

**Danuta Kowalewska**  
UMK Toruń

**„(...) NALEŻY ICH WYSTAWIAĆ  
ZA WZÓR DO NAŚLADOWANIA”.  
POSTAĆ AKTORA  
W DZIEJACH TEATRU NARODOWEGO  
WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO**

Oświeceniowa literatura parenetyczna nawiązuje do tradycji renesansowej<sup>1</sup>. Poucza, przekonuje do określonych wzorów osobowych i zachęca do ich naśladowania, skupiając się głównie na przedstawicielach stanów uprzywilejowanych: szlachcicu-ziemianinie i jego towarzysze, idealnym władcy oraz duchownym<sup>2</sup>. Pewną nowością jest parenetyczna kreacja chłopa, propagowana zgodnie z przekonaniem, że nawet przedstawiciele najniższych warstw społecznych mogą być dobrymi obywatelami<sup>3</sup>. Miarą wartości staje się ich społeczna użyteczność.

---

<sup>1</sup> Por. H. Dziechcińska, *Parenetyka*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, s. 550–552. Zob. także też, *Wzory osobowe*, [w:] *ibidem*, s. 929–934.

<sup>2</sup> Zob. I. Krasicki, *Pan Podstoli*, M. D. Krajewski, *Pani Podczaszyna*, J. K. Kossakowski, *Ksiądz Pleban*. Pareneza pojawia się również w utworach drukowanych na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” i publicystyce Monitorowej. O Stanisławie Augustie Poniatowskim jako idealnym władcy zob. A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764–1795)*, Kraków 2006, s. 191–246.

<sup>3</sup> Zob. I. Krasicki, *Z diariusza dziedzica wiejskiego*, „Monitor” 1772, numer 87, [w:] *idem, Piśma wybrane*, oprac. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński, pod red. T. Mikulskiego, t. 3, s. 79–82. Wpływ na zmianę postrzegania chłopa ma również sentymentalizm. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 213–215.

Zadaniem twórców oświecenia było ukształtowanie nowego typu obywatela, szczególnie nacisk położono więc na edukację ówczesnego społeczeństwa. Jedną z jej form miał być teatr, który w obyczajowości XVIII wieku zajmował pozycję uprzywilejowaną<sup>4</sup>. Walory dydaktyczne sztuk teatralnych akcentowano w „Monitorze” (cykl artykułów Krasickiego poświęconych komedii) i pismach Adama Kazimierza Czartoryskiego (przedmowa do *Panny na wydaniu*), gdzie zostały określone cele i zadania komedii<sup>5</sup>. Nic zatem dziwnego, że pojawia się zapotrzebowanie na wzorzec osobowy człowieka teatru (aktora, antreprenera, dyrektora).

Parentetyczny wizerunek aktora kreuje w *Dziejach Teatru Narodowego* dramatopisarz, i wieloletni dyrektor sceny narodowej Wojciech Bogusławski (ur. 1757 r., zm. 1829 r.)<sup>6</sup>. W opinii badaczy, to właśnie on swoją osobistą postawą i przykładem własnej kariery wykuwał wyższy społeczny status aktorskiej profesji i dzięki *Wiadomości o życiu sławnych artystów* wprowadził aktorstwo do panteonu narodowej kultury<sup>7</sup>.

Sprawny antreprener i w swoim czasie rozpoznawalny aktor, po złożeniu dymisji i przejściu na emeryturę, zajął się pisaniem pamiętnika<sup>8</sup>, który – opatrzone tytułem *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone* – został opublikowany w 1. i 4. tomie *Dziejów dramatycznych* Bogusławskiego (Warszawa 1820 i 1821)<sup>9</sup>. Część pierwsza, obejmuje dwudziestolecie 1774–1794 z uwzględnieniem roku 1764, część druga lata 1795–1814. Część trzecia, która miała zawierać „wyszczególnienie autorów dzieł, tak oryginalnych, jako przekładanych, porównanie pierwiastkowych z późniejszymi oraz obraz początku, wzrostu i obecnego stanu dramaturgicznej literatury w Polsce”<sup>10</sup>, nigdy nie powstała. Zapowiedź treści sugeruje jednak, że część ta miała mieć najbardziej źródłowy charakter. *Dzieje* uzupełnia *Wiadomość o życiu sławnych artystów*, zawierająca łącznie dwanaście biografii aktorów scen polskich, w tym Kazimie-

<sup>4</sup> Zob. M. Klimowicz, *Narodziny polskiej sceny narodowej (1765–1767)*, [w:] idem, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 101–111.

<sup>5</sup> Zob. J. Pawłowiczowa, *Teoria i praktyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, oprac. J. Jackl, B. Król-Kaczorowska, J. Pawłowiczowa, K. Wierzbicka-Michalska, Z. Wołoszyńska, W. Zawadzki, Warszawa 1967, s. 97–102, s. 105–109 i s. 129–143.

<sup>6</sup> Informacje biograficzne – jeśli nie zostało podane inaczej – podaję za: Z. Wołoszyńska, *Wojciech Bogusławski (1757–1829)*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, t. 2, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego, Warszawa 1994, s. 99–128.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>10</sup> W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów* [dalej: *Dzieje*], Warszawa 1965 (przedruk z wydania 1: Warszawa 1820–1821). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach.

rza Owińskiego, Agnieszki i Tomasza Truskolaskich i Franciszki Pierożyńskiej, związanej z Bogusławskim więzami rodzinnymi<sup>11</sup>. Pojedyncze biografie były umieszczane pierwotnie na końcu każdego tomu *Dzieł dramatycznych*<sup>12</sup>.

*Dzieje* przyjmują typową dla literatury wspomnieniowej formę narracji pierwszosobowej, ciągłej, retrospektywnej, porządkującej już dokonane zdarzenia z pewnego dystansu czasowego, i nadającej im określony sens, który odsłania się dopiero w relacji o nich<sup>13</sup>. Obejmują te etapy życia autora, które wiążą się ze sceną narodową. Ambicją Bogusławskiego nie jest bowiem przedstawienie kolei swojego życia, ale nakreślenie historii teatru polskiego od jego początków po rok 1814<sup>14</sup>. Głównymi bohaterami *Dziejów* są: scena narodowa, zespół aktorski, publiczność oraz Stanisław August Poniatowski, protektor sztuki teatralnej i władca idealny.

Pamiętnik Bogusławskiego był już wielokrotnie przedmiotem szczegółowych badań historycznoliterackich. Przywoływany przy wielu okazjach przez teatrologów, historyków kultury i literaturoznawców, traktowany był głównie jako literatura dokumentu osobistego, obejmująca wszelkiego rodzaju zapisy utrwalające bezpośrednio doświadczenia życiowe autorów, a więc źródło informacji o teatrze i aktorach<sup>15</sup>. Wydaje się to zrozumiałe, bo *Dzieje* są zarazem pamiętnikiem, autobiografią i biografią. Wspomniane formy autobiograficzne uzyskały status literatury stosunkowo niedawno i zazwyczaj uważane były za relację faktograficzną, zbiór prawdziwych informacji o ludziach i czasach minionych. Badania Zbigniewa Raszewskiego pokazują wszakże, że *Dzieje* zawierają szereg nieścisłości i niedopowiedzeń<sup>16</sup>. Ujawniają je liczni tropiciele i demaskatorzy.

Kwestia prawdomówności Bogusławskiego zajmuje również autorów najnowszych prac. W ostatnich latach na łamach „Wiek Oświecenia” ukazały się trzy artykuły na temat *Dziejów*, interesujące ze względu na innowacyjność uję-

<sup>11</sup> Franciszka Pierożyńska była jego partnerką nie tylko na scenie, ale i w życiu, i matką jego dzieci (przyp. aut.).

<sup>12</sup> Z. Wołoszyńska, op. cit., s. 131.

<sup>13</sup> Zob. D. Szajnert, *Autobiografia*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 52.

<sup>14</sup> Różnica między pamiętnikiem a autobiografią ujmowaną w wąskim znaczeniu najogólniej sprowadza się do tego, że autobiografia skupia się na autorze, pamiętnik natomiast opisuje go na szerokim tle. Zob. N. Lemann, *Pamiętnik*, [w:] ibidem, s. 506. Por. K. Wierzbicka-Michalska, *O wiarygodności „Dziejów Teatru Narodowego” Wojciecha Bogusławskiego*, „Wiek Oświecenia” 14 (1998): *Problemy geografii literackiej*, s. 149.

<sup>15</sup> Por. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 6–45 (rozdz. *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diaryście w szczególności*).

<sup>16</sup> Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, w różnych miejscach.

cia tematu: Dobrochny Ratajczakowej „*Teatr mój widzę powszechny...*” – *Wojciecha Bogusławskiego zbiór zasad funkcjonowania Sceny Ojczyściej*,<sup>17</sup> Karyny Wierzbickiej-Michalskiej *O wiarygodności „Dziejów Teatru Narodowego” Wojciecha Bogusławskiego*<sup>18</sup> i Izoldy Kiec *Księga, czyli o „Dziejach Teatru Narodowego” Wojciecha Bogusławskiego*<sup>19</sup>. Wszystkie autorki zalecają ostrożną lekturę dzieła. Wierzbicka-Michalska dowodzi, że wiarygodność przedstawionych w *Dziejach* faktów jest pomniejszona przez emocjonalne zaangażowanie się Bogusławskiego, który chce wykreować się na twórcę i obrońcę nowo powołanej instytucji<sup>20</sup>. Dobrochna Ratajczakowa postrzega *Dzieje* jako realizację strategii nowoczesnego przedsiębiorcy i producenta teatralnego<sup>21</sup>. To zdaniem badaczki całkowicie wyjaśnia nieścisłości relacji i tłumaczy ich niezbędność: aby teatr przetrwał, Bogusławski zwodzi, lawiruje i kamufluje. Izolda Kiec widzi w *Dziejach* specyficzny traktat parenetyczny<sup>22</sup>. Według badaczki, autor wpisując parenetyczność w strukturę traktatu skupia popularne wątki renesansowych wersji wzorców osobowych<sup>23</sup>.

Uważna lektura *Dziejów* skłania do stwierdzenia, że Bogusławskiemu chodziło nie tylko o ocalenie i utrwalenie w pamięci potomnych rzeczy jego zdaniem szczególnie ważnych. Sugestia, że są one utworem wzorcotwórczym, afirmacją pewnej wizji teatru i „zwierciadłem” życia aktora, egzystującego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku, pojawia się na początku dzieła, w którym autor daje do zrozumienia, że najważniejsza jest nauka płynąca z opisu zdarzeń a nie same zdarzenia, sztuki teatralne czy ludzie:

Nie jest zamiarem tego pisma uwiadomić czytelnika o samych nazwiskach sztuk, ani o porządku, jakim na Teatrze Publicznym, w przeciągu trzydziestu lat, dawane były, ale zastanawiać się nad kilkukrotnym wzrostem i upadkiem Sceny Ojczyściej, w miarę okoliczności, zdarzeń i przeszkód, na jakie wystawioną była [s. 1].

Można zatem uznać pamiętnik Bogusławskiego za dzieło, w którym pewne fakty i wybory estetyczne pełnią jedynie funkcję ilustracyjną. Dlatego niepowodzenia i konflikty bohaterów ukazywane są w *Dziejach* w kontekście, który ma zniechęcić czytelnika do zagranicznych zespołów aktorskich i przedkładania

<sup>17</sup> „Wiek Oświecenia” 12 (1996): *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*, s. 27–42.

<sup>18</sup> K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 149–167.

<sup>19</sup> „Wiek Oświecenia” 16 (2000): *Przełom wieków*, s. 79–99.

<sup>20</sup> K. Wierzbicka-Michalska, op. cit., s. 150.

<sup>21</sup> D. Ratajczakowa, op. cit., s. 31–32.

<sup>22</sup> I. Kiec, op. cit., s. 80.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 91.

obcej kultury nad rodzimą („Na próżno zawiść, albo raczej przesadzona miłość cudzoziemszczyzny własnych swoich rodaków poniża”, s. 243). Polscy aktorzy przez cały czas pracy na scenie padają ofiarą intryg i zawiści<sup>24</sup>, a sam teatr nieustannie narażony jest na wyparcie z rynku przez obce zespoły, faworyzowane przez Franciszka Ryxa i innych antreprenierów („Niepomyślne okoliczności warszawskiego teatru przewagą zagranicznej opery niemal do upadku przywiezionego”, s. 335). Eksponując na każdym kroku „cudzoziemską chciwość” [s. 7], autor wspomnień pragnie poruszyć odbiorcę, odwołując się do jego uczuć patriotycznych oraz poczucia sprawiedliwości.

Wyraźnie parenetyczny charakter ma *Wiadomość o życiu sławnych artystów* (autor bezpośrednio ujawnia tam swój cel). Najważniejsza wskazówka pozwalająca w ten sposób odczytać tekst Bogusławskiego to fragment wstępu do biografii Kazimierza Owińskiego:

Kiedy nadzwyczajne zasługi, umiejętności, albo zalety, wnoszą ludzi nad gmin popolity, należy ich wystawiać na wzór do naśladowania. Nie wychodzi z ust uczonych Voltaire, malarzom zawsze stawa przed oczyma Rafał Urbino, w najgołętszym upale bitwy ożywia się Polak wspomnieniem zwycięstw Sobieskiego. W każdym więc rodzaju wyższości sławnym być można [s. 243].

*Wiadomość o życiu sławnych artystów* dotyczy konkretnych osób i czasów, ma jednak moc uogólnienia i odnosi się do wyobrażeń „idealnego aktora”. Na pierwszym miejscu stawiane są ich kreacje sceniczne, to one skupiają uwagę pamiętnikarza i są głównym przedmiotem jego zainteresowania. Naszkicowane przez Bogusławskiego biografie aktorów Teatru Narodowego prezentują całość przebiegu ich kariery scenicznej, ale eksponują te jej etapy, które są powodem do szczególnej sławy. Wedle zapewnień Bogusławskiego, wydobyć ich sylwetki i zasług z zapomnienia miało służyć „chwale ojczyzny” [s. 243]. Aktor jest bowiem w pierwszej kolejności ideałem patrioty i obywatela a w następnej – człowieka teatru. Sylwetki aktorów rysuje według następującego schematu: pochodzenie i dzieciństwo artysty, przebieg kariery scenicznej od debiutu po kres popularności (śmierć), zwięzły opis wyglądu zewnętrznego (uroda i umiejętność prezentowania się na scenie) i wyliczenie powodów, dla których wspomniany aktor może być uważany za wzór do naśladowania. Wymienione w biografii zalety mieszczą się w katalogu powszechnie pożądanym wówczas cech:

<sup>24</sup> Tendencja ta ujawnia się w biografii Andrzeja Mierzyńskiego, który „byłby dłużej zapewne przyjaciółki swojej utrzymywał powodzenie, gdyby wszędzie, niestety! wciskająca się zawiść nie była podkopała jej szczęścia” [s. 317].

pracowitość, pobożność, cnota, miłosierdzie dla biednych i chorych, przywiązanie do rodziny i przyjaciół. W przypadku aktorek ważną cechą okazują się uczucia macierzyńskie i osobiste zaangażowanie w kształcenie młodych kadr. Barbara Sierakowska „pobożna, cnotliwa, litośna dla nieszczęśliwych, każdemu radą i majątkiem pomoc gotowa; była niejako matką wszystkich młodych aktorów” [s. 281–282]. Autor podkreśla, że zawarta w *Dziejach* ocena artystki jest obiektywna i wynika z chęci propagowania godnych naśladowania cnót i postaw: „Ten sprawiedliwy hołd oddany jej [Barbarze Sierakowskiej – D. K.] moralnym przymiotom, nie żadnego pochlebstwa, ale istotnej prawdy jest dziełem!” [s. 282]. Zalety moralne, religijność oraz typowe dla kobiet zajęcia i role społeczne mają pokazać, że w czasach powszechnego zepsucia aktorka w całym swoim życiu nie oddaliła się od wzoru kobiety cnotliwej, jak mogłoby wynikać z funkcjonującego wówczas stereotypu komediantki. Zaletami moralnymi wyróżniał się Karol Świerżawski, którego „w podeszłym wieku pobożność, cichość, i inne osobiste zalety, uczyniły godnym pochlebnego wspomnienia!” [s. 303] oraz Salomea Deszner „godna pochwały, litościwa, pobożna, w obowiązkach swoich gorliwa” [s. 311].

Autor konsekwentnie pomija informacje, które mogłyby zaszkodzić w kreowaniu pozytywnego wizerunku aktora. Komentując w zakończeniu pamiętnika powody złożenia antreprzyzy w 1814 r., wyznaje:

Spuszczam zasłonę na inne nie mniej dzielne a daleko boleśniejsze okoliczności, które zupełnego mojego zniechęcenia były przyczyną, niechaj niczyja z żyjących sława piórem moim dotkniętą, niczyje serce ani na chwilę zasmuconym nie będzie [s. 237].

Kończąc spisywanie *Dziejów* składa znamiennej deklarację:

Są one prawdziwe, w niczym nieprzesadzone, w wielu miejscach, przez wzgląd na żyjących, w przytłumionym wydane światło [sic!], s. 237–238.

Nierzadko posługuje się w tym celu przemilczeniami, zamilknięciem i nie-dopowiedzeniami. Widać to we wspomnieniu o Franciszce Pierożyńskiej, kochance Bogusławskiego i matce jego dzieci. Romans, jeśli wierzyć źródłom, budził powszechne zgorszenie i zaszkodził Bogusławskiemu w prowadzeniu teatru<sup>25</sup>. Nie opisuje również skandalicznych romansów Agnieszki Truskola-

<sup>25</sup> Zob. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 222.

skiej<sup>26</sup>. Życie osobiste i rodzinne artystów znajduje w *Dziejach* odbicie w postaci wzmianek o zawarciu przez nich małżeństwa i doczekaniu się potomstwa. W opisie postaci, często wbrew faktom, eksponuje wierność małżeńską, lojalność wobec innych aktorów z zespołu, brak zawiści i pomoc koleżeńską. Portrety artystów są więc budowane w oparciu o etykę chrześcijańską oraz elementy filozofii stoickiej z jej pochwałą cnoty i umiaru.

Zawód aktorski jawi się jako rodzaj misji społecznej: „z siedemdziesięciu pięciu skończonych – pisze Bogusławski o Jakubie Hempińskim – pięćdziesiąt lat życia poświęcił Hempiński Ojczyściej Scenie!” [s. 339]. Zespół aktorski, podobnie jak sam Bogusławski, swoją grą wypełnia wolę Stanisława Augusta Poniatowskiego, uosabiającego w *Dziejach* wzór idealnego władcy:

Stanisław August, Król, któremu odnowienie wszelkiego rodzaju nauk, niezaprzeczenie potomność przyznać powinna, był pierwszym początkowego Ojczyściej Sceny zaprowadzenia twórcą. Wstąpiwszy na tron, zaraz o założenie tej najdzielniejszej obyczajów szkoły staranny, zalecił zebrać ludzi, których by do sztuki scenicznej ukształcić można było (...) Chwalebny zamiar, chwalebnie rozpoczął się dla kraju [s. 1–2].

Hanna Dziechcińska zauważa, że parenetyka nie ogranicza się do wskazywania zjawisk godnych pochwały, lecz zajmuje się również krytykowaniem tych, które są uznawane za negatywne<sup>27</sup>. Są wśród artystów polskiej sceny i antywzory, na przykład Dominik Kaczkowski – ofiara własnych namiętności i kapryśnej Fortuny – który popadłszy w nałóg hazardu na skutek nadmiernych ambicji i żądzy bogactwa postradał zmysły i „w okropnym stanie nędznie dokonał życia!” [s. 354]<sup>28</sup>. Relacja z ostatnich chwil życia aktora zawiera przestrozę dla czytelnika:

Zaniósł do grobu niewygasły żal przyjaciół, zostawiając pamiętną naukę: jak szkodliwym jest poddanie się namiętnościom swoim i nieograniczona żądza wzbogacenia się nad stan, w którym nas umieściła Opatrzność! [s. 354]

<sup>26</sup> Zob. „*Serce nie zna klatek*”, [w:] *Sensacje z dawnych lat*, wyszukał i skomentował R. Kaleta, wydanie trzecie udoskonalone i poszerzone, Wrocław 1986, s. 284.

<sup>27</sup> H. Dziechcińska, *Parenetyka – jej tradycje i znaczenie w literaturze*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1972, s. 359.

<sup>28</sup> W *Dziejach* topos zmiennej i nieprzyjaznej Fortuny pojawia się wielokrotnie. To jej ciosy skłoniły Bogusławskiego do wyboru profesji aktorskiej.

Tworząc wzór osobowy aktora, Bogusławski nie miał w Polsce poprzedników. W okresie wczesnonowożytnym aktor długo jawił się jako postać niemoralna, rozbudzająca grą na scenie gwałtowne i szkodliwe namiętności. Utożsamiano go zarówno z błaznem, szarlatanem, jak i zwykłym oszustem a nawet – ze względu na wpływ, jaki miał na publiczność – z instrumentem diabła, do czego przyczyniała się w pewnym stopniu konwencja teatralna (występowanie w masce, kostiumie, makijażu)<sup>29</sup>. Udający kogoś innego aktor kusił, roznamiętniał, zachęcał do złych uczynków a ponadto unikał wysiłku fizycznego, gdyż budowanie kreacji scenicznej nie uznawane było za pracę. Postrzegania profesji aktorskiej przez otoczenie nie zmienił nawet fakt, że jej przedstawiciele mieli swojego patrona, św. Genezjusza męczennika, aktora (mima? błazna?) na dworze cesarza Dioklecjana. Zamierzał on publicznie sparodiować ceremonię chrztu, ale w trakcie spektaklu doznał łaski nawrócenia i zapragnął naprawdę się ochrzcić. Kiedy wygłosił przed cesarzem żarliwą apologię chrześcijaństwa, władca kazał poddać go i innych uczestników przedstawienia torturom a następnie zgładzić<sup>30</sup>.

Od czasów starożytnych uważano, że występowanie na scenie szczególnie poniża kobiety, dlatego role żeńskie grali mężczyźni. Pierwsze aktorki zawodowe pojawiają się oficjalnie w XVI wieku<sup>31</sup>, ale we Włoszech nawet w średniowieczu w zespołach teatralnych zdarzały się kobiety, co potwierdzają dokumenty, a także fakt istnienia w języku włoskim żeńskich odpowiedników zawodów, jak na przykład *giularessa* czy *buffonessa*<sup>32</sup>. W latach siedemdziesiątych XVI wieku trudno już sobie wyobrazić włoski zespół bez udziału kobiet. Także we Francji pod koniec XVI wieku aktorki zaczynały swoje kariery, szybko zyskując akceptację publiczności<sup>33</sup>. Natomiast Anglia elżbietańska nadal była wrogo nastawiona do aktorek. Żeńskie role powierzano wyłącznie młodym

<sup>29</sup> Diabeł uważany był za wielkiego iluzjonistę, zwodzącego ludzi. Por. A. Di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 151–153; O podobieństwach między błaznem a aktorem zob. M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 57–62.

<sup>30</sup> J. Osterwa, *Z zapisków*, wybór i opracowanie I. Guszpit, Wrocław 1992, s. 138.

<sup>31</sup> Zob. J. Pawłowiczowa, op. cit., s. 77 (przypis 2 do wypowiedzi Jana Bielskiego *O wychowawczej roli tragedii*).

<sup>32</sup> W roku 1564 nieznana bliżej Donna Lucrezia Senese wraz z sześcioma aktorami utworzyła trupę teatralną. Zob. J. Dygul *Mit wielkiej aktorki w oracji funeralnej In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima Adriana Valeriniego* [w:] *Od mistycyki do komediantki. Kobiety Europy epok dawnych – źródła i perspektywy*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, M. Sokołowicz, Warszawa 2016, s. 53–54.

<sup>33</sup> W teatrze Moliera role amantek i subrettek grane były przez kobiety, natomiast rajfurek i starych kobiet przez mężczyzn. J. Pawłowiczowa, op. cit., s. 77.



mężczyznom aż do powrotu Karola II do kraju w 1660 roku<sup>34</sup>. Wcześniej, określane pogardliwym mianem „stworzeń scenicznych” kobiety miały wstęp na scenę jedynie w charakterze akrobatek bądź prezenterek rozmaitych atrakcji, takich jak pokazywanie tłumowi karzełek i innych osobliwości<sup>35</sup>. Ich droga na scenę nie była prosta, a dochody niepewne<sup>36</sup>.

Artystki przyciągały widzów do teatru, czego konsekwencją było jednak nasilenie krytyki teatru ze strony Kościoła. Choć od renesansu oficjalnie mogły już być częścią przedstawienia, ciągle nie zmieniała się opinia na ich temat. Codziennie zmagaly się z odrzuceniem przez środowisko, z którego się wywodziły, i posądzeniem o niemoralne prowadzenie się<sup>37</sup>. Pierwsze aktorki Teatru Narodowego decydując się na życie w zespole wykraczają przyjęty model społeczny, łamiąc przyjęte normy. Zgorszenie budziło samo środowisko, bliskość aktorów różnej płci, wspólne próby i przedstawienia oraz romanse wywoływały plotki i niezdrowe emocje<sup>38</sup>. Tylko ulubieńcy publiczności mogli liczyć na hołdy publiczności i wymierną wdzięczność mecenasów<sup>39</sup>. Nawet w stałych zespołach dbano bardziej o publiczność niż artystów, wymuszane bisy w nieogrzewanych budynkach bardzo nadwerężały głosy aktorów i powodowały choroby gardła, uniemożliwiające dalszą pracę na scenie<sup>40</sup>. Kondycja aktorów ciągle plasowała się na najniższych szczeblach drabiny społecznej<sup>41</sup>.

Do wywalczenia należnych tej grupie zawodowej praw obywatelskich przyczynił się protest, zainicjowany w 1765 r. przez wybitną tragiczkę francuską Claire-Joséphine Clairon<sup>42</sup>. W Polsce twórcy otwartego w tym samym roku

<sup>34</sup> Pierwsza angielska aktorka wystąpiła oficjalnie 8 grudnia 1660 roku w wystawionym przez Thomasa Killigrew *Otellu*. <http://www.kulturalny.uw.edu.pl/aktorki.php> [Data wejścia: 12 grudnia 2016]

<sup>35</sup> Problem ten pojawia się w sztuce brytyjskiej autorki April De Angelis *Stworzenia sceniczne* (1993).

<sup>36</sup> Najlepiej zarabiającą aktorką w Anglii była pani Betterton, żona sławnego dyrektora Książęcego Teatru. Zob. E. Howe, *The First English Actresses. Women and Drama, 1660–1700*, Cambridge 1992, s. 24. R. Gilder, *Enter the Actress. The First Women in the Theatre*, Boston 1931, s. 166.

<sup>37</sup> Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993, s. 63.

<sup>38</sup> A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki teatralne*, [w:] *Gender. Dramat. Teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Kowalska, Kraków 2001, s. 19.

<sup>39</sup> Należał do nich brat króla Kazimierz Poniatowski, kochanek Agnieszki Truskolaskiej. Książę popierał ambicje swoich protegowanych, opłacał przez cały rok łożę i wspomagał finansowo aktorów polskich i francuskich. Zob. W. Smoleński, *Książę Eks-podkomorzy i Truskolawska*, „Przegląd Historyczny” 1915, z. 3, s. 327–328.

<sup>40</sup> Więcej na ten temat zob. *Aktorzy i ich warunki pracy w teatrze*, [w:] *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwankowski, Wrocław 1954, s. 58–65.

<sup>41</sup> Z. Wołoszyńska, op. cit., s. 103–104.

<sup>42</sup> Ibidem.

Teatru Narodowego także rozpoczęli starania o podniesienie rangi angażowanych do nowo powołanej instytucji wykonawców, był to jednak proces powolny. Instytucjonalizacja brała aktora pod opiekę państwa, zamieniając go w „funkcjonariusza sztuki moralnej i społecznie użytecznej”, oświeceniowy klasycyzm bronił go, odwołując się do naturalnych praw każdego człowieka<sup>43</sup>.

Mimo prowadzonej intensywnie na łamach „Monitora” kampanii, uprzedzenia stanowe długo jeszcze pozwalały „komediantów” traktować z pogardą<sup>44</sup>. Przez cały okres stanisławowski obserwujemy dwie przeciwstawne tendencje, z jednej strony bezkrytyczne wręcz uwielbienie dla wybranych artystów, z drugiej jawną dyskryminację (traktowanie na równi ze służbą, odmawianie sakramentów i chrześcijańskiego pochówku)<sup>45</sup>. Aktorzy byli wykluczani ze społeczności chrześcijańskiej jako *instrumentum diaboli*, dlatego nie chciano ich pochować w poświęconej ziemi ani z obecnością księdza. Taka sytuacja zdarzyła się po śmierci aktorki Klary Skurczyńskiej w 1779 r., o czym wspomina Bogusławski w *Dziejach* zaznaczając, że w 1799 r. Kazimierz Owiński spoczął na cmentarzu nieopodal grobów hierarchów kościelnych:

Dziwnym zdarzeniem, leży pomiędzy grobami dwóch arcybiskupów, kiedy przed kilkunastu laty, pierwsza z zmarłych aktorek teatru warszawskiego, ledwo za rozkazem samego monarchy, na świętym miejscu pochowaną być mogła [s. 254].

Zdarzenie to ilustruje ewolucję w postrzeganiu aktora w Polsce doby oświecenia. Kiedy sam Bogusławski w akcie desperacji zostawał aktorem porzuciwszy z niewiadomych powodów służbę wojskową, przełamywał bariery klasowe. Wchodził w zawód nieakceptowany przez środowisko, narażając się na deklasację i odrzucenie przez ojca, który wyrzekł się syna i nie utrzymywał z nim kontaktów aż do śmierci<sup>46</sup>.

Zachwyty dla artystek na scenie przeplatał się z pogardą dla ich trybu życia, odbiegającego znacznie od konwencji mieszczańskiej. W *Suplemencie „Przewodnikowi”* Antoniego Kossakowskiego [?] do *Przewodnika warszawskiego 1779 r.* Antoniego Felicjana Nagłowskiego [?], poświęconemu stołecznym pro-

<sup>43</sup> D. Ratajczakowa, op. cit., s. 63.

<sup>44</sup> Zob. S. Dąbrowski, *Niedole aktorów w XVIII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 245–249.

<sup>45</sup> O uposażeniu aktorów warszawskich zob. E. Szwanowski, *Polskie zespoły aktorskie w XVIII wieku*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji, poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. naukowa E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967, s. 106.

<sup>46</sup> Z. Wołoszyńska, op. cit., s. 106.

stytutkom, autor, wspominając o pominiętych w spisie przedstawicielkach najstarszej profesji świata, stwierdził:

Mijam ja jeszcze i komedyjantki,  
Niech trzeci swojej w tym dokaże sztuki,  
Że zliczy z nazwisk niewinne amantki  
Dla mię dość wiedzieć, że są wszystkie tłuki.  
Każdą z łatwością, kto zechce schędoży,  
Skoro jej tylko pieniądze położy<sup>47</sup>.

Sensację budził głośny romans Truskolaskiej ze starszym od niej o 34 lata bratem króla Kazimierzem Poniatowskim, podkomorzym wielkim koronnym<sup>48</sup>.

Stosunek do aktorek i ich profesji pokazuje opublikowany w numerze 49 z 18 XI 1765 r. „Monitora” list, podpisany inicjałami M.G. [Maria Gaudzicka – D.K.]. Treść listu oraz odpowiedź redakcji czasopisma stanowi pretekst do apologii profesji aktorskiej i stanowi część dyskursu o roli i funkcji aktora w nowoczesnym teatrze<sup>49</sup>. Widać w nim wyraźnie tendencję do podniesienia rangi zawodu aktorskiego. W liście, w edycji Biblioteki Narodowej opublikowanym pod tytułem *Skarga na bałamuctwo kawalerów i zapytanie: czyli stan komediantki uczciwej pannie przystoi?*, mowa o przyszłym mężu Gaudzickiej, księciu Mikołaju Radziwille, który nie spieszył się z oświadczeniami, trzymając niezamożną pannę w niepewności („dziwna rzecz, przyrzeka, że kocha, a przecież dotychczas z jego strony żadnego nie widać kroku”). Zdesperowana Gaudzicka zastanawia się nad podjęciem zawodu aktorki, co wywołuje gwałtowny sprzeciw konkurenta, starającego się jej „obrzydzić stan komediantki, jakby to nią być ostatnią dla uczciwej kobiety miało być wżgardą”. Odpowiedź redakcji „Monitora” koresponduje z przekonaniem niedoszłej aktorki, że

stan komediantów nie tylko, że nie jest nieprzystojnym, ale osobliwszego godzien poszanowania. Bo czyż może być która więcej chwały godna zabawa, jako ganiem występku a wysławianiem cnoty własną oświecać ojczyznę?

Redakcja czasopisma broni aktorów i ich kunsztu, stwierdzając, że „jeżeli niektórych złe życie czasem warte nagan, toć nie można mówić, ażeby drudzy

<sup>47</sup> *Przewodniki warszawskie*, teksty ustalił i oprac. E. Rabowicz, [w:] „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie”, nr 8–9 (1985), Dodatek, s. 67.

<sup>48</sup> Zob. „*Serce nie zna klatek*”, op. cit., s. 284.

<sup>49</sup> „*Monitor*” 1765–1785. *Wybór*, oprac. i wstępem poprzedziła E. Aleksandrowska, Wrocław 1976, BN I/ 226, s. 48–53. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

za to tracić mieli prawo do powszechnego poszanowania”. Szukając argumentów na poparcie swojego stanowiska, przywołuje wypowiedź sławnego ponoć we Francji komedianta, któremu chciano „ohydzić profesję jego”:

Nie pojmuję ja – rzecz – czemu by była rzecz naganna to na pamięć powtarzać i udawać na teatrum, co z samego WMPanów przyznania wybornym autorom dramatycznym tak wielką chwałę przynosi.

Według autora artykułu „komedia nie tylko uczciwą zabawą, ale konieczną dla poprawy kraju jest potrzebą.” Mało szanowanej profesji nadana zostaje godność, a nawet pewna szlachetność.

Pochlebnie wypowiada się o aktorach sceny narodowej również Adam Kazimierz Czartoryski:

Przez ten krótki czas, co trwał, widowisk polskich łatwo było poznać, jakich byśmy wkrótce mogli dochować się aktorów; tak dobrymi, upewniam, że żaden naród w pierwszych początkach otwarcia teatru szczyścić się nie może<sup>50</sup>.

Nie było to jednak stanowisko powszechne. Prawo komedii do poprawiania obyczajów kwestionuje Franciszek Salezy Jezierski w *Niektórych wyrazach porządkiem abecadła zebranych* (1791), dowodząc, że teatr uczy udawania i grania w realnym życiu<sup>51</sup>. Komedię ciągle traktowano gorzej niż tragedię i mniej ją ceniono a najlepsi polscy aktorzy próbowali naśladować grę tragiczków francuskich [*Dzieje*, s. 246]<sup>52</sup>. Nieprzypadkowo refleksja nad aktorstwem w Polsce zaczęła się w momencie, gdy tragedia klasyczna okrzepła na scenie (Emanuel Murray, *O aktorstwie i grze teatralnej*, 1810), co wynika ze ścisłego związku francuskiej tragedii klasycznej ze sceną i aktorem<sup>53</sup>. Stanisław August Poniatowski docenił aktora dopiero w 1790 roku, kiedy napisał do przebywającego na prowincji Bogusławskiego list, wzywający go do powrotu do Warszawy [*Dzieje*, s. 62–64]. Przez 30 lat od otwarcia Teatru Narodowego wiele się zmieniło, w czasie Sejmu Wielkiego osiągnął już prestiż a aktorzy nobilitację<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Idem, *Przedmowa do Panny na wydaniu*, [w:] J. Pawłowiczowa, op. cit., s. 142.

<sup>51</sup> F. S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, Warszawa 1791, s. 5–6.

<sup>52</sup> O opinii na temat komedii w oświeceniu zob. D. Ratajczakowa, op. cit., s. 68–71.

<sup>53</sup> M. Dębowski, *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym*, Kraków 1996, s. 11.

<sup>54</sup> Pokazała to awantura związana z premierą *Powrotu posła* J. U. Niemcewicza i oskarżeniami wysuwanymi w stronę aktorów grających w tej sztuce. Zob. M. Klimowicz, op. cit., s. 481–484.

Awans społeczny aktorów oddaje hasło *Aktor* zamieszczone w *Dykcjonarzyku teatralnym z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym warszawskim* (Poznań 1808). Aktor opisany w nim został jako pracownik sztuki:

członek najznaczniejszy teatru, udaje różne osoby i ich pasje. Od jakiegoś czasu aktorów nazywają artystami dramatycznymi – i lepiej. Aktorów można dzielić tylko na dwie klasy, na tragicznych i na komicznych i znowu na tragicznych śpiewających i komicznych śpiewających.<sup>55</sup>

W słowniku Bogumiła Samuela Lindego wyraz „aktor” był synonimem nieposiadającego jeszcze statusu artysty „komedianta” (obok innych znaczeń „sprawcy”, np. „oskarżyciela”)<sup>56</sup>. Negatywne konotacje określenia „komediant” potwierdza zdarzenie, do którego doszło podczas Insurekcji Kościuszkowskiej, w maju 1794 r. Aktor Teatru Narodowego Tomasz Truskolaski jako kapitan miejskiej policji aresztował insurgenenta Antoniego Kowalskiego za nazwanie go komediantem. Słowo to Truskolaski uznał za obelżliwe<sup>57</sup>.

Wojciech Bogusławski jako nowoczesny człowiek teatru zdawał sobie sprawę, że podniesienie rangi tej instytucji wiąże się z jej demokratyzacją i uznaniem kondycji aktorów<sup>58</sup>. Jako aktor zawodowy i dyrektor kładł przede wszystkim nacisk na społeczną użyteczność teatru i walczył ze stereotypami na temat aktorów, propagując pozytywny wizerunek swego zawodu. Starał się przy tym respektować obowiązującą wówczas doktrynę teatralną. Sławiąc Stanisława Augusta Poniatowskiego za powołanie do życia Teatru Narodowego, widział w tej instytucji, podobnie jak jej twórcy, „najdzielniejszą obyczajów szkołę.”<sup>59</sup> Również propagowany w *Dziejach* wzorzec aktora związany jest z oświeceniem i polityką kulturalną króla.

Elementy pochwały aktorów i ich zasług dla państwa odnajdziemy w różnych partiach tekstu. *Dzieje* to apologia sceny narodowej (nazwa teatru zapisywana jest zawsze wielkimi literami!), dlatego autor podkreśla wszystko, co rodzime, przy każdej okazji wskazując wyższość polskich sztuk nad obcymi przedstawieniami. W całym pamiętniku konsekwentnie rysuje opozycję swoj-

<sup>55</sup> *Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym*, Poznań 1808, s. 4.

<sup>56</sup> S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807, s. 10.

<sup>57</sup> *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego opracowała redakcja w składzie: Z. Raszewski [et al.], Warszawa 1973, s. 906.

<sup>58</sup> J. Kott, *Główne problemy teatru oświecenia*, [w:] *Teatr Narodowy 1764–1794*, op. cit., s. 23.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

skość-obcość<sup>60</sup>. Krytykując poczynania rywala w antreprzyzie, cudzoziemca Franciszka Ryxa chce przekonać czytelnika, że sprowadzony przez niego balet i opera włoska utrudniały egzystencję rozpoczynającej właśnie swój niełatwy żywot sceny narodowej:

Niespodziewane zjawienie się kilku śpiewaków włoskiej opery *buffa*, wywróciło całą tak pięknie rozpoczętą budowę, i na długi czas, Talii polskiej nakazało milczenie. Było to ze strony obcych widowisk pierwsze niejako hasło owych następnych i dotąd niewygasłych wojen, pod których przewagą nieraz scena ojczysta ulec musiała! [s. 2–3].

Bogusławski wyraźnie daje do zrozumienia, że aktor nie może być prawdziwym artystą Teatru Narodowego, nie będąc Polakiem, nie grając w języku polskim i nie preferując polskiej sukni oraz rodzimych obyczajów.

Przykładem modelowej postawy jest postępowanie Tomasza Truskolaskiego – wykreowanego w *Dziejach* na patriotę, który po utracie przez Polskę niepodległości, jako antreprenier niósł:

iskrę pociechy, w przedstawionych rodakom widowiskach w ojczystej mowie (...) Przywiązany nad wszystko do ojczystego ubioru, przez całe życie chodził po polsku. (...) Przymuszony ubierać się na scenę w różne zagraniczne kostiumy żałował zawsze, że nie mógł nosić wąsów, najcelniejszej ozdoby twarzy Polaka [s. 274–275].

Teatr Narodowy w ujęciu Bogusławskiego jest sceną walki o polskość, narodowość i niepodległość. Aktor ma zatem do spełnienia wyjątkową misję, porównywalną z powinnością rycerza. Musi rywalizować z zespołami i sztukami obcymi, poświęcać się dla ojczyzny, nawet jeśli wymaga to wyrzeczeń i ofiar. Obowiązek ten Bogusławski nazywa „powołaniem nieszczęśliwym”. Wszyscy opisywani aktorzy heroicznie znoszą liczne przykrości, niewygody i niedostatki, wspierając się wzajemnie w trudnych momentach. Lojalność i solidarność zawodowa to w ujęciu Bogusławskiego jeden z walorów dobrego aktora.

Motyw ofiary pojawia się – dość nieoczekiwanie – w biogramie Agnieszki Truskolaskiej i wiąże się z przyjęciem przez gwiazdę roli w operze komicznej

<sup>60</sup> Według Izoldy Kiec znajdziemy w *Dziejach* fragmenty, przypominające konstrukcję komedii dydaktyczno-obyczajowej Franciszka Bohomolca. Bogusławski wykorzystuje schemat Bohomolcowy, zawierający szereg opozycji, do wykazaniu pozycji i zasług narratora i bohaterów oraz uwypukleniu doznanych od rywali, głównie cudzoziemców, krzywd. I. Kiec, op. cit., s. 84. O komedii Bohomolcowej zob. D. Ratajczakowa, op. cit., s. 78–84. O opozycji swojskość-obcość zob. T. Kostkiewiczowa, *Polski Wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 37–45.

*Dla miłości zmyślone szaleństwo* Antoniego Sacchiniego Aktorka ponoć początkowo nie chciała w niej wystąpić, bo znała niechęć widzów do polskich oper i bała się kompromitacji<sup>61</sup>. Zapewne wiedziała, że publiczność, podobnie jak król, programowo popierała scenę narodową, ale chętniej oglądała spektakle obce<sup>62</sup>. Ostatecznie dała się przekonać, że publiczność potrzebuje widowisk muzycznych we własnym języku „od mężów narodowość cenić umiejących zniewolona, przyjęła nareszcie rolę” [*Dzieje*, s. 25]. Obawy artystki okazały się całkowicie nieuzasadnione, bo opera spodobała się widzom, zaś ona sama „zachwyciła wszystkich umysły, wszystkie pozyskała serca” [s. 26].

Narodowość aktora wydaje się bardziej istotna niż jego zdolności i upodobania estetyczne publiczności. Ważniejszy niż systematyczne wykształcenie i znajomość reguł jest talent dany od natury<sup>63</sup>. Tę charakterystyczną opinię wygłasza Bogusławski chwając samorodny talent Agnieszki Truskołaskiej („poniosła z sobą sławę znakomitej w każdym rodzaju, a od samej natury wydoskonalonej artystki”, s. 265). Artyści uczą się bowiem zawodu bezpośrednio na scenie, często pod okiem starszych kolegów. Bogusławski wiele razy podkreśla, że nie należy porównywać polskich artystów z artystami obcymi, choć akceptuje fakt, że rodzimi aktorzy wzorują się na aktorach francuskich tzw. starej szkoły, odnoszących sukcesy przed rewolucją francuską<sup>64</sup>. Naukę języka francuskiego i lekturę francuskich podręczników zalecał aktorom w *Przedmowie do Panny na wydaniu* Adam K. Czartoryski.

Pożądaną cechą aktora jest uniwersalność, czyli umiejętność wcielania się zarówno w role tragiczne, jak i komiczne. „Aby zasłużyć na imię wielkiego aktora – zaznacza Bogusławski – nie w jednym tylko rodzaju scenicznej sztuki potrzeba być wyższym od innych” [s. 244–245]. Wielki aktor odnosi sukcesy zarówno jako tragiczny, jak i komik.

Dobry aktor nie pozwala ponieść się emocjom i ceni cnotę umiaru, kierując się w życiu stoicyzmem i zasadą złotego środka<sup>65</sup>. Czytając *Dzieje* nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że aktorowi wiele można wybaczyć. „Jako czło-

<sup>61</sup> K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, op. cit., s. 198.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Por. A.K. Czartoryski, *Przedmowa do Panny na wydaniu*, op. cit., s. 143. Wedle Czartoryskiego, aktor „natury się trzymać powinien, wpatrywać się w nią pilnie i naśladować ją we wszystkim”.

<sup>64</sup> Według Anny Nakwaskiej, Izabela Czartoryska i Elżbieta Lubomirska uczyły Truskołaską sztuki aktorskiej, wzorując się na grze oglądanych w paryskich teatrach słynnych tragiczek francuskich. A. Nakwaska, *Fragment ze wspomnień*, podał do druku H. Szletyński, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 241.

<sup>65</sup> Cnoty te z upodobaniem propagował w swoich utworach Ignacy Krasicki (wiersz *Mierność* i inne) i pozostali klasycy stanisławowscy.

wiek miał wady – pisze o Owińskim – jako artysta był wielkim” [s. 256]. Nie-nagane obyczaje pozwalają aktorowi, a potem często dyrektorowi czy antrepreneurowi na przyjęcie roli wychowawcy i mistrza dla następców. Wyrazisty przykład stanowią Truskołaska i jej córka Józefa Ledóchowska [s. 264–265]<sup>66</sup>. Praca dydaktyczna jest przejawem postawy patriotycznej. Chwalebny przykładem takiego postępowania jest zdaniem Bogusławskiego Owiński, który „zatrudniał się usilnie nauką młodych artystów, w czym wielką przysługę uczynił tamtejszej publiczności, która aż do onego czasu żadnych polskich nie znała widowisk” [s. 251–252].

Na zakończenie warto zastanowić się, czy propagowany w *Dziejach* wzór osobowy aktorki różni zasadniczo się od wzoru aktora? Lektura pamiętników skłania do wniosku, że katalog cech właściwych dla tej profesji zawiera te same elementy dla obu płci. We wspomnieniach dotyczących artystek częściej pojawiają się jednak szczegóły, które świadczą o ich doskonałych warunkach scenicznych, fenomenie spojrzenia i przyciągającym uwagę widzów głose. Bogusławski eksponuje ich cechy fizyczne, takie jak uroda czy ujmująca powierzchowność. Wymienione walory skłaniają do przyjmowania ról amantek Agnieszki Truskołaską:

Hojnie od natury obdarzoną tym wszystkim, co tylko w oczach widzów artystkę uprzyjemnić może, nie dziw, że przy pierwszym zaraz wstępie na scenę, wszystkich serca pociągnęła ku sobie (...) drama *Teresa*, przez osobliwszą przyjemność wymowy, kwitnącą młodość i zachwycającą mimikę JPani Truskołaskiej długo i powszechnie ulubioną była [s. 259–260].

Bogusławski podkreśla również takie cechy aktorek, jak empatia i czułość macierzyńska. Autor *Dziejów* niejednokrotnie nazywany był ojcem Teatru Narodowego. Jak wynika z jego pamiętników, rodzima scena posiadała wiele matek, gdyż każda dojrzała aktorka, nawet jeśli nie doczekała się własnych dzieci, pełniła tę funkcję, biorąc pod swoje skrzydła przedstawicieli młodego pokolenia.

Aktorzy Bogusławskiego, podobnie jak wykreowane w oświeceniu parenetyczne przykłady innych stanów czy profesji, żyją uczciwie i kultywują wartości rodzinne, stanowiąc skrajne przeciwieństwo krytykowanej przez pisarzy

<sup>66</sup> Por. K. W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, t. 1, wybrał J. W. Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Grabowskiej, Warszawa 1974, s. 103.



modnej oświeceniowej elity. Nade wszystko tworzą grupę obywateli społecznie użytecznych.

Wzorzec osobowy aktora jest w oświeceniowej nowością, wyrastającą z przekonania, że dobrymi obywatelami mogą być przedstawiciele wszystkich stanów i profesji. Nie bez znaczenia dla sposobu kreowania wizerunku artysty pozostaje również jego udział w edukowaniu ówczesnego społeczeństwa i traktowanie gry na scenie Teatru Narodowego jako pewnego rodzaju misji. Zawarte w pamiętnikach Wojciecha Bogusławskiego wyobrażenie idealnego aktora i aktorki wiąże się zarówno z ich działalnością sceniczną, jak i z oświeceniową wizją teatru – świeckiej kazalnicy. Spopularyzowany w *Dziejach Teatru Narodowego* wzorzec aktora wynika z przyjętej przez króla polityki kulturalnej. Ojciec sceny narodowej, nawiązując do renesansowych traktatów parenetycznych, eksponuje narodowość (polskość) oraz zalety moralne „komedianta”, wyznaczone przez etykę chrześcijańską i filozofię stoicką. Prezentuje go – niezależnie od płci – jako patriotę i obywatela, który służy ojczyźnie i kultywuje tradycyjne wartości. Przyczynia się przez to do zmiany postrzegania przez społeczeństwo przedstawicieli mało dotąd szanowanego zawodu.

**„(...) THEY SHOULD BE EXPOSED AS A MODEL TO BE IMITATED”  
THE CHARACTER OF ACTOR IN ‘THE HISTORY  
OF THE NATIONAL THEATRE’ BY WOJCIECH BOGUSŁAWSKI**

**Summary**

The article discusses the problem of actor as a role model in the Enlightenment. Its purpose is to determine parenetical strategies in texts and statements referring to actors and theatre. The qualities of an actor as a role model are discussed in the context of Old Polish patterns and cultural conventions. The research material is Wojciech Bogusławski's *Dzieje Teatru Narodowego*, including twelve biographies of the prominent Polish actors. The memoirs by the former director of the National Theatre are perceived as a text promoting role models, an affirmation of a concrete vision of the theatre and a ‘mirror’ of the life of the actor in the Poland of the Enlightenment period. The actor is seen as a model of patriot and citizen who serves his homeland and cultivates traditional values, which were the qualities promoted in those days. The analysed text shows the changes in the attitudes towards the actor. The institutionalization of the theatre and the Classicist theatrical doctrine contributed to the positive evaluation of the actor's profession.

**Key words:** Wojciech Bogusławski, The National Theatre, Enlightenment, actor, role model, memoirs

**BIBLIOGRAFIA****Teksty źródłowe:**

- Bogusławski W., *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965 (przedruk z wydania 1: Warszawa 1820–1821).
- Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym warszawskim*, Poznań 1808.
- Jezierski F. S., *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, Warszawa 1791.
- „Monitor” 1765–1785. Wybór, oprac. i wstępem poprzedziła E. Aleksandrowska, Wrocław 1976, BN I/ 226.
- Osterwa J., *Z zapisków*, wybór i opracowanie I. Guszpit, Wrocław 1992.
- Przewodniki warszawskie*, teksty ustalił i oprac. E. Rabowicz, [w:] „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie”, nr 8–9 (1985), *Dodatek*.
- Sensacje z dawnych lat*, wyszukał i skomentował R. Kaleta, wyd. 3 udoskonalone i poszerzone, Wrocław 1986.

**Opracowania:**

- Dąbrowski S., *Niedole aktorów w XVIII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4.
- Dębowski M., *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym*, Kraków 1996.
- Di Nola A., *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 2001.
- Dygul J., *Mit wielkiej aktorki w oracji funeralnej In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima Adriana Valeriniego*, [w:] *Od mistyczki do komediantki. Kobiety Europy epok dawnych – źródła i perspektywy*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, M. Sokołowicz, Warszawa 2016.
- Dziechcińska H., *Parenetyka*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990.
- Dziechcińska H., *Parenetyka – jej tradycje i znaczenie w literaturze* [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1972.
- Dziechcińska H., *Wzory osobowe*, [w:] *ibidem*.
- Gilder R., *Enter the Actress. The First Women in the Theatre*, Boston 1931.
- Howe E., *The First English Actresses. Women and Drama, 1660–1700*, Cambridge 1992.
- Kiec I., *Księga, czyli o „Dziejach Teatru Narodowego” Wojciecha Bogusławskiego*, w: „Wiek Oświecenia” 16 (2000): *Przełom wieków*.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 1998.

- Kuligowska-Korzeniewska A., *Pierwsze polskie antreprenerki teatralne*, [w:] *Gender. Dramat. Teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Kowalska, Kraków 2001.
- Lemann N., *Pamiętnik*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.
- Linde B. S., *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807.
- Norkowska A., *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764–1795)*, Kraków 2006.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Ratajczakowa D., *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993.
- Ratajczakowa D., „*Teatr mój widzę powszechny...*” – *Wojciecha Bogusławskiego zbiór zasad funkcjonowania Sceny Ojczystej*, „*Wiek Oświecenia*” 12 (1996): *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*.
- Słowiński M., *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego opracowała redakcja w składzie: Z. Raszewski [et al.], Warszawa 1973.
- Smoleński W., *Księżę Eks-podkomorzy i Truskolawska*, „*Przegląd Historyczny*” 1915, z. 3.
- Szajnert D., *Autobiografia*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.
- Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, oprac. J. Jackl, B. Król-Kaczorowska, J. Pawłowiczowa, K. Wierzbicka-Michalska, Z. Wołoszyńska, W. Zawadzki, Warszawa 1967.
- Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji, poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. naukowa E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967.
- Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwankowski, Wrocław 1954.
- Wierzbicka-Michalska K., *O wiarygodności „Dziejów Teatru Narodowego” Wojciecha Bogusławskiego*, „*Wiek Oświecenia*” 14 (1998): *Problemy geografii literackiej*.
- Wierzbicka-Michalska K., *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977.
- Wójcicki K. W., *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, t. 1, wybrał J. W. Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Grabowskiej, Warszawa 1974.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

#### NOTA O AUTORCE

**Danuta Kowalewska (Toruń)**, prof. UMK, historyk literatury, autorka książek *Poeta wśród zdarzeń prawdziwych. Puścizna prozatorska Stanisława Doliwy Starzyńskiego* (Toruń 2001) i *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia* (Toruń

2009) oraz artykułów publikowanych w „Pracach Polonistycznych”, „Napisie”, „Literaturze Ludowej”, „Klio”. Należy do Towarzystwo Badań nad Wiekiem Osiemnastym. Zajmuje się literaturą i kulturą polskiego oświecenia, komparatystyką oraz demonologią w literaturze dawnej.