bogusławski, Dyrektor teatru polskiego, dawał roku przeszłego i terazniejszego na Ś. Jan polskie reprezentacje w teatrze umyślnie do tego w rajsztuli Geislera wystawionym. **Ugodził się z uprzywilejowanym dla Prus Południowych dyrektorem teatralnym JP. Döbbelliu na sumę 800 talarów i otworzył swój teatr. Publiczność wsparła go tak w jego przedsięwzięciu, iż pierwszego zaraz wieczora przez składkę zupełnie był wynagrodzony.** W samej rzeczy zasługiwał on na pochwały narodu. Jego towarzystwo [...] gra w ogólności bardzo pięknie; jego składność zbliża się do lekkości francuskiej. Garderoba jest dosyć wspaniała. Dawał po większej części operety i sztuki Pana Kotzebue, które sam na język polski przetłumaczył, zapewne w tym celu, aby zabawił także niemieckich mieszkańców. Znający się na polskiej literaturze zapewniają, iż teatrowi polskiemu nie brakuje także sztuk oryginalnych.

Parter, a zwłaszcza jego piękniejsza połowa, była aż do dnia ostatniego nader wspaniała i liczną, czyniąc widok, przy którym spektator, choć nie umiejący języka, przypatrywał się także chętnie teatrowi [podkr. K.K.]⁵².

Plany Bogusławskiego, związane z budową własnego teatru, okazały się jednak mocno spóźnione. Król pruski jeszcze w 1801 roku postanowił wystawić w Poznaniu nowy budynek teatralny i sfinansować połowę kosztów budowy oraz wyposażenia. Przewidywał, iż drugą część potrzebnej sumy wyłożą władze oraz obywatele Poznania. Pomimo obietnic głoszących, iż ewentualni ofiarodawcy będą uczestniczyć w podziale przyszłych zysków, jakie przyniesie nowy teatr,

⁵² J.L. Szwarz, *O dniu Śgo Jana w Poznaniu i o systemacie pożyczki mającym być ustanowionym dla Pruss – Południowych*, op. cit., s. 11-12 (w cytowanym fragmencie dokonana została modernizacja pisowni).

propozycja pruskiego władcy została zbojkotowana⁵³. Mieszkańcy Poznania nie zamierzali wspierać swoimi pieniędzmi budowy teatru. Fiaskiem zakończyła się także próba pozyskania pieniędzy od członków poznańskiego Bractwa Kupieckiego. W tej sytuacji Fryderyk Wilhelm III zdecydował się na pokrycie z własnej kasy wszystkich kosztów budowy. Pod koniec kwietnia 1802 roku do Poznania przybyli budownicy Koch oraz specjalista Friedrich. Ich zadaniem było nadzorowanie prac budowlanych, które rozpoczęły się w połowie maja⁵⁴.

Rok 1803 zapisał się w dziejach Poznania szczególnie dramatycznie. Pożar, który wybuchł 15 kwietnia w dzielnicy żydowskiej „objął znaczną część północno-wschodniej części Starego Miasta. Jego ofiarą padła zabudowa ul. Szewskiej (z kościołem i klasztorem Dominikanów), Wielkich i Małych Garbar, ul. Wielkiej i Grobli. Ogółem uległo zniszczeniu 276 domów. Dach nad głową straciło 5180 osób, a straty materialne oszacowano na około 2 miliony talarów”⁵⁵.

Katakлизм ów sprawił, iż mieście zapanowało przygnębienie i poczucie zagrożenia. Jarmark w 1803 roku miał trwać zaledwie dziesięć dni. Pomimo tak niesprzyjających okoliczności Bogusławski zdecydował się przybyć do Poznania wraz z aktorami Narodowej Sceny.

Swoje występy w Poznaniu rozpoczął 19 czerwca. Podobnie jak w poprzednich latach zaprezentował wielkopolskiej publiczności atrakcyjny, sprawdzony na scenie warszawskiego Teatru Narodowego, repertuar. W trakcie dwudziestu przedstawień wystawiono osiem oper, cztery komedie, dwie tragedie i cztery dramy – m. in. słynne dzieło W.A. Mozarta *Flet czarnoksiężski, czyli Tajemnice Izys* z librettem J.E. Schikanedera w tłumaczeniu W. Bogusławskiego, pięcioaktową

⁵³ Na łamach „Gazety Południowo-Pruskiej” ze środy 20 stycznia 1802 roku, ukazał się *Projekt dla osób, które na wystawienie komedyalni w Poznaniu pewne sumy konskrybować będą*.

⁵⁴ Zob.: J. Kothe, *Zur baugeschichtlichen Würdigung der alten Posener Stadttheaters*, „Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen” 1895, Jhrg 10, s. 117-126.

⁵⁵ A. Wędzki, *Rozwój przestrzenny miasta w latach 1793-1815*, [w:] *Dzieje Poznania*, pod red. J. Topolskiego i L. Trzeciakowskiego, t. 2, część 1, Warszawa-Poznań 1994, s. 95-96.

„operę heroiczno-komiczną” A. Salieriego *Axur, król Ormus* (w tłum. W. Bogusławskiego), komedię A. von Kotzebue *Don Ranudo de Kolibrados*, operę P. Wintera *Przerwana ofiara* (z librettem F. Hubera w tłum. W. Bogusławskiego), *Cyda* P. Corneille’a, trzyaktową dramę S. Gottlieba *Zbieg z miłości ku rodzicom*, operę G. Martiniego *Drzewo Diany, czyli Miłość wszystko zwycięża* (z librettem L. Da Ponte w tłum. K. Kamińskiego), pięcioaktową dramę F.A. Brühla *Prezydent miasta*, dokonaną przez F.L. Schroedera przeróbkę *Sługi dwóch panów* C. Goldoniego (w tłum. A. Horodyskiego) oraz przyjętych entuzjastycznie *Krakowiaków i Górali*. Zespół Teatru Narodowego zaprezentował w Poznaniu także dwuaktową „operę heroiczno-komiczną” *Telemak, królewicz Itaki* F.A. Hoffmeistera z librettem autorstwa J.E. Schikanedera. Premiera tego utworu, która odbyła się na warszawskiej scenie 15 marca 1803 roku, bardzo szybko okazała się jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych sezonu.

Jednak panujące w 1803 roku w mieście nastroje nie sprzyjały teatralnym widowiskom. Społeczność poznańska zmagiała się ze skutkami kwietniowego kataklizmu, co wpłynąć musiało na frekwencję w trakcie spektakli. Bogusławski, obawiając się, iż zyski z przedstawień nie pokryją kosztów podróży i utrzymania, oraz nie wyrównają straty wynikającej z konieczności przekazania Döbbelinowi opłaty za zgodę na występy, 11 lipca opuścił Poznań i wyruszył wraz z zespołem do Kalisza, gdzie występował od 17 lipca do połowy sierpnia⁵⁶.

⁵⁶ Bogusławski wydarzenia te zrelacjonował w swoich wspomnieniach błędnie odnotowując datę zakończenia występów w Kaliszu. Pisał: „Okolo połowy czerwca udawszy się do Poznania, zastałem tam Pana Döbbelina czekającego już na mnie. Łatwość, jaką w przeszłym roku znalazł w wytargowaniu kilkuset talarów w Kaliszu, wzbudziła w nim ochotę powtórzenia podobnego manewru. Udał mu się pomysł i tym razem, bo zjazd Świętojański w Poznaniu, więcej nad 10 dni nie trwający, nie opłacił by nawet kosztów podróży, gdyby 5 razy tylko na przemian z innym jakimś widowiskiem grać wypadało. Łatwiej więc było jednodniowy poświęcić przychód, dla uniknięcia równie niespokojności jako i straty. Dochody tego lata w Poznaniu mniej liczne niżeli w poprzednich, przymusiły nieco prędzej udać się do Kalisza, gdzie z równem zawsze szczęściem aż do końca sierpnia zabawiwszy, z powrotem do Warszawy, z początkiem października otworzyłem znowu widowiska [...]”. Zob.: Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, op. cit., s. 173–174.

W 1804 roku Wojciech Bogusławski nie przyjechał do Poznania, nie chcąc wchodzić w kolejny konflikt z Döbbelinem. Postanowił wystąpić wyłącznie w Kaliszu, gdzie dał 27 przedstawień w okresie od 17 czerwca do 15 lipca. Istotny wpływ na decyzję polskiego antreprenera miała wiadomość o zdemontowaniu urzędzeń teatralnych znajdujących się w ujeżdżalni Geislera w związku z budową nowego budynku teatralnego przy placu Wilhelmowskim.

Także w 1804 roku otwarto w Poznaniu nowy gmach niemieckiego Teatru Miejskiego. Jako pierwsi na scenie wybudowanego za ponad 42 tys. talarów teatru wystąpili 10 czerwca soliści opery berlińskiej – sopranistka Marchetti oraz tenor Fantozzi. Jednak oficjalne, uroczyste otwarcie nastąpiło 17 czerwca. Döbbelin zainaugurował działalność nowej sceny wystawieniem komedii Federiciego *Der Amerikaner*. Wybudowany według projektu Friedricha Gilly'ego w zachodniej części placu Wilhelmowskiego gmach charakteryzował się „ściśle kubicznym kształtem o matematycznie wyważonych proporcjach”. Pokryty został „wielkim, czterospadowym dachem sprowadzonym do czystej, stereometrycznej niemal figury”. Zasadniczą cechą projektu Gilly'ego było „podkreślenie elementów pionowych i poziomych, a więc opasujących budowlę gzymsów, szerokich środkowych ryzalitów w elewacjach bocznych, a zwłaszcza spajających cały budynek mocnych naroży. W elewacji frontowej przypominają one prawie egipskie pylony, pomiędzy którymi umieszczono troje prostych, bez obramień drzwi, a wyżej – loggię, o formie przetworzonej serliany z niskimi i ciężkimi, pozbawionymi baz doryckimi kolumnami”. Na frontonie umieszczono także „ustaloną w Berlinie, neutralną inskrypcję *Laborum dulce lenimen*, odrzucając proponowane przez Kamereę, a mogące odstręczać Polaków napisy w rodzaju *Nationalschauspielhaus* lub *Fridericus Guilelmus III restaurator urbis otio civium*”⁵⁷. W półkoli-

⁵⁷ Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, Warszawa–Poznań 1982, s. 142–143. Zob. także: J. Kochte, *Zur baugeschichtlichen Würdigung des alten Posener Stadttheaters*, „Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen“ 1895 (X), s. 117–126; W. Maisel, *Dawny teatr na Placu Wolności*, „Kronika Miasta Poznania” 1950, z. 4, s. 480–483.

stych wnękach fasady umieszczono popiersia Ajschylosa i Sofoklesa. Nowy gmach teatralny, o wymiarach 36,5 x 17,2 x 13 m, miał sporą jak na ówczesne standardy kubaturę i mógł pomieścić prawie 1000 osób.

Wnętrze budynku „zajmowało jedno, wielkie wnętrze na rzucie wydłużonego owalu, którego część północną zajmowała scena wyodrębniona od widowni szerokim łukiem koszowym. Organizacja widowni miała charakter nowoczesny. Gładkie ściany parteru stanowiły oparcie dla dwóch kondygnacji balkonów, których łoże nie były od siebie oddzielone. Trzecią kondygnację (dachową) zajmowała galeria. Właściwe łoże utworzono jedynie w partii proscenium”⁵⁸. Wartym odnotowania rozwiązaniem konstrukcyjnym na widowni był system śrub i dźwigni, za pomocą którego można było podnieść podłogę do poziomu sceny. Po zdemontowaniu krzeseł uzyskiwano przestronną salę, w której organizowano bale i reduty.

Wyposażenie techniczne sceny nowego teatru pozwalało m. in. na otwarte zmiany dekoracji. Zaopatrzona w mechanizm zapadni scena oświetlona była za pomocą lamp olejnych. Dopiero w 1848 roku zamontowano tam oświetlenie gazowe. Na scenie możliwe było „montowanie dekoracji z sześciu par kulis, do czego dochodził oczy-

Według relacji Marcelego Mottego, zawartej w jego *Przechadzkach po mieście* (I wyd. 1888–1891) i opisującej stan budynku po 1830 roku, gmach niemieckiego Teatru Miejskiego „[...] w części dla widzów przeznaczonej, odznaczał się wielką oszczędnością ozdób; miał dwa rzędy łóż bez przegród między sobą i raj [galerię – podkr. K.K.] nad nimi. Łożę w pierwszym rzędzie po lewej stronie, tuż przy scenie będącą, trochę aksamitem i złotymi sznurami upstrzoną, nazywano „książęcą”, ponieważ pierwotnie przeznaczona była dla księstwa Radziwiłłów. Cały dół zajmował parter z dwoma rzędami zwyczajnych, drewnianych ławek, niewyściełanych i nienumerowanych; dopiero w wiele późniejszym czasie przednie ławy odgradzono od tylnych i zamieniono na numerowany parkiet”. Istotnym problemem był brak ogrzewania. Motty wspominał, iż wewnątrz teatru „[...] zimą mróz panował nielitościwy; widzowie siedzieli wszyscy w płaszczach i futrach, z skostniałymi nogami, a na scenie dla silnego wiatru, który stamtąd na parter przewiewał, była istna Syberia, wystawiająca postrojonych aktorów i dekoltowane aktorki na istne męczeństwo” – zob.: M. Motty, *Przechadzki po mieście*, oprac. i posłowiem opatrzył Z. Grot, t. 1, Warszawa 1957, s. 247–248.

⁵⁸ Ibidem, s. 143.

wiecie końcowy prospekt. Dekoracje umieszczane na wózkach pochodziły ze stałego, raz na zawsze sporządzonego zapasu [...]”⁵⁹.

Występy zespołu Wojciecha Bogusławskiego w 1805 roku trwały od 13 czerwca do 8 lipca. Polscy aktorzy zaprezentowali publiczności 28 sztuk w trakcie 26 przedstawień (7 komedii, 15 oper, 2 komedio-opery, 3 tragedie, 1 dramę), m. in. słynną dramę Kotzebuego *Hrabia Beniowski, czyli Spisek na Kamszatce* (w tłum. A. Glińskiego, przedst. 28 VI), „tragedię heroiczną” autorstwa Friedricha J.H. de Soden *Inez de Castro* (w tłum. W. Bobrowskiego, przedst. 22 VI), operę heroicznokomiczną Luigiiego Cherubiniego *Lodoiska* (w tłum. i oprac. W. Bogusławskiego, przedst. 7 VII), operę Gioacchino Albertiniego *Don Juan, czyli Ukarany libertyn* (przedst. 4 VII), *Przerwaną ofiarę* Petera Wintera (operę w 2 aktach, z librettem Hubera w tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 25 VI) oraz słynny *Flet czarnoksiężski, czyli Tajemnice Izys* W.A. Mozarta (przedst. 30 VI). W dniu 17 czerwca zespół Teatru Narodowego wystawił tragedię *Otello, czyli Murzyn w Wenecji*. Tekst tego utworu, oparty na słynnej tragedii Szekspira, był dokonany przez L. Osińskiego tłumaczeniem francuskojęzycznej przeróbki autorstwa J. Ducisa, tkwiącej jeszcze głęboko w estetyce osiemnastowiecznego klasycyzmu.

Wszystkie przedstawienia zespołu Bogusławskiego publiczność przyjmowała niezwykle entuzjastycznie. Zbigniew Raszewski, komentując ów okres kariery Bogusławskiego, podkreślał, iż „praktyki Bogusławskiego musiały trafiać do serc, toteż jego teatr stał się wkrótce potęgą, z którą musiało się liczyć państwo pruskie. Publiczność przepadała za nim. Przejawy uwielbienia, które zaczęto mu okazywać, przeszły wszystko, cokolwiek zdarzyło się w latach dziewięćdziesiątych (XVIII wieku – przyp. K.K.), i przybrały w końcu formy pewnego kultu”⁶⁰. Tak niezwykła popularność wynikała nie tylko z bardzo wysokiego – w porównaniu np. z zespołem Döbbelina – poziomu gry aktorskiej oraz dbałości o scenograficzną i muzyczną oprawę wi-

⁵⁹ Raszewski, *Z teatralnych tradycji Pomorza...*, op. cit., s. 29-30. Inwentarz urządzeń scenicznych – zob.: H. Ehrenberg, *Das Posener Theater in südproussischer Zeit*, „Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen” 1894 (IX), s. 27-90.

⁶⁰ Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, op.cit., s. 87.

dowisk. Bogusławski niewątpliwie swoją działalnością „ugruntował w polskim społeczeństwie potrzebę istnienia teatru [...] wyrastającego z rozterek i niepokojów jego publiczności”⁶¹.

Już od końca lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, prowadzony przez autora *Cudu mniemanego...* teatr był postrzegany jako rodzaj „narodowej instytucji”, swoistej „reduty polskości”, którą należało nie tylko za wszelką ceną utrzymać przy życiu nawet w najbardziej dramatycznych momentach narodowej historii, lecz także nieustannie ją doskonalić, aby stała się wzorem dla teatrów innych narodów. Taki kształt prowadzonej przez Bogusławskiego sceny został ostatecznie ukształtowany w okresie tzw. drugiej dyrekcji warszawskiej (1790–1794) oraz w trakcie jego pobytu we Lwowie (1795–1799). Jedną z podstawowych zasad kształtujących wizerunek sceny, estetykę przedstawień oraz sposób prowadzenia teatru było dążenie do zachowania ścisłej, niemal organicznej zależności pomiędzy „strategią” funkcjonowania sceny a bieżącymi wydarzeniami społeczno-politycznymi. Dzięki temu prowadzony przez Bogusławskiego teatr stawał się w świadomości Polaków „instytucją pierwszorzędną, ważną nie tylko dla sposobu społecznego istnienia człowieka, ale przede wszystkim dla jego istnienia narodowego, dostarczającą impulsu ocalenia zagrożonej narodowości”⁶². Także w Poznaniu ów swoisty „kult Bogusławskiego” nie był zjawiskiem efemerycznym i przetrwał do końca XIX wieku. Jeszcze w 1880 roku Kazimierz Jarochoński, znakomity historyk, współtwórca Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, podsumowując dzieje poznańskiej literatury i kultury w pierwszej połowie XIX wieku, podkreślając zasługi Ojca Sceny Narodowej w walce o zachowanie narodowej tożsamości Polaków zamieszkałych na terenie zaboru pruskiego, określił Bogusławskiego mianem „kol-

⁶¹ A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002, s. 57.

⁶² Zob.: D. Ratajczakowa, „Teatr mój widzę powszechny...” – Wojciecha Bogusławskiego zbiór zasad funkcjonowania sceny ojczystej, [w:] *Wiek Oświecenia*, t. 12: *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 37. Zob. także: W. Brumer, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929; Tuszyńska, op. cit. (tu: rozdział *Vivat, Bogusławski 1790–1814*, s. 34–57).

portera narodowej myśli”, który „rozwoził na swym skromnym tespisowym wózku, po wszystkich częściach dawnej Polski, myśl i poczucie narodowej świadomości”⁶³.

W 1806 roku Bogusławski pozostał w Warszawie. Do Poznania wyekspediował niewielką grupę aktorów pod kierunkiem Ludwika Adama Dmuszewskiego. Warszawscy artyści wystąpili wtedy zaledwie 13 razy w okresie od 18 czerwca do 1 lipca, prezentując ogółem 25 utworów, głównie komedii i komediooper. Przeczując jednak zbliżającą się wojnę, Bogusławski nakazał swoim aktorom jak najszybszy powrót do Warszawy i rezygnację z występów w Kaliszu. Polski antreprenier obawiał się, iż wypadki wojenne uniemożliwią jego zespołowi powrót do Warszawy. W swoich *Dziejach Teatru Narodowego*, wspominając letnie miesiące 1806 roku, podkreślał, iż „nie można było posłać widowisk do Kalisza ani do Łowicza; ponieważ będąca w Poznaniu Kompania śpieszno powracać musiała, dla połączenia się znowu w jedno grono, nim by jej właśnie jak na skrzydłach lecąca Bellona przecięła drogę”⁶⁴.

Trudne czasy Księstwa Warszawskiego odcisnąć musiały swoje piętno także na przebiegu kolejnych wizyt artystów Narodowej Sceny w Poznaniu. Niemal symboliczną przeciwwagą dla lakonicznych i nieregularnych informacji prasowych o teatralnych występach stały się – publikowane również w „Gazecie Poznańskiej” – obszernie, imienne listy darczyńców, którzy ofiarowali swoje pieniądze na rzecz formowanych w Poznaniu i całej Wielkopolsce polskich oddziałów.

W 1807 roku Bogusławski, nie zwracając uwagi na skomplikowaną sytuację polityczną, postanowił wraz ze swoim zespołem wystąpić w Poznaniu. Niesprzyjająca, będąca efektem napiętej sytuacji międzynarodowej, koniunktura gospodarcza sprawiła, iż kontrakty

⁶³ K. Jarochoński, *Literatura poznańska w pierwszej połowie bieżącego stulecia*, wyd. 2, Poznań 1884, s. 29.

⁶⁴ Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, op. cit., s. 188. O niezwykle życzliwym przyjęciu polskich przedstawień w 1806 roku świadczy list autorstwa Dmuszewskiego, skierowany do poznańskiej publiczności, opublikowany na łamach „Gazety Południowo-Pruskiej” (1806, nr 53 z dnia 2 lipca) tuż po wyjeździe warszawskich artystów.

świętojańskie nie kusily zyskiem i możliwością zawarcia intratnych umów. Autor *Krakowiaków i Górali* jednak już na początku maja wysłał do władz miejskich Poznania stosowne pismo, zawiadamiające o przyjeździe i planowanych występach. W odpowiedzi otrzymał niepomyślną wiadomość o zajęciu gmachu Teatru Miejskiego przez wojskową intendenturę. W teatrze umieszczono zapasy żywności dla wojska sięgające aż do drugiego piętra łóż. Zaniepokojony takim obrotem sprawy, jeszcze w maju, osobiście przyjechał do Poznania. Wynegocjował ze stacjonującym w mieście generałem Friandem zgodę na występy swojego zespołu w sali Teatru Miejskiego w trakcie kontraktów świętojańskich pod warunkiem, iż na własny koszt wynajmie inny magazyn i przetransportuje do niego zgromadzone w teatrze zapasy zboża i ryżu. Ponad dwieście beczek z żywnością Bogusławski umieścił w budynku ujeżdżalni Geislera, a następnie powrócił do Warszawy po swoich aktorów i dekoracje do przedstawień. Cały zespół Teatru Narodowego, składający się z dwunastooosobowej grupy aktorskiej oraz baletu (dziewięć osób), pojawił się w Poznaniu 20 czerwca 1807 roku. W skierowanym do władz miasta piśmie Bogusławski zgłosił oficjalnie swój przyjazd, informując jednocześnie, iż wszyscy artyści z jego zespołu zamieszkali „w domu J Pana Regierungs Ratha Strubeck, przy teatrze”. Sam zatrzymał się „u J Pana Geislera za Wroniecką Bramą” wraz z „dwoma służącymi i 3 końmi własnymi”⁶⁵.

Jednak w uporządkowanej przez Bogusławskiego sali Teatru Miejskiego grał zespół francuskich aktorów kierowany przez Fourèsa. Protesty Bogusławskiego nie przyniosły jakichkolwiek rezultatów. Nie chcąc wracać do Warszawy polski antreprenier wynajął salę w Hotelu Saskim i zbudował tam prowizoryczną małą scenę. W dniu 22 czerwca Bogusławski rozpoczął występy ze swoim zespołem⁶⁶. Patriotyczna publiczność poznańska tłumnie gromadziła się na przed-

⁶⁵ Cyt. za: F. Pohorecki, *Bogusławski w Poznaniu w 1807 roku*, [w:] idem, *Wielkopolska a Teatr Narodowy (Z okazji 50-lecia Teatru Polskiego w Poznaniu)*, Poznań 1925, s. 20. Oryginał listu zaginął w czasie II wojny światowej.

⁶⁶ Zob.: *Z Poznania d. 23 czerwca*, Dodatek do „Gazety Poznańskiej” 1807, nr 50 ze środy 24 czerwca.

stawieniach polskiego zespołu, ostentacyjnie bojkotując poczynania francuskich aktorów. Fourés nie wytrzymał konkurencji i widząc pustą salę w trakcie swoich przedstawień wyjechał z Poznania. Bogusławski zaledwie po czterech przedstawieniach, jakie dał w sali Hotelu Saskiego, mógł z poczuciem zwycięstwa przenieść się na scenę Teatru Miejskiego. Występy polskich aktorów trwały do 6 lipca. Warto podkreślić, iż wraz z Bogusławskim do Poznania przyjechały wtedy największe sławy warszawskiej sceny: Józefa Ledóchowska, Ludwik Adam Dmuszewski, Bonawentura Kudlicz, Alojzy Fortunat Żółkowski i Marcin Szymanowski. Oprócz nich w zespole znaleźli się: Rozalia Bogusławska (córka antreprenera, grająca przede wszystkim w tragediach), Konstancja Pięknowska, Regina Zielińska, Antoni Zieliński, Józef Nacewicz, Franciszek Wyrwalski i Jan Krzesiński. Zespół Teatru Narodowego wystąpił czternaście razy i zaprezentował poznańskiej publiczności piętnaście utworów, głównie komedii, dram i melodramatów. Wystawiono wtedy m. in.: *Sąd Salomona* autorstwa L.Ch. Caigniez (melodr. w 3 a., z muz. J. Elsnera, w przekładzie A.F. Glińskiego, spektakl 22 VI), *Kontrybucję* A. von Kotzebue (kom. w 1 a. w tłum. F. Wyrwalskiego, spektakl 22 VI), *La Peyrouse, czyli Sławny żeglarz* A. von Kotzebue (drama w 2 a., w tłum. A. Horodyskiego, spektakl 26 VI), *Dwóch grenadierów* J. Patrat (kom. w 3 a. w tłum. K. Hebdowskiego, spektakl 28 VI), *Tyrana domowego* A.V. Pineu Duval (kom. w 5 a., spektakl 29 VI), *Nędznika* L.S. Merciera (drama w 4 a., w tłum. K. Skowrońskiego, spektakl 30 VI), *Trybunał niewidzialny, czyli Syn występny* Jeana G.A. Cuvelier de Trie (melodr. w 3 a., w tłum. Wrzesińskiego, spektakl 1 VII), *Hrabiego Salisbury, czyli Order Podwiazki* R. Rembielińskiego (drama w 5 a., według powieści François T.M. d'Arnaud, spektakl 2 VII), trzyaktową dramę *Heruskowie, czyli Miłość ojczyzny* (tłum. z franc.) oraz słynnych *Horacjuszy* P. Corneille'a w tłumaczeniu L. Osińskiego (spektakl 6 VII).

Bogusławski nie zamierzał jednak wyłącznie bawić poznańskiej publiczności. W repertuarze umieścił także kilka utworów, które swoją patriotyczno-rewolucyjną wymową w wyraźny sposób korespondowały z bieżącymi wydarzeniami politycznymi, wyrażając jednocześnie radykalne nastroje ówczesnej „ulicy”. Podstawowym zadaniem tych

dramatów miało być „oddanie atmosfery wrzenia politycznego, podniesienie temperatury uczuć patriotycznych do gorączki rewolucyjnej”⁶⁷. Do tej grupy utworów zaprezentowanych w stolicy Wielkopolski w 1807 roku zaliczyć można pięcioaktową tragedię *Anna de Boulen, czyli Henryk Ósmy* Marie Josepha Chéniera w przekładzie Łukasza Zalewskiego (spektakl 27 VI), „operę narodową” *Rotmistrz Górecki, czyli Oswobodzenie Jana Stefaniego* z librettem Wojciecha Pękalskiego (spektakl 24 VI), pięcioaktową tragedię *Wanda, królowa polska* autorstwa Tekli Łubieńskiej (spektakl 25 VI i 3 VII), a przede wszystkim dwie komedioopery Ludwika Adama Dmuszewskiego – *Pospolite ruszenie, czyli Bitwa z Kozakami* (z muz. Józefa Elsnera, spektakl 26 VI i 6 VII) i zaprezentowane w Poznaniu niespełna dwa tygodnie po warszawskiej prapremierze *Okopy na Pradze* (spektakl 28 VI i 4 VII).

Bogusławski wraz ze swoim zespołem odwiedził Poznań także w 1808 (od 20 czerwca do 19 lipca) i 1809 roku (od 21 czerwca do 3 lipca) proponując publiczności repertuar złożony głównie z francuskich oper i komedii. Poważne kłopoty finansowe polskiego antreprenera, konflikty wewnątrz zespołu, odejście w 1808 roku na kilka miesięcy (od końca kwietnia do września) z zespołu Teatru Narodowego Józefy Ledóchowskiej oraz decyzja Rozalii Bogusławskiej o rezygnacji z kariery aktorskiej⁶⁸ – wszystkie te elementy doprowadziły do obniżenia poziomu repertuaru Sceny Narodowej, który – jak wspominał Bogusławski – pozbawiony został na pewien czas „wszystkich sztuk pierwszego rzędu”⁶⁹. Jednak zestawienie tytułów utworów zaprezentowanych poznańskiej publiczności w 1808 roku nie po-

⁶⁷ Zob.: S. Durski, *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego*, Wrocław 1968, s. 105–106.

⁶⁸ Rozalia Bogusławska (1786–1866) była córką Wojciecha Bogusławskiego i Marianny Franciszki Pierożyńskiej. Po ślubie z Ludwikiem Osińskim (przyszłym antreprenerem Teatru Narodowego), zawartym 1 maja 1806 roku, podjęła decyzję o definitywnym odejściu z teatru. Zob. hasło *Bogusławska Rozalia*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 46.

⁶⁹ Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone...*, op. cit., s. 199.

twierdza opinii Bogusławskiego. Można przypuszczać, iż powodem tak sceptycznych sądów były znacznie niższe niż w poprzednich latach wpływy do teatralnej kasy. Stale pogarszająca się sytuacja gospodarcza Poznania, zubożenie mieszkańców wynikające z ponoszenia kosztów toczonej przez Napoleona kampanii sprawiły, iż wizyta zespołu Teatru Narodowego w 1808 roku nie spełniła oczekiwań finansowych polskiego antreprenera. Według relacji Bogusławskiego, dochód z poznańskich przedstawień „zapłaciwszy tylko gaże P.P. aktorów za letnie trzy miesiące i koszty podróży, żadnej ulgi nie przyniosły w obarczających scenę ciężarach”⁷⁰.

Obok utworów drugorzędnych artyści Teatru Narodowego zaprezentowali w Poznaniu w 1808 roku dzieła ambitne. W repertuarze odnajdujemy m. in. takie sztuki, jak: *Prawo morskie* A. von Kotzebue (kom. w 1 a. w tłum. L.A. Dmuszewskiego, przedst. 20 VI), *Śniadanie trzpiotów* (op. komiczna w 1 a. Auguste’a w tłum. A. Huisson, muz. J. Elsner, przedst. 20 VI), *Opera komiczna* (op. w 1 a. A.J.P. de Ségur w tłum. J. Adamczewskiego, muz. D. Della-Maria, przedst. 21 VI), *Pan Bibuła, czyli Wieczór zapustny* (kom. w 3 a. Augustina, „tłumaczona z francuskiej operetki”, przedst. 21 VI), *Dziewczyna dezerterska* A. von Kotzebue (kom. w 1 a. w tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 22 VI), *Noga drewniana, czyli Miłość dziecinna* (op. w 1 a. Ch. Demoustiera w tłum. W. Bogusławskiego, muz. P. Gavaux, przedst. 22 VI), *Pustota* (opera w 2 aktach z muz. E.N. Méhula, librettem J.N. Bouilly, w tłum. W. Pękalskiego, przedst. 24 VI), *Mieczysław Ślepy* (melodr. w 3 a. L.Ch. Caigniez w tłum. W. Szymanieckiego, muz. J. Elsner, chor. F. Szlancowski, przedst. 25 VI), *Alina, królowa Golkondy* (op. w 3 a. z muz. H. Bertona, w tłum. K. Hebdowskiego, przedst. 26 VI), *Frozyna, czyli Siedem razy jedna* (kom. – op. w 1 a. J.B. Radet w tłum. i przeróbce J. Adamczewskiego, muz. J. Stefani, przedst. 27 VI), *Figiel za figiel* F.A. Brühla (komedia w 3 aktach w tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 28 VI), *Kalif z Bagdadu* (op. w 1 a. z librettem C. Saint-Justa w tłum. L.A. Dmuszewskiego, z muz. F.A. Boieldieu, przedst. 29 VI), *Stary myśliwy* (kom. – op.

⁷⁰ Ibidem.

w 3 a. z librettem Francisa, M.A.M. Désaugiers i M.J.B. Tournay w tłum. W. Pękalskiego, z muz. J. Stefaniego, przedst. 30 VI), *Kochankowie przemienieni* J. Patrat (komedioopera w 1 akcie w tłum. W. Pękalskiego, z muz. J. Stefaniego, przedst. 1 VII), *Axur, król Ormus* A. Salieriego (opera heroiczno-komiczna w 5 aktach w oprac. i tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 3 VII), *Dwa słowa, czyli Nocleg zbójców* J. Marsolliera (opera w 1 akcie z muz. N. Dalayrac, w tłum. W. Pękalskiego, przedst. 4 VII), *Dwa dni trwogi, czyli Wozniwoda paryski* J.N. Bouilly (opera historyczna w 3 aktach z muz. L. Cherubiniego, w tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 5 VII), *Stuga dwóch panów* (komedia w 2 aktach będąca dokonaną przez F.L. Schrödera przeróbką utworu C. Goldoniego, w tłum. A. Horodyskiego, przedst. 6 VII), *Helena, księżniczka Taraskony* J.N. Bouilly (opera historyczna w 3 aktach z muz. N.E. Méhul, w tłum. J. Adamczewskiego, przedst. 7 VII), *Legionista, czyli Dwóch mężów za jednego* M.N. Ballison de Rougemont (kom. w 1 akcie w tłum. W. Pękalskiego, przedst. 8 VII), *Intryga w oknach* J.N. Bouilly (opera w 1 akcie z muz. N. Isoduard, w tłum. L. Osińskiego, przedst. 8 VII), *Lodoiska* (opera w 3 aktach z muz. L. Cherubiniego, w przeróbce autorstwa W. Bogusławskiego, przedst. 10 VII), *Szkoła zazdrosnych* (opera w 2 aktach z muz. A. Salieriego, librettem C. Mazzoli, w tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 12 VII), *Maska żelazna* H. Zschokke (trag. w 5 aktach w przeróbce W. Pękalskiego, przedst. 16 VII), *Palmira, królowa perska* (opera heroiczno-komiczna w 3 aktach z muz. A. Salieriego, librettem P. Anfossiego, w tłum. W. Bogusławskiego, przedst. 17 VII). W lipcu 1808 roku Bogusławski zaprezentował również swoje najsłynniejsze inscenizacje – *Krakowiaków i Górali* (przedst. 14 VII) oraz *Henryka VI na łowach* (przedst. 18 VII).

Niezbyt pomyślnie pod względem finansowym zakończyły się również występy w 1809 roku, pomimo, iż Bogusławski podzielił zespół Teatru Narodowego na dwie odrębne grupy, które równocześnie występowały w Poznaniu i Kaliszu. W ciągu 13 dni warszawscy artyści zaprezentowali w stolicy Wielkopolski 19 przedstawień, m. in.: *Taczkę occiarza* L.S. Merciera (kom. w 3 a. w tłum. i oprac. W. Bogusławskiego, przedst. 21 VI), *Śniadanie trzpiotów* (op. kom. w 1 a. Au-

guste'a i J.F. Rogera w tłum. A. Huisson, muz. J. Elsner, przedst. 22 VI), *Przerwana ofiara* (op. w 2 a. F. Hubera w tłum. W. Bogusławskiego, muz. P. Winter, przedst. 25 VI), *Obraz* J.F. Rogera (kom. w 1 akcie w tłum. W. Pękalskiego, przedst. 26 VI), *Dworek na gościńcu* według A. von Kotzebue (komedioopera w 1 akcie w przeróbce autorstwa L.A. Dmuszewskiego, przedst. 26 VI), *Pustelnik na wyspie Formentera, czyli Wspaniały rozbójnik* A. von. Kotzebue (drama w 4 a. w tłum. i oprac. W. Bogusławskiego, przedst. 27 VI), *Człowiek, jakich mało na świecie* według sztuki Gernevalde'a (kom. w 3 a. w przeróbce W. Bogusławskiego, przedst. 28 VI), *Fraskatanka, czyli Dziewczyzna zalotna* (op. kom. w 3 a. F. Livigni w tłum. W. Bogusławskiego, muz. G. Paisiello, przedst. 29 VI), sztukę *Frozyna, czyli Siedem razy jedna* (komedioopera w 1 akcie autorstwa J.B. Radet, przerobiona przez J. Adamczewskiego, z muz. J. Stefaniego, przedst. 30 VI), *Parawan* F.A.E. Planarda (kom. w 1 a. w tłum. W. Pękalskiego, przedst. 1 VII), *Opera komiczna* (op. w 1 a. J.A. Ségur w tłum. J. Adamczewskiego, muz. D. Della-Maria, przedst. 1 VII). Dochód z występów wystarczył zaledwie na pokrycie kosztów podróży oraz wypłacenie aktorom gaży za czerwiec⁷¹.

W 1810 roku wyprawił do Poznania, sam pozostając w Warszawie, niewielki zespół pod kierownictwem Ludwika Adama Dmuszewskiego, który dał zaledwie 12 przedstawień w okresie od 21 czerwca do 2 lipca. W repertuarze warszawskiego zespołu, składającym się z siedemnastu sztuk znalazło się aż dziewięć komedii, co świadczy o zamiarze dotarcia do jak najszerszej publiczności. Oprócz tego zaprezentowano dwie komedioopery, dwie dramy i dwie tragedie. Warto odnotować, iż wśród zaprezentowanych przedstawień znalazły się m. in. – pięcioaktowa tragedia F. Wężyka *Gliński* (przedst.

⁷¹ Ibidem, s. 204. Finansowe fiasko występów w Poznaniu w 1809 r. miało z całą pewnością bezpośredni wpływ na podjęcie przez Bogusławskiego jeszcze w tym samym roku decyzji o występach w Krakowie. W okresie od 13 sierpnia do 8 października Bogusławski zaprezentował tam aż 54 przedstawienia. Zob. S. Dąbrowski, *Teatr frontowy Bogusławskiego w 1809 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 256. Zob.: także: Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*. Okres 1796–1809 napisał J. Got, Kraków 1980, s. 260–268.

1 VII) oraz słynna komedia *Spazmy modne, czyli Tegowieczne małżeństwo* W. Bogusławskiego (przedst. 26 VI). Oparcie repertuaru przede wszystkim na komediach nie przyniosło jednak oczekiwanych rezultatów. Zysk ze spektakli nie wystarczył nawet na pokrycie kosztów pobytu zespołu w stolicy Wielkopolski. Bogusławski wspominał, iż sytuacja występujących w Poznaniu aktorów była tak zła, iż „JPan Dmuszewski przymuszonym był prosić Magistrat Poznański o zmniejszenie opłaty od teatru, a ja przez całe lato w Warszawie, ledwie dwie części gaży mogłem opłacać aktorom, trzecią pomnażając znowu ciężar długów moich”⁷². Ekonomiczne fiasko występów w 1810 roku niewątpliwie przyczyniło się do tego, iż „ani w następnym roku ani w dalszych latach w dobie Księstwa Warszawskiego aktorzy stołeczni więcej do Poznania nie przybyli, mimo że nadal jeździli do Kalisza, Krakowa a nawet do Gdańska”⁷³.

Należy również podkreślić, iż w 1810 roku po raz ostatni grali w Poznaniu aktorzy warszawskiego Teatru Narodowego kierowanego przez Wojciecha Bogusławskiego. Na początku 1814 roku autor *Krakowiaków i Górali* wycofał się bowiem z antrepryzy warszawskiej sceny i sprzedał ją swojemu zięciowi Ludwikowi Osińskiemu. Sam pozostał w zespole wyłącznie jako aktor i tłumacz sztuk. Jeden z punktów umowy, jaką podpisał Bogusławski z nowym dyrektorem Narodowej Sceny, gwarantował mu m. in. w każdym roku cztery miesiące płatnego urlopu w okresie od 1 maja do 31 sierpnia. Zapis ten świadczy o tym, iż Bogusławski nadal zamierzał prowadzić działalność objazdową i występować gościnnie poza Warszawą⁷⁴.

⁷² Bogusławski, op. cit., s. 212.

⁷³ Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869*, Poznań 1950, s. 48. Zob.: Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, s. 160–161; Z. Ciesielski, A. Świdorska, *Teatr Bogusławskiego w Gdańsku*, „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 3–4; J. Ciechowicz, *Bogusławski w Gdańsku*, [w:] idem, *Myślenie teatrem*, Gdańsk 2000, s. 257–270.

⁷⁴ W *Artykule trzecim* umowy zawarto zapis gwarantujący, iż Bogusławski „[...] w każdym roku przez cztery letnie miesiące to jest od pierwszego maja do ostatniego sierpnia, od grywania ról uwolniony, będzie miał wolność odpoczynku lub wyjazdu”, a jednocześnie „[...] płaca jego tą ugodą zapewniona, przez wspomniane cztery miesiące letnie w całości dochodzić go będzie”. Cyt. za: E. Szwankowski, *Początki dykcji Ludwika Osińskiego w Teatrze Narodowym*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1, s. 63.

Występy Bogusławskiego w 1810 roku wiązały się również z jego ostatnim pobytem w stolicy Wielkopolski w dobie Księstwa Warszawskiego. W maju 1815 roku wojska pruskie zajęły ziemie dawnej Rzeczypospolitej przyznane Prusom na mocy postanowień kongresu wiedeńskiego. Nową „zdobyczą” Prus była zachodnia część Księstwa Warszawskiego, nazwana teraz Wielkim Księstwem Poznańskim (*Provinz Posen*). Powierzchnia tego nowego tworu politycznego liczyła 28 951 km². Ogólna liczba ludności mieszkającej na ziemiach nowej pruskiej prowincji na przełomie 1815 i 1816 roku wynosiła ok. 790 tysięcy⁷⁵. Jerzy Topolski podkreślał, iż teren Wielkiego Księstwa Poznańskiego „był tylko niewiele mniejszy od przedrozbiorowej Wielkopolski (tzn. dawnych województw poznańskiego i kaliskiego), lecz nie pokrywał się z nią. Na kongresie wiedeńskim nastąpił bowiem podział Wielkopolski między Prusy i Rosję, a poza tym do Księstwa włączono część ziem zabranych w pierwszym rozbiórce. W skład zaboru rosyjskiego (tzn. Królestwa Polskiego) z Wielkopolski weszły jej okręgi wschodnie z Kaliszem, Słupcą, Koninem, Kołem i Turkiem. Podział Wielkopolski miał duże konsekwencje historyczne; poddał Wielkopolskę dwom różnym systemom ekonomicznym i politycznym [...]. Księstwo podzielono na dwa obwody: poznański i bydgoski. Obwodem zarządzała regencja z prezesem na czele. Władzę administracyjną i policyjną w powiecie sprawowali landraci”⁷⁶. Król pruski, Fryderyk Wilhelm III, przybrał tytuł Wielkiego Księcia Poznańskiego. W odezwie, jaką skierował do Wielkopolan 15 maja 1815 roku, ogłosił m. in. powołanie swojego namiestnika⁷⁷. Na stanowisko to został mianowany książę Antoni Henryk Radziwiłł – niezbyt skuteczny polityk, wielki miłośnik, mecenas i koneser sztuki, muzyk (grał na

⁷⁵ Według spisu wyznaniowego dokonanego przez władze pruskie w Wielkim Księstwie Poznańskim na przełomie 1815 i 1816 roku liczba ludności wyznania ewangelickiego wynosiła 218 393. Katolicy tworzyli grupę 521 217 mieszkańców, Żydzi i inne wyznania – 50 389. Zob. M. Broszat, *200 lat niemieckiej polityki wobec Polski*, tłum. E. Kazimierczak, W. Leder, Warszawa 1999, s. 166; J. Kozłowski, *Wielkopolska pod zaborem pruskim w latach 1815–1918*, Poznań 2004, s. 24–25.

⁷⁶ J. Topolski, *Wielkopolska poprzez wieki*, Poznań 1999, s. 165.

⁷⁷ Tekst *Odezwy* – zob.: S. Karwowski, *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. 1: 1815–1852, Poznań 1918, s. 4–5.

wiolonczeli) i pierwszy kompozytor muzyki do *Fausta* J.W. Goethego, skoligacony z berlińskim dworem poprzez małżeństwo z księżniczką pruską Ludwiką z Hohenzollernów⁷⁸. Naiwność polityczna Radziwiłła kontrastowała w dramatyczny sposób z polityką Fryderyka Wilhelma III, dla którego – zgodnie z ustaleniami kongresu wiedeńskiego – Wielkie Księstwo Poznańskie w stosunkowo krótkim czasie miało stać się integralną częścią monarchii pruskiej.

Realną władzę w Wielkim Księstwie Poznańskim sprawował od 1815 roku urzędnik z tytułem Naczelnego prezesa (Oberpräsident), który „otrzymał cały zarząd prowincji w aspekcie politycznym, a także uprawnienia kontroli, nadzoru oraz konsultacji”⁷⁹. Naczelnny prezes miał – w ramach swoich uprawnień – zająć się m. in. kwestiami bezpieczeństwa prowincji, nadzorowaniem pracy urzędów i szkół oraz cenzurą druku i widowisk. Na stanowisko to został jako pierwszy mianowany Joseph von Zerboni di Sposetti (1766 – 1831), który swoją funkcję sprawował do końca 1824 roku.

Jerzy Kozłowski podkreśla, iż w swoich dążeniach do „pełnej integracji tej dawnej części państwa polskiego z macierzystymi prowincjami monarchii władze zaborcze zakładały, iż nastąpi z czasem „prusacyzacja” Polaków i Żydów, tzn. że bez względu na pochodzenie etniczne, język czy wyznanie będą oni wraz ze wszystkimi niemieckimi mieszkańcami państwa stanowić *naród pruski* w znaczeniu poddanych króla Prus i w przyszłości ulegną oddziaływaniu kultury i języka niemieckiego”. Swoją radykalną w stosunku do Polaków politykę zaborca motywowował także względami strategicznymi. Księstwo

⁷⁸ A. Galos, A. Nowak-Romanowicz, hasło: *Radziwiłł Antoni Henryk (1775–1833)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30: *Radwan – Reguła Tadeusz*, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław 1987, s. 156–160 (tu: szczegółowa bibliografia). Zob. także: L. Trzeciakowski, *Nad Wartą i Sprewą. Książę Antoni Radziwiłł w Wielkopolsce i Berlinie*. Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu, pod red. K. Liszkowskiej (Antoni książę Radziwiłł, *Faust*. Inscenizacja i reżyseria A. Hanuszkiewicz. Scenografia F. Starowieyski. Premiera 5 kwietnia 2003 roku), s. 8–14.

⁷⁹ Zob.: Kozłowski, op. cit., s. 61; idem, *Administracja Wielkopolski pod pruskim zaborem 1793–1918*, Poznań 2000, s. 27–34. Zob. także: J. Wąsicki, *Ziemie polskie pod zaborem pruskim. Wielkie Księstwo Poznańskie 1815–1848. Studium historycznoprawne*, Warszawa–Poznań 1980, s. 87–98.

stanowiło „naturalny i dogodny pomost między północno-wschodnimi i południowymi prowincjami Prus”⁸⁰, natomiast Poznań, jako siedziba władz i stolica prowincji oraz największe miasto położone na szlaku Berlin–Warszawa, miało zostać zamienione w jedno z ważniejszych ogniw w systemie obronnym Prus. Konsekwencją takiej wizji przyszłości Księstwa był stacjonujący w jego granicach, liczący w 1815 roku ponad 6 tysięcy żołnierzy, regularnie uzupełniany i wzmacniany, V Korpus armii pruskiej pod dowództwem generała Heinricha Ludwika Augusta von Thümena⁸¹. W 1816 roku w Poznaniu, liczącym 22 115 mieszkańców, stacjonowało 1739 pruskich żołnierzy. W kolejnych latach sukcesywnemu wzrostowi liczby mieszkańców towarzyszyło stałe rozbudowywanie wojskowego kontyngentu⁸². Szef sztabu generalnego armii pruskiej generał Carl Wilhelm Georg von Grolman pod koniec maja przedstawił królowi projekt umocnienia całej granicy z Rosją systemem twierdz usytuowanych w Królewcu, Gdańsku, Toruniu, Poznaniu, Głogowie oraz Świdnicy, z których twierdza Poznań miała stanowić najważniejsze ogniwo systemu obronnego nowych wschodnich granic państwa pruskiego⁸³. Koncepcja ta zosta-

⁸⁰ Kozłowski, *Wielkopolska pod zaborem pruskim w latach 1815–1918*, op. cit., s. 56.

⁸¹ Gen. Heinrich Ludwig August von Thümen dowodził V Korpusem do 1820 roku. Komendę po nim przejął i sprawował do 1832 roku, znany z nienawiści do Polaków, gen. Friedrich Eberhard von Roeder. W 1832 roku, po śmierci Roedera, dowództwo objął jeden z twórców planu przekształcenia Poznania w twierdzę – gen. Carl Wilhelm Georg von Grolman. Funkcję tę sprawował do 1843 roku. Zob.: H. Sommer, *Das Generalkommando in Posen von 1815 bis 1918*, „Deutsche Wissenschaftliche Zeitschrift für Polen” 1930, H. 19, s. 56–63.

⁸² Zob.: M. Kędelski, *Stosunki ludnościowe w latach 1815–1918*, [w:] *Dzieje Poznania 1793–1918*, pod red. J. Topolskiego i L. Trzeciakowskiego, t. 2, cz. 1, Warszawa–Poznań 1994, s. 226; Cz. Łuczak, *Życie gospodarczo-społeczne w Poznaniu 1815–1918*, Poznań 1965, s. 42–43.

⁸³ „W przypadku konfliktu zbrojnego wojska rosyjskie mogłyby przez Poznań wtargnąć do wnętrza Prus, co groziłoby ich przepełnieniem. Fortyfikacje zlokalizowane wokół Poznania miały zapobiec temu niebezpieczeństwu. W pruskich kołach wojskowych panowało bowiem przekonanie o nietrwałości sojuszu wojskowego z Rosją, co skłaniało do przedsięwzięcia środków zapobiegawczych na wypadek wojny. Chciano także stworzyć silny punkt oparcia na ziemiach polskich w razie podjęcia przez społeczeństwo polskie akcji zbrojnej przeciw Pru-

ła przyjęta przez króla niezwykle przychylnie. Kilka tygodni później (9 lipca 1817 r.) Grolman osobiście naniósł na plan Poznania wstępny szkic planowanych fortyfikacji. Szczegółowe opracowanie projektu otoczenia miasta systemem umocnień zlecił oficerowi korpusu inżynierów z dowództwa V Korpusu podpułkownikowi Seydłowi, który wykonał swoje zadanie i złożył plany twierdzy w Ministerstwie Wojny. Projekty Grolmana i Seydla należy jednak potraktować jako wstępne założenia, które zostały w następnych latach rozwinięte i zmodyfikowane. Efektem tych prac stała się późniejsza koncepcja całkowitego zamknięcia miasta w pierścieniu umocnień. Fryderyk Wilhelm III ostatecznie zatwierdził projekt twierdzy Poznań 14 sierpnia 1828 roku oraz wydał rozkaz rozpoczęcia budowy pierwszego fortu na Wzgórzu Winiarskim oraz urządzeń spiętrzających wody Warty.

Nowa sytuacja społeczno-polityczna oraz antypolska polityka władz pruskich po 1815 roku musiała odcisnąć swoje piętno na życiu teatralnym Poznania. Jednak ostentacyjnej i jawnej niechęci do wizyt polskiego teatru nie towarzyszyła w latach 1816–1830 jakakolwiek, przemyślana i konsekwentnie realizowana przez pruskich urzędników, kampania na rzecz wzmocnienia i podniesienia rangi niemieckojęzycznej sceny. Zarówno do Poznania, jak i do mniejszych miast Księstwa zaczęły przybywać niemieckie zespoły prezentujące niski poziom artystyczny, kierowane niejednokrotnie przez „chytrych spekulantów, którzy w nowo wytworzonych a nie unormowanych warunkach pragnęli dorobić się majątku”⁸⁴. Niechęć Polaków do

som.” – zob. A. Wędzki, *Pierwszy etap budowy twierdzy poznańskiej*, [w:] *Dzieje Poznania*, pod red. J. Topolskiego, t. 2: *Dzieje Poznania w latach 1793–1918*, op. cit., cz. 1, s. 117–118. Zob.: także: J. Stankiewicz, *Ze studiów nad fortyfikacjami pruskimi na ziemiach polskich*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. XII (1966), z. 1, s. 106–152; H. Steinaecker, *Geschichte der Entwicklung Posen als Festung*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen”, Bd 13 (1912), nr 7, s. 97–110.

⁸⁴ Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu*, op. cit., s. 53. Należy dodać, iż tak surowa ocena nie dotyczy w równej mierze wszystkich niemieckich antreprenierów występujących w Poznaniu w latach 1815–1829. Warto przypomnieć ich nazwiska w porządku wyznaczonym chronologią występów: 1815 – Bernard Seibt, Julius Berg; 1816 – Julius Berg, Gustav Karschin, Karl Kasimir Döbbelin; 1817 – Karl Kasi-

„obcego” teatru oraz jeszcze wtedy zbyt mała liczba zamieszkałych w Poznaniu Niemców sprawiała, że aż do momentu zdobycia przywileju przez Ernsta Vogta w 1828 roku scena niemiecka nie mogła rywalizować z – prezentowanymi zazwyczaj w okresie letnim – przedstawieniami polskich zespołów. Władze pruskie musiały być świadome takiego stanu rzeczy, skoro w trzyletniej koncesji, jakiej udzieliły Döbbelinowi na początku sierpnia 1816 roku, istniało wyraźne polecenie, aby niemiecki przedsiębiorca „w dniach od 18 czerwca do 6 lipca udostępnił gmach teatralny dla aktorów polskich. Mieli oni prawo do czterech wieczorów wraz z niedzielą, a poza wspomnianym okresem mogli grać dwa razy w tygodniu”⁸⁵. Taka decyzja władz wynikała niewątpliwie z dbałości o wielotysięczną rzeszę gości przybywających każdego roku na świętojańskie kontrakty. Występy polskich zespołów gwarantowały po prostu rozrywkę na przyzwoitym poziomie.

Wzajemne, osobiste i zawodowe, relacje pomiędzy Wojciechem Bogusławskim – aktorem i Ludwikiem Osińskim – antreprenerem nie układały się najlepiej. Nestor Narodowej Sceny, atakowany przez krytyków za – ich zdaniem – zbyt już archaiczny styl gry, obciążony długami pochodzącymi jeszcze z okresu własnej dyrekcji, poprosił Osińskiego o urlop (z dniem 1 maja 1815 roku). Autor *Cudu mniemanego* nie zamierzał jednak wypoczywać. Pragnął stanąć na czele własnego zespołu aktorskiego, z którym mógłby występować na terenie całego Wielkiego Księstwa Poznańskiego. O tym, iż swoje plany traktował niezwykle poważnie świadczy skierowane do władz pruskich podanie, w którym prosił o zgodę na organizowanie „widowisk narodowych tak w Poznaniu, jak i w innych miastach Księstwa”. Pismo złożył na ręce namiestnika – księcia Antoniego

mir Döbbelin; 1818 – Karl Kasimir Döbbelin, Julius Berg, Bernard Seibt, Carl Leutner; 1819 – Karl Kasimir Döbbelin, Carl Leutner; 1820 – Karl Kasimir Döbbelin, Julius Orion, Karolina Leutner; 1821 – Karolina Leutner; 1822 – Karolina Leutner; 1823 – Karolina Leutner; 1824 – Karolina Leutner; 1825 – Karolina Leutner, Couriol; 1826 – Johann Hurray; 1827 – Johann Hurray, Faller; 1828 – Karolina Leutner, Ernst Vogt; 1829 – Ernst Vogt (do grudnia 1852 roku).

⁸⁵ Grot, op. cit., s. 272. Dokumenty władz pruskich związane z działalnością Döbbelina w Poznaniu po 1815 roku – zob. Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Naczelnego Prezydium, sygn. 5495.

Radziwiłła, licząc na jego poparcie i wstawiennictwo u samego króla. Jak wynika z zachowanych fragmentów tego dokumentu, Bogusławski był przekonany, iż jego dotychczasowa działalność i wynikająca z niej popularność, nie tylko wśród polskojęzycznej publiczności, przyczynią się do pozytywnego rozpatrzenia jego prośby. Pisał m. in.:

Względy, któremi dawniej Najjaśniejszy Król Imci Pruski najlaskawiej zaszczycać mnie raczył, usilność moja w służeniu przez tyle lat obywatelom poznańskim, moje nareszcie urodzenie w tym kraju, czynią mi nadzieję otrzymania przed innymi pierwszeństwa [...]⁸⁶.

Działania księcia Antoniego Radziwiłła okazały się jednak nieskuteczne. Podanie polskiego antreprenera zostało odrzucone.

W połowie czerwca 1815 roku Bogusławski przybył do Kalisza, gdzie miał swój budynek teatralny i rozpoczął prace związane z organizacją występów własnego zespołu złożonego głównie ze słuchaczy i absolwentów warszawskiej Szkoły Dramatycznej, aktorów prowincjonalnych scen i kilku przyuczających się do scenicznego rzemiosła adeptów. Znane są dziś ich nazwiska: Franciszek Wyrwalski, Jan Milewski, Onufry Makielkowski, Aleksander Pilichowski, Leon Podgrabiński, Ćwikliński, Grochowski, Józef Gregowski, Marianna Koss [Kossowska], Krzysztofowiczówna, Milewska, Izabela Parys, Szymon Włodek. Zespół rozpoczął swoje występy 18 czerwca 1815 roku. Bogusławski wystawił w tym dniu trzyaktową komedię *Kochankowie ekstrapocztą*, będącą – dokonaną przez Ludwika Adama Duszewskiego – adaptacją utworu Louisa Charlesa Caigniez *Les Amants en poste, ou la Magicienne supposée*. Występy nowego zespołu musiały cieszyć się sporym powodzeniem u publiczności skoro Bogusławski wyjechał z Kalisza dopiero 9 lipca. Jego zespół grał jednak dalej – najprawdopodobniej do 23 sierpnia⁸⁷. Nowym kierownikiem grupy zo-

⁸⁶ Fragmenty dokumentu, którego oryginał spłonął w 1945 roku, cytuję za: Z. Grot, *Namiestnik A. Radziwiłł a teatr polski*, „Kronika Miasta Poznania” 1932, z. 4, s. 428–429.

⁸⁷ Według relacji Karola Estreichera w tym właśnie dniu zespół wystąpił po raz ostatni, dając przedstawienie „na rzecz uboższych Kaliszan”. Zaprezentowa-

stał – specjalizujący się w rolach bohaterskich i charakterystycznych – aktor oraz prowincjonalny antreprenier Jan Milewski⁸⁸. Przybył on wraz z aktorami do Poznania, gdzie prezentował – już bez udziału Bogusławskiego – swoje przedstawienia w okresie od 28 sierpnia 1815 do połowy kwietnia 1816 roku. Najprawdopodobniej po 20 kwietnia 1816 roku Milewski wraz z częścią zespołu wyruszył w objazd po wielkopolskich miasteczkach. Wystąpił m. in. w Gnieźnie i Pyzdrach. Repertuar zespołu miał charakter wybitnie rozrywkowy i składał się głównie z komedii oraz dram.

Ludwik Osiński odnosił się do kaliskiego projektu Bogusławskiego niezbyt przychylnie. Jeszcze przed wyjazdem Bogusławskiego do Kalisza ostro skrytykował projekty swojego teścia. Bogusławski poczuł się obrażony. Zapewne nie chcąc rozmawiać z Osińskim osobiście, tuż przed wyjazdem do Kalisza napisał do niego list datowany 9 czerwca 1815 roku, w którym, nie kryjąc oburzenia i rozgoryczenia powiadamia swojego zięcia o planach sprzedaży domu w Warszawie, wywiązania się ze wszystkich zobowiązań finansowych i przeniesienia się na stałe do ... Poznania, aby stanąć tam na czele zorganizowanej przez siebie antrepriży. Bogusławski pisał:

Co się tyczy antrepriży mojej w Kaliszu, względem tej ani z Tobą, ani z nikim nie mam obowiązku wchodzić w żadne rozprawy. Ja ustąpiłem antrepriży mojej w Warszawie, ale nie sprzedałem teatru mojego w Kaliszu ani prawa trzymania tam antrepriży, bo go i sam nie miałem. Rząd krajowy, robiąc ze mną kontrakt o antrepriżie i dając mi na nią zasilek, dał mi zarazem i prawo trzymania onej w Warszawie, ale konstytucja krajowa, nie pozwalając żadnego monopolium na talenta, nie mogła mi ani nadać wyłącznego prawa trzymania po innych miastach antrepri, ani też zabronienia onych; a gdzie mogą grywać: Baur, Kamiński, Niedzielski i inni, tam pew-

no wtedy dwie komedie – *Asmodeuszek* G.D.T. Levrier de Champ-Rion oraz *Bankructwo partacza* A.L.D. Martainville'a. Występ „przyniósł 260 złp. czystego dochodu” – zob.: idem, *Teatra w Polsce*, t. 1, wyd. II fotooffsetowe, Warszawa 1953, s. 98–99.

⁸⁸ Zob.: hasło *Milewski Jan*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 444. O występach zespołu Milewskiego w Kaliszu (w latach 1815–1819) zob.: S. Kaszyński, *Dzieje sceny kaliskiej 1800–1914*, Łódź 1962, s. 57–58.

no i Bogusławski może. Wiem ja, że nieprzyjaciółom moim nieprzyjemnym jest to dwutygodniowe antreprenerstwo w Kaliszu, doszły mnie nawet złośliwe ich potwarze, że buntowałem Szkołę i tam dalej, ale cóż się można lepszego spodziewać od intrygantów, którzy od lat dziesięciu knując pode mną zdrady, starają się teraz przekonać publiczność, że niezdolność tylko sama była mi powodem złożenia antreprezyzy, i knują oni już nowe i dzisiaj podstępny, aby mnie przez wyrządzone przy każdej prawie reprezentacji przykrości, jeszcze i do wyjścia z teatru przynaglic. Ale próżną oni zadają sobie pracę. Nie będę ja im sprawiał cienia, usunę się ja sam, bo patrzeć na sprawców nieszczęścia mego jest dla mnie sroższym nad samo nieszczęście.

[...] **Zamiarem moim jest więc:** dopełniwszy jako najrzetelniej umowy mojej z Tobą, sprzedawszy dom, zapłaciwszy długi, **raz na zawsze opuścić Warszawę i umierać w miejscu urodzenia mojego.** Tym końcem starać się będę o ponowienie przywileju mojego na Poznań, na mocy tego, który dawniej od pruskiego rządu otrzymałem, a tam po wyszłych trzech latach osiadłszy, utrzymywać będę, póki będę mógł, scenę ojczystą, do czego i teatr w Kaliszu pomocnym mi być może⁸⁹.

Bogusławski nigdy nie zrealizował planów nakreślonych w cytowanym wyżej liście do Osińskiego. Na początku maja 1816 roku wyjechał do Wilna na gościnne występy, które zakończył – „podniesiony na duchu i z pełnym trzosem” – w dniu 11 czerwca⁹⁰. Pomiędzy 18 a 22 czerwca przybył do Poznania, gdzie czekał na niego kierowany przez Milewskiego zespół. Wspólnie wystawili 12 przedstawień przyjętych przez poznańską publiczność niezwykle życzliwie.

W marcu 1818 roku do Poznania zawitał ponownie zespół prowadzony przez Jana Milewskiego. Na podstawie nielicznych, zachowanych do dzisiaj świadectw i relacji możemy choć częściowo zrekonstruować skład zespołu, który – oprócz Milewskiego i jego żony – współtworzyli: Ludwika Indyczewska, Jezierska, Leszczyński, Walenty Pawłowski, Aleksander Pilichowski, Ignacy Romanowski, Rutkowski, Różański, Ludwik Worowski, Wolski. Warto zauwa-

⁸⁹ Cyt. za: S. Dąbrowski, *Aktorowie w podróży*. Wstępem poprzedził Z. Raszewski, Warszawa 1969, s. 77–78 (podkr. K.K.).

⁹⁰ Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, op. cit., s. 199. W 1816 roku Bogusławski dał w Wilnie 16 przedstawień. Zob.: A. Kuligowska, *Wileński kontrakt Bogusławskiego z roku 1816*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 1, s. 145–148.

żyć, iż ze składu zespołu, który występował już pod kierownictwem Jana Milewskiego w Poznaniu w 1815 i 1816 roku, pozostały zaledwie trzy osoby. Prezentacje przedstawień rozpoczęły się najprawdopodobniej na początku kwietnia. Zachecony powodzeniem swoich przedstawień Milewski postanowił ubiegać się o stałą koncesję na występy w Poznaniu. Władze pruskie odrzuciły jednak tę prośbę podkreślając, iż dwie stałe sceny w mieście „nie mogą się utrzymać, a niemiecka jest potrzebniejsza od polskiej”⁹¹. Jednak dzięki osobistej interwencji księcia Antoniego Radziwiłła Milewski uzyskał zgodę na występy aż do połowy lipca. Zgodnie z postanowieniem władz polski antreprener mógł zagrać w dniach 22 – 25 czerwca, a następnie „co drugi wieczór aż do 6 lipca, a wreszcie w czasie od 6 do 15 lipca jeszcze trzy razy”⁹².

W zaprezentowanym poznańskiej publiczności repertuarze znalazły się m. in. dwie tragedie – *Barbara Radziwiłłówna* A. Felińskiego (pierwsza prezentacja 27 kwietnia) oraz *Kazimierz Wielki* H. Chylińskiego (przedst. 13 marca). Występy zakończyła (15 lipca) prezentacja „dramy historycznej w trzech odsłonach oryginalnie z dziejów narodowych napisanej” pt. *Oswobodzenie Poznania, czyli Władysław i Bolesław, królowie polscy*, autorstwa jednego z członków zespołu, aktora specjalizującego się w rolach charakterystycznych, tłumacza i dramaturga Aleksandra Pilichowskiego.

Pod koniec lipca 1819 roku do stolicy Wielkopolski zawitał osobiście Wojciech Bogusławski. Jego wizyta nie była jednak tym razem związana z teatralnymi występami. Autor *Cudu mniemanego* zabiegał o prenumeratorów planowanej piętnastotomowej (podzielonej na pięć „oddziałów”, po trzy tomy każdy) edycji swoich *Dzieł dramatycznych*. Ów zrealizowany ostatecznie tylko częściowo (w latach 1820 – 1823) projekt wydawniczy miał uwolnić go od dotkliwych zobowiązań finansowych pochodzących jeszcze z okresu dyrekcji w Teatrze Narodowym⁹³. Przybywając do Poznania Bogusławski li-

⁹¹ Zob.: Grot, op. cit., s. 61.

⁹² Grot, *Namiestnik A. Radziwiłł*, op. cit., s. 429.

⁹³ W latach 1820–1823 ukazało się dwanaście tomów *Dzieł dramatycznych* (1820: t. 1–3; 1821: t. 4–6; 1822: t. 9; 1823: t. 7–8, 10–12. Tomy 13–15 nie ukazały się nigdy.

czył na hojność „swojej” publiczności, która i tym razem nie zawiodła. Lista prenumeratorów opublikowana w 1821 roku w piątym tomie *Dzieł dramatycznych* świadczy, iż całkiem spora grupa mieszkańców Wielkopolski wykupiła abonament pomimo wysokiej ceny kompletu tomów, która wynosiła 120 złotych. Deklaracja prenumeraty wiązała się z wpłatą 40 złotych. Po ukazaniu się kolejnych trzytomowych „oddziałów” edycji „subskrybent miał wpłacać 20 złp (przy oddziałach I-IV, bo piąty, dla przywabienia klientów, Bogusławski obiecywał „bezpłatnie”)⁹⁴. Michał Witkowski sugerował, iż „zachęcając Wielkopolan do przedpłaty na jeszcze nie istniejącą edycję, dowodził im Bogusławski, jak skutecznie przybliżają chwilę jego powrotu na scenę poznańską”⁹⁵.

W latach 1820–1821 w Poznaniu nie odbywały się występy polskiego teatru. Dopiero w sierpniu 1822 roku do stolicy Wielkopolski przybył (z Kalisza) zespół artystów krakowskich kierowany przez Kazimierza Skibińskiego – specjalizującego się w rolach komicznych aktora, śpiewaka, reżysera i kierownika artystycznego teatru krakowskiego w latach 1820–1823⁹⁶. Po wyjeździe zespołu Kazimierza Skibińskiego na występy polskiego teatru poznańska publiczność musiała poczekać do następnych kontraktów.

Zgodę na występy w 1823 roku otrzymał Ludwik Osiński, który – na mocy rozporządzenia – mógł dawać cztery przedstawienia w tygodniu, prezentowane na przemian ze spektaklami niemieckiego zespołu, w okresie od 18 czerwca do 6 lipca. Do Poznania warszawscy artyści przyjechali 17 czerwca, niemal natychmiast po

Zob.: E. Szwanowski, *Kłopoty wydawnicze Wojciecha Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 370–373; M. Witkowski, *Nieznany list Bogusławskiego z roku 1820*, ibidem, s. 374–382; Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, op. cit., s. 202–207.

⁹⁴ Raszewski, op. cit., s. 203.

⁹⁵ M. Witkowski, *Ostatni pobyt Bogusławskiego w Poznaniu (1823)*. „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1–4, s. 373–374.

⁹⁶ Zob. hasło *Skibiński Kazimierz Michał*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 651–652; M. Komorowska, *Skibiński Kazimierz Michał*. Hasło [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXXVIII: *Skarbek Aleksander – Słomka Jan*, pod red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 1997–1998, s. 134–137 (tu szczegółowa bibliografia).

zakończeniu występów w Płocku⁹⁷. Zamieszkali w pokojach Hotelu Berlińskiego Kramarkiewicza przy ulicy Wilhelmowskiej (dziś aleje Marcinkowskiego). W zespole, obok liczącego 66 lat Wojciecha Bogusławskiego, znalazło się kilka aktorskich znakomitości, m. in.: Józefa Ledóchowska, Marcin Szymanowski, Ignacy Werowski oraz Zygmunt Anczyc. Oprócz nich poznańska publiczność mogła oglądać grę Karola Jastrzębskiego, Józefa Pawłowskiego, Józefa Świergockiego, Ignacego Kossa, Anieli Nacewiczówny, Wojciecha Szymanowskiego (syna Marcina), Wojciecha Piaseckiego, Teresy Palczewskiej i nieznanego nam bliżej Wąsikowskiego. „Dziennik Poznański”, odnotowujący przyjazd i pobyt polskich artystów w Poznaniu, nie szczędził pochwał i komplementów, zarówno pod adresem samego Bogusławskiego, jak i innych artystów Teatru Narodowego:

Długo tęskniąca publiczność tutejsza za sceną ojczystą, ujrzała w tych dniach cel życzeń swoich. Dzięki zacnemu Dyrektorowi Teatru Narodowego w Warszawie, że nie szczędząc kosztów na tak daleką podróż, pozwolił i nam cieszyć się tragedią i komedią polską, z wyboru artystów dramatycznych warszawskich złożoną. Szczycimy się od kilku dni obecnością Nestora sceny polskiej, szanowanego i powszechnie kochanego Bogusławskiego, z godnymi następcami Szymanowskim i Werowskim, w towarzystwie innych członków teatru. Są także panie – Ledóchowska, której nie tylko rodacy najwyższy talent przyznali, ale nawet cudzoziemcy z najpierwszymi tego rodzaju porównali ją artystkami i Nacewiczówna, godna jej naśladowniczka i inne⁹⁸.

Bogusławski pełnił, powierzoną mu przez Osińskiego, funkcję kierownika zespołu⁹⁹. Jednak na żadnym z afiszy nie odnotowano

⁹⁷ W 1823 roku zespół warszawskiego Teatru Narodowego występował w Płocku od 25 maja do 12 czerwca, prezentując publiczności 12 przedstawień.

⁹⁸ „Dziennik Poznański” z dnia 21 czerwca 1823, s. 32.

⁹⁹ O powierzeniu tej funkcji Wojciechowi Bogusławskiemu pisał Ludwik Osiński w liście do Naczelnego prezesa Wielkiego Księstwa Poznańskiego z dnia 10 czerwca 1823 roku: „Korzystając z łaskawego JW. Pana pozwolenia wysłałem już część Towarzystwa Aktorów Teatru Narodowego Warszawskiego, którzy krótki czas zabawiwszy w Płocku, niezawodnie przed dniem 18 b.m. staną w Poznaniu. Dyrekcję tego teatru powierzyłem Panu Bogusławskiemu, który stosownie do

tej „funkcji”. Rozklejane w Poznaniu ogłoszenia informowały jedynie o występach „artystów dramatycznych Teatru Narodowego pod dyrekcją Ludwika Osińskiego”. Należy podkreślić, iż były to ostatnie występy Bogusławskiego w Poznaniu¹⁰⁰. Prezentacje przedstawień rozpoczęły się 19 czerwca. Pokazano wtedy inscenizację *Cyda* Corneille’a (w tłum. L. Osińskiego, z Bogusławskim w roli Gomeza) oraz jednoaktowej komedii *Mąż zawstydzony* A. von Kotzebue (w przekładzie F.K. Godebskiego)¹⁰¹. W tym dniu na widowni Teatru Miejskiego zasiadł pruski następca tronu. Zdaniem Michała Witkowskiego, „obecność członka pruskiego domu na widowni podniosła na pewno znaczenie występów, tym bardziej, iż Kronprinz wysiedział do końca spektaklu [...]. Uprowadzony o tym Bogusławski, wrażliwy tutaj na wszystko, co mogło mu ułatwić zjednanie uwagi miejscowych czynników, bez namysłu zmienił premierowy afisz. Poleciał zagrać sztukę, w której odtwarzał jedną z czołowych ról. W sztukach poprzednio zapowiedzianych na pierwszy wieczór w Poznaniu w ogóle nie miał wystąpić”¹⁰².

Występy warszawskich aktorów trwały do 8 lipca. W trakcie trzynastu występów zaprezentowano dziewiętnaście utworów. Na scenie dominował repertuar złożony głównie z dram, komedii i oper komicznych. Wśród nich odnajdujemy takie sztuki, jak: *Nauka mężom, czyli Żona zazdrosna* A. von Kotzebue (kom. w 2 a., w tłum. J.W. Krasieńskiego, przedst. 20 czerwca), *Suplikant, czyli Sztuka zyskania funkcji* A.E. Scribe, Ch.G. Delestre-Poirson, J.H. Dupin (komedioopera w 1 a., z muz. J.G. Imberta i A.F. Varnera, w tłum. A. Fortunata Żół-

udzielonej mi przez JW. Pana rezolucji, ściśle trzymać się będzie przepisów w niej zawartych. Śmiem dostojnej opiece JW. Pana oddać artystów, którzy wszelkiego dołożą starania aby na nią zasłużyć zdołali [...]” – zob.: Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Naczelnego Prezydium, sygn. 5486.

¹⁰⁰ Szczegółowy opis wizyty Wojciecha Bogusławskiego w Poznaniu w 1823 roku wraz z zestawieniem repertuaru – zob. Witkowski, *Ostatni pobyt Bogusławskiego w Poznaniu*, op. cit. s. 370–388. Zob. także: Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu*, op. cit., s. 65–73; M. Laubert, *Das Posener Theater 1815–47*, [w:] *Studien zur Geschichte der Provinz Posen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Posen 1908, s. 117–142.

¹⁰¹ Komedie Kotzebuego artyści Teatru Narodowego zagrali po raz drugi 4 lipca.

¹⁰² Witkowski, op. cit., s. 381.

kowskiego, przedst. 20 czerwca), *Grymasy młodej żony* Ch.G. Étienne (kom. w 1 a. wg powieści S.F. Genlis, w przer. L.A. Dmuszewskiego, przedst. 22 czerwca), *Słomiany człowiek, czyli Teatr w Sochaczewie* M.F.D. Allarde, A.L.Ch. d'Artois de Bournonville, F.V.A. d'Artois de Bournonville (krotchwila ze śpiewami w 1 a., w przer. L.A. Dmuszewskiego, przedst. 28 czerwca), *Kto się kocha, ten się kłóci* Moliera (kom. w 5 a., w tłum. F.S. Dmochowskiego i D. Lisieckiego, przedst. 3 lipca), *Ułan* (komedioopera w 1 a., przer. z niemieckiego przez L.A. Dmuszewskiego, przedst. 5 lipca), *Rywale samych siebie* Ch.A.G. Pigault-Lebruna (kom. w 1 a., w tłum. L. Osińskiego, przedst. 6 lipca), *Upiór* P.F.A. Carmouche, A.F.L. de Jouffroy d'Abbans i Ch.J.E. Nodiera (drama w 3 a. według noweli J.W. Polidoriego, tłum. B. Kudlicz, przedst. 6 lipca). Zespół Teatru Narodowego zaprezentował także pięć tragedii – oprócz wspomnianego wcześniej *Cyda* wystawiono *Horacjuszy* Corneille'a (w tłum. L. Osińskiego, przedst. 5 lipca), *Ludgardę* L. Kropińskiego (przedst. 26 czerwca), sztukę *Abufar, czyli Rodzina arabska* J.F. Ducisa (w tłum. K. Brodzińskiego, przedst. 22 czerwca) oraz *Templariuszy* F.J.M. Raynouarda (w tłum. K. Brodzińskiego, przedst. 1 lipca). Ostatni pobyt Bogusławskiego w Poznaniu zakończył się w dniu 8 lipca 1823 roku. Warszawscy aktorzy zaprezentowali wtedy trzyaktową komedię *Pustoty hiszpańskie* V.H.J. Duncange (w tłum. A. Fortunata Żółkowskiego). Zgodnie z obyczajem cały dochód z tego przedstawienia został przeznaczony „na dochód ubogich”¹⁰³.

Spektakle cieszyły się sporym powodzeniem u publiczności pomimo dość wysokich cen biletów (łoże I piętra – 6 złotych, loże II piętra – 4 złote, parter – 4 złote, galeria – 2 złote, paradyz – 1 złoty 15 groszy). Bogusławski zachwyił poznańską publiczność swoimi popisowymi kreacjami tragicznymi, m. in. rolą Nałęczza w *Ludgardzie* i Starego Horacjusza w *Horacjuszach*. Oprócz tego zagrał w trzech komediach (rola Prawomira w sztuce *Szlachcic staropolski i wielki ton* A. von Kotzebue – 24 czerwca, Pana Podczaszego w komedii *Wszystkowiedz* A. von Kotzebue – 29 czerwca, Fryderyka Wielkiego w *Koszyku*

¹⁰³ Zob.: Witkowski, op. cit., s. 383.

wiśni J.A.M. Montperliera – 3 lipca) oraz jednej dramie (rola Lorda Stersona w dramie *Sen, czyli Kaplica w Glenthorn* Ch.G. Delestre-Poirson, Mélesville’a i A.E. Scribe – 28 czerwca). Jednak sprawozdanie z występów warszawskich artystów, jakie ukazało się na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (1823, nr 57 z 16 lipca) już po wyjeździe zespołu Teatru Narodowego, nie świadczy o bezkrytycznym uwielbieniu. Pisząc o Bogusławskim, recenzent nie krył, co prawda, swojego podziwu i szacunku. Podkreślał, iż „wieniec, którym go przez lat tyle zdobyły muzy, jeszcze w podeszłym wieku w świeżości utrzymać umie”. Jednak anonimowy autor artykułu wyraził swój zawód wynikający z kształtu zaproponowanego przez polskich artystów repertuaru. Narzekał na zbyt małą ilość tragedii, tak chętnie oglądanych przez poznańską publiczność. Zwracał również uwagę na nierówny poziom gry niektórych aktorów:

Pan Szymanowski w ostatnim doniesieniu o śmierci Templariuszów, a panna Nacewiczówna w przekleństwie Horacjusza dali poznać, czego dokazać mogą. Żałowano jednak, że oboje tych właśnie scen czekali, aby to dać poznać. Jakaś nadętość i przysada uważana w pierwszym, a obojętność u ostatniej, chlubny sąd o nich uczyniły wątpliwym. Chwalonej powszechnie z dokładnej i pilnej gry pani Ledóchowskiej zarzucają niektórzy monotonią w deklamacji, którą panna Nacewiczówna od niej przejęła. Rozumiemy tu jednostajność w zawieszaniu, a raczej zwijaniu głosu w końcu wierszów. Pan Anczyc w żadnej prawie roli nadzwyczajnego talentu nie okazał, lecz we wszystkich zarówno z upodobaniem był widziany. Pan Werowski może by (w tragedii przynajmniej) był wyborynym aktorem, gdyby zbytne zależenie od suflera nie hamowało jego zapału w najgorętszych położeniach. Pan Piasecki w *Templariuszach* pięknie teatrowi czyni nadzieje [...]. Dziewięć tragedii obiecywano nam wystawić i pięć ich tylko widzieliśmy: z upodobaniem *Cyda*, *Horacjusze* i *Ludgardę*, ostatnią nie wiemy dlaczego w nader smutnej postaci. Najpiękniejsze sceny, najwspanialsze ustępy pozostali nam – nikt tu nie wie, z jakiej przyczyny – dłużnymi nasi dramatyczni goście, czego im przebaczyć nie możemy. Z mniejszym upodobaniem widzieliśmy *Templariuszów*. *Abufar* u jednych dla niedostatku intrygi, u drugich dla jej niezręcznego prowadzenia nie znalazł poklasku, a wszystkich (z małym wyjątkiem) więcej znudził niż zabawił. Dziwiono się zepsutemu Francuzów smakowi, u których tak niezręczna sztuka wziętość znalazła i żałowano tłumacza talentu, że taki zły zrobił

wybór. Oprócz trajedii dawano tu i komiczne sztuki, a między tymi *Spo-wiedź małżeńską* (dla jakiegoś niewczesnego nabożeństwa przechrzczoną na *Męża zawstydzonego*), *Pustoty hiszpańskie* (prawdziwie pustota uchwyciła się aktorów z daniem tej sztuki), *Słomiany człowiek*, *Ułan* i *Upiór*. *Słomianego człowieka* nie śmiemy podług naszego przekonania potępiać, bo znalazł stronników, ale niedorzeczny *Ułan* oburzył wszystkich. Gdyby przypadkiem naszym gościom wypadła kiedyś podróż na Pacanów lub Smorgonię, może by tamtejszej publiczności podobną reprezentacją przyjemni sprawili wieczór, ale Poznań spodziewał się więcej znaleźć względów, nie aby go podobnymi mącznymi przysmakami częstowano. *Upiora* radzilibyśmy do nas nie przywozić wcale. Może im się gdzie indziej przyda, u nas to za wcześnie.

Nietrudno odszyfrować, co kryło się pod sformułowanym przez recenzenta stwierdzeniem, iż *Ludgardę* Ludwika Kropińskiego warszawscy aktorzy zaprezentowali „w nader smutnej postaci”. Zapewne Osiński nie chcąc narażać się na jakiegokolwiek zatargi z pruski-mi władzami, zdecydował się wyciąć z tekstu tragedii te fragmenty, które odnosiły się do idei potęgi władzy królewskiej, jak i znaczenia sejmu dawnej Rzeczypospolitej. Cytowany wyżej fragment artykułu dowodzi również, iż poznańska publiczność niezbyt przychylnie przyjmowała spektakle w radykalny sposób wykraczające poza estetykę klasycyzmu. O takiej postawie świadczy reakcja recenzenta na, zaprezentowane 6 lipca 1823 roku, przedstawienie *Upiora* (*Le Vampire*) – sztuki napisanej (na podstawie opublikowanej w 1819 roku noweli J.W. Polidori) przez Ch. Nodiera, P.F. Carmouche’a i A.F.L. de Jouffroy d’Abbans.

Polska prapremiera *Upiora* odbyła się na scenie warszawskiego Teatru Narodowego 8 kwietnia 1821 roku, niespełna kilkanaście miesięcy po prapremierze paryskiej (13 czerwca 1820 roku). Autorem tłumaczenia był Bonawentura Kudlicz. W tytułowej roli *Upiora* – Lorda Rutwena wystąpił Ignacy Werowski – aktor czerpiący inspirację z reformy Talmy, słynący z niezwykle precyzyjnej analizy psychologicznej granych przez siebie postaci, obdarzony niskim, silnym głosem. Powszechnie znana była, podparta samodzielnymi studiami i poszukiwaniami, dbałość Werowskiego o każdy, nawet najdrobniej-

szy szczegół kostiumu¹⁰⁴. Dzięki dobrym warunkom fizycznym i inteligencji swoje role Werowski grał niezwykle ekspresyjnie, unikając jednak karykaturalnych przerysowań. Według relacji ówczesnych recenzentów, grając postać Upiora – Lorda Rutwena, wywoływał przerażenie na widowni swoim „wzrokiem i składem twarzy”¹⁰⁵.

W *Upiorze* odnaleźć można niemal arsenał środków, tworzących estetykę romantycznego „teatru grozy”. Przetłumaczona przez Bonawenturę Kudlicza „melodrama w 3-ech aktach z prologiem” opowiada historię upiora, który aby nie „pogrążyć się w nicości” musi żywić się krwią dziewic. Swoją ofiarę musi jednak odnaleźć w ciągu 36 godzin od opuszczenia własnego grobu. Co ciekawe, dramat podzielony został na trzy akty, z których każdy rozgrywa się w ciągu dwunastu godzin. Zabieg ten miał podkreślić znaczenie upływającego czasu i wzmocnić napięcie dramatyczne poszczególnych scen.

Poza cytowanym wcześniej fragmentem recenzji z „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” nie zachowały się jakiegokolwiek relacje o prezentacji *Upiora* w Poznaniu w 1823 roku w Poznaniu. System zapadni i wyciągów, jakim dysponowała ówczesna scena niemieckiego teatru przy Placu Wilhelmowskim, z całą pewnością pozwalała na „zmierzenie się” z estetyką romantycznego widowiska. Zastanawiać więc musi reakcja anonimowego recenzenta, który – krytykując obecność *Upiora* w repertuarze warszawskich artystów – podkreślał, iż dramat ten może „im się gdzie indziej przyda, u nas to za wcześnie”. Protest ów wynikał niewątpliwie z wykro-

¹⁰⁴ Kazimierz Władysław Wójcicki wspominał: „Nie znałem artysty więcej troskliwego o prawdę historyczną w kostiumie, jak był Werowski. Kiedy miał przedstawić jaką postać dziejową, starał się zarówno jak poznać jej charakter, jak zbadać ówczesną epokę, tak zarazem wyszukiwał wzorów do stroju, który był najwięcej odpowiednim, mającemu się przedstawić bohaterowi. Miał zbiory kostiumów po temu; a gdy z polskich dziejów przedstawiał postać, pilnie śledził i badał stare wizerunki i drzeworyty, po naszych starych kronikach i herbarzach.” – zob.: idem, *Cmentarz powązkowski pod Warszawą*, t. 1, Warszawa 1855, s. 99.

¹⁰⁵ O jego interpretacji roli Upiora – Lorda Rutwena zob. „Gazeta Warszawska” 1821, nr 138; „Wanda” 1821, t. 2, s.58–59; „Gazeta Warszawska” 1822, nr 147, s. 2106; „Kurier dla Płci Pięknej” 1823, nr 9, s. 60.

czenia zespołu Teatru Narodowego poza – ukształtowaną jeszcze przez osiemnastowieczny klasycyzm – estetykę i tematykę przedstawień prezentowanych poznańskiej publiczności od 1800 roku. Należy zgodzić się z Michałem Witkowskim, który pisząc o recepcji tego dramatu w polskim teatrze przez 1830 rokiem podkreślał, iż *Upiór* był „mocnym uderzeniem w nawyki i wyobrażenia prowincjonalnych bywalców teatru”¹⁰⁶. Poznańska publiczność z całą pewnością nie była w 1823 roku jeszcze gotowa na przyjęcie sztuki tak odmiennej – w stosunku do klasycystycznego repertuaru – w sposobie ukazywania świata i człowieka. Ów „brak gotowości” na obcowanie z romantycznym repertuarem sprawił, iż recenzent „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” – nie kryjąc zawodu i żalu – podkreślał, iż warszawscy aktorzy zaprezentowali w Poznaniu w 1823 roku „zaledwie” pięć tragedii.

W 1823 roku Wojciech Bogusławski wystąpił w grodzie Przemysławia po raz ostatni. Warto jednak pamiętać, iż Ojciec Narodowej Sceny w 1815 roku snuł poważne plany związane z powrotem do stolicy Wielkopolski. Zamierzał osiedlić się w Poznaniu na stałe i prowadzić własną scenę. Projekty te nie zostały nigdy urzeczywistnione. Świadczą jednak o stałych, nie tylko zawodowych, lecz także osobistych i emocjonalnych związkach autora *Krakowiaków i Górali* z Poznaniem.

¹⁰⁶ Zob.: M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 157.

