

Józef Kelera

"Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799-1814", opracował Eugeniusz Szwankowski, Wrocław 1954, Zakład imienia Ossolińskich - Wydawnictwo, Materiały do Dziejów Teatru w Polsce... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/1, 262-273

1956

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TEATR WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO W LATACH 1799—1814. Opracował Eugeniusz Szwanowski. Wrocław 1954. Zakład imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, s. 384, ilustracji 21. Materiały do Dziejów Teatru w Polsce. Pod redakcją Zbigniewa Raszewskiego i Eugeniusza Szwanowskiego. T. 1. Państwowy Instytut Sztuki.

1

Sekcja Teatru Państwowego Instytutu Sztuki zapoczątkowała niezmiernie cenną serię wydawniczą pod nazwą *Materiały do Dziejów Teatru w Polsce*. Jako tom pierwszy tej dużej nadzieje budzącej serii ukazała się książka Eugeniusza Szwanowskiego, poświęcona monograficznemu opracowaniu materiałowemu ostatnich piętnastu lat teatru Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie: od powrotu trupy ze Lwowa w r. 1799 do złożenia antrepryzy w ręce forytowanego przez sfery rządzące Osińskiego w roku 1814. Tom Szwanowskiego stanowi więc w pewnym sensie bezpośrednie przedłużenie chronologiczne zawsze nieocenionej dla badaczy literatury i teatru XVIII w. publikacji Ludwika Bernackiego¹. I podobnie jak u Bernackiego — celem zasadniczym, a także zasadniczą wartością omawianego tu tomu jest możliwe pełne i dokładne zestawienie repertuaru scenicznego, mimo iż nadrzędności tego zamierzenia i dokonania Szwanowski nie deklaruje, jak Bernacki, *expressis verbis*².

Powołanie się na Bernackiego od razu na wstępie ma tu jednak znaczenie głębsze. Dzieło życia świetnego erudyty — gromadzące sumę jego ogromnej, oryginalnymi odkryciami wydatnie wzbogaconej, wiedzy o teatrze w. XVIII w. Polsce — było dla Szwanowskiego niewątpliwie najpoważniejszym w dotychczasowej naszej produkcji naukowej wzorem określonego typu pracy. Było w wielu wypadkach źródłem, oparciem i punktem wyjściowym koncepcji opracowania materiału. I chociaż Szwanowski nie poszedł za wzorem bezkrytycznie, chociaż w ogólnym układzie materiału osiągnął przemyślaną, poniekąd kierunkowo zorientowaną i zwartą całość, o jakiej Bernacki zgłębiał i jakiej w jego dwóch potężnych tomach znaleźć nie podobna, to

¹ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 1—2. Lwów 1925.

² *Tamże*, t. 1, s. V. Wypada przy okazji zaznaczyć, że między materiałami Bernackiego a „przedłużeniem“ Szwanowskiego pozostała jednak pewna luka, i to dotkliwa. Jest nią brak — w miarę choćby dokładnego i pełnego — zestawienia repertuaru z okresu lwowskiego pięciolecia teatru Bogusławskiego. Zestawienia takiego nie daje ani Karol Estreicher, rozpisujący się skądinąd szeroko o teatrze lwowskim, w informacjach jednak o repertuarze trupy Bogusławskiego w okresie 1795—1799 nie wychodzący w zasadzie poza skąpe dane samego Bogusławskiego z *Dziejów teatru narodowego* (por. K. Estreicher, *Teatra w Polsce*. T. 3. Warszawa 1953, s. 125—154), ani Stanisław Schnür-Pepłowski (*Bogusławski we Lwowie*. Ustęp z dziejów sceny polskiej. 1795—1799. Lwów 1895), ani wreszcie sam Bernacki, u którego te ostatnie lata stulecia rysują się najbardziej mgliście i urywkowo.

przecież właśnie konfrontacja z Bernackim, wynikająca w sposób naturalny i konieczny z charakteru i zawartości omawianej książki, może najdobitniej uwypuklić wszystkie walory i braki, zdobycze i potknięcia, sukcesy i porażki pracy Szwankowskiego. Z tej konfrontacji będziemy korzystać, ilekroć okaże się przydatna. I od niej zaczniemy właściwą prezentację recenzowanej pracy.

Bernacki, jak wiadomo, próbował ogarnąć całokształt literatury dramatycznej i życia teatralnego w Polsce drugiej poł. XVIII w. — także literatury i teatru obcojęzycznych, jeśli znalazły się w Polsce; także życia scen prywatnych i konwiktowych, jeśli zdołał natrafić na odpowiednie, rzadkie źródła. Opublikował wszystko lub prawie wszystko, co zdołał zgromadzić i co wykrył w zakresie najszerzej pojętych osiemnastowiecznych teatraliów, i ukoronował zbiory wzorowo opracowywanym *Repertuarem utworów scenicznych*³. Szwankowski przedsięwziął i mniej, i więcej: mniej — erudycyjnie, materiałowo, zakresowo; więcej — koncepcyjnie, interpretacyjnie. Pomijając przede wszystkim wszelką literaturę dramatyczną, która nie przeszła przez scenę, ograniczył sferę zainteresowań tylko do teatru, i to wyłącznie jednego, ale czołowego, najważniejszego i bezspornie decydującego o obliczu narodowej kultury teatralnej w danym okresie. Tak powstał właściwie nowy w teatrolologii polskiej typ monografii materiałowej, która obok podstawowego zadania zestawienia repertuaru bierze za cel wszechstronne oświetlenie życia teatru, społecznych i materialnych warunków jego działalności, życia i pracy aktorów, charakteru inscenizacji, stosunków z publicznością, krytyką i rządem. W myśl tej koncepcji publikowane materiały mają walor nie tylko źródłowy; a w paru wypadkach nie tyle nawet źródłowy, ile ilustrujący. Ilustrują przecież ciekawie i w bardzo przejrzystym, rygorystycznym porządku.

Wymowę materiałów źródłowych, zestawionych koncepcyjnie, autor *Teatru Wojciecha Bogusławskiego* popiera i komentuje siedemdziesięciostronicowym wstępem, w granicach swej objętości również nie pozbawionym zacięcia monograficznego. W niedużych ośmiu rozdziałach stara się Szwankowski scharakteryzować wszystkie okoliczności i aspekty działalności teatru: od demografii publiczności teatralnej, teatralnych finansów i budynków, poprzez problemy kształtowania się repertuaru i dziejów wewnętrznych teatru na przestrzeni piętnastolecia, aż po zagadnienia aktorstwa, scenografii i krytyki. Jest to praca informacyjnie rzetelna i ciekawa, na ogół trafnie ujmująca i oceniająca zjawiska podstawowe, dająca w sumie dość wierny obraz życia teatru w piętnastolecu. W tym obrazie najczyściej rysują się takie fragmenty, jak: *Finanse, Budynki, Aktorzy i ich warunki pracy, Dekoratorzy i dekoracje*. Inne w poszczególnych rozmowaniach, sformułowaniach i stwierdzeniach budzą niejednokrotnie mniej lub bardziej zasadnicze wątpliwości i prowokują do dyskusji, którą podjąć warto.

2

Najwięcej dyskusyjnych problemów wypływa na marginesie centralnych we wstępie rozdziałów, zatytułowanych: *Zarys rozwoju teatru w latach 1799—*

³ Ta wzorowość nie wyklucza oczywiście braków, uwarunkowanych stanem źródeł, a także nielicznych omyłek Bernackiego.

1814 i *Repertuar w liczbach*. Relacjonując kolejno fakty historyczne Szwankowski ocenia je przeważnie prawidłowo i we właściwych proporcjach. Kiedy jednak dochodzi do konkluzji, widać wyraźnie, że autor nie ma jasnego spojrzenia na całość ideowo-artystycznych przekształceń i wielorakich tendencji teatru, znajdujących wyraz przede wszystkim w kształtowaniu się repertuaru. Zasugerowany ostrością wystąpienia krytyki przeciwko dramie, Eugeniusz Szwankowski skłonny jest podstawową linię sprzeczności w repertuarze okresu poprowadzić wzdłuż granic opozycji: drama mieszczańska — tragedia pseudoklasyczna, przy czym wartości dramy niepomiarnie przecenia, raz podkreślając usilnie „postępową rolę dramatu mieszczańskiego“ (s. 45), kiedy indziej zaś zgoła stwierdzając, że „do teatru wdzierał się nurt realizmu pod postacią dramy“⁴. To ostatnie stwierdzenie jest zbyt już oczywistym nieporozumieniem, aby przejść koło niego obojętnie.

W ocenie tak zwanej dramy mieszczańskiej w literaturze i w teatrze europejskim drugiej poł. XVIII i początków XIX w. współczynnikiem niezbędnym jest wielka rewolucja francuska. Osiemnastowieczna drama rodzinna, czyli drama właściwa, przy całej swej słabości artystycznej i przeważnie ograniczonej problematyce obyczajowej była bezsprzecznie w rękach burżuazji orężem walki z feudalizmem, była uznaniem się stanu trzeciego we własnej godności, zasługującej na powagę i dramatyzm scenicznego przedstawienia pospolitych losów i kolei życia. Ze zbliżaniem się rewolucji nabierała drama pewnego rozmachu i większej swobody formy, a niekiedy i ostrości, wzmagając siłę sentymentalnego krytycyzmu. Temu procesowi kładzie kres rewolucja. Porewolucyjna drama obyczajowo-rodzinna, jak zresztą niemal cały porewolucyjny sentymentalizm, jest przede wszystkim zupełnie lub prawie zupełnie pozbawiona jakiegokolwiek istotniejszego ideowego krytycyzmu; jest rozrzewniająco idylliczna i idyllicznie filantropijna, do zbytku mdła i nikczemna ideologicznie; bije wszystkie rekordy płaskości i najbardziej zgószczonego filisterstwa. I jeśli na przykład krytycy warszawscy gromiąc Kotzebuego oceniali go niewątpliwie wedle kryteriów pseudoklasycznych, to poza tym po swojemu dostrzegali w nim bardzo jasno całą płaskość, filisterstwo i nicność artystyczną.

Nic tedy bardziej fałszywego, jak przenoszenie zasług i cnót walczącej z feudalizmem przedrewolucyjnej dramy osiemnastowiecznej na jej znikczemniałe porewolucyjne, dziewiętnastowieczne potomstwo. Drama porewolucyjna nie jest realistyczną przeciwwagą tragedii pseudoklasycznej. Na przestrzeni całych dziesięcioleci po rewolucji — od załamania się lub wygaśnięcia antyfeudalnego buntu i krytycyzmu pisarzy Oświecenia do opanowania scen przez dramat romantyczny i do początków realizmu krytycznego w dramaturgii — cały właściwie europejski teatr przeżywa jeden z najsmutniejszych okresów pod względem poziomu repertuaru współczesnego. I w teatrze Bogusławskiego nie jest w zasadzie inaczej, choć tutaj ideowość teatru ratuje jego nie dosyć doceniony przez historyków udział w walce narodowo-wyzwoleńczej i kształtowaniu się burżuazyjnej, demokratycznie zorientowanej świadomości narodowej (Szwankowski ten udział mocno podkreśla). Ale w tej

⁴ Strona 49. Zarówno w tym, jak i w dalszych cytatach podkreśleń dokonał autor recenzji.

walce nie brała udziału współczesna obyczajowo-rodzinna drama sentymentalna.

Nieco inaczej wygląda oczywiście sprawa tzw. melodramatu, pojętego nie jako forma muzyczna, ale szerzej — jako gatunek widowiskowy⁵, obejmujący różne odmiany „dramy“: awanturniczej, sensacyjnej, „zbojeckiej“, rycerskiej i egzotycznej⁶ — i częściowo tylko odpowiadający stosowanemu przez Szwankowskiego określeniu „dramy preromantycznej“ (s. 49). Melodramat, zwłaszcza egzotyczny i zwłaszcza związany z tak bardzo rozpowszechnioną od czasów Marmontela tematyką „peruwiańską“ (słynny *Izakahar* Bogusławskiego jest najbardziej u nas znanym utworem tego typu), w konkretnej realizacji scenicznej dostarczał niezwykle podatnego materiału do zakamuflowanej, aluzyjnej, ale świetnie odbieranej przez widownię agitacji narodowo-wyzwoleńczej. W tym jednak punkcie melodramat spotykał się po tej samej stronie barykady z wielką tragedią klasycystyczną (nie pseudoklasycystyczną!), która szczególnie w okresie pruskim niejednokrotnie porывa widownię patosem odpowiednio wymierzonej i podanej ze sceny tyrady patriotycznej. Szwankowski dostrzega to zjawisko w wypadku *Horacjuszy* (por. s. 24), ale naprawdę odnosi się ono i do *Cyda*, i do Wolterowskiej *Alziry* — właśnie trzech najbardziej popularnych i najczęściej w teatrze Bogusławskiego wznawianych tragedii z wielkiego repertuaru klasycyzmu.

Najmizerniej przedstawia się w repertuarze niewątpliwie ów „realizm“, który żadnym poważniejszym „nurtem“ (a już na pewno nie „pod postacią dramy“) nie chce na razie „wdzierać się“ do teatru. Stosunkowo jednak najwięcej realistycznych wartości — obok wznowień najcenniejszych pozycji repertuaru sprzed r. 1795 i pierwszych reprezentacji zniekształconego w adaptacjach Szekspira — wiąże się w dziewiętnastowiecznym repertuarze Bogusławskiego z komedią i wodewilem („komediooperą“). Tak było zresztą i przedtem, kiedy świetność teatru ostatnich lat Oświecenia tworzyli: Zabłocki, Bogusławski i Niemcewicz; tak będzie potem, kiedy wielki teatr stworzy Fredro. Na razie przecież ożywiają scenę najczęściej komedie i komedioopery Dmuszewskiego i Żółkowskiego⁷, w których po trosze przechowują się szczątki demokratycznej tradycji *Krakowiaków i górali* i nie giną zupełnie akcenty sentymentalnego krytycyzmu. I z tego zresztą Szwankowski jakoś chyba zdaje sobie sprawę, kiedy np. stwierdza przy okazji, że dla gry aktorskiej „zarysowała się droga do realizmu: w komedii i częściowo w dramie...“ (s. 45). Niestety, nie mówi o tym dość jasno i zasadniczo.

Nieporozumienia sięgają jednak głębiej. Założywszy bowiem bezpodstawnie, że właśnie drama stanowi jako tako realistyczną przeciwwagę klasycystycznej tragedii, Szwankowski usiłuje za wszelką cenę „rozwój“ i postęp

⁵ Sposób rozumienia pojęcia i nazwy melodramat uzasadniam nieco szerzej w jednym z rozdziałów przygotowywanej rozprawy kandydackiej pt. *Pseudoklasycy a scena warszawska*.

⁶ Klasyfikację tych rodzajów dramy por. w książce: B. Korzeniowski, *„Drama“ w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osieńskiego*. (1814—1831). Warszawa 1934, s. 23—50.

⁷ W tym punkcie mam obowiązek powołać się na wyrażony ustnie pogląd prof. Kazimierza Wyki, z którym moje widzenie rzeczy jest raczej zbieżne.

teatru na przestrzeni piętnastolecia zilustrować rzekomym „stopniowym zanikiem tragedii w repertuarze“ (s. 48) i stopniowym uzyskiwaniem przez dramę walnej przewagi nad tragedią. Ale rozwój i postęp nie są jednoznaczne z mechanicznym kolejnym upływem lat od początku naszej ery. I jeśli pominąć samo doskonalenie się techniczne, będące zresztą niewątpliwie ważnym czynnikiem w rozwoju teatru, to teza o „postępie“, szczególnie na płaszczyźnie ideologicznej, nie wydaje się tutaj przekonywająca⁸. Tym bardziej nie przekonywająca, bo już zgoła nieprawomocna i bez zamierzenia mistyfikująca stan rzeczy, jest argumentacja, jaką się w tej kwestii Szwankowski posługuje.

A jest to argumentacja aż statystyczna. Bieda w tym jedynie, że statystyka jest fałszywa. W rozdziale zatytułowanym *Repertuar w liczbach* autor w kolejnych rubrykach tabelki, pod datą roczną, zestawia ilość granych po raz pierwszy w każdym roku tragedii i dram, przy czym wykazuje nieregularnie zmniejszającą się z upływem lat liczbę włączanych do repertuaru nowych tragedii — obok nie zmniejszającej się, a raczej nieregularnie zwiększającej liczby nowych dram. W tabeli tej jednakże zastanawiają niepokojąco swoją wielkością cyfry roczne nowo wystawionych tragedii. Kiedy zaś w podsumowaniu repertuaru piętnastolecia Szwankowski wypisuje nieprawdopodobną liczbę 62 tytułów (!) tragedii obok 100 tytułów wszelkiego rodzaju dram i melodramatów (wziętych łącznie; por. s. 51), recenzent nie może się oprzeć potrzebie skontrolowania tych wyników i zabiera się sam do liczenia, korzystając zresztą na podorzędziu wyłącznie z materiałów i zestawień Szwankowskiego, zawartych w tejże książce. I oto, co stwierdza.

Suma wszelkiego typu tragedii wywodzących się z klasycyzmu (klasycznych siedemnastowiecznych, klasycystyczno-oświeceniowych i pseudoklasycznych), wystawionych na scenie teatru Bogusławskiego w piętnastoleciu 1799—1814, w zasadzie nie przekracza ćwierci setki⁹. Jeśli jednak uzupełnić nawet ten szereg przez mocno podszyte melodramatem, ale związane jeszcze z gatunkiem klasycystyczno-oświeceniowym utwory du Belloy, Saurina, Chénier, Lamartellière'a itp., to uzyskana ostatecznie liczba nieprzekraczalna wyniesie najwyżej 33 tragedie pochodzenia klasycystycznego. Jak tedy doszedł Szwankowski do sumy 62 tragedii? Odpowiedź jest prosta: oto — biorąc za punkt wyjścia współczesną konwencję terminologiczną teatru, znajdującą przede wszystkim wyraz na afiszu i wiążącą mechanicznie pojęcie tragedii z krwawym katastrofalnym zakończeniem — do rubryki „tragedia“ włączył Szwankowski, obok wszelkich odmian tragedii wywodzącej się formalnie z klasycyzmu, także tragedię mieszczańską, wszystkie przeróbki z Szekspira i Schillera i wreszcie najrozmaitsze zgoła melodramaty (nie muzyczne) o krwawym rozwiązaniu i mrozących krew w żyłach atrakcjach.

⁸ Osobiście jestem przekonany, że teatr w okresie pruskim był znacznie bardziej ideowy i ofensywny niż teatr za Księstwa, podobnie jak teatr w latach dziewięćdziesiątych (przed r. 1795) jest znacznie bardziej ideowy i ofensywny niż w pierwszych latach następnego stulecia.

⁹ Marian S z y j k o w s k i (*Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*. Typ pseudoklasyczny. 1661—1831. Kraków 1920, s. 412) wymienia ich 26.

Oczywiście miał prawo tak postąpić, jakkolwiek skonstruowane w ten sposób zestawienie pozbawione jest wszelkiego historycznego sensu i racji bytu. Biorąc jednak pod uwagę, że zostało ono dokonane i wykorzystane dla ilustracji opozycji repertuarowej między tragedią klasycystyczną a dramą — staje się owo zestawienie obiektywnie niezamierzoną mistyfikacją. I nie trzeba chyba dalej wyjaśniać, jak daleko autor odbiegł od najbardziej podstawowej poprawności metodologicznej, ilustrując statystycznie opozycję między dramą a tragedią klasycystyczną i jednocześnie włączając do rubryki „tragedia” — tragedię mieszczańską, szekspirowską i wszelkie inne nieklasycystyczne, ale raczej właśnie bliższe dramie formy dramatyczne, które na zasadzie krwawego rozwiązania figurują na ówczesnym afiszu jako „tragedie”.

O czym jednak to „nieporozumienie statystyczne” świadczy? Po pierwsze: tragedii klasycystycznych nigdy nie było w repertuarze tyle, ile podaje Szwanowski (w szczególności np. obfitym w premiery tragediowe roku 1803 było ich, nie licząc wznowień, tylko 4, a nie 11, jak stwierdza Szwanowski — por. s. 48), i jeśli nawet wykres ilości premier klasycystycznych w przekroju piętnastolecia wykazuje pewną nieregularną tendencję zniżkową, to jest ona minimalna i nie upoważnia do żadnych zasadniczych wniosków.

Po wtóre: orientowanie się w repertuarze na podstawie samych premier jest niesłychanie złudne i zawodne, jakkolwiek bowiem większość tragedii klasycystycznych istotnie znikła z afisza po jednym przedstawieniu, to przecież kilka — właśnie *Cyd*, *Horacjusze*, *Alzira* i postępowca (sentymentalna, humanitarno-oświeceniowa, melodramatyczna) tragedia Józefa Chénier *Fenelon* — weszło do repertuaru żelaznego. Jeśli zaś policzyć w obrębie każdego roku wszystkie przedstawienia klasycystycznych tragedii — i premiery, i powtórzenia, i wznowienia — to sugestia trwałej tendencji zniżkowej na przestrzeni okresu znika¹⁰.

I po trzecie: nie jest prawdą, jakoby teatr Bogusławskiego w piętnastolecu stopniowo uwalniał się od tragedii klasycystycznej jako takiej i w ten sposób manifestował swoją rosnącą rzekomo postępowość. Problem jest w istocie znacznie bardziej skomplikowany. W okresie pruskim, jak już powiedziano, najczęściej wznawiane i najbardziej stosunkowo popularne tragedie w pewnej mierze spełniały określoną funkcję w rozbudzaniu uczuć i nastrojów narodowo-wyzwoleńczych. W okresie Księstwa natomiast po raz pierwszy wkracza na scenę rodzima tragedia pseudoklasyczna o zupełnie swoistych założeniach ideowo-artystycznych i dopiero teraz zaczyna powoli nabierać realnych kształtów walka pseudoklasyków o repertuar, o oblicze i kierunek rozwoju teatru — walka, którą później do końca, tzn. do zupełnej

¹⁰ W „rekordowym” np. dla okresu pruskiego r. 1803 mamy wszystkich przedstawień klasycystycznej tragedii 13, podczas gdy w r. 1807, a więc w pierwszym roku Księstwa — aż 19, a w deficytowym już dla teatru r. 1810 jeszcze 12. Biorąc pod uwagę — dla odmiany — lata zupełnie przeciętne co do ilości przedstawień tragedii klasycystycznej, mamy ich np. w latach 1802, 1804, 1805: 3, 4 i 4, w ostatnich natomiast i rujnujących dla antreprzyzy latach 1811—1813: 3, 4 i 5. Obraz dostatecznie jasny i przeczący mylnej sugestii Szwanowskiego.

kłęski poprowadzą w sposób zorganizowany, systematyczny i koncentryczny — Iksowie. Te jednak zagadnienia wykraczają już daleko poza ramy i przedmiot recenzji.

Jeszcze jedną kwestię zasadniczą trzeba podnieść w dyskusji nad wstępem. Jest to kwestia krytyki teatralnej i jej pojęć estetycznych, a jednocześnie kwestia stosunku dominującej estetyki omawianego okresu do estetyki Oświecenia. Problem to zbyt rozległy i zbyt kluczowy, aby można go było w recenzji choćby postawić w sposób należyty. Nie podobna wszakże przeoczyć kardynalnego błędu, jaki popełnia Szwankowski niwelując między wierszami różnicę pomiędzy estetyką Oświecenia w Polsce a estetyką pseudoklasycyzmu. Oto bowiem, jak charakteryzuje krytykę początków XIX stulecia (cytując umyślnie cały akapit, bez pożądaných skrótów, które mogłyby jednak jakoś zniekształcić tok wywodów autora):

„Krytyka ówczesna znajduje się pod dużym wpływem krytyki francuskiej z Laharpe'em na czele. Wypowiedzi Laharpe'a są zresztą cytowane w recenzjach Gazety Warszawskiej. Poza tym krytycy nasi czytali recenzje zamieszczone w prasie paryskiej i przytaczali niekiedy wyjątki z nich. Było to oczywiście wynikiem nie zmienionej postawy krytyków warszawskich, wyznawców poetyki klasycznej; było to wynikiem ich bezpośredniej łączności z epoką, z której, wyrosli, z Oświeceniem. Stąd przychylność krytyków dla tragedii klasycznej, stąd niechęć do repertuaru niemieckiego z Kotzebuem na czele i w ogóle do dramy oraz do fars niemieckich i austriackich“ (s. 69).

To samo stanowisko jeszcze dobitniej i wyraźniej, w sposób nie budzący już żadnych wątpliwości co do jego istoty, określa autor o kilka stron dalej, konkludując: „Ograniczeniem krytyki literackiej tych lat, decydującym o stałym zacieśnianiu się kręgu jej oddziaływania, był system stosowanych przez nią norm przekazanych warszawskim recenzentom przez literaturę Oświecenia, przez klasyczną poetykę, która w nowym okresie przeżywała swój schyłek...“ itd. (s. 77).

Niezrozumienie stosunku estetyki pseudoklasycyzmu do estetyki Oświecenia jest tu jaskrawe, mimo iż wynika z pewnych obiektywnych przesłanek i obiektywnych faktów. Obiektywność przesłanek tego błędu polega na banalnej prawdzie: stwierdzeniu tożsamości, a w każdym bądź razie daleko idącej zbieżności podstawowego zasobu języka i pojęć w głównym nurcie teoretycznej estetyki polskiego Oświecenia i w pseudoklasycyzmie. I to zapewne miał na myśli Szwankowski pisząc o „nie zmienionej postawie krytyków warszawskich, wyznawców poetyki klasycznej“. Ale zapatynowane stare godło nie mówi nic o treści, jaka się za nim kryje. Posługując się tym samym lub prawie tym samym zasobem języka i pojęć estetycznych można wypowiadać rzeczy najrozmaitsze, można oceniać rzeczywistość literacką w sposób biegunowo odmienny. Estetyka Oświecenia w Polsce odzwierciedla — co prawda, z pewnymi widocznymi oporami i na ogół pozostając o pół kroku w tyle — bujną, żywą, pełną rozmachu praktykę literacką Oświecenia. Recenzenci warszawscy z lat początkowych następnego stulecia tym samym lub bardzo podobnym językiem mówią zupełnie co innego. Ich „ograniczenie“ nie polega na „systemie norm przekazanych“, ale na martwym, epigońskim, formalistycz-

nym, usztywnionym stosunku do systemu norm klasycyzmu. Dziewiętnastowieczni recenzenci teatru Bogusławskiego nie mają przed oczyma literatury żywej, walczącej, dynamicznej, zmieniającej i naginającej formy. Sami z nurtu „zmieniającego formy“ już wypadli i głęboko osiedli na mieliźnie. Nie są „ci sami“, nie myślą i nie piszą tak samo; w ich rzekomo „nie zmienionej postawie“ pozostało bardzo niewiele dawnego. Tych oczywistych i elementarnych faktów nie wolno przeoczyć, by nie obarczać estetyki Oświecenia odpowiedzialnością za działalność krytyczną recenzentów ewoluujących ku pseudoklasycyzmowi lub zdecydowanych już pseudoklasyków.

Na koniec uwag dotyczących wstępu godzi się odnotować kilka dostrzeżonych tu omyłek i błędów rzeczowych, będących skutkiem przeczeń, ale rażących szczególnie w książce o charakterze wydawnictwa źródłowego, którą powinna cechować znacznie większa dokładność. Wyliczam dostrzeżone błędy w kolejności stronic.

Na stronie 33, w związku z tłumaczoną przez Osińskiego operą *Intryga w oknach*, wymienione są nazwiska: Nicola jako autora libretta i Bouilly'ego jako autora muzyki, podczas gdy w *Zestawieniu sztuk* (s. 269) podaje się odwrotnie, że właśnie Nicolo jest kompozytorem, a Bouilly autorem libretta tej opery. Prawdziwa jest oczywiście ta druga informacja.

Z kolei na s. 43 mówi autor o „pojawieniu się Iksów w 1814 r.“, mimo iż pierwsza recenzja Iksa ukazała się, jak wiadomo, dopiero w maju 1815¹¹ i sam Szwankowski, gruntowny znawca właśnie prasowych teatraliów epoki, musi o tym wiedzieć najlepiej.

Wreszcie na s. 68 mówi się o Franciszku Ksawerym Dmochowskim, nie żyjącym przecie od r. 1808, jako o edytorze *Dzieł* Ludwika Osińskiego, wydanych w Warszawie *anno Domini* 1861. Oczywiście pomyłono Franciszka Ksawerego z synem, Franciszkiem Salezym, i błąd ten powtórzono raz jeszcze w indeksie (s. 369), gdzie pod hasłem „Franciszek Ksawery Dmochowski“ wskazana jest m. in. strona 266, na której znowu mowa o wydawcy *Dzieł* Osińskiego.

3

Przechodząc do omówienia właściwej, materiałowej części książki, należy podkreślić poważne trudności obiektywne (związane ze stanem źródeł), jakie musiał autor przezwyciężyć. Wynikały one przede wszystkim ze zniszczenia zbiorów bibliotek warszawskich, zwłaszcza — bezcennych dla dziejów teatru zbiorów należących do zespołu Biblioteki Teatrów Miejskich, zawierających m. in. najpełniejszy dochowany zestaw teatralnych afiszów, z którego obficie korzystał Bernacki. Braki te wszakże zdołał sobie Szwankowski zrekompensować źródłami innego typu, głównie prasowymi, korzystając z faktu, iż od końca r. 1802 zaczyna prasa warszawska zamieszczać doniesienia teatralne regularnie i systematycznie. Ponadto, począwszy od r. 1808, jako źródło podstawowe posłużyły publikowane na bieżąco *Roczniki Teatru Narodowego Warszawskiego*. Te dwa najważniejsze dla książki zespoły

¹¹ Por. chociażby H. Biegeleisen, *Towarzystwo Iksów*. Biblioteka Warszawska, 1885, t. 4, s. 30—31.

źródeł uzupełnia Szwankowski dodatkowo i kontroluje z pomocą wiadomości zaczerpniętych z afiszów, druków współczesnych i, w niewielkim stopniu, źródeł rękopiśmiennych (archiwalnych oraz przeważnie pochodzących z wyspecjalizowanego zbioru Sekcji Teatru Państwowego Instytutu Sztuki), a wreszcie — z pomocą wielorakiej literatury przedmiotu.

Materiały otwiera garść publikacji dotyczących teatralnego budynku i ilustrujących odpowiednie uwagi autora we wstępie. Ciekawym przyczynkiem do zagadnienia ustanowionej w r. 1810 Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego jest odezwa do publiczności pierwszego prezesa Dyrekcji, Niemcewicza, cenna dla interpretacji programu tej rządowej instytucji opiekuńczej, przedrukowana z dzieła Kraushara o *Towarzystwie Królewskim Przyjaciół Nauk*. Znaczniejszą wartość posiada zamieszczony z kolei wybór krytyki teatralnej okresu w postaci małej antologii recenzji i doniesień zaczerpniętych z *Gazety Warszawskiej*. Wybór jest trafny i przemyślany, daje niezłe pojęcie o kierunku ideowo-estetycznym i poziomie krytyki teatralnej okresu 1803—1814, o sposobie i stylu pisania o teatrze w tych latach. Ponadto egzemplifikuje poszczególne twierdzenia autora wstępu: o stosunku do Kotzebuego, o ocenach Szekspira i Schillera, o walce z dramą, o propagowaniu przez krytykę teatru narodowego w okresie pruskim. Antologia recenzji orientuje także w materii ważniejszych polemik teatralnych, w sposobach oceny gry i konkretnych ocenach umiejętności poszczególnych aktorów. Dobrze uzupełnia ten wybór krytyki i sprawozdań teatralnych przedruk przedmowy Niemcewicza do komedii *Samolub* (1814) — przedmowy znamiennej jako bardzo dojrzały wyraz świadomości roli teatru w służbie narodowej.

Zestawienie repertuaru jest, jak już podkreślałem, podstawowym zadaniem i wartością książki. Pełne zestawienie alfabetyczne Szwankowski poprzedza niezbędną i niezastąpioną chronologią repertuaru, która posiada w książce kształt dwojaki i więcej niż dwojake pochodzenie. Skąpe, przetrzebione i niekompletne źródła, jakimi autor mógł dysponować dla lat 1799—1802, zadecydowały o najskromniejszym kształcie chronologii repertuaru tego początkowego okresu: ma ona postać alfabetycznego wyliczenia tytułów w obrębie każdego roku, bez uściślenia chronologii. Zmiana zasadnicza następuje od r. 1803, źródła bowiem prasowe pozwalają autorowi na opracowanie chronologii dziennej. W ten sposób chronologia opracowana dla lat 1803—1807 zostaje całkowicie upodobniona do zestawianej na bieżąco pełnej chronologii repertuaru, jaką prowadzą publikowane od r. 1808 *Roczniki Teatru Narodowego Warszawskiego*. Warto podkreślić, że w opracowaniu chronologii repertuaru za lata 1803—1807 Szwankowski ma przewagę nad Bernackim, któremu ani niekompletny mimo wszystko zbiór afiszów, ani też retrospektywny przegląd repertuaru z *Krótkiej kroniki teatru polskiego*, dodanej do *Rocznika* za r. 1813 — nie mogły zastąpić regularnych i systematycznych doniesień prasowych.

Sprawę chronologii repertuaru lat 1808—1814 załatwia oczywiście przedruk *Roczników*. Ale repertuar nie wyczerpuje zawartości *Roczników* — są w nich i pełne listy zespołu i personelu teatralnego, i wykazy autorów, kompozytorów i tłumaczy, a także drobne aktualności teatralne i obyczajowe. Ponadto, począwszy od r. 1811 (tzn. od przejęcia redakcji *Roczników* przez Dmuszewskiego), zamieszczają *Roczniki* popularne piosenki z nowych

wodewilów Dmuszewskiego, Żółkowskiego i Pękalskiego. Te drogie dokumenty do dziejów teatru Szwanowski po raz pierwszy przedrukowuje w całości, z nieznacznymi jedynie tu i ówdzie skrótami, dotyczącymi fragmentów najmniej istotnych, i z opuszczeniem wspomnianej *Krótkiej kroniki teatru polskiego* jako przedrukowanej przez Bernackiego.

I wreszcie docieramy do „jądra gęstwiny“. Jest nim *Zestawienie sztuk* — szczegółowo opracowany pełny (lub prawie pełny) wykaz alfabetyczny repertuaru piętnastolecia 1799—1814. Porównując *Zestawienie* z Bernackiego *Repertuarem utworów scenicznych* dostrzega się bez trudu generalną różnicę orientacji w opracowaniu materiału: u Bernackiego jest to orientacja historycznoliteracka w szerokim pojęciu, u Szwanowskiego zaś przede wszystkim teatrologiczna. Wyjaśnimy, na czym ta różnica polega i jakie są jej bezpośrednie konsekwencje.

Bernacki w swym opracowaniu *Repertuaru* wychodzi niewątpliwie od tekstu: tekst scenicznego utworu bierze za podstawę i usiłuje, w trybie najbardziej zwięzłej notatki, opisać wszechstronnie jego losy — także losy sceniczne. Szwanowski natomiast skupia uwagę głównie i niemal wyłącznie na losach teatralnych sztuki, co zresztą po części wynika z ogólnej koncepcji książki jako materiałowej monografii teatru. Ma to swoje wielorakie plusy i minusy. Na plus trzeba bezsprzecznie policzyć Szwanowskiemu pełniejszy stosunkowo niż u Bernackiego, znacznie bardziej zbliżony do stanu adekwatności wykaz wszystkich przedstawień każdej sztuki w opracowanym okresie (co zresztą wiąże się ściśle z ilością źródeł prasowych i wykorzystaniem *Roczników Teatru*). Szczególną i owocną troskę przywiązuje poza tym Szwanowski do informacji o obsadzie aktorskiej przedstawień. W efekcie te nader cenne informacje udaje mu się istotnie uzyskać dla przeważającej ilości sztuk, zwłaszcza ważniejszych, podczas gdy Bernacki aktorów grających wymienia zupełnie wyjątkowo i raczej w wypadkach trup obcych. Na tym jednak kończą się przewagi Szwanowskiego nad Bernackim, a zaczyna się litania pretensji.

Pretensje historyka literatury wywołuje, najogólniej biorąc, zlekceważenie informacji o tekstach w opracowaniu *Zestawienia sztuk*. Z metryki tekstów Szwanowski eliminuje całkowicie źródła rękopiśmienne, co wreszcie można by wybaczyć, biorąc zwłaszcza pod uwagę „teatrologiczną“ orientację pracy, gdyby przynajmniej dość skrupulatnie odnotowane zostały edycje drukowane, choćby najbardziej istotne. Tego jednak Szwanowski nie czyni, ograniczając się na ogół do najbardziej pobieżnego wskazania daty pierwodruku (wyjątkowo zaznacza dwa lub więcej wydań — przeważnie w tych wypadkach, kiedy adresy bibliograficzne może przejąć wprost z Bernackiego). Bardzo często w opracowaniu pozycji *Zestawienia* tekst zostaje zignorowany całkowicie — i nie tylko wówczas, gdy pozostał w rękopisie lub zaginął, ale nierzadko także wtedy, gdy nie był ogłoszony mniej więcej współcześnie z premierą, tylko później, np. w dziełach zbiorowych autora lub tłumacza. Zadziwiające bywa niekiedy pominięcie adresu bibliograficznego utworów, do których dotarcie było wyjątkowo łatwe. Tyczy się to np. znakomitej większości sztuk Bogusławskiego, zawartych w jego *Dzielałach dramatycznych*¹², a także przekładów

¹² W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*. T. 1—12. Warszawa 1820—1823.

Osińskiego, opublikowanych w cytowanym już późnym wydaniu *Dzieł*. I mogłaby wreszcie praktyka taka czynić wrażenie jakiejś niepojętej dla czytelnika zasady, gdyby nie wyraźne odstępstwa: oto parokrotnie powołuje się przecież Szwankowski na teksty drukowane w *Dzielałach dramatycznych* Wojciecha Bogusławskiego (por. s. 259, poz. 118; s. 305, poz. 483; s. 309, poz. 514), ale dziwnym trafem robi to jedynie w wypadku paru sztuk wznowionych z repertuaru osiemnastowiecznego i eo ipso opisanych bibliograficznie przez Bernackiego. Jeśli dodać do tego pewien szczegół znamieny, a mianowicie fakt, iż Szwankowski nie potrafi jednoznacznie rozstrzygnąć sprawy autorstwa przekładu sztuki Kotzebuego *Dwaj Klingsbergowie* (s. 256)¹³, drukowanej przecież w t. 3 *Dzieł dramatycznych* Bogusławskiego, to można przez chwilę zwątpić, czy autor *Teatru Wojciecha Bogusławskiego* zna dokładnie zawartość dwunastu tomów *Dzieł dramatycznych* tegoż Bogusławskiego.

Pewne istotne zastrzeżenia budzi również wykorzystanie literatury przedmiotu. Czy można było na przykład — opracowując notę o *Spazmach modnych* i informując tradycyjnie, według afisza, o angielskim pochodzeniu tej wybornej (wbrew Kucharskiemu!) komedii — pominąć milczeniem odkrycie Kucharskiego, ustalające włoską genealogię *Spazmów*?¹⁴ Trzeba też za Marianem Szyjkowskim¹⁵ odrzucić mylne przypuszczenie autora, jakoby polska przeróbka *Makbeta* z r. 1812 dokonana była z niemieckiej Schroedera (por. s. 279): pierwszy polski *Makbet* przerobiony był z niemieckiego tłumaczenia Schillera.

Zale recenzenta jeszcze się nie kończą. Nieco miejsca wypadnie z konieczności poświęcić stosowanej przez autora (zresztą niekonsekwentnie i niejednolicie) metodzie posługiwania się tzw. „aparatem naukowym“. Jest to metoda — jeśli wolno ją tak określić — pozbawiona najbardziej niezbędnej precyzji naukowej. Szwankowski powołuje się na wszelkie źródła drukowane i literaturę przedmiotu — z reguły bez zaznaczenia stronicy, bez podania tomu wydawnictwa wielotomowego (np. *Bibliografii* Estreichera), bez podania rocznika i numeru czasopisma, od czego bynajmniej nie zwalnia konieczność i celowość użycia skrótów (Bernacki także stosuje doskonały system skrótów przy całej wzorowej precyzji naukowego „aparatu“). Autor mógłby się wprawdzie tłumaczyć, że w wypadku bibliografii z dokładniejszego oznaczenia źródła informacji zwalnia go po trosze — przy systemie skrótów — klucz alfabetyczny (choć wobec zróżnicowania systemów poszczególnych części *Bibliografii* Estreicherowskiej tłumaczenie to w zasadzie upada), w wypadku zaś

¹³ Autor powołuje się przede wszystkim na wiadomość *Gazety Warszawskiej* o tłumaczeniu Orsettiiego (?), a dodatkowo, nie biorąc bezpośrednio odpowiedzialności, wzmiankuje w peticie o tłumaczeniu Bogusławskiego, przy czym źródłem jest tu dla autora *Krótką kroniką teatru*, nie zaś wprost *Dzieła dramatyczne*.

¹⁴ Por. E. Kucharski, *W. Bogusławskiego „Spazmy modne“*. Studium literacko-porównawcze. Lwów 1926. Odbitka z *Pamiętnika Literackiego*, XXII—XXIII, 1925—1926. W ślad za Kucharskim o włoskiej genealogii *Spazmów* informuje Waclaw Borowy w tak podstawowej pracy jak *O poezji polskiej w wieku XVIII* (Kraków 1948, s. 322).

¹⁵ Por. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*. Typ zsekspirowski. Kraków 1923, s. 92 i n.

czasopism klucz chronologiczny, stosowany z poprawką paru dni do odpowiednio zaznaczonej daty dziennej przedstawienia, jednakże uwzględnwszy nawet wszystkie te okoliczności, nie można uznać praktyki Szwanowskiego za odpowiadającą przyjętym wymogom naukowej dokładności. Niekiedy zresztą autor wręcz cytuje bez podania stronicy książki (por. np. s. 248, poz. 24), choć innym razem — tu i ówdzie, bez systemu, a coraz częściej pod koniec *Zestawienia* — informuje i cytuje z jak najbardziej prawidłowym i pełnym adresem źródła. Nierzadko dopisuje w peticie pewne rzeczowe informacje, z których się wcale źródłowo nie wylicza (por. np. s. 245, poz. 3; s. 246, poz. 14; s. 277, poz. 252), a jest to chyba jednym z obowiązków źródłowego wydawnictwa i źródłowego *Zestawienia sztuk*. Czasem powołuje się na rękopis (głównie w sprawach obsady aktorskiej), nie określając bliżej jego pochodzenia (por. s. 286, poz. 325). Wszystkie te zewnętrzne szczegóły opracowania wpływają niestety w jakimś stopniu na obniżenie naukowej ścisłości tak bardzo cennej pracy, jaką na pewno jest *Zestawienie sztuk*.

Książkę Szwanowskiego uzupełniają dwa ostatnie działy Materiałów, zatytułowane: *Artyści teatru* i *Dykcjonarzyk teatralny*. W pierwszym najcenniejszą pozycją jest doskonale opracowana *Lista personelu artystycznego teatru Bogusławskiego w latach 1799—1814*, gdzie jednak autor znowu po wielokroć grzeszy przeciwko dobremu obyczajowi powoływania się na źródła w naukowej publikacji materiałowej. Póza *Listą personelu* są tu jeszcze bardzo ciekawe, choć drukowane już w *Pamiętniku Teatralnym* (1954, z. 3/4) fragmenty rękopisu E[dwarda] Murray'a *Des acteurs et du jeu théâtral* oraz kilka interesujących przyczynków obyczajowych. Na koniec wyjątki z *Dykcjonarzyka teatralnego* — dowcipne, ładnie napisane, cenne informacyjne. Szkoda, że Szwanowski nie próbował ustalić, kto jest autorem *Dykcjonarzyka*. Czy nie Dmuszewski?

4

Po wielu zarzutach, zastrzeżeniach krytycznych i polemikach ze Szwanowskim trzeba generalnie oddać jego pracy należną jej sprawiedliwość. Przy wszystkich bowiem niedociągnięciach, brakach i omyłkach jest to owoc niewątpliwie znacznej erudycji i żmudnego trudu naukowego. Jako sam typ wydawnictwa książka jest nieoceniona, jako podręczna pomoc naukowa jest nie do zastąpienia — nie tylko dla historyków teatru, ale i dla każdego historyka literatury. I jeśli godzi się recenzentowi w poważnym czasopiśmie naukowym wprowadzić do oceny pewien akcent subiektywny, to jako krytyk aż dotąd pedantyczny i nie dający pardonu muszę wreszcie lojalnie wyznać, że z książki Szwanowskiego korzystam sam od blisko roku jak z najbardziej niezbędnej naukowej pomocy, bez której nie potrafiłbym się dzisiaj obejść, której obecność na półce podręcznej oszczędza mnóstwo czasu i zachodu.

Praca Sekcji Teatru Państwowego Instytutu Sztuki nad wydawnictwem *Materiałów do Dziejów Teatru w Polsce* zasługuje na pełne uznanie i zachętę. Należałoby jedynie postulować więcej naukowej dyscypliny, więcej systematyczności i precyzji w metodzie tej pracy. Jest to warunek konieczny do osiągnięcia pełnych naukowych sukcesów.

Józef Kelera