

Edmund Misiotek

WIEDEŃSKI DEBIUT BOGUMIŁA DAWISONA *

Ludzie przyjaźni Holbeinowi wskazywali na jego zasługi położone w latach 1848—1849, kiedy to poprzez Scylle i Charybdy rewolucji wprowadził na czystsze wody i Burgtheater i wiedeńską operę. Ale pod koniec 1849 roku niewiele już było tych przyjaznych. Wybitniejsze umysły coraz krytyczniej patrzyły na działalność Holbeina i nawet jego oczywiste zasługi ograniczano do wymiarów dość skromnych. Wszyscy zgodnie przypisywali mu talent administracyjny, dzięki któremu wprowadził wreszcie i utrzymał pewien ład w finansach. Wraz z Küstnerem wyprzedził w Berlinie inne sceny ustanawiając tantiemy autorskie (ale sam nie wykorzystywał ich jako autor). To wszystko prawda. Trudno było jednak nie widzieć, jak podupadał repertuar, jaki chaos panował w obsadach, jak nie czuło się w przedstawieniach reżyserskiej ręki. Senne, wlokące się spektakle były na porządku dziennym. Ks. Konstantego Czartoryskiego, jednego z najwytrawniejszych znawców i mecenasów wiedeńskiego teatru i muzyki**, drażniło, że w wypowiedziach publicznych Holbein wciąż usprawiedliwiał się „trudnościami obiektywnymi”: tego nie można, tamtego nie wolno było. Nawet umiarkowany w sądach Edward Devrient twierdził, że Holbein po prostu uciekał od odpowiedzialności, że zbyt polubił na starość spokojne życie. Pedantyczno-ceremonialnie uprzejmy dla wszystkich, wobec przełożonych przybierał Holbein postawę, którą złośliwy i ostry w języku Hebbel określał jako „Antichambre- und Geburtstagsgratulationston”. Można sobie łatwo wyobrazić, ile zamieszania musiało wynikać z ulegania dworskim dygnitarzom i protektorom ingerującym w życie obu scen.

Kiedy austriacy dygnitarze sami znaleźli się w opałach, wydawało się, że Holbein wreszcie przestanie być „narzędziem Cesarskiego Podkomorzego”, wykaże samodzielność, zdobędzie się na energiczne reformy. Po Wiośnie 1848, rzeczywiście się na to zanosilo: gorączkowo wprowadzał na scenę zakazane dotąd sztuki. Ale na tym też poprzestawał. Wkrótce już i niczym nie kępowana wolność od cenzury przestała mu dogadzać, i na nią z kolei zwał winę za własne zaniedbania. Głównym wśród nich było, że nie wychował sobie młodzieży. Pojmował w końcu, ale chyba już za późno, konieczność odmłodzenia Burgu, i Dawison miał być bodaj jedynym cennym nabytkiem. Pewnie myślał teraz o nim jako o karcie, którą zagra ratując zachwianą dyrekcję. Tylko czy prasa pomoże sukcesowi debiutu? Krytyka

* Bogumił Dawison (1818—1872), słynny aktor polski i niemiecki, urodził się w Warszawie i był uczniem tamtejszej Szkoły Dramatycznej. Występował kolejno na scenie warszawskiej (1837—1838), wileńskiej (1838—1840) i lwowskiej (1840—1846). W roku 1847 debiutował jako aktor sceny niemieckiej w Hamburgu (1847—1849), po czym grał w wiedeńskim Burgu (1849—1853) i w Dreźnie (1854—1864). Pod koniec swej kariery artystycznej występował gościnnie na niemieckim obszarze językowym oraz we Francji, Rosji, Holandii i w Ameryce. Zmarł w obłąkaniu w Dreźnie.

** Brat paryskiego „króla polskiego na wygnaniu”, Adama z Hôtel Lambert. O jego działalności i zbiorach muzyczno-teatralnych pisał «Pamiętnik Teatralny» 1956, z. 4, s. 567, 681.

wiedeńska, aż zbyt pobłażliwa wobec swoich, z zasady chłodno przyjmowała obcych.

Ale Dawison, dobry taktyk, starał się nie ryzykować. Zgodnie z jego planem pierwsze spotkanie z publicznością i krytyką wiedeńską nastąpiło w sztuce naówczas niezawodnej, w dramacie Melesville'a *Ona jest obłąkana*. Łączyło go z tym melodramatem wiele emocjonalnych więzów, sięgających jeszcze lat młodzieńczych. Jako siedemnastoletni chłopak ujrzał w nim bożyszczą swej młodości: Wojciecha Piaseckiego, Leontynę Żuczkovską-Halpertową, Alojzego Żółkowskiego. Sam bodaj zadebiutował nawet w tej sztuce... jako recenzent. Po premierze 6 XII 1835 w Teatrze Wielkim (z powtórzeniami w tym samym miesiącu 9, 10 i 22) drukował w «Gazecie Warszawskiej» swoje omówienie, jako „artykuł nadesłany”, z podpisem „Bogumił D...” „Mała ta sztuka — uznał już wówczas — utrzymuje od początku do końca słuchacza w największym napięciu, chociażby miernie była przedstawioną [na naszej atoli scenie ujrzelśmy przedstawienie wzorowe], musi zniewalać dla siebie całą publiczność”.

Był to też temat jego życia, ulubiony temat romantyków, zarówno poetów cyganerii warszawskiej, jak i aktorów. „Najstraszniejszy duch, jaki tylko zatruwać może życie człowieka, duch obłąkania, zjawia się nam w tej dramie. Ale wzbudza on nasze najszczerze współczucie, nie wzbudza obrzydzenia, jest on szlachetnego pochodzenia: zbrodnia nie jest matką jego.” Będzie powtarzał ten temat obłędu w najrozmaitszych wariantach przez wszystkie lata swej kariery. Harleigha, rolę zmarłego tymczasem Piaseckiego, próbował jeszcze między drugim a trzecim występem debiutowym z mistrzem Kudliczem w Szkole Dramatycznej. W teatrze niemieckim Lwowa grał w 1843 r. Maxwella, warszawską rolę Żółkowskiego, a już w Hamburgu, w teatrze Thalia, później w Miejskim — Harleigha.

Sztuka była efektownym melodramatem, ale po trosze i studium psychologicznym. Ów Lord Harleigh wzywa na wieś zaprzyjaźnionego lekarza, aby zwierzyć mu tajemnicę o obłąkaniu swej żony Anny i błagać o ratunek. Obiecuje mu hojną zapłatę, ale kiedy rozwija plany wzbogacenia: przez osuszenie pobliskiego oceanu, założenie w nim wsi i miast — lekarz spostrzega, że obłąkanym jest sam Harleigh. Zastosowuje *avant la lettre* psychoanalizę i odkrywa źródło „urojenia i szaleństwa” (*Wahn und Wahnsinn*, taki był inny tytuł sztuki) — zazdrość i wyrzuty sumienia zabójcy. Harleigh żyje w przekonaniu, że zabił niedawno, strącając pod Neapolem do morza, wielbiciela swej żony, wciąż widuje mu się biała chusteczka, powiewająca na falach. Dramatyzm sytuacji potęgują zakusy rodziny na majątek obłąkanego i grożąca sekwestracja — szczęśliwe zakończenie przynosi dopiero pojawiający się Maxwell, niedoszły topielec, który w rzeczywistości pragnął tylko wyjednać zatwierdzenie potajemnego ślubu z siostrzenicą Harleigha. „Interesujące zawiązania — pisał w swej recenzji młody Dawison. — które ciągle nas zajmują, graniczą z krainą cudowności, nie przekraczają atoli szranków prawdopodobieństwa. Wszędzie oczywista możliwość, naturalny tor srogiego przeznaczenia. I gdy dusza nasza napemnia się boleścią, dalecy tu jednak jesteśmy od przerażenia.”

Sukces był niemal z góry pewny, kiedy w środę, 17 X 1849 Dawison wystąpił w Burgtheatrze. Piękna sala dawnego Ballhaus przy Michaelerplatz, na ponad 1000 osób, o kształcie wydłużonej podkowy, z czterema rzędami łóż i galerią, odnowiona niedawno (1845), nadal odznaczała się znakomitą akustyką i widzialnością. Przed ośmiu laty Dawison był tu jedynie widzem, nawet do przesłuchania przez Holbeina wówczas nie doszło — teraz stał na tej scenie jako ceniony gość, z którym wiązano duże nadzieje.

Widownia wiedeńska wcześniej już polubiła sztukę Melesville'a, dzięki kreacji Korna. Niedawno grał w niej gościnnie Karol Devrient z Hanoweru i choć nie przypadł do gustu w dwóch innych rolach, w tej i on się podobał. Jak grało się takiego Harleigha? Nie trzeba było nawet wielkiej charakteryzacji. Odtwórca patrzył przed siebie osłupiałym wzrokiem, od czasu do czasu wzdrygał się malując trwożny niepokój. Mówił przyciszonym szeptem, to nagle podnosił głos aż do krzyku. Dawison dysponował już zaawansowaną techniką, a stosując swój styl naturalnego mówienia zamiast patetycznej deklamacji, zaskoczył krytykę i zelektryzował publiczność.

Nie wypadało jednak prasie jednoznacznie chwalić przybysza z mało cenionej Północy, przedtem zaś aktora z prowincjonalnego Lwowa. Odwrotnie, należało od początku uczynić respektu dla stołeczno-cesarskiej sceny i wiedeńskiej krytyki. Znamienna więc była recenzja w »Grenzboten« podpisana literami er, z uporem posługująca się zniekształconym nazwiskiem gościa. Konserwatywny recenzent lubował się w aktualizacjach politycznych. (Nie tak bardzo to było dziwne. Czasy wciąż jeszcze były niespokojne. Na tej samej 1012 stronie pisma, w dziale „Der Bote von Gestern”, znajdowała się wiadomość z Brodów o doprowadzonej tam z Węgier pod silną eskortą grupie kobiet podejrzanych o zatrucie studni.) Nawiązał więc do wydarzeń z 1846, „ostatnich rozruchów polskich”, „znieważających ludzką rzeź”, zdawałoby się nie do pomyślenia w XIX stuleciu. Z aluzją do tytułu sztuki wyprowadzał je — trudno powiedzieć: z perfidii czy tylko z niewiedzy — z obłędu fantastów, nie rozumiejących, że wolność można na trwałe wywalczyć jedynie drogą reform, nie rewolucji. A przecie, wywodził, przed tym przerażającym rokiem żyło się i w Polsce nieźle („nicht ganz freudenlos”), rany rewolucji z 1830 zwołna się zablizniały, kwitło życie towarzyskie, pielęgowano sztuki i nauki. „W tym to czasie pewien debiutant z kompanii polskiej teatru Skarbkowskiego we Lwowie zwrócił na siebie uwagę, próbując również, nie bez powodzenia, sił w dramacie niemieckim, tylko zarzucano panu Davidsohn (takie było nazwisko młodego człowieka) nadmiar kunsztowności i pewną sztuczność w grze, oraz zbytne forsowanie gardła, przechodzenie od czasu do czasu w przesadny krzyk, nie bez uszczerbku dla jego wcale skądinąd dźwięcznego głosu.”

Wspominał dalej recenzent o późniejszej podróży artysty do Paryża i powrocie w Hamburgu. Po czym dobrał się do wyboru repertuarowego, aby zakwestionować wartość osiągniętego w Wiedniu sukcesu. „Żałujemy jedynie, że na swój pierwszy występ debiutowy dobrał sobie rolę, która mówiąc językiem kulis jest samograjem, i trudno ją położyć nawet połowicznie tylko wyszkolonemu odtwórcy [...]. Rola ta nie może nam więc w żadnym razie posłużyć za kryterium w ocenie talentu aktora, choć przyznajemy, że pan Davidsohn jako nie-Niemiec złożył najlepsze dowody pilności przewyciężając trudności językowe, ma też na usługi swego powołania piękne środki, jak szlachetną męską postawę, wewnętrzny ogień i siłę; jego głos dźwięczałby rzeczywiście jeszcze o wiele przyjemniej, gdyby zdołał uniknąć jego forsowania.” I wreszcie, ułaskawiająco, dodawał recenzent: „Mamy nadzieję ujrzeć jeszcze gościa w sztukach konwersacyjnych i w rolach, które bardziej odsłonią w nim aktora intelektualnego [...]. Publiczność, której dawno już nie zaprezentowano żadnego talentu, odznaczyła pana Davidsohn licznymi oklaskami, i w każdym razie trzeba by go uznać za o wiele, wiele lepszy nabytek od panów Schulza i Zwereza.”

Wcześniej, niż to było planowane, przyszła kolej i na aktorstwo intelektualne. Już w wieczór sobotni 20 października pojawił się na scenie *Hamlet*. Recenzent »Grenzboten« znowu dosiadł konika politycznego. Tematów do aluzji nie brakowało,



Teatr przy Michaelerplatz w Wiedniu

ale głównym obiektem pouczenia stały się tym razem nieszczęsne Węgry. Dobięła już końca ich pacyfikacja, wycofywał się z terenów austro-węgierskich carski „żandarm Europy”. Ostatni rosyjski korpus pomocniczy z oblężenia Komarna, korpus Grabbego, ścigał resztę rosyjskiej załogi Krakowa i odchodził na tereny polskie. Luzował ją nowy mocny austriacki garnizon, pułki Wellingtona i Fürstenwerthera. Dochodziły jeszcze ostatnie pogłosy krwawych wydarzeń. Pod Prosnitz (Prostějov), we wsi Czechowice kawalerzysta zasiekł chłopą w sporze o kwatere. Tamże aresztowany 3 sierpnia przez austriackie tabory Izraelita Mandl opuścił wreszcie areszt, uznany za niewinnego. Przesiedział dwa i pół miesiąca. Ale czymże to było wobec szubienic i plutonów egzekucyjnych załatwiających się z wyłapywanymi powstańcami węgierskimi. W końcu już i rząd wiedeński musiał hamować nadgorliwość, grozić karami za samowolne egzekucje. „Biedne Niemcy!” — pisał recenzent i powołując się na słowa Gervinusa „Deutschland ist Hamlet”, hamletycznie bolał nad katzenjamerem po Wiośnie Ludów, która wzbogaciła o jedno doświadczenie więcej: „przez przesadną wolność ludy same są sobie najgorszymi wrogami”.

Żaloszne nastroje panowały i wokół Burgtheatru, żaloszna była też obsada, z którą Dawson grał duńskiego księcia. „A reszta zespołu? Proszę mi darować — pisał jeden z recenzentów — ale nie będę tracił słów na p. Karola La Roche jako Króla czy pannę Zeiner jako Królowę. Zapominało się, że się jest w Burgu, teatrze, który przez długie lata uchodził za wzorową scenę Niemiec.” Dla innego sprawozdawcy La Roche i Wilhelmi (Poloniusz?) byli „wyborni”, ale reszta obsady nie do przyjęcia. Nawet „Ofelia leżała poza sferą możliwości pani Rettich, która objęła tę rolę w braku właściwszej odtwórczyni [...] pan Schulz jako Horatio przybył wprost z



Burgtheater w Wiedniu, wewnątrz

Puszczy Lüneburskiej”. Co do Hamleta, recenzent o kryptonimie J z «Der Wanderer» poddał najpierw krytyce łatwinę obiegowych ujęć wśród młodzieży aktorskiej. „Im smuklejszą ma ktoś talię, im ciemniejsze oczy, tym większe wrażenie sprawia w czarnym stroju i z bladą, niewyspaną twarzą. Exterieur melancholijnego marzyciela jest już tym samym prawie gotowe, i trochę rutyny, trochę zręcznej modulacji w głosie zapewnia poklask tłumu.” Lecz istotą roli był dla recenzenta głęboki rozdzźwięk między siłą rozumu a słabością serca. Zadziwiali odtworzeniem tego rozdzźwięku Rott i Dessoir.

Nie było tego u Dawisona — dziś możemy tylko domyślać się, że świadomie nie poszedł w tym kierunku, i przyklasnąć tej decyzji. Nie grał według żadnego z panujących szablonów, choć zdaniem krytyków nie grał Hamleta Szekspira. Jak go grał? Obraz pierwszej interpretacji tej roli nie wypada jasno. Recenzent J zwracał uwagę na polsko-słowiańskie i żydowskie pierwiastki w roli Dawisona. „Zdawał się tkwić w jego interpretacji jakiś narodowy element, jakiś narodowy weltschmerz było też w nim coś z Uriela Acosty.” Recenzent er chwalił podawanie tekstu, ale odmawiał głębszego ujęcia poetyckiego. „Nie oddawał Hamleta, lecz go m ó w i ł, zresztą bardzo pięknie mówił. Pan Davidsohn jest wcale dzielnym aktorem, bardzo przydatnym, jednakże role, które winny być grane z intelektu, które jako poetyckie teksty idealne winny natrafiać w inteligencji aktora i równocześnie w jego uczuciu na melodie i akordy w nim samym stworzone i przechowywane, by mógł ich użyć jako motywów do rozwiązywania i rozwinięcia swego zadania — takie role, wymagające jakiejś palingenezy w duszy odtwórcy, odda wprawdzie pan Davidsohn ku zadowoleniu tłumu, jednakże znawca dostrzeże, iż nie ma tu mowy o ponownych duchowych narodzinach, lecz

jedynie o wystudiowaniu." Wspominając z żalem kreację Löwego, zarzucał też nieuwzględnienie humoru, głębokiej ironii *Hamleta*, niepewność w scenie z Duchem; w scenach z Ofelią, z Guildensternem odczuwał brak tego, co tu najważniejsze, „powagi pozoru i pozoru powagi”; radził wreszcie nie garbić się i nie przyrykać oczu przy mówieniu, co jest dobre dla intryganta. Była to prawdziwie recenzja na „nie”, i ciekawe będzie stwierdzić, co z niej Dawison, tak dotąd samokrytyczny, uzna w przyszłości za właściwe wykorzystać.

Przy wszystkich uwagach krytycznych kreacja polskiego artysty podobała się, zjednała mu nieustające oklaski („aufhaltenden Beifall”). Wspominając o niej za gazetą «Lloyd», «Kurier Warszawski» w nrze 294 pisał, że „od dawna już nie słyszano w C. K. teatrze nadwornym tak hucznych oklasków i tak powszechnej akklamacji. Licznie zgromadzona Publiczność, zachwycona grą artysty, zaszczyliła go kilkakrotnym przywołaniem.” Mówiono też wśród publiczności wiele o możliwości zaangażowania. Krytyk «Wanderera» rozważał już publicznie perspektywy Burgu i aktora. Repertuar teatru nadwornego był ostatnio bardzo zły, przeważały w nim — zjawisko bodaj ogólnoeuropejskie — krótkie bezpretensjonalne sztuczki i pożółkłe od starości komedie. Nie było nawet komu grać wyższego repertuaru. Krytyk próbował nie oskarżać Holbeina, rozwijał natomiast, niemal w jego własnych słowach, marzenia o „wlaniu młodej krwi do starych żył”. „Czy może on [Holbein] uczynić młodym to, co jest stare? Albo uleczyć z artretyzmu, suchot, głuchoty, dychawicy to, co przekroczyło już próg czasu, w którym młodzieńcza tężyzna dokonuje cudów? Tak, to prawda, Burgtheater ma jeszcze wszystkie swoje stare siły, ale młodych brak... Czego mu przede wszystkim trzeba, to młodzieży, siły, świeżości, elastyczności, entuzjazmu...” Perspektyw dla Dawisona nie widział zbyt różowo. „Gdyby Burgtheater był jeszcze tym samym instytucją co przed dziesięciu laty, można by sobie i młodemu człowiekowi, tj. p. Dawisonowi ze względu na jego przyszłych kolegów, gratulować. Zyskiwałoby się bezsporny talent, zdolny w takim otoczeniu do wysokiego rozwoju, i p. Dawison umocniłby go na klasycznych wzorach klasycznego stylu. W obecnych jednak warunkach musi p. Dawison wkroczyć na scenę jako ukończony artysta, wyreżując to w tym, to w owym emploi, a jego dalsze kształcenie spocnie w jego własnych rękach, pozostawione własnym studiom. Że wystrzeżać się będzie panującej od niedawna w naszym teatrze manieri pustego patosu, tego możemy z chlubą się po nim spodziewać.”

Wszystko zdawało się wskazywać, że dobrze przewidywała gazeta «Lloyd», cytowana przez «Kurier Warszawski»: „Możemy teraz z pewnością powiedzieć, że p. Dawison został już rzeczywistym członkiem C. K. nadwornego i narodowego teatru.” Ale czy pewność ta nie była przedwczesna? Jak łatwo o poślizgnięcie na dworskich parkietach. A właśnie następny po *Hamlecie* występ przynosił temat szczególnie śliski i ryzykowny.

Pierwovzór Świętoszka Gutzkova, komedia osnuta na życiu Moliere (sprawa Madeleine) i perypetiach wokół wystawienia *Tartuffe'a*, ukazywał, wprawdzie na tle francuskiego XVII wieku, kompromitację dygnitarza dworskiego zwalczającego wolną twórczość. Był tu m.in. teatr w teatrze: Moliere sam występował na scenie w roli Świętoszka i ujawniał nieczne sprawy panka doprowadzając do jego upadku. Hebbel w «Die Presse» nazwał utwór Gutzkova „udialogowaną i wprost ucielesnioną satyrą”, odmawiając miana wyższej, filozoficznie podbudowanej komedii; mimo to oddawał mu należne pochwały, uznając za najbardziej udane dzieło autora, o wyjątkowej u niego zawartości i wykończeniu. Ale widzowie ze dworu dobrze pojęli aluzje sztuki i poczuli się urażeni. „Widownia była dość chłodna”



Bogumit Dawson



Bogumił Dawison i Wanda Starzewska



Bogumił Dawison i Wanda Starzewska

(„ziemlich abgekühlt”) — pisał jeden z recenzentów-kryptonimów, D-er. Miał na myśli wyższe towarzystwo, o galerii wiadomo było, że reagowała burzliwie, demonstracyjnie.

Zagrał też Dawison-Molier tę satyryczną komedię odpowiednio satyrycznie, aktualizująco, i jaskrawo, ostro, tylko we wplecionych apoteozach poezji i aktorstwa starając się o ton bardziej liryczny. Konserwatywny D-er, choć doceniał „w najwyższym stopniu wdzięczną rolę” Harleigha, choć witał już jako stałego członka teatru, teraz niemal zmieszał z błotem „cenionego gościa”. Nie grał on historycznego Moliera, tylko „dwuznaczną postać zwykłego bohatera komediowego”, swym dźwięcznym głosem po części wykrzykiwał, po części szeptał, prawie spełnił swoje kwestie. Jakże artystycznie, lecz naturalnie grał tę rolę Fichtner. Z pełną życia, świeżą naturalnością grała swą drobną rolę Armandy panna Neumann. Tu zaś „nic nie było naturalne, wszystko robione, dostosowywane do jaskrawych efektów”. Próbował już i ten recenzent ustawić Dawisona w Burgu. „Radzilibyśmy, w jego własnym interesie, aby wyzbył się swoistej kunsztowności (das gewisse gekünstelte Wesen), przesłodzenia, przerysowania w grze mimicznej, i zanim stanie przed nami w wysokich rolach tragicznych, aby obracał się przez pewien czas w średnich sferach — w ten sposób, mamy nadzieję, zdoła jego piękny talent uwolnić grę od szkodliwych naleciałości i wydobyć czysty kruszec.”

Recenzent był wyraźnie zdenerwowany ostatnią falą antyfeudalnych spektakli. Przed *Pierwowzorem Świętoszka* dał na tej samej kolumnie miazdzącą krytykę *Struensee* Laubego, sztuki, która w nie złagodzonej przez autora wersji doznała również entuzjastycznego przyjęcia. Dla D-era Löwe, znany ze swej liberalnej postawy, był tu odstręczający, Anschütz, La Roche — nie dość dobrzy, Rettich w roli nie dla siebie, Wagner nie umiał mówić, nie rozumiało się ani zgłoski. Ale poczuł może recenzent, że zagalopował się w tych atakach, zwłaszcza na Dawisona, więc dodał na sam koniec recenzji z *Pierwowzoru Świętoszka*, zabezpieczając a buńczucznie: „Jest obowiązkiem krytyki dbać o godność tego teatru, o wysoki stopień zainteresowania widowni, o dobre imię literatury dramatycznej Niemiec — i temu obowiązkowi chcemy zawsze i we wszelkich warunkach sumiennie zadość uczynić.”

Warunki, mimo zwycięstwa zbrojnego reakcji w 1849, w teatrze nadal nie były dla niej wesołe. Szeroka publiczność nie przestawała entuzjasmować się sztukami wolnościowymi. Dawison wychodził naprzeciw tym nastrojom i swym repertuarem, i stylem gry. Po komedii Gutzkowa wystąpił znowu w głośnym dramacie przedstawiciela „Młodych Niemiec”, w *Wychowankach księcia Karola* Laubego. Autor ukazał tu młodego Schillera z okresu skierowanych *in tyrannos Zbójców*, jako wychowanka akademii wojskowej księcia wirtemburskiego. Lecz w niezgodzie z biografią poety, kazał samemu ks. Karolowi pomagać w ucieczce, zabronić pościgu za zbiegiem. Mimo tego kamuflażu widownia odbierała sztukę jako antyfeudalną, a dwory niemieckie długo nie dopuszczały do jej wystawienia.

Burg dał *Wychowanków* dopiero w pamiętnym roku 1848, w inscenizacji samego autora — najmłodszy z „wychowanków Karola” miał pięćdziesiątkę, wspominał on później z ironiczną przesadą. Niezapomnianym Schillerem był Fichtner, którego publiczność, wbrew surowym rygorom antyklakowym Burgu, gwałtownie próbowała wywołać; uratował wówczas zasadę zespołowości, sam Laube, dziękując publiczności w imieniu artysty. Podczas przedstawienia z młodszym od tamtego o kilkanaście lat Dawisonem widownia znowu szalała. Oklaskom,

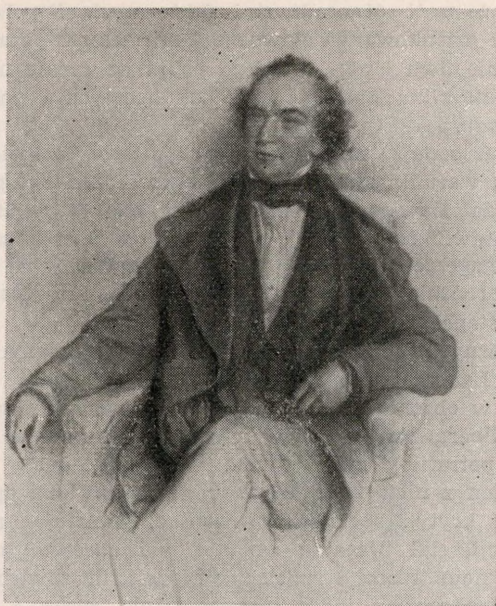


Bogumił Dawison w roli Hamleta

krzykom, huczeniu galerii nie było końca. W pojęciu władz były to już „ekscesy” i, jak zobaczymy, nie miały one przejść bez echa.

Tymczasem wypadło już gościowi ukazać dalsze swe możliwości, i po melodramacie, tragedii Szekspirowskiej oraz publicystyce scenicznej pokazać się w sztuce środowiskowo-obyczajowej, jaką było zapowiedziane *Na wsi i w mieście*. Był to jeden z najlepszych produktów niesłychanie płodnej i arcypopularnej w krajach niemieckich, a nawet i poza nimi, Karoliny Birch-Pfeiffer. Ta autorka-aktorka kontynuowała linię „Bürgerdramen”, sztuk rodzinnych w stylu Ifflanda, ale umiała ukazywać wcale żywo i z dużym wyczuciem sceny ówczesne środowiska mieszczańskie. Zaprezentowane w Wiedniu przed dwoma laty *Na wsi i w mieście* wywołało dość mieszane uczucia. Wybredny Czartoryski nie lubił ani sztuk pani Birch-Pfeiffer, ani w ogóle adaptacji. Tu zaś chodziło o dramatyzację noweli (*Pani profesorowa* Auerbacha), i to jeszcze z dialektem, który Czartoryski zastrzegał raczej dla scen przedmieścia. Mimo wprowadzenia happy-endu sztuka okazała się jednak „wdzięczna i porywająca” i ostatecznie — „dopuszczalna w Burgu”. Holbein wystawił ją — jako „bawiącą a nieszkodliwą” — dla kasy i dla panny Neumann.

Jeszcze w lipcu grał z nią Dawison w Hamburgu. Również i tu, na swej scenie macierzystej, kreowała u boku swej matki, Amalii Haizinger, głośną już rolę Lorle, gość zaś grał malarza Reinharda. Ów Reinhard czy Reinhold był to pół-romantyk, pół-filister lubiący pokazywać się u dworu — z takich rodzajowych ról będzie kiedyś Dawison robił prawdziwe cacka. Tymczasem Reinhard, jak się zdaje, nie przyniósł jemu osobiście sukcesu. Przywdziewał tu kolejno szarawy odświętny surdut („Bratenrock”), jak to od niedzielnej pieczeni żartobliwie określają Niemcy, i lisio-rudy frak. Zaszokowany barwą tego ostatniego, recenzent «Grenzboten»



Bogumił Dawison

poświęcił pół swego felietonu dowcipnym wywodom o sztuce noszenia fraka, której to sztuki Dawisonowi odmawiał. „Nie, konkludował, takie żalosne role birchpfeifferowskie nie są polem, na którym nasz skądinąd naprawdę ceniony gość zbierze laury czy choćby tylko poklask tłumu. Dziwimy się zresztą, że pan Davidsohn odczytał się pięknych polskich manier, rycerskiego wdzięku Sarmatów, gdyż dawniej [w Polsce] z pewnością nie byłby w sztuce konwersacyjnej poruszał się tak gwałtownie ani tak poufale chwytając za ręce współgrających panów i panie.”

Mimo wszystko wieczór przyniósł sukces, zdecydowała o nim, zdaniem recenzenta, wyłącznie „niezrównana gra” (Czartoryski pisał o „wybitnym osiągnięciu”) pań Neumann i Haizinger. Przypominając swoje *caeterum censeo* w sprawie przyszłego emploi nowo pozyskiwanego artysty, -er dodawał jeszcze: „W najwyższym stopniu wdzięczna rola Schillera bardziej leży w sferze możliwości gościa... Pan Davidsohn byłby nader użytecznym nabytkiem do ról tragicznych, zwłaszcza zaś do ról młodzieńczych intrygantów.”

Występy gościnne dobiegały już końca. Z ustalonych wcześniej ról wypadł tymczasem Benedykt w *Wiele hałasu o nic* i zamiast Szekspirowskiej komedii poszła trzymana w rezerwie jednoaktówka Premaraya *Doktor Robin*, historyjka o wielkim Garricku udającym doktora. „Ta bezwartościowa, niesmaczna sztuczka — pisał Czartoryski — z rolą tytułową, w której popisują się wszyscy artyści występujący gościnnie, służy już tylko do zapychania dziur.” Przyznawał jednak, że Dawison grał tę rolę „z wielką zręcznością”. Jeśli polegać na wiadomości w «Kurierze Warszawskim» z 10 listopada, był tamtego wieczoru (5 XI) „w teatrze Burg, gdzie go okrzykiem przyjęto” — sam cesarz Franciszek Józef z rodzicami i wysokimi gośćmi, Królową Pruską i Saską.

Zdawało się już, że sześć różnorodnych i efektownych ról polskiego gościa z Hamburga zapewniło mu członkostwo sławnego Burgtheatru — zresztą zdumiewająco szybko jak na jedynie dwu i pół-letni jego pobyt na scenie niemieckiej. Ostatnie dni przyniosły jednak kilka niespodzianek zakulisowych i postawiły engagement pod znakiem zapytania.

Najpierw nastąpił bodajże impas w targach o gażę. Holbein jakoby nie chciał przystać na wysokie warunki stawiane przez aktora. Ten był poniekąd w sytuacji przymusowej: Wanda Dawisonowa oczekiwała dziecka i Bogumił, nie chcąc w takiej chwili zostawić żony samej, zabrał ją od razu z całym dobytkiem do Wiednia. A tu engagement najnieoczekiwanej zawisło w powietrzu. Sprawa oparła się o Lanckorońskiego. Traf chciał, że znalazł się jeszcze ktoś trzeci, kto przechylił szalę. Następca Holbeina.

Autorowi popularnych, choć liberalnych sztuk wystawianych w Burgu w tych latach, Henrykowi Laubemu, zapamiętano na dworze jego śmiałe wystąpienie przed publicznością w obronie starej tradycji. Zaimponował stanowczością i energią, przy tym jego liberalizm był już w odwrocie. Ważne było i to, że będąc sam ciętym publicystą, potrafiłby stawić czoła wzmagającej się nagonce ze strony dziennikarzy. Niejeden z nich widział już w nim człowieka opatrnościowego dla Burgu. Wspomniany krytyk spektaklu *Struensee*, pomstując na niedbalstwa dotychczasowej dyrekcji, słał błagalne wołanie pod adresem autora sztuki: „Pan Laube dojrzy, czego nam trzeba, i ratując w niedoli nie zawiedzie naszych oczekiwań.” Od roku pertraktowano już z nim poważnie, teraz, z okazji wystawienia swoich sztuk był właśnie znowu w Wiedniu, oglądał też Dawisona, m.in. w roli Schillera, i dostrzegł od razu, jak bardzo będzie mu on niezbędny w zespole. „Świeżość, ostrość, dynamizm” — oto co w nim w tamtych dniach przede wszystkim zapamiętał.

Laube cierpliwie i z powrozeniem narzucał dworowi swoje warunki. Na próżno Holbein starał się wmanewrować go na nieokreślone stanowisko dramaturga.

— Co to takiego dramaturg? — pytał Laubego książę Feliks Schwarzenberg.

— Wasza Wysokość, tego nie powie panu nikt w krótkich słowach.

— Ma pan dyrygować, trzeba więc, aby miał pan i tytuł dyrektora — przeciął sprawę wysoki dostojnik.

Inny, hr. Grünne, zdecydował o okresie dyrektorskiej próby. Laube żądał pięciu lat dla pokazania, co potrafi — uzyskał zgodę i na to. Sprawy najbardziej zasadnicze dla teatru nadwornego rozstrzygały się na samym szczycie. Niemniej ważne było jednak uzyskanie maksymalnej samodzielności, pełnej swobody decyzji w zakresie repertuaru i obsady. O tym rozmawiał z bezpośrednim zwierzchnikiem teatrów nadwornych, Podkomorzym Cesarskim, hr. Lanckorońskim, i spotkał się ze zrozumieniem. Nieraz później oddawał sprawiedliwość jego konsekwencji, zdrowemu rozsądkowi, a nawet pewnej rozległości horyzontów. Teraz hrabia raz jeszcze wezwał go, w sprawie Dawisona.

„Dawison gorąco prosił mnie o przeforsowanie jego engagement — wspominał Laube po latach — i mimo złej pogody czekał na dole przy Bräunerstrasse, aż zejdę od hrabiego z decyzją. Oświadczyłem memu zwierzchnikowi, że młody człowiek musi być zaangażowany, nawet gdyby żądał dwa razy więcej. Jest to talent bezsporny, a zespół Burgtheatru wymaga za wszelką cenę uzupełnienia młodymi talentami. Hr. Lanckoroński przystał na engagement, i Dawison przyjął wiadomość z najwyższą wdzięcznością.”

Tak opisywał owe targi Laube niemal w dwadzieścia lat później uznając — wbrew Holbeinowi — Dawisona za swój nabytek. Opis jest efektowny: Dawison



Heinrich Laube

czeka na dole, na deszczu, a Laube proteguje go na górze, u hrabiego. Ale już Hebbel zauważył, że energiczny Prusak lubił podkreślać swoje zasługi nawet kosztem innych. Wiadomo, że Holbeina nie oszczędzał, potrafił pisać o „zacieśnionych horyzontach swoich poprzedników”. Wobec Dawisona zależeć mu mogło *ex post* na stworzeniu wrażenia wspaniałomyślności. Faktem jest, że choć we wspomnieniach pisał o sprawie swej dyrekcji jako już wówczas, z początkiem listopada, rozstrzygniętej, jego *protegé* jeszcze 3 grudnia informował hamburskiego przyjaciela, że z Laubem dopiero „zbliza się sprawa ku końcowi”, powoływał się przy tym na jego (Laubego) własne słowa, że do „niczego pewnego [oba podkreślenia w liście] jeszcze nie doszło”. Jakkolwiek tam było naprawdę, Dawison grał już i we Lwowie, i w Hamburgu, a później jeszcze częściej w Wiedniu z powodzeniem role w sztukach Laubego, był walną podporą pierwszych lat jego dyrekcji w Burgu, dopiero pod koniec mocno mu się naraził. O tym trzeba zawsze pamiętać czytając wszystko, co Laube napisze o polsko-niemieckim aktorze. Pod koniec lat sześćdziesiątych ten ostatni nie był już zresztą w stanie podjąć polemiki, a jego pierwszy wiedeński dyrektor od lat nie żył.

Tak czy owak, gdy posunąwszy naprzód swoje (i Dawisona?) sprawy Laube odjeżdżał do Lipska — wrócić miał na dobre i z rodziną dopiero z nowym rokiem — może nie wiedział nawet, co knuło się tymczasem przeciwko „jego” artyście w jednym z ważnych biur związanych ze służbą bezpieczeństwa. Gubernator cywilny i wojskowy, zbrojmistrz polny, baron Welden wysłał do samego cesarza raport w sprawie aktora Dawisona. Oto owo doniesienie, wystylizowane w nie najlepszej niemieczyźnie, ale z policyjną energią, i — w możliwych swych skutkach — groźne:

„Zauważono z wielu stron, że występujący gościnnie w Hofburgtheater aktor Dawison stara się, poprzez akcentowanie odpowiednich miejsc dających się odnieść do ostatnich czasów, o wywołanie efektu i oklasków, zwłaszcza na galeriach, które, tak sprowokowane, nie pozostają dłużne w odpowiedzi i obłędnie krzyżąc, hucząc, klaszcząc dają znać, jak dobrze te miejsca zrozumiwały. Tego rodzaju zachowanie, którego pierwszą przyczyną jest więc sam aktor, staje się podwójnie zrozumiałe w teatrze nadwornym, odwiedzanym częściej przez Najwyższe Osoby, i w każdym razie usprawiedliwiają teatry przedmieść, jeśli dochodzi w nich do podobnych ekscesów. Byłoby zatem wskazane, aby wspomniany aktor, z pochodzenia polski Żyd, znany na hamburskiej scenie wolnościowej jako zapamiętały krzykacz, został — szczególnie w takim czasie jak obecny, gdy niestety jeden fałszywy ton może wciąż jeszcze doprowadzić do publicznej demonstracji — możliwie jak najszybciej oddalony z Burgtheatru, w którym przez swe jaskrawe maniery zagraża lepszym obyczajom i taktowi, ujawnianym jeszcze bądź co bądź przez resztę aktorstwa.”

Odpis raportu przesłał Welden „Jego Ekscelencji Panu Tajnemu Radcy, Podkomorzemu Jego Cesarskiej Mości, Hr. Lanckoronskiemu”, z prośbą o podjęcie niezbędnych nowych decyzji, aby „chwast przeniesiony przez zagranicznego gościa („der fremde Gast”) nie rozplenił się na tak podatnym tu gruncie.” Już przy wystawieniu *Wychowanków księcia Karola* doprowadziła gra, bardziej niż sztuka, do indecencji, trzeba więc zapobiec, aby parszywa owca nie zaraziła trzody — „nienagannego dotąd w każdym względzie personelu teatru nadwornego”.

Natychmiastową odpowiedź wygotował w kancelarii Oberstkämmereramt jej dyrektor, Józef von Raymond. Nie bez przyjemności śledzi się ten dyplomatyczny pojedynek między władzą cywilno-artystyczną a policyjną. Nawet w tej odpowiedzi odbija się wiekowe doświadczenie i rutyna kancelarii cesarskich, których mistrzami byli Włosi i jezuiti.

„Z prawdziwym zdziwieniem — czytamy w odpowiedzi — odebrałem opatrzone cennym dopiskiem Waszej Ekscelencji doniesienie w sprawie aktora Dawisona. Dyrekcja Teatrów Nadwornych nie ma ani obowiązku, ani środków dla badania poglądów politycznych artystów występujących gościnnie czy w engagement. Miernikiem dla niej jest talent, przydatność, a w tym względzie publiczność i krytyka wypowiedziały się korzystnie o występach gościnnych Dawisona.” Spośród sześciu tych występów natrafił Lanckoroński w dwóch tylko, w *Wychowankach księcia Karola* i *Pierwowzorzę Świętoszka*, na miejsca, które można by odnieść do ostatnich wydarzeń. „Miejsca te powitano już przed Dawisonem, w wykonaniu — ożywionego największą lojalnością wobec Tronu i prawnego porządku — Fichtnera, z tym samym głośnym zapalem (twierdziłbym nawet, że nienaganny w swych poglądach Fichtner recytował zakwestionowane miejsca z większym jeszcze naciskiem niż Dawison), co zdaje się przekonywać, że słowa, a nie sposób ich wypowiedziania, doprowadziły do powstania tumultu.” Ubezpieczając się w stylu klasycznie biurokratycznym i przerzucając szybko odpowiedzialność na stronę przeciwną, zauważał Lanckoroński, że warto było w ogóle nie wystawiać obu tych sztuk, i innych jeszcze z podobnymi aluzjami, „które to sztuki były już jednak dawane, kiedy przekazano w moje ręce naczelne kierownictwo Teatru Nadwornego.”

Co do poglądów samego Dawisona, „tak się zdarza, że przedstawił mi on dwa świadectwa z maja br. o swym zachowaniu w Hamburgu, których wystawcy, hr. Lützw i von Struve, zasługują na zaufanie i z których bynajmniej nie wynika, aby Dawison był na tamtejszej scenie znany jako polityczny krzykacz”.

Z przytoczonych względów Raymond zawarł z Dawisonem umowę o engagement na przeciąg jednego roku. Nastąpiło to 6 listopada, a więc na dzień przed odebraniem doniesienia. Nawet więc szybkością działania, stworzeniem faktu dokonanego okazała władza cywilna swą wyższość nad policyjną. W samym zakończeniu zaszczytowała ją jeszcze — wyjątkowo perfidnie — argumentem ostatecznym, finansowym: „Jestem zresztą jak najdalszy od ujmowania się za artystą, którego władza bezpieczeństwa publicznego ma podstawy uważać za propagandystę, stwierdzam tylko, że gdyby sporządzone przez Waszę Ekszelencję doniesienie do Jego Cesarzkiej Mości miało na celu zwolnienie Dawisona — musiałbym otrzymać w tej sprawie konkretny wniosek oraz mieć zapewnione pokrycie na straty finansowe wynikłe dla Skarbu z rozwiązania kontraktu.”

Była jeszcze wzmianka o pouczeniu danym aktorowi, aby z umiarem podawał w przyszłości podobne zapalne ustępy, prośba o staranną obserwację stosunków prywatnych i związków społecznych artysty, wreszcie o informację, przy okazji, czy podejrzenie okazało się uzasadnione.

Cóż pozostawało obrońcy *ancien régime'u* wobec tak celnej riposty Urzędu Cesarskiego Podkomorzego? Mógł tylko, zwracając świadectwa hamburskie, zauważyć, że mówią one o powodzeniu również wśród tamtejszej publiczności. „Ale z czegoż składa się ta publiczność, której głos rozstrzyga teraz w państwach? — zapytywał z goryczą i niesmakiem. — Wystarczy wskazać palcem: to galeria i najwyższe piętra przyklaskują z zapałem takim ustępom, zwłaszcza gdy aktor wygłasza je odpowiednio znacząco. W łóżach i na pierwszym parterze nie mogła gra Dawisona zyskać zdecydowanego poklasku.” Następowaly tłumaczenia, że doniesienie na Dawisona było tylko częścią zwykłego raportu dziennego, że nigdy nie pozwoliliby sobie na wkraczanie w kompetencje Dyrekcji Teatrów, że specjalnie nie chciał niczego robić poza plecami itd. itd.

Akta tej osobliwej korespondencji w sprawie Dawisona przechowywane są w wiedeńskim Archiwum Dynastii, Dworu i Państwa, w gmachu wzniesionym (z odpowiednią tablicą pamiątkową) przez Agenora Gołuchowskiego. I aż dziw, że choć wiedziało się w kraju niejedno o sensacyjnym tle odejścia artysty z Burgu, niezwykłe kulisy jego debiutu, również z interwencją policji, mogły aż dotąd pozostać w Polsce tajemnicą. W roku wiedeńskiego debiutu, 26 listopada, «Kurier Warszawski» donosił tylko o finale sprawy, o tym, że Bogumił Dawison „zawarł, jak otrzymujemy wiadomość listowną, ostateczny kontrakt z Dyrekcją Teatru Nadwornego, i stawszy się stałym Członkiem grona Artystów tej pierwszej niemieckiej sceny, pobierać będzie 4000 zfr. (około 17 000 złp.) pensji”. Niejeden z biografów oburzał się później, że to Dawison jakoby wprowadził zwyczaj ogłaszania w prasie wysokości gaż i dochodów z występów gościnnych artystów. Cóż, wyrażał tylko dobitnie od innych ducha swej epoki, epoki potężniejącego kapitalizmu i niekrepowanej inicjatywy jednostki.

Wiadomość w «Kurjerze» była nota bene nie całkiem ścisła. Dawisonowi przyznano dużą rzeczywiście sumę 4300 florenów czyli marek albo złotych reńskich, jednakże z tego na właściwą gażę przypadało tylko 2500. 500 wynosił jednorazowy ryczałt za koszty przeprowadzki, 500 — ryczałt na garderobę, wreszcie 800 zfr. — tzw. „Spielhonorar”, od występów. Gażę i rampowe wypłacano w zasadzie w ratach miesięcznych, ryczałt na garderobę w dwóch półrocznych (I XI i I V). Dawison miał zapewnione 80 wieczorów w ciągu roku, tak że owe 800 zfr. stanowiło minimum, płacone nawet wtedy, kiedy nie występował przez wszystkie wieczory. Ponadto za każdy występ dodatkowy otrzymywał 10 zfr. od wieczoru.

Wbrew szerzącym się później odmiennym wersjom — np. z pracy doktorskiej Richarda Heina o Dawisonie (1921 r.) dowiadujemy się jeszcze o „6-letnim engagement” — pierwszy wiedeński kontrakt artysty zawarty był na jeden rok i stanowił niejako kontrakt próbny.

1 XI 1849 Bogumił Dawison został przyjęty do wiedeńskiego zespołu, a 6 listopada, w dzień podpisania umowy, nastąpił właściwy debiut artysty na scenie Burgtheatru. Powtórzył wówczas swą pierwszą rolę gościnną w Wiedniu: Harleigha w sztuce *Ona jest obłąkana*.

BIBLIOGRAFIA

Poza prasą warszawską i wiedeńską korzystałem z następujących źródeł: [ks. K. Czartoryski], *Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik*, t. I—VII, Wien 1853—1855 (m. in. t. I zawiera ogólną charakterystykę Burgtheatru, jego zespołu aktorskiego i przegląd repertuaru kolejnych lat od r. 1850 a t. III omówienie pism Holbeina *Deutsches Bühnenwesen*; E. Kuh, *Friedrich Hebbels sämtliche Werke*, Leipzig [b.d.], t. XII, s. 215—217 (głównie omówienie pism Holbeina); *ibid.*, s. 121—129 (przedruk recenzji *Das Urbild des Tartufes* z «Wiener Presse»); H. Laube, *Das Burgtheater*, Wien 1867; Laube, *Schriften über Theater*, Berlin 1959; Zbiory Haus, Hof- und Staatsarchiv w Wiedniu; Wymiana pism Welden-Lanckoroński,teczka „Hoftheater Intendanz 1849”, sygn. 2155—2156 31/1 oraz dokument kontraktu Dawisona z r. 1849,teczka „Hoftheater Intendanz 1849”, sygn. 1818 31/1; *Verordnung an die Kasse des k. k. Hof- und Nationaltheaters*, Nationalbibliothek w Wiedniu, Theater-Sammlung 1849, sygn. 492.