

Piotr Żbikowski

Teatr i początki krytyki teatralnej w Polsce

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 102/4, 107-139

2011

Artykuł został 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.

PIOTR ŻBIKOWSKI

TEATR I POCZĄTKI KRYTYKI TEATRALNEJ W POLSCE

Szukając początków krytyki teatralnej w Polsce, zwykło się sięgać do działalności krytycznoliterackiej warszawskiego Towarzystwa Iksów, stałego zespołu recenzentów zbierających się regularnie w salonie Tadeusza Mostowskiego i przez cztery lata, od maja 1815 do maja 1819, omawiających na łamach „Gazety Warszawskiej” oraz „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” repertuar, a także kolejne premiery w Teatrze Narodowym. I rzeczywiście, dopiero ich działalność, świadomie zaprogramowana i zorganizowana, systematycznie kontynuowana przez dłuższy czas, utworzyła nowy dział piśmiennictwa, nową, nie znaną wcześniej formę wypowiedzi, związaną tematycznie z życiem teatru. Ale historia polskiej krytyki teatralnej ma też swoją prehistorię, o której przypomniiała przed laty Teresa Kostkiewiczowa w obszernym studium *Krytyka literacka w Polsce w okresie oświecenia*¹.

Oto krótkie streszczenie jej wywodów. Bardzo istotną rolę w powiadamianiu o najwcześniejszych wydarzeniach teatralnych odegrały pisma ogłoszeniowe i ogólnoinformacyjne, takie jak „Warszawskie Ekstraordynaryjne Wiadomości Tygodniowe” (1762–1763), wychodzące za sprawą Michała Grölla, „Annonces et Avis Divers Varsovie” (1781–1784), ukazujące się w wersjach niemieckiej, francuskiej i polskiej, których wydawcą i redaktorem był Piotr Dufour, oraz „Wiadomości Warszawskie” (1761–1774). Zamieszczone w nich powiadomienia o inscenizacji utworów dramatycznych były jednak dopiero „załążkową formą krytyki”, a premiery teatralne traktowano w nich przede wszystkim jako wydarzenia towarzyskie, zwykle z kręgu dworu królewskiego. Tak było np. w omówieniu premiery *Natretów* Józefa Bielawskiego, otwierającej – jak wiadomo – dzieje Teatru Narodowego. Zawartym w owych powiadomieniach uwagom i ocenom nie patronowała też zazwyczaj żadna rozpoznawalna doktryna literacka, która określałaby sposób myślenia ich autorów o dziele literackim, choć np. w piśmie Dufoura można już znaleźć „rozbudowane, kompetentne i nie pozbawione wnikliwości sądy

¹ T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w okresie oświecenia*. W: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*. Wrocław 1990. Nieco później pisał też na ten temat K. Ossowski w rozprawie *Suflerowicz i inni, czyli o sporach teatralnych w gazetach Księstwa Warszawskiego* („Pamiętnik Literacki” 2005, z. 2), natomiast znacznie wcześniej, pod koniec Dwudziestolecia międzywojennego, B. Korzeniowski w książce *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta* (Warszawa 1939).

o inscenizacji i grze aktorów sceny polskiej i niemieckiej, m.in. w recenzji przedstawienia *Hamleta*². Jako przykłady Kostkiewiczowa wymienia tu recenzje adaptowanej przez Zabłockiego komedii Lesage'a *Przywidzenia punktu honoru* oraz komedii nieznanego autora *Podstępna przyjaźń, czyli Miłość bez szczęścia*. A za tymi wnikliwymi sądami stoi klasycystyczne kryterium dobrego smaku, tj. gustu.

Sprawom teatru wiele miejsca poświęcano także w „uczoney” prasie literackiej, np. w *Listach o warszawskim teatrze* Wawrzyńca Mitzlera de Kolof (1775) czy w *Kalendarzu teatrowym* Adama Kazimierza Czartoryskiego. Recenzje ukazywały się również w takich pismach naukowo-literackich, jak „Journal Polonais” (1770), „Journal Littéraire de Varsovie” (1777–1778), „Polnische Bibliothek” (1787–1788), „Biblioteka Warszawska Literatury Zagranicznej i Narodowej” (1788). Na łamach „Journal Littéraire de Varsovie” można już spotkać się z przejawami rozbudowanej krytyki teatralnej opartej na podstawowych założeniach estetycznoliterackich klasycyzmu, propagującej wzory twórczości dramatycznej utrzymanej w duchu klasycystycznych zasad i reguł, a jednocześnie prowadzącej – z tych samych pozycji – ostrą kampanię przeciwko dramie, którą nazywa się „obojnaczym gatunkiem” i która, zdaniem krytyków z francuskiego czasopisma, jest zaprzeczeniem modelu dobrej komedii. Ostatnim z XVIII-wiecznych czasopism „uczonych” uprawiających krytykę literacką i teatralną jest „Polnische Bibliothek”, wydawana u Grölla, a redagowana przez Krystiana Bogumiła Steinera. Można w niej znaleźć m.in. obszerną recenzję komedii Jana Drozdowskiego *Umizgi dla przysługi*, przyjmującą jako kryterium wystawianych ocen klasycystyczne prawidła poezji dramatycznej, ze szczególnym uwzględnieniem reguły prawdopodobieństwa oraz takich pojęć, jak piękno i przyzwoitość. Krytyk więc adresował swoje uwagi nie tyle do publiczności teatralnej, co do autora sztuki, pouczając go, jaki jest model komedii odpowiadający wymogom ponadczasowych reguł. Z kolei w „Gazecie Narodowej i Obcej” z 19 I 1791 znalazła się pierwsza recenzja teatralna podpisana imieniem i nazwiskiem autora – Tadeusza Matuszewicza. Jest to recenzja, bardzo zresztą pochlebna, *Powrotu posła*.

Kostkiewiczowa w swoim studium wymienia także publikacje stanowiące próby stworzenia programu teatralnego, podejmowane przez Ignacego Krasickiego w cyklu artykułów na łamach „Monitora” (1765), przez Adama Kazimierza Czartoryskiego w przedmowie do *Panny na wydaniu* (1771) oraz w *Liście o dramatyce* (1779), dołączonym do komedii *Kawa*, a także przez Mitzlera de Kolof w artykułach na łamach „Monitora” z roku 1774, w *Listach o warszawskim teatrze* i w *Listach o warszawskim teatrze do pana Wawrzyńca Wiedzolibskiego w Wilnie*, pisanych w języku niemieckim, a uzupełnionych *Regestrem widowisk*, zawierającym noty recenzenckie o wystawianych aktualnie sztukach, m.in. o *Marnotrawcy* Bohomolca i o niemieckiej komedii *Zbieg z miłości ku rodzicom*. Programowy i opiniotwórczy charakter miał także opracowany przez Czartoryskiego *Kalendarz Teatrowy dla Powszechnej Narodu Polskiego Przysługi Dany na Rok Przestępny 1780*, w którym generał ziem podolskich pomieścił omówienia polskich wersji *Alziry*, *Meropy* i *Syna marnotrawnego* oraz recenzję komedii Oraczewskiego *Pieniacz*.

Tak przedstawiał się, zdaniem Kostkiewiczowej, proces kulturowy, który

² Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 263.

w okresie od połowy do końca XVIII wieku doprowadził do pojawienia się w naszym czasopiśmiennictwie pierwszych wypowiedzi o teatrze i pierwszych recenzji teatralnych. Nie były to jednak jeszcze początki krytyki teatralnej. Rozproszone po różnych periodykach teksty mające podobny charakter, ukazujące się dość rzadko i od przypadku do przypadku, zróżnicowane w swej poetyce i treści, mogą być co najwyżej zapowiedzią tej krytyki, pierwszymi jaskółkami sygnalizującymi nadchodzącą wiosnę, ale jeszcze nie wiosną.

Taka wiosna pojawiła się dopiero w roku 1802 na łamach „Gazety Warszawskiej”, gdzie w połowie tego właśnie roku poczynają się cyklicznie ukazywać recenzje sztuk wystawianych w teatrze warszawskim, polemiki z tymi recenzjami, listy otwarte widzów teatralnych, ogólne uwagi o sztuce dramatycznej utrzymane w duchu klasycystycznej estetyki. Innymi słowy, po raz pierwszy zostaje zaprogramowana i wprowadzona do polskiego piśmiennictwa nowa, nie znana dotąd forma wypowiedzi, związana tematycznie z życiem teatru.

Podobnie jak w przypadku recenzji Towarzystwa Iksów – te najwcześniejsze wypowiedzi na temat repertuaru Teatru Polskiego i wybranych przedstawień były anonimowe. Nie podpisywano ich ani imieniem i nazwiskiem, ani nawet kryptonimem. Pojawiły się wszakże próby zidentyfikowania autorów. Według Eugeniusza Szwankowskiego byli to Ludwik Osiński, Antoni Lesznowski ojciec (redaktor „Gazety Warszawskiej”), Wojciech Pękalski i Gerard Maurycy Witowski³. Niezależnie jednak od tego, spod których piór wychodziły czy też – kim byli ich autorzy, zauważyć w nich można pewien stały schemat. Zazwyczaj informowały one mianowicie o repertuarze z kilku ostatnich dni, ale recenzent omawiał dokładnie tylko jeden wybrany spektakl, kończąc krótkimi uwagami o autorze sztuki oraz o grze aktorów. W wypadku sztuk przełożonych z języka obcego wspominał też zwykle o jakości literackiej przekładu, niekiedy konfrontując nawet w recenzji fragmenty oryginału i tłumaczenia. Jeśli brak było takiego omówienia, redakcja „Gazety” umieszczała zazwyczaj po informacji o repertuarze czyjąś wypowiedź związaną tematycznie z krytyką teatralną lub sytuacją w innych teatrach – nie tylko w teatrze Bogusławskiego – np. *Słów kilka o krytyce*, uwagi o przekładzie *Tankreda Woltera* dokonany przez Goethego czy *Teatr angielski*.

Trzeba też wspomnieć, że te ówczesne recenzje ukazywały się w warszawskiej prasie nieregularnie, niekiedy nawet w odstępach miesięcznych, a zatem nie uwzględniały wszystkich sztuk wystawianych w Teatrze Polskim, choć zarazem dość systematycznie i dokładnie informowały o jego repertuarze na występach gościnnych w Poznaniu, Kaliszu czy Łowiczu. Wszystkie jednak bez wyjątku pisane były w duchu estetyki i poetyki klasycyzmu, a ich autorzy wręcz ostentacyjnie podkreślali nieomyślność zasad i reguł klasycystycznej doktryny. W dwojaki sposób. Albo wprost, przywołując najważniejsze normy i prawa estetyczno-literackie prądu, albo pośrednio, wynosząc na piedestał jego wybitnych przedstawicieli i ich dzieła, zarazem zaś potępiając przy każdej okazji wszelkie odstępstwa od owych norm i prawideł, a także nowe gatunki literackie, realizujące inny ideał piękna i inną wizję rzeczywistości, przede wszystkim różne odmiany dramy. Zauważył to już Szwankowski:

³ E. Sz w a n k o w s k i, wstęp w zb.: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Oprac. ... Wrocław 1954, s. 75.

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 niezmienionej postawy krytyków warszawskich, wyznawców poetyki klasycznej; było to wynikiem ich bezpośredniej łączności z epoką, z której wyrosli, z oświecenia. 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 austriackich⁴.

Dodać warto, że niechęć ta akcentowana była zazwyczaj przez warszawskich recenzentów w sposób bezkompromisowy, przybierała postać gwałtownych, niekiedy nie przebierających w słowach ataków na utwory dramaturgów wnoszących na scenę nowe treści i nowe konwencje artystyczne. Wywodziły się one zresztą nie tylko z ówczesnych melodramatów i fars, ale także z powieści gotyckiej, z romansów tudzież ze staroangielskiej i staroniemieckiej ballady, kampania zaś prowadzona przeciwko tym gatunkom i zawartej w nich nowej wizji świata i człowieka wykroczyła wkrótce poza granice teatru i objęła polską krytykę literacką, a nawet twórczość poetycką, nasilając się szczególnie po roku 1812, kiedy to „dramę” zaatakowało w swych wierszach dwóch poetów – Kantorbery Tymowski i Franciszek Wężyk, dając w nich wyraz powszechnej niechęci do wszelkich nowinek literackich, jaka cechowała w tamtych latach środowisko warszawskich klasyków.

Tymowski rozpoczął swój utwór od niewybrednych epitetów, nazywając „dramę” – „tragedii nadobnym bękartem” oraz „dziwacznym sceny zakałem”. Przedmiotem zaś kpiny i złośliwej ironii są w tym wierszu trojakiemu rodzaju cechy tego gatunku. Po pierwsze, wyszukana, niecodzienna sceneria, która niezależnie od swej ekscentryczności powiela w gruncie rzeczy zawsze te same, utarte stereotypy:

Zaledwie ujrzy scenę oko zadumione,
widzi skały, przepaści, zamki rozwalone,
grom za gromem uderza, burza ściga burzę –
tu się człowiek opiera losom i naturze.
Nie na próżno z pośrodka spróchniałego drzewa
nieszczęśliwa kochanka przygody swe śpiewa;
w gotyckiej wieży wspartej na stu kolumn rzędzie
albo jęczy już piękność, albo jęczeć będzie.
Obudzają ciekawość sprężyny tajemne,
drzwi skryte, korytarze, sklepienia podziemne –
w każdym zgoła przedmiocie, z którejkolwiek strony
coś nowego zdumiewa umysł natężony⁵.

⁴ *Ibidem*, s. 69.

⁵ K. Tymowski, *Do dramy*. W: *Poezje zebrane*. Wyd. E. Z. Wichrowska. Warszawa 2005, s. 50. Parodia, którą posłużył się Tymowski w krytyce melodramy, nie była czymś wyjątkowym. Elementy parodystyczne w wyśmiewaniu nowych, ale szybko powszedniejących środków ekspresji, głównie przy budowaniu atmosfery i scenerii wydarzeń, pojawiły się w zachodnioeuropejskiej krytyce literackiej już u schyłku XVIII wieku. Tak np. brzmiała złośliwa recepta na romans grozy (cyt. z: H. Zbiński, *Literatura angielska*. W zb.: *Dzieje literatur europejskich*. Red. W. Floryan. Cz. 1. Warszawa 1982, s. 434):

Weź
[.....]
Długą galerię z wielką liczbą drzwi, w części sekretnych,
Ciała trzech zamordowanych osób, całkiem świeże,
Tyleż szkieletów w szafach i szafach,

Tymowski wykpiwa też spiętrzenie efektownych i emocjonujących, ale mało prawdopodobnych, bez wewnętrznego związku przyczynowo-skutkowego zdarzeń, nacechowanych nadmierną afektacją i emfazą, banalnych w gruncie rzeczy i powtarzających się w wielu sztukach, które w założeniach autorów mają zaskakiwać, szokować i poruszać widza, ale pozbawione są głębszej wymowy moralnej i poznawczej:

Nieszczęścia i przypadki przypadki goniące,
 tysiące niebezpieczeństw, wypadków tysiące,
 które tym więcej dziwią, tym milej widziane,
 im mniej były podobne, im mniej spodziewane.
 Wszystko tchnie wspaniałością, wszystko w uniesieniach:
 wdychają Koloandry przy cichych strumieniach;
 tyranom, uciśnieni w szlachetnym zapale,
 gardząc śmiercią, złorzeczą i łają zuchwale;
 spiski, bunty, zasadzki, sztylety, trucizny,
 poświęcenia miłości, przyjaźni, ojczyzny,
 przybrane w kwiat wymowy i stylu zalety.
 „Stój!”, „Umieraj!”, „Ach!”, „Przebóg!”, „Nieszczęsny!”, „Niestety!”
 jak grad lecą na scenę, a choć z małym związkiem,
 nadzwyczajność jest pierwszym dramy obowiązkiem⁶.

Trzeci, najpoważniejszy wedle ówczesnych kryteriów zarzut, jaki Tymowski postawił autorom dram, dotyczył zrezygnowania przez nich z wymogów gustu, a także zafalszowania ponadczasowej prawdy o naturze człowieka i otaczającej go rzeczywistości.

Pomieszać prawdę z fałszem mimo przeszkód wielu
 przez ciemny las przypadków dojść do swego celu,
 małym kosztem zabawić publiczność ciekawą –
 niemalą jest usługą i chwalebna sprawa.
 [.]
 czulej lub strasznej sztuki utworzyć osnowę,
 wznieść z papieru dla oka wspaniałą budowę,
 przystroić ją w obrazki, w malowane kwiaty
 bez wysilenia mózgu i bez czasu straty!
 A lubo lada wietrzyk – dla słabej podstawy –
 zniszczy pomnik pisarzy tuzinkowej sławy,
 to chwila przyjemności nagrodzi tę szkodę;
 nie trwałość, lecz kształt rzeczy stanowi dziś modę⁷.

Tymowski nie poprzestaje przy tym na ogólnikowych zarzutach i wywodach teoretycznych, ale przywołuje również tytuły utworów winnych, jego zdaniem, ogólnego zepsucia smaku i upadku kultury literackiej. Wymienia więc kolejno *Małgorzatę z Andegawii* oraz *Jaskinię* René Pixérécourta, *Głowę brązową, czyli Zbiega węgierskiego* i *Miłość nierozsądną* Augustina, *Klarę z Hoheneichen* Christiana Heinricha Siessa, *Las okropny, czyli Rozbójników kalabryjskich* Josepha

Morderców i desperatów odpowiednią liczbę,
 Hałasów, szeptów, jęków co najmniej sześćdziesiąt,
 Zmieszaj to razem w postaci trzech tomów [...].

⁶ Tymowski, *op. cit.*, s. 50–51.

⁷ *Ibidem*, s. 52.

Marie Loaisela-Tréogate'a, *Puszczę pod Hermanstadt* Johann Weissenthurn, a także „liczne Pixérékurów i Kocebuów dzieci”.

Podobny charakter jak wystąpienie Tymowskiego ma wierszowana krytyka dramy napisana przez Franciszka Wężyka, tyle tylko, że utrzymana jest w łagodniejszym tonie i przeprowadzona z nieco innego punktu widzenia. O bliskim związku oraz powinowactwie ideowo-artystycznym obydwu tekstów świadczy jednak to, że w tytule wiersza Wężyka znalazły się m.in. wyśmiewane przez Tymowskiego „głowy brązowe”, tzn. wymieniona już *Głowa brązowa, czyli Zbieg węgierski* Augustina. Pełny bowiem jego tytuł brzmi: „*Syn marnotrawny*” i „*Głowa brązowa*”. *Z okoliczności pustej prawie reprezentacji pierwszego dzieła 1812 roku w Warszawie*. Treścią zaś jest rozmowa owej „głowy brązowej” z synem marnotrawnym. Sztuka ta właśnie powróciła na scenę Teatru Narodowego, Wężyk zaś – zgodnie z powszechnym wtedy zwyczajem – przypisuje ją Trembeckiemu, a nie Wolterowi (Trembecki był tylko jej tłumaczem, nie autorem). „Głowa brązowa” wyjaśnia mianowicie swojemu rozmówcy, że czas jego popularności dawno już minął, choćby dlatego, że „dziś każdy młodzik lepszy niż Trembecki”. Dziwi się też:

jakim mógł on czołem stawać na teatrze,
Nie znając dziwnych sprężyn wielkiej melodramy⁸.

Następnie – pisze Wężyk – przechwala się autor sztuki swymi sukcesami oraz powodzeniem u widzów i właśnie te przechwałki stanowią w istocie przedmiot krytyki. Melodramie można bowiem zarzucić, że powtarza ciągle te same efekty sceniczne, te same pomysły fabularne i motywy zapożyczone z fantastyki grozy, przy czym odwołuje się wyłącznie do niewybrednych gustów paradyżu, czyli do upodobań pozbawionych wrażliwości estetycznej i kultury literackiej widzów, którym wystarcza najprostsza forma rozrywki. Poprzestanie zaś na takich tylko odbiorcach musi nieuchronnie skończyć się upadkiem prawdziwie wielkiej literatury i zmierzchem znanych powszechnie arcydzieł w ich społecznej recepcji. Dlatego też „syn marnotrawny” po wysłuchaniu wyjaśnień i wskazań „głowy brązowej”, którądy wiedzie obecnie „do serc ludzkich gościniec ubity” i jakiego rodzaju rozrywek oczekuje teraz publiczność teatralna, najpierw przez długi czas stoi osłupiały, a potem rezygnuje ostatecznie z rywalizowania na publicznej scenie z wszechwładną dramą i wraca na „łono tego, co go wydał”.

Recenzje kolejnych przedstawień w warszawskim Teatrze Polskim w pełni potwierdzają te proklasycystyczne orientacje ówczesnych krytyków teatralnych. I to od najwcześniejszych. Np. z okazji wystawienia 26 XII 1802 opery komicznej Müllera opartej na tekście Perineta *Duchowidz* recenzent napisał:

W języku niemieckim tytuł jej jest *Das Sonntagskind* [...]. W całym znaczeniu wyrazu jest tym, co Francuzi nazywają „une farce”, a Niemcy „Eine Pose”. U nas sztuki podobne nie były znane i dlatego nazwiska nawet dla nich w języku polskim znaleźć nie można. Rozbierać osnowy tej sztuki nie będziemy, bo by to żadnego nie przyniosło pożytku; dosyć powiedzieć, że pan Hazenkopf (duchowidz), urodzony w niedzielę na nowiu, boi się upiórów, strachów i zmory. Korzystają z tego: kochanek

⁸ F. Wężyk, „*Syn marnotrawny*” i „*Głowa brązowa*”. W: *Poezje drobniejsze z pośmiertnych rękopisów*. T. 3: *Poezje liryczne, okolicznościowe i inne pomniejsze z dodaniem bibliografii*. Kraków 1878, s. 36.

córki jego, Henrietty, i żołnierz Johann, kochanek jej służącej; przebierają się, pierwszy jako duch, drugi jako diabeł, straszą Hazenkopfa i tym sposobem uprowadzają z domu panienki. O innych akcesoriach, jako to o miłości słodziuchnego Haincelfelda, o Błażeju parobku, o fryzjerze Jacques, o zaklinaczu duchów *etc.*, zamilczamy. Komiczność tej opery, lubo bardzo przesadzona, często jednak rozbiesza i dlatego, raz widziana, zabawia. Życzyć wypada, ażeby powtórna jej reprezentacja nie była dana jak za kilka tygodni, podczas karnawału. Dobrze jest grywać kiedy niekiedy podobne sztuki dla ubawienia pracującej i mniej wytworny gust mającej klasy społeczności, a zwłaszcza w mieście, gdzie tylko jeden jest teatr. [DGW 1803, nr 1, z 4 I, s. 11]⁹

Znamienna jest także uwaga recenzenta w krótkim powiadomieniu o wystawionej w Teatrze Polskim komedii *Spazmy modne, czyli Tegowieczne małżeństwo*, przerobionej z angielskiego oryginału przez Bogusławskiego. Otóż ogólne jej przesłanie zasłużyło wprawdzie na pochwałę krytyka, ale mimo całego uznania i szacunku, jakim się cieszył antreprenier warszawskiej sceny w ówczesnym środowisku umysłowym, nie zabrakło również w omówieniu przedstawienia akcentów krytycznych, sformułowanych właśnie z pozycji podstawowych zasad klasycyzmu:

Zważając atoli, iż teatr powinien być zawsze szkołą obyczajów, możemy zapewnić, iż życzeniem wielu jest osób, aby niektóre narracje przeciwne do dobremu gustowi, rażące przystość, wyrzucone z niej były. Przykrą jest rzeczą widzieć, jak uczciwe kobiety spuszczać muszą oczy, słysząc nieprzyzwoite na scenie opowiadania. [DGW 1803, nr 19, z 8 III, s. 310]

Pogwałcenia klasycystycznych reguł, aczkolwiek innych nieco, bo dotyczących czystości gatunkowej i sposobu konstruowania akcji w wystawianej sztuce, dopatrzył się także warszawski recenzent teatralny w komediooperze *Nieboszczyk żyjący, czyli Diabeł włoski*, której autorem, zdaniem Karola Estreichera, był również Bogusławski, choć w „Gazecie Warszawskiej” nazwiska autora nie wymieniono, ograniczając się do informacji, że jest to „nowa wcale i oryginalna sztuka polska w trzech aktach”, a istnieją też przypuszczenia, że wyszła ona spod pióra francuskiego pisarza Michela Dieulafoi. Otóż te właśnie słowa: „sztuka polska”, stały się dla krytyka punktem wyjścia w jego rozważaniach:

Nazwano ją w doniesieniach i na afiszach sztuką jedynie, bo w istocie nazwać ją nie można, ani komedią, ani tragedią; ani to jest drama, ani opera, ale raczej pozszywana łatanina, podobna do sztuki arlekińskiej. Styl w niej jest ciężki i w wielu miejscach płaski. [...] Nie będziemy tu wchodzić w rozbiór jej osnowy, bo wśród podobnego nieładu szukać porządku jest pracą daremną. [...] Wiadomo, iż każdy kunszt ma swoje przepisy, a mianowicie sztuka dramatyczna. Główniejszym zaś prawidłem jest to, ażeby ciekawość spektatorów aż do końca, to jest do rozwiązania była natężana. Autor *Diabła* przeciwnie, w pierwszym zaraz akcie wyjawia cały sekret. [...] w całej sztuce nie widać porządku ani pięknie wyrażonych myśli, ani dowcipnych żartów, ani charakterów, ani celu. [...] W imię dobrego gustu życzymy, aby podobnych sztuk więcej nie grano na teatrze tutejszym, gdzie nawyknięto poniekąd widzieć najdoskonalsze dzieła autorów francuskich, angielskich i niemieckich i gdzie z poetów krajowych Zabłocki pierwszy, a potem Niemcewicz i Wybicki, z tłumaczy zaś ksiądz Adam Czartoryski, Trembecki, Bogusławski i Osieński wzory do naśladowania zostawili. [DGW 1803, nr 34, z 29 IV, s. 567–568]

⁹ Skrót DGW oznacza dodatek do „Gazety Warszawskiej”, stosowany tu również skrót GW – „Gazetę Warszawską”. Podkreślenia w cytatach z DGW i GW – P. Ż.

Przyczynowo-skutkowego związku i wewnętrznej logiki zdarzeń domagano się z kolei od dramy Alojzego Fryderyka Brühla pt. *Prezydent miasta*:

Wady tej sztuki są widoczne. Aktorowie wchodzi i wychodzą na scenę bez przyczyny, między scenami nie masz związku, zawiązanie rzeczy naciągane, rozwikłanie intrygi nie jest naturalne. [DGW 1803, nr 85, z 25 X, s. 1448]

Zarzuty były więc związane, ale godziły w samą istotę dramatu. Jeszcze dalej jednak poszedł warszawski recenzent w ocenie tragedii Beniamina Bergera *Galora z Wenecji*:

Nowy ten potwór dramatyczny na scenie naszej wystawiony sprawił tu niesmak i oburzenie. Ogólne milczenie publiczności po zakończeniu sztuki dowiodło najlepiej, jak bardzo się nie podobała. [DGW 1803, nr 91, z 15 XI, s. 1555]

Werdykt ten tłumaczył, dlaczego sztuka nie doczekała się dokładniejszego omówienia:

Sztuka ta tak jest mierną i rozbiór jej dokładniejszy tak mało przyniosłby pożytku, iż poprzestajemy na tym, cośmy wyżej powiedzieli. [DGW 1803, nr 91, z 15 XI, s. 1555]

Nie mógł jednak recenzent zrezygnować z tego, aby przy tej okazji nie pouczyć warszawskiego spektatora, na czym polegają grzechy artystyczne podobnych dramatów. Przywołał więc uwagi Woltera wypowiedziane po wystawieniu w Paryżu *Tankreda*:

Szubienica i katy nie powinni szpecić sceny w Paryżu. Nie należy nigdy poświęcać dobitności stylu częściej wystawie. Wzruszenie i uczucie powinny być w rzeczach, które aktor wymawia, a nie w próżnych dekoracjach. Wystawa, okazałość, szyk aktorów i pantomima potrzebne są, ale wtedy tylko, kiedy wszystko to razem przykłada się do prawdziwych piękności i przywiązuje słuchacza do intrygi. Grobowce, katafalki, pokój czarnym kirem obity, szubienica, drabina, walki rycerzów na scenie, trupy, wszystko to dobre na jarmarkach, ale kiedy te marionetki nie są istotnie połączone z osnową rzeczy, kiedy się je wprowadza bez przyczyny i jedynie dla zabawienia drużyny paradyzowej, pytam, czyli byśmy przez to nie poniżyli sceny francuskiej i nie naśladowali Anglików w tym tylko, co w tym gatunku nagannego mają? [DGW 1805, nr 35, z 30 IV, s. 566]

Zbójców Schillera wystawiano w Teatrze Polskim dwukrotnie. Pierwszy raz 21 I 1803 pt. *Rabusie* i drugi raz 1 I 1805 w przeróbce Martellere'a pt. *Robert, dowódca rabusiów*. W obydwu wypadkach recenzje były miazdzące, a pierwsza z nich swą tonacją emocjonalną i frazeologią przypominała recenzję *Galory*. Warszawski krytyk pisał bowiem:

Tragedia *Rabusie* pierwszy raz grana w Teatrze Warszawskim dnia 21 tego miesiąca prawdziwym jest potworem dramatycznym. Sami to Niemcy przyznają. Kiedy niedawno grana była w Berlinie, wydawcy tamecznych pism publicznych takie o niej dali zdanie: „Po tylu wybornych dziełach, któremi Schiller teatr niemiecki z bogacił, czyliż przez szacunek dla niego nie należałoby na koniec wyrzucić z repetytorium teatralnego ten oburzający i ohydny potwór? A gdyby tego nie uczyniono przez wzgląd dla poety, czyliż by to nastąpić nie powinno ze względu na dobry gust? [...] Scena w tej okropnej tragedii trwa lat dwa. Oburza ona spektatora, ale nie wzrusza, co większa, nie naucza, nie poprawia, przeciwnie, osobliwość zdań, przesada w mowie i uniesiony zapał herszta rabusiów tak mocne i tak szkodliwe na słabych umysłach sprawiały wrażenie, iż granie tej sztuki w niektórych miejscach w Niemczech przez rząd zabronione zostało. Między scenami tej tragedii żadnego nie masz związku. Napisał ją Schiller w młodym wieku i można powiedzieć, iż jest to twór zapalanej imagi-

nacji i głowy zbytnim szekspiryzmem zajętej; gdzieniedzie też widać poezją, ale w ogólności jest to nieforemny obraz zimnej i rozważnej zbrodni do najwyższego stopnia posuniętej. [DGW 1803, nr 3, z 8 I, s. 124–125]

W kolejnej recenzji skoncentrowano się głównie na przeróbce dramatu w wykonaniu francuskiego pisarza Marteillere'a, ale znalazł się też w niej ten sam zarzut głęboko niemoralnej wymowy Schillerowskiej tragedii:

Pan la Marteillere chciał ten dziwotwór pogodzić z naturą, lecz chociaż oczyścił scenę z odrażających zabójstw i okropności. Chociaż bohaterowi sztuki (pomimo nazwiska rabusia) piękny nadał charakter i sytuacje oburzające starał się zamienić w czułe, chociaż na koniec dzieło swoje zamknął w obrębach sztuki dramatycznej, została się jednak zawsze ta sama istota rzeczy, tym bardziej niemoralna, że kilkuletnie rabusiostwo otrzymuje przebaczenie. Jakieżkolwiek by miało zamiary, nie przestaje być w społeczeństwie zbrodnią ukarania godną. Do cnoty nie prowadzi się drogą występku, bo na tej mnóstwo obłąkać się i zginać może, a i jeden podobno do celu dojść nie potrafi. W samym układzie intrygi autor francuski zachował więcej porządku i związku niż autor niemiecki, lecz za to ostatni więcej zdaje się mieć tej śmiałej poezji, która jedynie dzieło to jego na teatrach niemieckich jeszcze utrzymuje. [DGW 1805, nr 3, z 8 I, s. 44–45]

Ponieważ w pierwszej z cytowanych recenzji znalazł się m.in. zarzut „zbytniego szekspiryzmu”, trzeba tu wyjaśnić, że u polskich recenzentów nie było to jednoznaczne z krytycznym stosunkiem w ogóle do angielskiego dramaturga. Gdy np. w roku 1805 na żądanie publiczności teatralnej powtórnie wystawiono *Króla Leara*, obecny na przedstawieniu recenzent napisał:

Znajdują się w tej sztuce niektóre sytuacje tak tkliwe i wzruszające, iż spektator idąc za uczuciem serca, zapomina w tym momencie o błędach sztuki i poklaskuje temu, co go tak czułe rozrzewniło. [DGW 1805, nr 35, z 30 IV, s. 566]

Jeszcze bardziej znamieną dla przekonania estetycznoliterackich warszawskich krytyków teatralnych jest recenzja *Hamleta*. Jej autor oddał najpierw sprawiedliwość wielkości Szekspira, potem poinformował czytelników „Gazety”, że dokładne omówienie dramatu o królewiczu duńskim można znaleźć w dziełach Woltera, La Harpe'a i Lessinga oraz wykazał pełne zrozumienie dla Anglików, którzy wyżej cenią swego poetę niż Corneille'a: „w rzeczach tyczących się gustu trudna jest rozprawa”, na koniec zaś przytoczył zaskakującą uwagę Woltera po obejrzeniu *Hamleta*, świadcząca, że w obliczu literackich arcydzieł nawet najbardziej ortodoksyjni klasycy okazywali daleko idącą tolerancję i wyrozumiałość. Wolter miał mianowicie powiedzieć po spektaklu:

Niechże tu teraz mówią nam o przepisach Arystotelesa, o trzech jednościach, o przyzwitości, o niezostawianiu nigdy sceny próżną, o potrzebie, aby żadna osoba nie przychodziła na scenę i nie wychodziła z niej bez przyczyny, o zawiązaniu sztucznym intrygi, o jej naturalnym rozwinięciu, o stylu szlachetnym i prostym, w s z a k o t o m o ż n a n a r ó d c a ł y z a c z a r o w a ć, n i e z a d a j a c s o b i e t y l e p r a c y. [...] W języku francuskim pan Ducis napisał tragedię *Hamlet*, o której takie jest Laharpe'a zdanie: „Pan Ducis oczyścił Shakespeare'a z wielu błędów i w wielu go miejscach przyozdobił, lecz w sztuce jego brak jest akcji, a ta duszą jest dzieł dramatycznych. Hamlet jego płacze, a mało działa. Na naszym teatrze tragedia ta, tłumaczona z niemieckiego (i w wielu miejscach oddalona od oryginału angielskiego), słuchana bywa zawsze z największym milczeniem. Dowodzi to, iż pomimo wad swoich wzbudza ciekawość i przywiązuje. [DGW 1806, nr 8, z 28 I, s. 125]

Interesujące uwagi, dotyczące już nie struktury artystycznej i wymowy moralnej poezji dramatycznej, ale języka występujących w niej postaci, przynosi z kolei

omówienie dramy Jeana Boirie'ego *Obleżenie miasta Odensy*. Recenzent „Gazety Warszawskiej” pisał mianowicie przy tej okazji:

W poezji dramatycznej najściślej trzymać się trzeba natury. W pieśniach bohatyrskich, w odach i w poezji wystawiającej rozmaite obrazy poeta może wyżej wznieść się i użyć często porównań, lecz tam, gdzie wprowadza na scenę ludzi, trzeba, aby mówili po ludzku, naturalnie, do serca i rozumu. [DGW 1803, nr 95, z 29 X, s. 1628]

Z dziejami teatru Bogusławskiego, z jego repertuarem, a także z pojawiającymi się w początkach 1802 roku na łamach „Gazety Warszawskiej” recenzjami teatralnymi związane jest nierozzerwalnie nazwisko Augusta Kotzebuego. Obecnie jest on niemal całkowicie zapoznany. Marian Szyrocki w swoim podręczniku *Dzieje literatury niemieckiej* wymienia jego nazwisko tylko raz i to przy okazji rzuconej mimochodem uwagi: „Na scenach triumfują pisarze bez większych ambicji artystycznych, szczególnie Iffland i Kotzebue”¹⁰. W czasach jednak, o których tu mowa, podobną opinię traktowano by jako wysoce krzywdzącą i obraźliwą. Uważano bowiem wtedy Kotzebuego za olśniewający meteor na firmamencie literatury niemieckiej. I nie wyłącznie niemieckiej. A zainteresowanie europejskiej opinii publicznej, w tym również wielu ówczesnych znakomitości, budziła nie tylko jego twórczość, ale i życie. Prasa w wielu krajach, także w Prusach, pilnie śledziła np. jego podróże po Europie, m.in. do Włoch i do Francji, w latach 1803 i 1804, relacjonując szczegółowo ich przebieg, a przy okazji podawano wymyślone niekiedy informacje, które były przedrukowywane także w czasopiśmie polskich. Różne też przypisywano mu godności i tytuły. Tak więc „Gazeta Krakowska” w roku 1801 nazywa go dyrektorem teatru niemieckiego w Petersburgu, pisząc że „na swoją prośbę dostał dymisję jako konsyliarz kolegi z pensją, i wolność udania się, dokąd mu się będzie podobało”¹¹. Ale „Gazeta Warszawska” z 1803 roku wspomina o nim w dalszym ciągu jako o „konsyliarzu rosyjskim” (GW 1803, nr 10, z 4 II, s. [1]). Te związki z Rosją potwierdza powtórnie „Gazeta Krakowska” z roku 1805, w której Kotzebue nosi tytuł rosyjsko-imperatorsko-kolegialnego radcy¹². W latach 1803–1804 „Gazeta Warszawska” kilkakrotnie informowała o pobycie pisarza w Rzymie i w Paryżu. Tajemnicą poliszynela było także, iż budzą podej-

¹⁰ M. Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej. Podręcznik*. T. 1. Warszawa 1969, s. 337. Znacznie więcej miejsca i uwagi poświęca mu F. Witczak w pracy *Teatr i dramat niemiecki XIX wieku* (cz. 1. Warszawa 1957, s. 16–22, 33–41, 159–160). Pisze tam m.in.: „Dziejom recepcji »sławnego Kotzebuego« – jak go nazywa »przekładacz« jego pism na język polski – w różnych krajach świata poświęcono obszernie monografie. Nawet Goethe przez cały czas swojej działalności na stanowisku dyrektora teatryku weimarskiego częściej wystawia sztuki Ifflanda i Kotzebuego aniżeli utwory klasyków obcych i niemieckich oraz dramaty wielce przez siebie cenionego przyjaciela – Schillera czy nawet sztuki własne. Goethe usprawiedliwia wielokrotnie swoje postępowanie koniecznością liczenia się ze smakiem widza, a co za tym idzie – z popłatnością przedstawień. [...] Aczkolwiek Goethe dostrzegał »nicość« Kotzebuego, to jednak wystawiał jego sztuki nawet wówczas, gdy ten intrygował przeciwko niemu. Dopiero po latach, gdy względy kasowe nie przesłaniały Goethemu oczu, ocenił wpływ Ifflanda i Kotzebuego na publiczność niemiecką jako szkodliwy. [...] Ostrą ocenę twórczości Kotzebuego dał Schiller. Całą kampanię bojową przeciwko Ifflandowi i Kotzebuemu stoczyli romantycy. [...] Ale długotrwała popularność sztuk Kotzebuego zmusza do zastanowienia się zarówno nad jej przyczynami, jak i nad powodami tak surowych ocen” (s. 16–17).

¹¹ „Gazeta Krakowska” 1801, nr 47, z 14 VI, s. 553.

¹² Jw., 1805, nr 12, z 10 II, s. 140.

rzenia rzekome dowody uznania i zaszczyty, jakie niby wielokrotnie spotykały go ze strony europejskich monarchów. Dodatek do „Gazety Warszawskiej” z roku 1804 donosił np.:

Pan Kotzebue przez lato zabawi w Jewe w Estonii. Najjaśniejszy Imperator wracając do Petersburga przez Rewel przejeżdżał tamtędy i kazał przedstawić sobie pana Kotzebue, którego przyjął z jak największą dobrocią i łaskawością. [DGW 1804, nr 10, z 6 VII, s. 951]

Z kolei Fryderyk Wilhelm wystosował do Kotzebuego jako redaktora berlińskiego czasopisma „Der Freimütige” następujący „list gabinetowy”:

Miło jest bardzo Królowi Jmci Pruskiemu widzieć w Berlinie pana Kotzebue, którego dzieła, szczególnie teatralne, są dawno już najmiłszą i najużyteczniejszą zabawą dla publiczności. Król JMśc szacuje rzadkie jego talenta i użycie ich; życzy sobie dać mu tego dowód, mogący go nakłonić jeżeli nie do zupełnego zamieszkania w tym mieście, to przynajmniej do przedłużenia swojej bytności. W tym celu zlecił Akademii Umiejętności, ażeby go swym nadzwyczajnym członkiem wybrała i mianowała zwyczajnym członkiem, jak tylko wakans nastąpi w klasie filozoficznej albo w filologicznej i historycznej. Ofiaruje oraz JmPanu Kotzebue koadiutorią prebendy św. Mikołaja w Magdeburgu z pozwoleniem noszenia orderu i uwalnia od wszelkich za to opłat. [Z *Berlina*. GW 1803, nr 10, z 4 II, s. 145]

Kotzebue był gorącym pruskim patriotą, łaskawość okazaną mu przez Fryderyka Wilhelma można sobie tłumaczyć m.in. sympatiami politycznymi, które zresztą nieco później, po klęsce Prus w roku 1806 pod Jeną i Auerstadt, przyczyniły się do spadku jego popularności w krajach zdominowanych przez napoleońską Francję. Wcześniej jednak był pupilem elit umysłowych Europy. M.in. po przyjeździe do Paryża spotkał się tam z entuzjastycznym wręcz przyjęciem i „Gazeta Warszawska” pod koniec 1803 roku dwukrotnie przedrukowywała z prasy francuskiej niezwykle pochlebne dla niemieckiego pisarza wiadomości. Jedna z nich brzmiała:

Aktorowie Teatru Francuskiego ofiarowali panu Kotzebue w czasie bawienia się jego w Paryżu łożę i zaprosili go na reprezentację sztuki jego *Nienawiść ludzi i żal*. Teatr Montsier zaprosił go także ofiarując mu łożę na sztukę pod tytułem *Kadet Roussel misantrophe*. [DGW 1806, nr 97, z 9 XII, s. 1544–1545]

Druga, wcześniejsza o trzy lata, była nieustającym panegirykiem. Jej autor pisał mianowicie:

Żaden tu jeszcze z pisarzów niemieckich nie był z taką przyjmowany grzecznością, jak pan Kotzebue. Pierwszy Konsul na audjencji ciała dyplomatycznego kilka razy z nim rozmawiał i zapraszał go do Saint Cloud na reprezentację tamecznego teatru. [...] Otworem są dla niego najpierwsze i najznakomitsze domy w Paryżu. Bywa często na posiedzeniach prywatnych Instytutu Narodowego. [...] Teatr Francuski [najpierwszy, jak wiadomo, w Paryżu] przez list bardzo grzeczny ofiarował mu wolne na teatr wnijście. Za tym przykładem poszły cztery inne pierwsze teatry, a między nimi wielka opera. Najlepsi tutejsi literaci i aktorowie dają mu w koleż świetne obiady. Zgromadzenia wszystkich uczonych, na których bywa często, starają się okazywać mu honory. [...] Najpiękniejsze kobiety paryskie starają się okazać mu szacunek. Pani Recamier, sławna z piękności, zawiozła go sama do doliny Montmorency dla pokazania mu dawnego mieszkania J. J. Rousseau. Reprezentacje sztuki *Nienawiść ludzi i żal* nie mogły być dawane dla słabości aktora Grandmenil, lecz sztuka *Bracia niezgodni* grana jest często i ściągą zawsze licznych słuchaczy. Na teatrze Faydeau grana ma być nawet wkrótce opera, zrobiona przez panów Dupaty i Marsollier, do której treść wzięta jest z *Najnamiętniejszego roku życia* pana Kotzebue. Krótko mówiąc, „Dziennik Dam i Mód” prawdę pisze, gdy mówi: „Pan Kotzebue w tej chwili jest ze wszystkich literatów najlepiej przyjmowanym. Konieczno-

ścią jest mieć pana Kotzebue na każdym modnym śniadaniu, obiedzie lub posiedzeniu wieczornym”. [GW 1803, nr 103, z 27 XII, s. 1751]

Trudno więc o większe splendory i bardziej ostentacyjnie okazywane wyrazy uznania, a przecież nie wszystkie można złożyć na karb wszechwładnej, lecz szybko przemijającej mody i upodobań kręgów towarzyskich zainteresowanych teatrem. Dorobek literacki pisarza musiał zawierać treści i wartości, które przemawiały nie tylko do snobistycznego środowiska francuskiej arystokracji, ale również do ludzi nauki i literatury, a także teatru, którzy złożyli mu hołd w sposób wręcz manifestacyjny. Aby zaś zrozumieć do końca znaczenie, jakie w oczach europejskiej opinii publicznej i środowiska literackiego miało przyjęcie zgotowane Kotzebuemu przez francuskie elity, trzeba przez cały czas pamiętać o wyjątkowej pozycji, jaką Francja i Paryż zajmowały wtedy w życiu umysłowym Europy, o cechującym te elity poczuciu wyższości i o ich przekonaniu, słusznym zresztą i powszechnie akceptowanym, że to one nadają ton kulturze całego kontynentu i ferują w tej dziedzinie niepodważalne wyroki.

Właśnie jednak w związku z tą ogromną popularnością Kotzebuego zaczynają się pojawiać pytania, na które nie zawsze można znaleźć zadowalającą odpowiedź. Jak się bowiem okazuje, zarówno ta popularność, jak i powszechne uznanie, z jakim się spotkał w świecie francuskiej kultury i nauki, a także względy głów koronowanych, o których tak szeroko rozpisywała się prasa, nie miały żadnego wpływu na stosunek do jego twórczości dramatycznej – ówczesnej krytyki literackiej, która bez przerwy oceniała tę twórczość w sposób zdecydowanie negatywny, nie szczędząc przy tym często pisarzowi niewybrednych epitetów. Co zaś najdziwniejsze, owe ataki na Kotzebuego zaczęły się najprawdopodobniej w jego własnym kraju. Świadczy o tym m.in. przedrukowany w „Nowym Pamiętniku Warszawskim” *List jednego literata niemieckiego o dziełach dramatycznych pana Kotzebuego*, zawierający zarzuty, które będą się powtarzały przez następne lata w prasie europejskiej, w tym i polskiej, przede wszystkim w recenzjach teatralnych. Nie znany z nazwiska niemiecki krytyk pisał mianowicie:

Ta sama publiczność, która nie żąda *Ifigenii*, nie chce *Alziry*, niedługo pana Kotzebue obok Racine’ów, Wolterów i Lessingów umieści. Najpospolitsze rozmowy teraz o dziełach tego płodnego pisarza [...]. Tak jest, płodnego i bardzo płodnego. Ponieważ w przeciągu osiemnastu miesięcy dał nam sześć czy siedem sztuk. [...] Nie będę mówił o każdej sztuce w szczególności. W długiej tej galerii wszystkie obrazy są do siebie podobne. [...] A tak we wszystkich sztukach pana Kotzebue znajdziesz filozofa gorzko powstającego na wszystkie ustawy towarzyskie, a czasem na *principia* moralności, krzyczącego przeciw nierówności stanów, a na dowód stałego przywiązania do swoich opinii zeniętego się zawsze z osobą niższego urodzenia. Wszędzie znajdziesz niewierną żonę albo młodą panienkę, która matką przed czasem została; obie płaczą na swoje błędy, zagładzają je cierpieniem i nędzą, ale niedługo obiedwie wracają do szczęścia. Wszędzie widać jedną lub dwie dziewczyn prostych albo młodych kobiet płochliwych, gorliwie służących w nieszczęśliwej pasji. [...] Wszędzie głupca lub głupią, nadętych swoim szlachectwem, co tym lepiej sentymenta filozofa odbija, wszędzie na koniec pół tuzina złych błaznów. [...] Ta sama jednostajność w położeniach osób. Wszędzie widzisz niewinną dziewczynę z szczególnym wdziękiem rzucającą się w ręce pierwszego przechodnia, który ma się za bardzo szczęśliwego ożenić się z tym dzieckiem natury, aby miał ukontentowanie sam je kształcić; wszędzie widzisz kobietę, która uchybiła najważniejszym obowiązkom, przez swoją wysoką cnotę wzbudzającą interesowanie dla siebie i miłość uczciwego człowieka. Wszędzie filozofia, wolna od przesądów, triumfuje z bojaźliwych zarzutów delikatności i przystojności. [...] Przywiązany do swego sposobu pan Kotzebue nigdy się od nich nie oddała, dlatego też liczne wady,

widocznie rażące, u niego ciągle się znajdują. Noc w jego sztukach nie wypada z konieczności: intryga i rozwiązanie, wszystko jest dziełem przypadku. Przychodzą osoby, wychodzą, widzą się, nie widzą, kochają się, nie kochają, wszystko podług upodobania autora, który kładąc się na miejscu wyroku, przywłaszcza sobie prawo rozrządzenia przypadkami i nikomu nie godzi się zapytać, dlaczego nimi tak samowolnie kieruje. Przydad do tego gust najfalszyszy. Nie masz żadnego uczucia moralnej piękności, żadnego taktu w obraniu charakterów i sposobie wystawienia jednych z drugimi, w układzie scen, w języku pasji, na koniec w przyzwoitym rozkładzie pobocznych ozdób. [...] autor dramatyczny, jeśli chce zrobić iluzją [...], powinien, że tak powiem, przestać wierzyć w opatrność; powinien na moment siebie na jej miejsce postawić, kierować wypadkami, nic nie dać losowi i żadnego nie wystawiać skutku, który by naturalnie i koniecznie ze swojej przyczyny nie wynikał; z takiej oto zgodności rodzi się to, co mistrzowie nazywają jednością. Jedność i zawsze jedność, tak w ogóle, jak w szczegółach, jest nieodmiennym natury prawidłem; równie powinna być prawidłem poety, którego wszystkie usiłowania do naśladowania jej zmierzają¹³.

Niemal wszystkie zarzuty postawione przez niemieckiego krytyka, nieraz powtórzone dosłownie, pojawią się na łamach „Gazety Warszawskiej” w kolejnych recenzjach sztuk Augusta Kotzebuego wystawianych przez Teatr Polski. Niekiedy zresztą można znaleźć w tych recenzjach otwarte odwołania do owego *Listu literata niemieckiego [...]*. Tak więc np. dzieląc się wrażeniami z wystawienia *Oktawii*, pisał warszawski krytyk:

Artyści polscy grali onegdaj na Teatrze Warszawskim tragedią przez JP Kotzebue w języku niemieckim napisaną pod tytułem *Oktawia*. Osnowa jej, szczególnie co do charakterów, wzięta jest z Plutarcha w życiu Antoniusza, z drugiej filipiki Cycerona, z Pliniusza księgi XIV i innych autorów. Ktokolwiek czytał w numerze 14 „Pamiętnika Warszawskiego” list pewnego literata niemieckiego o dziełach dramatycznych p. Kotzebue, przekona się na nowo, zastanowiwszy się nad tą tragedią, iż nic w niej bardziej nie obraża jak brak zupełny tego szacownego i koniecznego potrzebnego każdemu pisarzowi przymiotu, którego ani sztuka, ani geniusz zastąpić nie może, to jest gustu. Brak gustu pokazuje się w dziełach tego poety w tej dzikiej, a ustawnej mieszaninie rzeczy poważnych z nikczemnymi, szlachetnych z podłymi, na koniec w używaniu dosyć często wyrazów niedelikatnie tłumaczyć się dających. [...] Pan Kotzebue, nie mogąc wzruszyć spektatorów, chciał ich może okropnością widoku przerazić. [...] Co się tycze charakterów tej sztuki, ogólnie są słabo wystawione, nie masz w nich żadnej rozmaitości, żadnego stopniowania. Co do stylu, wcale nie jest naturalny, ale zawsze prawie rozwalkły i nadęty. Ustawiczne porównania w ustach szczególnie *Oktawii* obrażają zdrowy rozsądek. Kwiatki, ciernie, strumyki, ptaki, sęki u drzew nie były dostateczne u poety, trzeba mu było jeszcze wydobyć z głębi morza ogromnego wieloryba, a z robactwa przebrzydłego pająka, aby nimi styl swój nasrożył. [DGW 1802, nr 92, z 16 XI, s. 1558]

Z kolei w recenzji *Nagrody prawdy* wystawionej w Warszawie miesiąc później krytyk przypomniał:

Sztuka ta upadła tu, tak jak w wielu miastach niemieckich, gdzie grać ją poprzestano, a szczególnie w Berlinie, gdzie, po pierwsze, zraz reprezentacji źle przyjętą i w kilka dni potem w pismach publicznych sprawiedliwie zganioną została. [...] jak w wielu swoich sztukach, tak i w tej pan Kotzebue nie trzymał się ściśle natury, dlatego też, gdzie rozumiał, iż czułe w spektatorach sprawia rozrzewnienie (jak na przykład w 5 akcie), tam śmiech jedynie wzbudził [...]; w sztuce tej gdziekolwiek piękne są myśli, ale ileż to w niej nienaturalności uderza, ileż pytań po jej reprezentacji uczynić sobie wypadła? [...] Ileż to w tej sztuce jest scen niepotrzebnych, ile naciąganych. Nic w niej nie jest skutkiem konieczności, wszystko zależy od przypadku. Im więcej się zastanawiamy nad dziełami dramatycznymi pana Kotzebue, tym bardziej przekony-

¹³ „Nowy Pamiętnik Warszawski” t. 5 (1802): styczeń–marzec, s. 249–251.

wamy się o prawdzie tego, co o nim pewny autor francuski napisał: „*Il a confondu tous les genres, tous les goûts; ses pièces ne sont que des canevas, des ébauches: semblables aux opéra, elles ne peuvent se souvenir, qu'à la faveur des machines, des décorations*”. [DGW 1802, nr 100, z 14 XII, s. 1690]

Nawet kiedy któraś z dram Kotzebuego doczekała się w recenzji przychylniej uwagi, nie obyło się bez akcentów krytycznych, bez przypomnienia, że w sumie różni się ostatecznie z estetyką i poetyką gatunku. Tak jest np. z oceną *Braci niezgodnych*:

Sztuka ta między lepsze dzieła autora tego może być policzona. Tłumaczona jest także na język francuski i dotychczas (czego o żadnej innej sztuce pana Kotzebue powiedzieć nie można) na teatrze Rzpłtej w Paryżu utrzymuje się. Obywatele jednak Weiss, Jauffret i Patrat, którzy przekładaniem jej, a raczej przerabianiem zatrudnili się, zachowali z niej to tylko, co prawdziwie jest piękne, przystosowali ją do sceny francuskiej, epizody zbyteczne obcięli, z pięciu aktów zrobili cztery, i trzy osoby, jako zupełnie niepotrzebne, wyrzucili. Przykład ten zachęcić powinien tłumaczących na język polski dzieła dramatyczne niemieckie, aby, gdzie tego wymaga potrzeba i gust publiczności, podobnie sobie postępowali. [DGW 1802, nr 102, z 21 XII, s. 1721–1722]

Ambiwalentny charakter ma też recenzja 5-aktowej tragedii Kotzebuego *Murzyni*, wystawionej na benefis Jana Krzesińskiego:

Co do układu sztuki, widać w niej brak porządku i związku w scenach jednych z drugimi, naciąganie w wypadkach, a najbardziej niepotrzebne uboczności, szkodzące ogólnemu interesowi sztuki. W rozmowach zdania osób niewłaściwe są ani ich wiekowi, ani wychowaniu. [...] Zgoła nie były to dialogi wprowadzonych na scenę, ale autora samego rozumowanie przez ich usta wyrażone. [...] Powiedziawszy o tym, co nam się zdawało uchybieniem, nie możemy zamilczeć tego, co znajdowaliśmy pięknym. Tym wyrazem nazwiemy scenę między dwoma Anglikami bracią. Sprzeczność ich zdania i uczuć robi przedziwny na umysłach skutek przez naturalne odbicie złego od dobrego, okrucieństwo bowiem wystawione obok ludzkości nadaje pierwszemu tym obrzydliwszą postać, im bardziej druga pociąga za sobą serce. [DGW 1805, nr 23, z 19 III, s. 374–375]

Jeszcze bardziej pochlebna jest recenzja komedii Kotzebuego w 5 aktach *Dziecko miłości*:

Jest to raczej drama, bo wszystkie sceny są rozrzewniające. Zarzucić jej tylko można zbytnią rozwlekłość. [...] Wady te jednak nikną przy pięknościach; widzieliśmy łzy w oczach wielu spektatorów, a te najmocniej mówią za sztuką. [DGW 1803, nr 19, z 8 III, s. 311]

W większości jednak uwagi warszawskich recenzentów o sztukach Kotzebuego są nie tyle ich krytyczną oceną, co potępieniem. Tak jest m.in. z opinią o dramie *Nienawiść ludzi i żal* – krytyk z „Gazety Warszawskiej” powtarza zdanie „pewnego niemieckiego literata” i kończy podobnie jak on: „Jedność i zawsze jedność, tak w ogóle, jak w szczegółach, jest nieodmiennym [...] prawidłem poety”. Analogiczny wydzwitek ma recenzja tragedii *Adelajda z Wulfingen*, granej na benefis Józefa Nacewicza:

Nigdy podobno nie nadużyto tyle cierpliwości słuchających, ile w tej sztuce. Nic nie masz w niej prawdziwie dramatycznego prócz tytułu: tragedia. Jest to rozwlekła gadanina o rzeczach wcale nieinteresujących, a w niektórych zdaje się, że autor nie ufa pamięci spektatorów, bo im po kilka razy w długich niezmiernie scenach jedno opowiada. [...] Zgoła w całej sztuce nie ma nic wyniosłego, nic wzruszającego, nic ciekawego, wyjąwszy jedną z pierwszego aktu scenę między Teobaldem Krzyżakiem i Mistwojem, dowódcą pogan, gdyby i ta nie była obcą głów-

nej akcji. [...] Lecz nie dość, że autor mniej zważał na prawa dramaturgiczne, ale nadto obraził przystojność w niektórych scenach w sposobie uchybiającym delikatności i pozwolił sobie dotknąć nieprzyzwoicie obrządków religijnych, z którymi zbrodnie prywatne opata nie mogą mieć nic wspólnego. Styl nie tylko zaniedbany i niewłaściwy tragedji, ale nawet w wielu miejscach na potoczną mowę nieprzyzwoity. [...] Żadna tragedia podobnego nie zrobiła skutku: zamiast płakać, śmiano się, zamiast bawić się, poziewano; połowa parteru i łóż nie doczekała końca. [DGW 1805, nr 27, z 2 IV, s. 438–439]

Jak można wszakże przypuszczać, ta napastliwość recenzji poświęconych sztukom Kotzebuego nie brała się z osobistych uprzedzeń polskich krytyków teatralnych. Była po prostu naturalną konsekwencją ich literackiego *credo*. Bo zarzuty i oskarżenia wysuwali ortodoksyjni wyznawcy klasycyzmu, przedstawiciele skrajnego ugrupowania w tym nurcie poezji, którzy swą negacją obejmowali wszystko, co wykraczało poza tradycję grecko-rzymskiego antyku i nauki Horacego zawarte w jego *Ars poetica* czy też kolidowało ze wzorami pozostawionymi przez wielkich tragików francuskich i skodyfikowanymi przez Nicolasa Boileau w *L'Art poétique*. Wystarczy przypomnieć wykłady Ludwika Osińskiego na Uniwersytecie Warszawskim, krytycznoliterackie wypowiedzi Kajetana Koźmiana czy głośną rozprawę Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych*. Przedmiotem szczególnej awersji i uprzedzeń wszystkich tych klasyków postawiślawowskich, w tym również recenzentów z „Gazety Warszawskiej”, były zwłaszcza: wszelkiego rodzaju relatywizm moralny w dziełach sztuki, odrzucanie reguły *bienséance* (dobrego tonu) oraz zasady prawdopodobieństwa jako czynnika porządkującego świat przedstawiony utworu literackiego, brak w tym utworze jedności i przyczynowo-skutkowej logiki zdarzeń, a przede wszystkim świętująca w ówczesnej literaturze zachodnioeuropejskiej kategoria grozy, jak też synkretizm gatunkowy.

Właśnie dlatego warszawscy krytycy teatralni te przejawy odstępowania od klasycystycznego dekalogu tropili zaciekle i potępiali definitywnie, nie tylko w dramatach Kotzebuego. Wystarczy przypomnieć cytowane tu już recenzje *Galory*, *Spazmów modnych*, *Duchowidza*, *Diabła włoskiego* czy *Rabusiów*. Równie ostro została potraktowana drama historyczna Wilhelma Zieglera *Barbarzyństwo i wielkość*:

Sztuka ta zdaje się nie mieć innego celu, jak tylko okropnością widoków dzikiego barbarzyństwa przestraszać patrzących, bez wzbudzania w nich innego celu nad odrazę i obrzydzenie. [DGW 1805, nr 9, z 29 I, s. 141]

A przy okazji wzmianki o działalności trupy angielskiej padnie znamienita uwaga:

Pan Lewis, znany dobrze z romansu *Le Moine*, zagraża, jak słyhać, scenie angielskiej nowym potworem w tym gatunku, w jakim tenże autor napisał *Alfonsa* i *Upiora*. [DGW 1803, nr 1, z 4 I, s. 11]

Jak nietrudno się domyślić, o wystawianych w teatrze Bogusławskiego dziełach francuskich i polskich klasyków pisano z kolei bardzo pochlebnie, choć nie cofano się przed krytyką wad nawet w uznanych arcydziełach. Tak więc, omawiając wystawioną w początkach stycznia 1803 *Zairę* Woltera, zaczął warszawski recenzent od przytoczenia dłuższej wypowiedzi najwyższego dla siebie autorytetu, tzn. La Harpe'a. Uczony ten –

obszerne posiadający wiadomości i gust wyborny, a zatem trafny sędzia dzieł literatury dawnej i teraźniejszej, że „*Zaira* jest najtkliwszą ze wszystkich, jakie są dotąd, tragedii”. Aby się o tym przekonać, odsyłamy czytelników naszych do obszernego rozbioru jej, który tłumacz wyjąwszy z pism tegoż pana La Harpe, wraz ze wspomnianą tragedią, wydrukować kazał. Oto krótki z niego wypis: „Przedmiotem tej tragedyi jest miłość, która podług zdania Boileau najpewniejszą jest drogą do serca, a podług Voltaire’a samego najobfitszą w czuciu i najstosowniejszą do wyprowadzenia odmian. Od wieku prawie ta miłość była materią sztuk, których skutkiem było wzruszenie najtkliwsze. Zdawało się, że nikt w tym rodzaju nie przewyższy Racine’a. Wszystkie role, w których poruszenie miłości tak jest traiczne, jako to Hermiona, Roxana, Berenice, a mianowicie Fedra, były wzorami tak doskonałymi, że chwałą właśnie było do nich się zbliżyć. A jeżeli autor *Zairy* umiał cudowniejsze jeszcze wyprowadzić skutki z tej namiętności, przyznać mu w tym należy najpiękniejszy triumf”. Dalej pan La Harpe o składzie wiersza w tej tragedyi pisze: „W *Zairze* widać taką łatwość wiersza, jak gdyby w nich czuł i tworzył myśli. Prawdy tak są proste, mowa tak naturalna, że nie wiedzieć, jak miara i rymy do nich przypadły, a porównując je z Racine’em, można powiedzieć, co rzekł La Fontaine: »że są piękniejsze od samej piękności«”. [DGW 1803, nr 1, z 4 I, s. 12]

A więc najwyższe uznanie, wsparte autorytetem mistrzów. Ta formuła recenzji będzie często powracała przy okazji omawiania sztuk klasyków. Warszawski recenzent nie szczędził także pochwał Molierowi. O *Szkole kobiet* napisał:

Nie można się dosyć wydziwić zreczności, z jaką autor potrafił przywiązać i zabawić spektatorów przez 5 aktów [...], ale cechą to jest prawdziwego geniuszu uczynić interesującą rzecz najprościejszą i w najrozmaitszych wystawić postaciach to, co jednostajnym być się zdaje. [DGW 1804, nr 19, z 6 III, s. 317]

W recenzji *Świętoszka* z kolei poza oceną artystyczną komedii znalazł się także kontekst historyczny oraz wskazanie na okoliczności towarzyszące powstaniu utworu.

Przedziwna ta komedia napisana przez Moliera w 1664, dla okrzyków zagorzałych fanatyków nie prędzej jak w 3 lata potem na publicznym teatrze w Paryżu wystawioną była. Naza jutrz po pierwszej prezentacji miano ją powtórzyć, ale prezydent Parlamentu sprzeciwił się temu i wtedy to Molier odezwać się miał do zebranej publiczności: „*Messieurs, nous allons sous donner le Tartuffe, mais Mr le premier Président ne veut pas qu’on le joue*”. W czasie kiedy powstawano na dzieło, będące pochwałą cnoty, a satyrą jedynie obłudnictwa, pozwolono grać na teatrze włoskim *Pustelnika*, sztukę zimną, w której pustelnik przybrany w habit mnicha włazi po drabinie do okna mężatki i pokazując się w nim czasem, mówi: „*Questo è per mortificar la carne*”. Wielki Kondeusz powiedział był w owym czasie: „Aktorowie włoscy obrazili tylko Boga, ale francuscy obrazili nabożniów”. Wkrótce potem Molier uwolniony został od wszelkiego prześladowania, otrzymawszy na piśmie zezwolenie królewskie grania *Świętoszka*, i odtąd sztuka ta przez 3 miesiące wciąż dawana była i aktorowie, koledzy jego, żądali jednomyślnie, aby autor jej miał aż do śmierci dwie trzecie części zysku wynikającego z każdej onej reprezentacji. Dziś wszyscy uznają, iż ta komedia, tak w początkach okrzyczana, prawdziwej moralności zawiera naukę. Wszystkie w niej charaktery są oryginalne, wszystkie są dobre, a *Świętoszka* jest doskonała. Intryga prowadzona jest wybornie, rozwiązanie tylko nieco jest przymuszone z powodu naciąganych pochwał króla, którego protekcji tyle był winien. [DGW 1804, nr 19, z 6 III, s. 317–318]

Obszernego studium i pochlebnej oceny doczekał się też wystawiony wcześniej, bo 5 IV 1803, na benefis Michała Pawłowicza, *Cyd Corneille’a*. W omówieniu sztuki znaleźć można te wszystkie wątki tematyczne i kwestie artystyczne, jakie były zazwyczaj przedmiotem rozważań w ówczesnych recenzjach teatralnych, a także charakterystyczny dla polskich recenzentów tryb myślenia. Autor zaczyna mianowicie, podobnie jak w omówieniu *Świętoszka*, od przypomnienia kilku oko-

liczności związanych z genezą tragedii. M.in. wspomina o zapożyczeniu jej osnowy z dramatów pisarzy hiszpańskich Guilléna de Castra i Juana Bautisty Diamanteo, co wywołało początkowo zarzuty plagiatu. Zarzuty – zdaniem warszawskiego recenzenta – z gruntu niesprawiedliwe, ponieważ Corneille –

to, co wziął, uczynił nierównie piękniejszym, odciał wiele wad i przystosował ogół do główniejszych przepisów teatru; nie zachował wprawdzie wszystkich, ale któż w pierwiastkach wszystko zrobić może. Dość powiedzieć, iż dzieło, o którym mowa, ma tę cechę prawdziwej piękności, która się wszędzie podoba, wszystkich ujmuje i porywa. Piękności ogólne, pochodzące z wielkości sentymentów lub wygórowania myśli, nie są określone ani wiekiem, ani narodem, bo we wszystkich językach mogą być wydane, we wszystkich wiekach i narodach podobać się będą. Epoka chwały Teatru Francuskiego zaczyna się od *Cyda*. Dzieło to tak wielki entuzjazm we Francji budziło, iż gdy chciano jaką piękną rzecz oznaczyć, mówiono: „to jest piękne jak *Cyda*”. [DGW 1803, nr 27, z 5 IV, s. 445]

Następnie, zgodnie z rozpowszechnionym podówczas zwyczajem, recenzent dokładnie streszcza tragedię Corneille’a ze szczególnym uwzględnieniem wątku miłosnego, kończąc to streszczenie wyliczeniem wad, które znalazł w utworze „sławny literat La Harpe”. A znalazł ich pięć: 1) kolidującą z jednością akcji postać Infantki („niepotrzebna rola Infantki i dlatego pospolicie jest opuszczana”); 2) niczym nie umotywowaną opieszałość Króla w obliczu najazdu Maurów („nieprzezorność Króla względem Maurów”); 3) brak uzasadnienia dla pojawiania się kolejnych postaci na scenie („scena często jest próżna, aktorowie przychodzą i wychodzą bez powodu”); 4) powtórzenia i rozwlekłość w scenach między Xymeną a Rodrygiem („monotonia w scenach między Xymeną a Rodrygiem”); 5) zbyt długo trwające przeświadczenie Xymeny o śmierci Rodryga po rozmowie z Don Sanchezem („przedłużona nadto omyłka Xymeny względem życia Rodryga, gdy Don Sanchez szpadę jej przynosi”).

Ale materia tak interesująca, wzbudzająca litość i zdziwienie, gdy kochankowie najsłodsze uczucia serca dla honoru poświęcają, wykonana z całą wielkością sentymentów bohaterstwa i miłości, niezgasła temu dziełu sławę zapewnia. Minęło lat półtorasta, jak się największymi oklaskami utrzymuje na scenie. [DGW 1803, nr 27, z 5 IV, s. 446]

Na zakończenie recenzent wysoko ocenił przekład Osińskiego, który zachował w niektórych partiach utworu tłumaczenie Jana Andrzeja Morsztyna, a w pozostałych dorównał doskonałości swego poprzednika. Kilka słów poświęcił też grze aktorów: Pawłowicza w roli Cyda, Rozalii Bogusławskiej w roli Xymeny, Alojzego Fortunata Żółkowskiego w roli Gomeza, Ludwika Adama Duszewskiego w roli króla Kastylii i Antoniego Zielińskiego w roli Don Diega.

Jest to więc recenzja dojrzała, przemyślana i w pełni reprezentatywna dla charakteru ówczesnej krytyki teatralnej. Po pierwsze, odwołuje się do najważniejszych założeń estetycznoliterackich klasycystycznej doktryny, które jeszcze przez wiele lat będą podstawowym układem odniesienia dla ocen wystawianych wszelkim dziełom sztuki. Po drugie, ostatecznym sędzią czyni Jeana François La Harpe’a – najwyższy podówczas autorytet w sprawach poezji. I po trzecie, zawiera jedną z pierwszych, ale już w pełni profesjonalną ocenę przedstawienia i gry aktorów.

Na korzyść warszawskich recenzentów trzeba powiedzieć jeszcze jedno. Najwyższe uznanie i głęboki szacunek, jakie mieli dla spuścizny literackiej grecko-rzymskiego antyku i poetów francuskich XVII i XVIII wieku, nie oznaczały

bezkrytycznego stosunku do tych dzieł. Dowodem tego może być recenzja *Sieroty chińskiego* Woltera. Najprawdopodobniej w ślad za francuską krytyką teatralną recenzent „Gazety Warszawskiej” zarzucił twórcy tragedii przede wszystkim to, że nie potrafił pogodzić w niej wątku miłosnego, którego bohaterami są Gengis-Khan (Dżyngis-chan) i Idama, z nadrzędną, daleko wykraczającą poza ten wątek ideą („głównym zamiarem dzieła”), polegającą na tym, że „autor chciał wystawić wielki i jedyny przykład w dziejach świata [...], przykład narodu zwycięskiego poddającego się prawom narodu podbitego”. Konsekwencją tego było niepotrzebne rozbudowanie utworu do pięciu aktów oraz wewnętrzna dysjunkcja w kreacji postaci Gengis-Khana: „nie mógł być ani tyle czułym, aby nas wzruszyć, ani tyle strasznym, aby nas przerazić”. W pewnym stopniu wady te i słabości zrekompensowała wyobraźnia poetycka Woltera, która pozwoliła mu wprowadzić do sztuki wiele pełnych ekspresji epizodów – „szczegółowych opisów i sentymentów”.

Podniosła ona i utrzymała omdlewającą niekiedy akcją, nie przeszkodziła wszelako, aby tego nie spostrzegano. – Nie byłoby tej wady w pierwszym podziale na trzy akty, ale by też mniej było w nich piękności... Który z tych dwóch planów był lepszy, czy ten, który w ściślej-szych zamkniętych obrębach, nic nie zostawiał pożądanego, czy ten, który bardziej rozciągnięty, wystawiał się na krytykę, a razem i podziwienie? Rozstrzygnięcie tej kwestii od różnaitości gustów zależy. Surowi krytycy francuscy byli jednak tego zdania, iż autor, mistrz tak wielki, jak Voltaire, powinien był przenieść nad wszystko doskonałość sztuki i wynieść się ponad ponętę okazania świetnych piękności, chwalebniejszych raczej dla niego, jak dogadzających jego dziełu. Poklaskuje się młodemu artyście [...], lecz od męża doskonałego wymaga się, aby zrobił to, co powinien: oczekujemy od niego wzorów. [DGW 1806, nr 34, z 9 IV, s. 542]

Z krytycznymi uwagami warszawskiego recenzenta spotkała się też 5-aktowa tragedia Racine’a *Bajazet*, przełożona wierszem przez Jana Kruszyńskiego, członka dyrekcji Teatru Polskiego. I w tym wypadku recenzent z „Gazety Warszawskiej” uważał za stosowne podbudować swoją ocenę opinią najwyższych autorytetów – La Harpe’a i Corneille’a, cytując pierwszego z nich:

Acomat i Roksana [tj. postaci tragedii] są tym, czym być powinni, godni są tragedji Racine’a. Akt czwarty i scena piątego między Roksaną i Bajazetem są traiczne, ale czyliż są niemi Bajazet i Atalida? [...] Trzeba być sprawiedliwym i powiedzieć prawdę, choćby też naganą była wielkiego męża. Mówi tu za mną wielki także mąż Piotr Corneille, którego zdanie potwierdzone zostało od wszystkich znajdujących się na rzeczy. Wiadomo, iż znajdując się na reprezentacji *Bajazeta*, rzekł do pana Segrais: „Wyznaj, iż to są Turcy sfrancuzieni. Mówię to do ucha, żeby nie zrozumiano, że się we mnie zazdrość odzywa”. Rozbiera dalej La Harpe plan intrygi, nie znajduje go naturalnym, wytyka wiele uchybień w roli Bajazeta i dowodzi, że Racine uniósł się zbyt w tej sztuce w malowaniu miłości i wszystkich tych drobnych rzeczy, które tak wielkie zajmują miejsce w sercach kochanków, i kończy swoje uwagi tymi słowami: „*Bajazet* porównywany z doskonałymi dziełami autora jest w ogóle tragedją drugiego rzędu, którą człowiek tylko rzędu pierwszego mógł napisać”. [DGW 1803, nr 11, z 8 II, s. 175]

Dla ogólnej charakterystyki wczesnej krytyki teatralnej w Polsce recenzja ta jest ważna z trzech przynajmniej względów. Po pierwsze, stanowi jeszcze jedno potwierdzenie widocznej we wszystkich recenzjach z lat 1802–1806 dominacji podstawowych zasad klasycyzmu, w tym przypadku kryterium czystości gatunkowej i prawdy historycznej. Po drugie, ponieważ zamiast wypowiadać własne sądy i oceny recenzent po raz kolejny przytacza dosłownie opinie największych autorytetów tego prądu, jest ona dowodem, iż w tamtej epoce nie istniało jeszcze po-

jęcie oryginalności tekstu w nowożytnym rozumieniu tego słowa. I po trzecie, właśnie dzięki tym faktom, stanowi przekonujące świadectwo, że świadomość literacka tamtych lat w widoczny sposób nawiązywała do programowych założeń oraz ideałów klasycyzmu stanisławowskiego.

Recenzje teatralne publikowane w „Gazecie Warszawskiej” z początkiem stulecia jednak nie tylko omawiały wartości artystyczne i wychowawcze wystawianych przez Bogusławskiego utworów oraz sposobu ich scenicznej realizacji. Jak już wspomniano na początku, do wątków stale w owych recenzjach występujących należały ponadto: gra aktorów, sylwetki autorów wystawianych sztuk oraz refleksje dotyczące sztuki, teatru i krytyki literackiej.

Uwagi o grze aktorów znajdowały się w każdej niemal recenzji, ale były zazwyczaj stereotypowe, lakoniczne, formułowane jakby mimochodem. I – rzecz ciekawa – warszawska publiczność teatralna żywo odczuwała ten niedosyt. Świadczy o tym obszerny, napisany z dużą znajomością rzeczy i widocznym zaangażowaniem uczuciowym *List do redaktora „Gazety Warszawskiej”* z 11 X 1803, podpisany pseudonimem: Bezimienny. Anonimowy autor rozpoczął ów list od podkreślenia roli i znaczenia zespołu aktorskiego:

Do naprostowania gustu aktorowie bardzo przyłożyć się mogą. Grając dobrze, sprawią, że dobre dzieła wszystkim podobać się będą. Komuż się nie podobał stary Horacjusz, Rolla, Filoktet i tyle innych ról doskonale wydanych. [...] W przeszłym tygodniu, w czasie reprezentacji *Juliusza de Zassen* widziałem wiele osób płaczących nad prawdziwie pięknymi scenami Henrietty i hrabiego de Senelk. Była to najpochlebniejsza pochwała dla grających. Korzystaj WPan z wydarzonej pory, a kiedy nagana częściej oburza niż poprawia, nie zaniedbuj zasłużonym wspomnieniem zachęcać do szukania doskonałości. Pokażmy aktorom, że za każdym razem uważamy, w czym zaszła poprawa lub zaniedbanie; a tak i im będzie miło słyszeć, że mówią o ich pracy i w podwojonych usiłowaniach aktorów publiczność znajdzie nowe ukontentowanie. [DGW 1803, nr 85, z 25 X, s. 1449]

Wiele miejsca poświęcił też Bezimienny sytuacji młodych czy wręcz początkujących aktorów oraz potrzebie ich życzliwej oceny w recenzjach teatralnych:

oddając sprawiedliwości zasługom, bądźmy więcej pobłażającymi dla zaczynających; nie od razu bowiem rozwijają się talenta ludzi i rozróżnić należy zupełną niezdatność od widocznej nadziei, zwłaszcza kiedy praca usilna samej natury wady zwycięża. Garrick nie wszystkie litery dobrze wymawiał, a Lekain więcej jeszcze miał przywar w całym sobie. My, nie zawsze pamiętni na to, gdy nas cokolwiek uderzy, ganimy wszystko; a częstokroć przed podniesieniem jeszcze zasłony powiedziałem sobie: „Jak to dawniej grano tę rolę! Dzisiejszy aktor lub aktorka nie dokażą tego! Widziałem to w Paryżu!”, nie chcemy nawet uważać. [...] Kiedy aktor pierwszy raz gra rolę jaką, a pismo publiczne recenzenta zamilcza o nim, takie milczenie jest oczywistą naganą. Nie mamy tyle talentów, żebyśmy nazbyt surowymi być mogli i mierzyli dobroć aktora naszego z podaniami, jakie nam pisarze o Garricku lub Lekainie zostawili. Obraz doskonałości nagle wystawionej przed oczy może przerazić i odebrać siły chcącemu ubiegać się do niej. [...] Czasem aktor dlatego gra źle, że mu dano niewłaściwą rolę, czasem dlatego nie podoba się we wtorek, że nie miał szczęścia podobać się w niedzielę. [...] Bądźmy w tej mierze sprawiedliwi, w jednejsz roli zgańmy, co godne nagany, pochwalmy, co było dobrze oddane. [...] Czytając zawsze uwagi o teatrze, postrzegłem, iż często, tak jak w ostatniej gazecie, nic WPan nie powiedziałeś o tym, o czym koniecznie mówić potrzeba było, czego się nawet wielu spodziewało. W ogólności znalazłem więcej postrzeżeń nad sztukami niż nad aktorami. [DGW 1803, nr 85, z 25 X, s. 1449–1450]

Niekiedy, choć rzadko, pojawiały się też w „Gazecie Warszawskiej” uwagi o podstawowych zasadach gry aktorskiej, których powinno się przestrzegać, aby

osiągnąć doskonałość w tej sztuce. Przy okazji omawiania *Sieroty chińskiego* recenzent podzielił się np. z czytelnikami takimi oto spostrzeżeniami:

W dziełach dramatycznych i graniu ich pierwszym obowiązkiem jest zachowanie ścisłe i zgodne z prawdą charakterów. [...] Jeśli aktor chce grać dobrze, powinien poznać i czuć mocno całą intrygę sztuki i wszystkich okoliczności związek z nią mających; obeznac się z dziejami i obyczajami narodu wystawianego na scenie i przenieść się w wyobrażeniu do miejsca, czasu i zdarzenia. [DGW 1806, nr 34, z 9 IV, s. 543]

W tej samej recenzji znalazło się też nieco dokładniejsze omówienie gry poszczególnych wykonawców. Krytyk pisze mianowicie:

We wszystkich dziełach teatralnych pewna jest zawsze liczba główniejszych sytuacji, które autor doskonalej opisać starał się, a aktor dobitniej wystawić powinien. Ogólne te prawa stosując na przykład do roli Idamy, łatwo się przekonamy, iż rola ta graną być powinna z najmocniejszym wyrażeniem uczucia i rozpaczy. Zbytnią powaga i wyniosłość nie przystoją jej; nieszczęście i trwogi serca macierzyńskiego w twarzy i w każdym jej poruszeniu malować się powinny. Skoro w nich ujrzą naturalne wydanie boleści szarpających jej duszę, gdy mnie żadna wycuczona przysada akcji i deklamacji w omamieniu mym nie roztargnie, gdy głos z głębi piersi jej wydobywający się przedrze się do serca mego, powiem: taką być powinna Idama. W aktorce (pannie Bogusławskiej), której rola ta była oddana, okazywał się talent; i właśnie dlatego, że przy młodości, wdziękach i chęci doskonalenia się, podnieść go może, powyższe przywieśliśmy skazówki. Gengis (pan Bogusławski) trzyma się ściśle wspomnianych prawideł. Zamty (pan Szymanowski) pamiętał także o nich. W ogólności trajedyja ta grana była dobrze, z przygotowaniem, okazałością i w przyzwoitych ubiorach, co staraniu, znajomości i nieodżalowaniu kosztów antrepenera przyznać należy. [DGW 1806, nr 34, z 9 IV, s. 543]

Uznanie recenzenta dla 19-letniej Rozalii Bogusławskiej, rozpoczynającej dopiero karierę aktorską w teatrze ojca, nie było odosobnione. Już trzy lata wcześniej poświęcił jej swój *Wiersz o sztuce aktorskiej ofiarowany aktorce zaczynającej* jeden z najwybitniejszych poetów tamtych lat i wielki autorytet literacki, Ludwik Osiński. Utwór jego zawiera liczne rady, przestrogi i pouczenia, a wśród nich taką oto dłuższą refleksję, znaną dla ówczesnego sposobu rozumienia sztuki aktorskiej:

Więcej się radź twojego serca niż zwierciadła.
 A kiedy cię gniew, zemsta uniesie zajadła,
 Umiej czuć, mów do duszy, gdy tve łzy obaczę,
 Z jak przyjemną rozkoszą wraz z tobą zapłaczę!
 [.]
 Są prawidła, nie przeczę, są sztuki przepisy,
 Jak wydać w oczach, twarzy, dobitniejsze rysy,
 Jak się maluje bojaźń, gniew, srogość, powaga;
 Każda rola osobnej postaci wymaga.
 Twarz aktora wydaje smutek lub nadzieję,
 Zapala się w rozpaczy, w bojaźni blednieje,
 Już przyjemnie pociesza, już trwoży okropnie,
 Wyraża wznrastających namiętności stopnie.
 Szczęśliwy, kogo nieba tą sztuką obdarzą,
 Wie, jak rządzić oczyma i głosem, i twarzą,
 Wszystko zręcznie i w miejscu swoim przysposobić,
 I nie psując natury, umie ją ozdobić.
 [.]
 Są jeszcze czarujące, są cudowne wdzięki
 W składzie ciała, w postawie, w poruszeniu ręki.

Nie dość na tym, że Cypru bogini wspaniała
 Z drogich tkaną powabów przepaskę ci dała.
 Masz te wszystkie ponęty, masz ten wdzięk niewieści,
 I co serce zachwyca, i co oko pieści,
 Podnieś sztuką naturę. [GW 1803, nr 36, z 6 V, s. 595–596]

Nietrudno zauważyć, że były to uwagi i rady profesjonalne. Dotyczyły tajników warsztatu aktorskiego, które do chwili obecnej nic nie straciły na swej aktualności. W większości recenzji jednak grze aktorskiej poświęcano niewiele miejsca, ograniczając się zwykle do pochwały lub nagany, nie wnikając zaś bliżej ani w indywidualność i uzdolnienia wykonawcy, ani w jego rozumienie realiów historycznych i obyczajowych, w jakich sztuka została osadzona, ani w stopień psychologicznej wierności wobec kreowanej roli. W recenzji *Trzpiota* znalazła się tylko lakoniczna uwaga: „graniu jej przyłożyli się najbardziej do rozśmieszenia spektatorów pani Drozdowska w roli pani Zrzedniczej, pan Bogusławski w roli starościca Miłośnickiego i pan Żółkowski w roli łowczyca Dragaiło, parafianina” (DGW 1802, nr 98, z 7 XII, s. 1656). Przy omawianiu *Horacjuszy* recenzent przypominając, że sztuka ta była już wcześniej wystawiana i recenzowana, grę aktorów skwitował krótko:

Pani Truskolawska jako Kamilla i pan Bogusławski w roli starego Horacjusza, jak naówczas, tak i na tej reprezentacji zasłużone odebrali oklaski. Panna Bogusławska, widoczne czyniąca postępy, w trudnej roli Sabiny w wielu miejscach dobrze się wydała. Pan Szymanowski oddał dobitnie rolę młodego Horacjusza. Pan Dmuszewski jako Kurcusz w pierwszym akcie grał dobrze, lecz w drugim nieco słabo. [DGW 1802, nr 98, z 7 XII, s. 1657]

Gdy jednak wznowiono tragedię Corneille’a 6 I 1805, z całego zespołu aktorów na uwagę recenzenta zasłużyła sobie tylko Rozalia Bogusławska:

Panna Bogusławska w roli Kamilli uczucia i rozpacz wydała z takim ogniem i mocą, iż publiczność okrywając jej grę oklaskami, zaszczyciła ją jeszcze przywołaniem na scenę po skończeniu sztuki dla okazania jej wyraźniej ukontentowania, które rozwijanie się tak piękne talentu młodej aktorki coraz bardziej publiczności sprawia. [DGW 1805, nr 3, z 8 I, s. 45]

W recenzji *Duchowidza* uwaga o grze aktorów była równie lakoniczna:

Aktorowie nasi w krótkim bardzo czasie nauczywszy się tej opery, starali się o jak najlepsze owej wystawienie. Szczególnie ożywiali scenę: pan Bogusławski w roli Hazenkopfa, pan Duszewski w roli fryzjera, pan Szczurowski w roli Johanna i pan Krzesiński w roli Haincelfelda. Pan Kudlicz grał dobrze Błażeja, panu Wyrwalskiemu w roli kochanka Henrietty, pierwszy raz wprowadzie na scenę występującemu, wiele bardzo nie dostawało. [DGW 1803, nr 1, z 4 I, s. 12]

Krytyczną ocenę gry aktorów, z wyjątkiem kreacji Wojciecha Bogusławskiego, zawiera z kolei recenzja *Zairy*:

Cała zaś sztuka, mówiąc w ogólności, nie była grana z dosyć mocnym czuciem, niektórzy nawet aktorowie ról swoich nie nauczyli się dobrze, odmieniali słowa lub swoje przydawali i miarę wierszów łamali. Ile przytomność dobrego aktora na scenie ożywia ją, dowiódł pan Bogusławski w roli Luzyniana. Scena, kiedy ten poznaje swe dzieci, najlepiej będąc wystawiona, najżywsze też odebrała poklaski od publiczności, ceniącej prawdziwe talenta, a pobłażającej tym, którzy się sposobią dopiero, aby się względów jej stali godni. [DGW 1803, nr 1, z 4 I, s. 13]

Jeszcze ostrzej ocenił recenzent zespół aktorski w wystawieniu *Bajazeta*:

Nie dosyć czule tej tragedji przez naszych artystów wystawienie, uchybienia w deklamacji, niedokładne przez nich ról nauczenie się, a podobno i nie oddanie w tłumaczeniu piękności wierszy Racine'a, wszystko to sprawiło, że tragedja ta małe na spektatorach sprawiła wrażenie. [DGW 1803, nr 11, z 8 II, s. 174]

Być może, w odpowiedzi na sugestie zawarte w liście do redakcji Bezimienego, a niewykluczone, iż na marginesie niejako działalności recenzenckiej pomieszczono też w jednym z numerów „Gazety Warszawskiej” ogólne przemyślenia i refleksje na temat pracy aktorów, ich gry oraz reakcji na krytykę:

Trudno jest nieraz oznaczyć, czyli aktor, któremu się granie roli jakiej dobrze udało, winien to jedynie talentowi swojemu, czy też używa talentu swego z dokładną rzeczą i kunsztu znajomością. – Ale jest na to moralna próba, która to wnet wyświeci. Niech się go zgani, z przyzwoitymi jednak względami i według zasad prawdy i sprawiedliwości, niech się potem uważa, jaki na nim skutek sprawiła nagana, a łatwo się przekonać, co z niego będzie. Prawdziwy nawet artysta zmarszczy się w początku na najsluszniejszą przyganę; wkrótce jednak zastanawiać się nad nią zacznie, a znalazłszy ją być niesprawiedliwą, odpowie na nią albo zważać na nią nie będzie; jeżeli zaś znajdzie ją gruntowną i jeżeli wielkim jest artystą, albo na drodze zostania nim, to usłucha jej i milcząc poprawi się. Zapalony chęcią doskonalenia się, a nie głupią próżnością, przyjmie z radością każde skinienie, bo czuje, iż ma w sobie dosyć siły do korzystania z dawanych mu rad. Miernego zaś talentu człowiek, nie przyzwyczajony do namysłu, i któremu najlepsze czasem rzeczy przypadkowo tylko udają się, oburzy się na najskromniejszą krytykę, skarżyć się będzie na potwarz, stronictwo i nieprzyjaźń, bo oprócz wrodzonej mu miłości własnej czuje w sobie, że nie ma dosyć światła i siły do znalezienia prawdziwej drogi. Chce, aby go za doskonałego uważano, chociaż wewnątrz jest przekonany, że nim zostać nie może. [DGW 1803, nr 9, z 1 II, s. 142]

Oddzielną kwestią był problem zachowań obyczajowych i dyscypliny zawodowej zespołu. Jak dowodzi *Upomnienie ministra policji do Imci Pana Bogusławskiego*, aktryzy Teatru Polskiego nie zawsze wychodzili na scenę odpowiednio przygotowani do poprawnego odtworzenia swych ról, nie zawsze też mieli opanowany tekst, a co gorsza, nie zawsze byli trzeźwi. W związku z tym minister groził całemu zespołowi poważnymi konsekwencjami dyscyplinarnymi, ponieważ –

mimo głośno przez parter oświadczonego nieukontentowania niektórzy z panów aktorów wychodzą na scenę wcale swych ról nie umiejąc i jedynie na suflera spuszczać się (z którego pomocy najczęściej korzystać nie są zdolni), psują zupełnie iluzję, która jedynie przez doskonałe odmówienie roli utrzymaną być może, a tym samym pozbawiają publiczność ukontentowania, jakie każda sztuka przyzwoicie grana sprawić jest zwykła. [...] Minister Policji zaleca Imci Panu Bogusławskiemu, aby zapowiedział publicznie panom aktorom, iż odtąd którykolwiek z nich roli swej umieć nie będzie, dopuści się najmniejszego publiczności uchybienia, a co szpetniej, a przecież się zdarza, głowę trunkiem mając zaprzątioną, na scenie się pokaże, takowy natychmiast po skończeniu sztuki do aresztu policyjnego odprowadzony będzie, gdzie o chlebie i wodzie czas wskazany wysiedzi, wyrok ten zaś przez gazety do wiadomości publicznej podany będzie¹⁴.

Jak się jednak wydaje, list pruskiego ministra policji dotyczył w gruncie rzeczy nie tylko przypadków braku dyscypliny i poczucia obowiązku w zespole Bogusławskiego. Był także sygnałem ogólniejszego zjawiska. Poruszał mianowicie problem ówczesnego poziomu kultury teatralnej, której wykładnią – jak wiadomo – były i są zawsze zarówno postawa aktorów, jak i widzów, spektatorów. A z nimi, jak się okazuje, było wtedy w Warszawie jeszcze gorzej niż z aktorami. Już bowiem

¹⁴ Cyt. za: Szwanowski, *op. cit.*, s. 346–347.

w początkach 1802 roku władze porządkowe miasta zmuszone były wystąpić z następującym *Obwieszczeniem*:

Różne skargi od publiczności do prezesa niżej podpisanej Regencji o mieszanie spokojności w tutejszym teatrze doszłe powinny by też Regencją zniewolić przeciwko takowym niespokojnym osobom za poprzedzającą fiskalną inkwizycją postanowione w prawach kary natychmiast rozciągnąć, gdyby nie powzięła słusznej nadziei, iż podobne postęпки, które tak przykre wrażenia w obyczajnej społeczności sprawiają, odtąd miejsca mieć nie będą, przez co Regencja niemiłej konieczności uniknie. [...] Zatem Regencja przestaje dziś na tym, że oświadcza obyczajnej społeczności, iż każdy ma prawo żądać, ażeby w zabawach swoich przez zbyt krzykliwe i burzliwe nieprzyzwoitości nie miał przeszkody; że nawet największą jest niesłusznością żądać od aktorów powtarzań siły ich przewyższających, że ciż aktorowie równie są pod opieką prawa i że na koniec sprawić musiałoby przykrą i niełatwo zgładzić się mogącą opinią o tych, którzy by powodem byli mniemania o Warszawie, iż dla nieobyczajności postępków każdy w niej powstający talent upaść musi. A jako Regencja spodziewać się może, iż te uwagi, przy powszechnym polorze obyczajów w tej stolicy, do zapobieżenia niespokojnościom w teatrze i w innych publicznych miejscach dostatecznymi będą, tak przeciwnie, na każde w tej mierze wykroczenie surowe kary rozciągnąć deklaruje. [DGW 1802, nr 21, z 12 III, s. 339]

Rzecz znamienita dla dziejów naszej kultury umysłowej – sprawców owych „niespokojności w teatrze” zidentyfikował po stuleciach Stefan Żeromski w *Popiołach*. Byli nimi mianowicie towarzysze z pałacu Pod Blachą księcia Pepi, przedstawiciele ówczesnej złotej młodzieży. Pisarz opowiada najpierw, jak to jeden z nich wyjaśniał Rafałowi Olbromskiemu, czym jest teatr Bogusławskiego, twierdząc, że to „buda, o której się nawet nie mówi”.

Dobre to sobie jest dla stangretów, lokajstwa, łyków i wszelkiej gawiedzi z miasta. [...] I tam chodzi wprawdzie banda Sołtysowska i Sapieżyńska dla pokazania nam na złość swojej polakierii, ale główny kontyngens widzów – to motłoch¹⁵.

Ostatecznie jednak podpite towarzystwo zdecydowało się pójść do owej „budy dla motłochu” i niebawem –

wszyscy znaleźli się w ciemnych, łojowymi świeczkami nędźnie rozwidnionych przejściach i sionkach teatru. Z hałasem i wrzaskami kazali sobie sprowadzić aktora sprzedającego bilety, który już był kasę zamknął, i rozmawiając weszli do sali. Było tam pełno [...]. Grano tragedię Racine’a pt. *Brytannik*. Ponure gadanie wierszem rymowym rozlegało się ze sceny, słabo rozwidnionej świeczkami¹⁶.

Kompania z pałacu Pod Blachą, kiedy już znalazła się na widowni, rozpoczęła od głośnych rozmów, impertynencji pod adresem zebranej publiczności, zaczepki i awanturowania się, następnie zaś pomaszerowała ostentacyjnie do bufetu, gdzie doszło do dłuższej pijatyki. Wyszli „późno w noc [...] przez pustą już salę teatru, którą oświetlała samotna świeczka w latarni”¹⁷.

Nie sposób ustalić, z jakich materiałów źródłowych, poza prasą warszawską, korzystał Żeromski, nie ulega jednak wątpliwości, że takowymi materiałami dysponował (zapewne przede wszystkim wspomnieniowymi), odtwarzając na ich podstawie realia obyczajowe tamtych lat oraz sytuację teatru Bogusławskiego

¹⁵ S. Żeromski, *Popioły. Powieść historyczna z końca XVIII wieku i początku XIX wieku*. T. 2. Warszawa 1928, s. 31.

¹⁶ *Ibidem*, s. 33.

¹⁷ *Ibidem*, s. 34.

w pruskiej Warszawie. Nie pierwszy to raz zresztą doszło do sprzężenia polskiej literatury historycznej z historią.

Niekiedy, poza uwagami o grze aktorów, można również znaleźć w recenzjach warszawskich krytyków krótkie informacje o autorach wystawianych sztuk, będące zwykle też okazją do ujawnienia przekonań tychże krytyków i ich sympatii estetycznych. Tak więc np. przy omawianiu *Przerwanej ofiary* Petera Wintera przytoczył polski recenzent fragmenty wypowiedzi niemieckiego, który po obejrzeniu tej opery w Berlinie napisał (w „Gazecie” podano zapewne przekład polski) m.in.:

Kompozycja muzyki jest wyborna, melodie wzruszające serce lub wzbudzające radość, dzielne chory, wyrażenia namiętności dobitne, wszystko to zachwyca słuchaczy. Winter należy do nas, jest to Niemiec, wielki talent jego zadziwia, uprzedźmy więc obcych w podaniu mu wieńca, o który się z nimi za granicą nawet tak często i tak szczęśliwie dobijał. [DGW 1802, nr 96, z 30 XI, s. 1627]

Wystawienie *Horacjuszków* stworzyło z kolei okazję do pomieszczenia w recenzji dłuższej wypowiedzi na temat obydwu braci Corneille – Pierre’a i Thomasa:

Mówiąc o tej tragedii, następna krótka wiadomość o jej autorze miłą zapewne będzie czytelnikom naszym. Piotr Corneille, zwany wielkim, urodził się w roku 1606, brat zaś jego, Tomasz, w roku 1625, w którym tamten pierwszą swoją komedią wydał, *Melite*. W 22 lat potem brat młodszy napisał pierwsze swoje dramatyczne dzieło pod tytułem *Związki przypadkowe* i od tego czasu obydwaj bracia pracowali dla teatru. To ich współubieganie się o sławę nie przerwało bynajmniej miłości braterskiej, ale owszem, ściśle zjednoczeni żyli z sobą. [...] Po pierwszej reprezentacji *Cyda* – tragedii Piotra Corneille, przemożny naówczas kardynał Richelieu, pragnąc, ażeby ją jako dzieło jego pióra uważano, za odstąpienie jej sobie znaczne sumy ofiarował. Corneille odrzucił je z pogardą. Akademia musiała potem roztrząsać tę sztukę i zganić ją, jako nieregularną. Utrzymała z tym wszystkim wziętość swoją i kiedy co chwalić chciało, mówiono: „to pięknym jest jak *Cyd*”. Tłumaczoną była na wiele języków, nawet na turecki. Tragedia *Timokrates* Tomasza Corneille 24 razy na żądanie publiczności była powtórzona. [...] Dziełom wielkiego Corneille’a zarzucają, iż co do intrygi i języka zawierają błędy, ale zastanów się tu należy, iż twórcą był prawie w narodzie swoim języka i teatru, charaktery zaś i namiętności w tragediach jego są wyniosłe i jak najmocniej odmalowane. Tomasz Corneille porządną zawsze ułożył osnowę, tok scen i rozwiązanie rzeczy były dobre, ale rysy jego charakterów były pospolite i mało miały dzielności, mowa jego była czysta, ale słaba i zimna. – Piotr posiadał geniusz, Tomasz miał talent. Następcą ich był Racine, który oboje połączył. [DGW 1802, nr 98, z 7 XII, s. 1657–1658]

Dość nieoczekiwanie w recenzjach pomieszczonych w „Gazecie Warszawskiej” znalazły się też krytyczne uwagi o Johannie Wolfgangu Goethem jako tłumaczu *Tankreda* Woltera, przedrukowane zresztą z prasy niemieckiej (i zapewne przełożone), będące w gruncie rzeczy krytyką nowej fali w literaturze europejskiej. Nie znany z nazwiska widz po obejrzeniu tragedii francuskiego pisarza w berlińskim Narodowym Teatrze napisał mianowicie:

Uważałem zawsze tragedję Voltaire’a *Tankred* za dzieło doskonałe i nieraz ją odczytywałem. Z największą przeto radością udałem się na teatr, dowiedziawszy się, iż w języku naszym ma być wystawiona. Ale zamiast ukontentowania, znalazłem niesmak, zamiast mnie wzruszyć, obruszyła mnie. Przebóg! Co też to Goethe zrobił z jednym z najlepszych dzieł Voltaire’a. Powróciwszy z teatru do domu porwałem za oryginał dla zatarcia w duszy mojej o drażających obrazów, które w niej reprezentacja ta zostawiła. A nazajutrz odebrałem numer gazety pana Kotzebue, w której zdanie o tym tłumaczeniu umieszczone zo-

stało. Zdanie to nie było jeszcze dla mnie dogodnym. Prawda, że wiersze pana Goethe są złe, często w nich nawet nie oddał myśli autora, ale to są mniejsze wykroczenia przeciw nieśmiertelnemu poecie francuskiemu; co gorsza, popsuł charakter, sfałszował je i upodlił.

Niemiecki recenzent podobnie ocenił przekład Goethego:

Traiedyja ta należy do owych wielkich dzieł, które dowodzą, że poezja dramatyczna do tej już u Francuzów przyszła była doskonałości, do której my dopiero dążymy, a której podobno nigdy nie osiągniemy. Z czarującej harmonii wiersza w oryginale w tłumaczeniu ślad żaden nie został i gdzie w języku francuskim wdzięk wiersza jest najprzyjemniejszym, tam wiersz pana Goethe nieznośnie jest twardym. Tego samego zdania o tym tłumaczeniu jest pan Kotzebue w gazecie swojej „Der Freymüthige”. [DGW 1803, nr 9, z I II, s. 141–143]

Tak więc w kolejnej już recenzji warszawskich krytyków wątek biograficzny jest nie tyle informacją o autorze wystawianej sztuki, co okazją do zmanifestowania swych gustów estetycznych oraz swego stosunku do toczącej się wtedy w literaturze europejskiej walki między klasycyzmem a tendencjami opozycyjnymi wobec tego prądu, w Niemczech postulatami grupy Sturm und Drang, a w pozostałych krajach wczesnym romantyzmem. Wydaje się przy tym, że w ówczesnej krytyce teatralnej zaczęto sobie również uświadamiać związek między starym i nowym programem literackim a przekonaniem i postawą polityczną. Pisząc np. o wystawianiu *Fenelona* Marie Josepha Chéniera w Teatrze Polskim, recenzent zauważył:

Dzieło to, jedno z najlepszych Chéniera, było zbyt ostro krytykowane, bo w czasie, gdy wyszło na widok publiczny, autor, czynny w polityce, ogłasza zasady sprzeczne z sposobem myślenia przeciwników swoich, którzy mieszając literata z urzędnikiem publicznym, zatrudniali się bardziej autorem niż dziełem jego, którego wady przez mikroskop rewolucyjny powiększyli. [DGW 1804, nr 87, z 30 X, s. 1484]

Równie ciekawe i pouczające są w omawianych tu recenzjach ogólne uwagi, pomieszczone niejako na marginesie oceny poszczególnych przedstawień i gry aktorów. Niekiedy, choć rzadko, pojawiają się one zamiast recenzji, zwykle po lakonicznej informacji o repertuarze z kilku ostatnich dni. Tak jest np. z dłuższą wypowiedzią *Słów kilka o krytyce*, której autor pragnął zapewne ustalić i skodyfikować zasady, jakie winny patronować krytyce teatralnej, przede wszystkim zaś recenzjom. Oto jego wywód:

Krytyka jest nieodbitnie potrzebną w naukach, literaturze i sztukach, a kto ją w istotnym bierze znaczeniu, ten zapewne osądzi, iż wszędzie i zawsze bardzo może być użyteczną. [...] Cóż to jest krytyka? Oto rozbiór i pilne rozważanie rzeczy, aby dociec i wystawić, jaką jest w istocie i czyli niezawodnie jest taką, jaką być powinna i jaką się być wystawuje. Nie jestem stronnikiem owych brzydka zazdrością tchnących ludzi, którzy z upodobaniem rozlewają żółć na wszystkie nowe twory dowcipu, i dla których życie tym jest miłsze, im złośliwsiymi być mogą. Podobni ludzie nie są krytykami i zasługują na wzgardę publiczną. Trzeba rozróżniać krytykę od satyry, paszkwilu, potwarzy i podobnych. Prawdziwa krytyka jest bezstronna, bezwzględna, trzyma się najściślej sprawiedliwości; jest uprzejmą nauką, jest przyjacielską przestrogą, a to nie tylko dla osoby, która jej stoi na celu, ale oraz i dla innych, którym kiedykolwiek w oczy wpadnie. Wykazuje nie tylko niedoskonałości i wady, ale oraz powinna śledzić i wytykać przymioty i własności godne zalety. Stawia ołtarz nieprzyjacielowi, kiedy jest wart ołtarza, potępia przyjaciela, kiedy jest

wart nagany. Skoro chwali same rzeczy chwalebne, a ukrywa naganne, wtenczas nie jest krytyką, ale p a n e g i r y k i e m; kiedy zbyt chwali, staje się p o c h l e b s t w e m; kiedy zaś wyszczególnia same rzeczy do nagany, naówczas przestaje być sprawiedliwa. Satyra nie jest krytyką, chociaż ma za cel wyszydzać i poprawiać przywary, a tym więcej p a s z k w i l, potwarz itp. nie warte są nazwiska krytyki, bo są plodem czarnej złości, tchną samą trucizną i mają za cel zemstę. Krytyka nie powinna zawierać przykrego szyderstwa, a mniej jeszcze obrażających osobistości, ale też nie powinna zbyt pobłażać albo podło podchlebiać. [DGW 1803, nr 5, z 18 I, s. 76–77]

Autor tej opisowej definicji krytyki literackiej pozostał anonimowy, ale pod tekstem zamieszczono kryptonim R.G.W., co, być może, oznacza Redakcję „Gazety Warszawskiej”, tym samym zaś osobę jej wydawcy i redaktora, Antoniego Lesznowskiego, potwierdzając pośrednio w ten sposób przypuszczenie Szwanowskiego, że to ów redaktor był jednym z autorów recenzji teatralnych w tym piśmie.

Wywody na temat krytyki mają charakter ponadprądowy, mógłby się pod nimi podpisać zarówno zwolennik klasycyzmu, jak i romantyzmu. Ale już repartycja gatunków literackich należących do poezji dramatycznej, jakiej dokonano w jednym z numerów „Gazety”, zdradza nawykłego do systematyki i porządkowania zjawisk artystycznych klasyka. Jej autorem jest wspomniany już Chénier, który broniąc się przed zarzutem, że jego *Fenelon* nie jest tragedią, napisał:

Kiedy w dziele dramatycznym ton jest wzruszający, prosty i poważny, kiedy obyczajaje osób pewną wyrażają godność, kiedy zamiarem ciągłym autora jest wyciśnienie łez, naówczas dzieło jego jest tragedją. Kiedy obyczajaje i ton osób tchną poufałością, kiedy autor przywiązał się do odmalowania przywar i wzbudzenia śmiechu, dzieło jest komedyją. Kiedy zaś celem sztuki jest wzbudzać to śmiech, to płacz, natenczas jest to drama. [DGW 1803, nr 3, z 11 I, s. 44]

Echo ówczesnych sporów literackich oraz ścierających się gustów i upodobań estetycznych można także znaleźć na łamach „Gazety Warszawskiej” w kilku uwagach na temat kultury teatralnej polskiej publiczności oraz stylu gry polskich aktorów. Mimochodem dotknął tej kwestii Konstantyn Wolski w swoim liście do redakcji zatytułowanym *Tłomacz „Zairy” do redaktora „Gazety Warszawskiej”*. Obserwując grę aktorów z zespołu Bogusławskiego w tej tragedii Woltera, zauważył mianowicie, iż nie potrafili oni oddać z odpowiednią ekspresją „miejsz zachwycających, w których gwałtowne wzruszenie o śmierć gdzie indziej przyprawiało grających”, oraz „mieszających się w duszy czuciów gwałtownych i walczących z sobą pasyj”. O reakcji zaś spektatorów napisał: „Jakoż tak się zdaje, że wielka część publiczności naszej do scen podobnych mało wiąże interesu. Więcej ich zachwycają bohaterские charaktery i zdania, w których jednostajność panuje” (DGW 1803, nr 2, z 7 I, s. 29). Podobnymi spostrzeżeniami podzielił się z czytelnikami „Gazety” cytowany już Bezimienny:

wielu mamy słuchaczów zdolniejszymi unosić się nad bitwami i zuchwałymi mowami rozkończanych rycerzów niż czuć wielkość pasji, najdelikatniejsze poruszenia serca ludzkiego, godność osób wprowadzonych na scenę. [DGW 1803, nr 85, z 25 X, s. 1450]

Wprawdzie w obydwu wypadkach autorzy wypowiedzi nie deklarują wprost swoich przekonań i gustów estetycznych czy też swej solidarności z określonym prądem literackim, ale używają znamiennych słów-kluczy, które pozwalają te ich

przekonania i poczucie wspólnoty z pewną estetyką bez trudu zidentyfikować. Nagromadzenie takich sformułowań, jak „czucia gwałtowne”, „pasje”, „poruszenia ludzkiego serca”, skazują na estetykę sentymentalizmu. Rycerze i bitwy pojawiają się z kolei – jak wiadomo – w pełnych patosu i emfazy tragediach klasyków. Znowu mamy zatem do czynienia z przenikaniem na grunt wczesnej krytyki teatralnej w Polsce różnych gustów i upodobań literackich i z różnym do nich stosunkiem. Dokładniej jednak nie sposób odtworzyć sytuacji w ówczesnym środowisku literackim – a więc i teatralnym – Warszawy. Nie sposób ustalić, któredy przebiegały granice podziałów, jaki był układ i stopień napięć, kto w pierwszych latach nowego stulecia reprezentował orientację proklasycystyczną, a kto antyklasycystyczną, w jakim stopniu sympatie i niechęci recenzentów rzutowały na program Teatru Polskiego. Zbyt szczupły jest dostępny nam materiał źródłowy. Jedno wszakże jest pewne. Kończyła się bezpowrotnie epoka absolutystycznych rządów klasycyzmu, coraz częściej i śmielej odzywały się głosy nawiązujące do nowego systemu ideałów i wartości, nowych wzorów oraz nowego rozumienia piękna i prawdy. Podziały te zaczęły się zresztą dokonywać nawet w obrębie obozu samych klasyków¹⁸.

Poza owymi kwestiami o znaczeniu podstawowym, stanowiącymi punkt wyjścia i zarazem ostateczne kryterium dla ocen ferowanych na łamach „Gazety Warszawskiej” przez recenzentów, pojawiały się w ich wypowiedziach także inne problemy, może nie tak zasadnicze, ale przecież ważne również dla ówczesnego sposobu funkcjonowania teatru. Np. już w początkach 1803 roku dostrzeżono jakże istotne uwarunkowania ekonomiczne związane z jego istnieniem, konkretnie zaś to, że w tamtych latach scena narodowa utrzymywana była wyłącznie ze środków społecznych, jako że rząd pruski jej nie dotował. Dlatego też jeden z recenzentów, podkreślając z naciskiem znaczenie tej instytucji dla polskiej kultury i polskiego życia umysłowego, apelował gorąco do społeczeństwa o ofiarność i dobrowolne datki na utrzymanie zespołu i całego zaplecza teatralnego. Rzecz przy tym znamienita – do wystosowania tego apelu doszło przy okazji wystawienia przez Bogusławskiego wielkiej opery heroiczno-komicznej Emanuela Schikanedera *Telemak, król Lewicki Itaki*, której wystawienie wymagało naturalnie znacznych kosztów. Krytyk pisał więc:

wszystko dowodzi, że antrepryza nie żałowała bynajmniej wydatków. Wiadomo, że w stolicach państw rządy szczodrym wsparciem zasilają teatru, teatr zaś Warszawy (której tytuł tylko miasta rezydencjonalnego pozostał) nie znajduje innego zasilenia, jak to, które przychodzi od samej publiczności. Znać musi antrepryza delikatny jej smak i szczodroblivość, kiedy nie żałuje nakładów na tak przyzwoite i okazałe wielkich oper wystawienia, iżby może reprezentacjom podobnego rodzaju w wielu miastach stołecznych nie ustąpiły. Smutną byłoby rzeczą, gdyby kiedy w nadziei swej zawiedziona być musiała. [...] W przekonaniu więc, że teatr najprzyjemniejszą jest rozrywką, bo razem uczy i bawi, że antrepryza wszelkich dokłada usilności w doskonaleniu sztuki dramatycznej w naszym języku i że artyści nasi coraz większą okazują gorliwość i zdolność, nie możemy dosyć zachęcić publiczności, aby do utrzymania teatru jak najzyczliwiej przykładać się raczyła. [DGW 1803, nr 22, z 18 III, s. 359]

¹⁸ Zob. P. Żbikowski, *Poezja oświeceniowo-romantycznego przełomu (1792–1830). Próba periodyzacji*. W zb.: *Na przełomie oświecenia i romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*. Red. ... Rzeszów 1999, s. 23–47.

Niekiedy przedmiotem zainteresowania i komentarzy recenzenta nie były rozważania teoretyczne, kwestie programowe czy też problemy związane z wystawieniem konkretnej sztuki, ale wspomniane już zaplecze teatru, a więc np. dekoracje teatralne i ich znaczenie dla sposobu pokazania na scenie utworu dramatycznego. Z zazdrością pisano np. o wspaniałych dekoracjach w teatrach londyńskich:

Na jednym z teatrów w Londynie dawane są, ze względu może politycznego, widowiska, o których powiedzieć można, iż są przyjemne i oświecające. Są to reprezentacje przedmiotów najciekawszych w Egipcie i Syrii. Wybornie malowane obrazy wielkości zasłony teatru; za poniesieniem jej wskazują widoki rozwalin, zabytków starożytnych, świątyń, piramid, grobów, mumii, kunsztów, dziejów pierwiastkowych, bitew, położen kraju, obfitych żniw w Delcie, życia wiejskiego nad Nilem, wielbłądów przewożących ciężary i podróży przez puszcze, miast, klasztorów, gospód, tanecznic itd., itd. Spektatorowie przypatrują się kolejno tym wszystkim przedmiotom. Jest to podróż zupełna albo raczej zebranie wszystkich podróży odbytych w tym kraju. [DGW 1804, nr 53, z 3 VII, s. 934]

Na tej samej szpalcie znalazły się informacje o teatrach petersburskich: Narodowym, Włoskim i Francuskim. I znowu z wyraźną zazdrością pisał polski krytyk teatralny, że „po większej części są one kosztem rządu utrzymane. Na ubiory, dekoracje, wspaniałość biletów nic nie oszczędzają” (DGW 1804, nr 53, z 3 VII, s. 934).

Wcześniej jeszcze przedrukowano w „Gazecie Warszawskiej” uwagi wyjęte z listu pisanego z Paryża przez Anglika, a wydrukowanego w „Morning Chronicle” (GW 1802, nr 87, z 29 X, s. 1465–1466). Przeczytać tam można m.in.:

Nie mogę już pomyśleć teraz bez odrazy o teatrach naszych w Londynie. Wolałbym mieć tu łożę na teatrze piątego rzędu, jak w Anglii na którymś z teatrów królewskich. Więcej tu jest rozsądku w wyborze sztuk, więcej talentów w aktorach, więcej gustu w słuchaczach. U nas nawyknięcie zaślepia nas względem błędów dzieł naszych dramatycznych. Przybywszy do Francji, natychmiast się je poznaje i zły ten gust zdaje się nie do pojęcia. [...] W Paryżu teatralne są znających się na rzeczy; co za porządek, co za uwaga w całym panującym zgromadzeniu, jaka radość na wszystkich maluje się twarzach, kiedy posłyszają żart delikatny lub mowę; wystawiają obraz doskonały namiętności. [...] Teatralne francuskie podległe są surowej policji, lecz zdaje się, iż jest niepotrzebna i że nikt nie ma na myśli gwałcenia jej przepisów. Kiedy aktorowie są na scenie, najmniejszego między spektatorami nie słyhać hałasu, nieprzystojnością jest prawie kaszlnąć, w Anglii zaś, kiedy Anglik z jednej do drugiej przechodzi łoży, reprezentacja prawie jest wstrzymana. Na wszystkich widowiskach angielskich każdy zdaje się nie mieć innego zatrudnienia jak odwracać uwagę sąsiada swego. [...] Mamy dobrych aktorów i takich może, jakich tu nie znajdzie, ale sztuki nasze nic nie są warte; mamy dobrze grane sole, ale nigdy pięknej zupełności. Poważam bardzo talent Talmy, ma zwrotność, siłę, szlachetność i wdzięk, może jednak mniej jest doskonały jak nasz Kemble w malowaniu pasjów; ale rozumiem, iż bark tej dzielności mniej przypisywać należy aktorowi, ale raczej ciasnym obrębom sceny francuskiej, która pomimo bogactwa, czystości i dokładności wersyfikacji ustąpić musi nieregularnym pięknościom Shakespeare, Rove i Otway. [...] nie pojmuję, dlaczego w ogólności tak mało jest między nami dobrych aktorów. [...] Znajdują się w Paryżu komedianci, którzy by u nas w rządzie byli pierwszych, a którzy doprosić się nie mogą o umieszczenie siebie w rządzie artystów teatru Rzpltej i wielkiej opery. [GW 1802, nr 87, z 29 X, s. 1465–1466]

Zainteresowania warszawskich recenzentów wykraczały więc niekiedy poza teatr Bogusławskiego, kierując się także ku teatrom berlińskim, paryskim, londyńskim, a nawet rosyjskim. Jak wynika choćby z zamieszczonych (zapewne w wersji polskiej) w „Gazecie Warszawskiej” uwag berlińskiego widza o *Tankredzie* Woltera w przekładzie Goethego, czytano również tamtejsze czasopisma, nie

mówiąc już o częstych odwołaniach do Woltera, La Harpe'a czy Lessinga. Kontekst kulturowy był zatem szeroki.

Wreszcie trzeba wspomnieć o pojawiających się niekiedy w ówczesnej krytyce teatralnej sporach i polemikach. Zainaugurował je bodajże Marcin Szymanowski, występując na łamach „Gazety” w obronie swych kolegów aktorów oraz broniąc siebie samego:

Poprzedzające pismo o teatrze zniewoliło mnie, żebym nie zamilczał słusznego usprawiedliwienia się z niektórych szczegółów. Rada dana polskim aktorom, „ażeby, ile razy w przyszłości przyjdzie im grać role wyjęte z starożytnej lub późniejszej historii, starali ją się odczytać i o charakterze osób, które wyobrazić mają, dokładną powzięli wiadomość”, jest za ogólna. Albowiem towarzystwo nasze mieści w sobie znaczną część osób, dla których wiadomość ta nie jest obcą; uczyliśmy się jej w szkołach i znamy ją równie dobrze, jak radzący nam udać się do niej. Nie każdy błąd jest błędem artysty. Dlatego rozumowanie o doskonałym lub niedoskonałym wyrażeniu namiętności, żeby było niemyślne, musi dać bacność nie tylko na grę artysty, ale i na ścisłe powinności, jakie są do stanu jego przywiązane, z których szczególniejsza jest ta, aby tak wystawić każdy charakter widzom, jak go twórca dzieła odmalował. Że Antoniusz miał więcej poważnych niż lekkomyślnych ruszeń, nie było to wykroczeniem moim, wynikającym z niedostatku znajomości historii, ale chyba winą autora (chodzi o Kotzebuego jako autora tragedii *Oktawia*), że Antoniuszowi nie nadał lekkomyślnego charakteru; ten zaś chcąc wyobrazić przeciw woli autora, musiałbym istotnie zboczyć od obowiązku i znajomości sztuki teatralnej. Sam siebie osądziłbym niegodnym mojego powołania, gdybym wstępował na teatr, nie rozpoznawszy dobrze charakteru osoby, w jaką się przeistoczyć należy. [DGW 1802, nr 94, z 23 XI, s. 1593]

Trzeba przyznać, że argumentacja Szymanowskiego była logiczna i przekonująca, niewolna przy tym od odrobiny ironii, którą łatwo zrozumieć, jako że zarzut skierowany do niego był poważny. Inna rzecz, czy rzeczywiście niezasłużony. Zaatakowany, bronił się bowiem recenzent także przekonująco:

Nie zaprzeczamy, iż autor *Oktawii* zbyt słabo odmalował charaktery Oktawiana i Antoniusza, ale nie zgwałcił w nich przecież tak bardzo historii i nie wystawił ostatniego tak zbyt poważnym i zimnym, jak go nam aktor pokazał. Piękna to jest na przykład powaga rozpustnika przybranego w kwiaty, śpiącego w namiocie na łonie kochanki i prawiącego lekkomyślnie po przebudzeniu o miłosnych zalotach, kiedy nieprzyjaciel i pogromca pod bokiem jego znajdował się. [DGW 1802, nr 94, z 23 XI, s. 1593]

Dialog między recenzentami „Gazety Warszawskiej” a ludźmi teatru przybierał niekiedy inną jeszcze postać i dotyczył innych kwestii. Wolski tak oto odpowiadał np. na postawione mu zarzuty dotyczące pewnych „uchybień” w przekładzie *Zairy* Woltera:

przyjmuję chętnie wytknięte mnie uchybienia w przekładaniu tej sztuki i mimo niepodobieństwa, aby ją zrównać z oryginałem, chcę znaczniejsze przybliżyć do niego. Trudna rzecz była od razu przelać trafnie tak doskonałą sztukę na język, w którym nic podobnego dotąd nie było. Znam nadto jej wartość, czuję nazbyt delikatność i słodycz jej mowy, abym się miał upierać przy tłumaczeniu moim. Ale toż samo, że jest najcenniejszą, co do swego rodzaju, pięknnością w języku francuskim, zapala chęć we mnie do wyszukania podobnych przynajmniej wdzięków w mowie polskiej. Prócz tego, jak mówi Kwintylian, hańbą jest rozpaczać tam, gdzie można coś zrobić. [...] Jeżeli tak, jak jest zrobioną, ośmielił się wydać na widok publiczny, dlatego to zrobiłem, że podchlebiwszy sobie, iż byłem dość szczęśliwy w niektórych miejscach, chciałem całą poddać pod sąd publiczności, abym z jej zdania nowej mocy nabrał do wyrobienia reszty. [...] Dlatego też to każda nowa edycja autora ma swoje dodatki i poprawy. [...] Dla tego samego tym więcej należy szanować krytykę ludzi rozsądnych i bezstronnych, która jest razem

ważną i dla publiczności usługą. W tym i ja przekonaniu przyjmuję wytknięte mi błędy przez redaktora „Gazety Warszawskiej”. [DGW 1803, nr 2, z 7 I, s. 28]

Rzecz dotyczyła więc tym razem nie gry aktorskiej, ale przekładu z języka obcego wystawianej sztuki, co pośrednio świadczy, jak szeroki zakres obserwacji i spostrzeżeń zawierały ówczesne recenzje teatralne. Ponadto pełna zrozumienia postawa Wolskiego wobec stawianych mu zarzutów, dołączona przez niego do odpowiedzi propozycja nowych, bliższych oryginałowi wersji przekładu – są dowodem, że bezimienni recenzenci „Gazety” cieszyli się szacunkiem warszawskiego środowiska literackiego, stanowili w sprawach nie tylko teatru, ale i poezji dramatycznej, uznany autorytet.

Mimo to nie zawsze zgadzano się z nimi, a m.in. swój sprzeciw wobec przekonań i ustaleń teatralnego recenzenta zgłosił na łamach „Gazety Warszawskiej” Bogusławski w związku z wystawianą przez niego operą *Méhula* na podstawie tekstu Benoît Josepha Marsolliera *Gniewliwy* z muzyką. Po pierwsze bowiem, uważał, iż – wbrew opinii krytyka – opera ta nie jest parodią oper włoskich ani „wyszydzeniem włoskiej muzyki”, ponieważ ma podtytuł „*opera bouffo*”, nie zaś „*comédié-parade*”. Poza tym w operach włoskich od dawna nie ma postaci Pandolfów, Lizandrów czy Scapinów, które pojawiają się w operze Marsolliera. Istniały one przed wielu laty, kiedy włoscy aktorzy, odtwarzając dzieła nazywane *Les Comédiens italiens du roi*, „w języku tylko francuskim grać przymuszeni, przerobili swoich Pantalónów, Tartuliów i Arlekinów na Pandolfów, Doktorów i Skapinów”, ale definitywnie zerwano już z tą konwencją. Jeżeli zaś nawet Marsollier i Méhul

ubrali grających w ubiory karykatur włoskich, [...] tym samym bardziej jeszcze dowiedli, że tylko sami Włosi w swoich prawdziwie śmiesznych intrygach, śmiesznych ubiorach i przyjemnie bawiących muzykach prawdziwą operę *buffo* zrobić potrafią.

Odrzucił także Bogusławski propozycję recenzenta, aby polscy aktorzy występujący w *Gniewliwym* grali w oryginalnych włoskich strojach –

bo któż tu (oprócz tych, którzy we Włoszech byli) słyszał kiedy o Signore, Pandolfo, Signore Dottore i słodkim Lizanderze? Tedy u nas w ubiorach włoskich (*en caricature*) opera ta nic by nie znaczyła.

Dlatego też wprowadził na scenę Teatru Polskiego postaci Johanów, Bogackich i Staruszkiewiczów, które „choć w odmienionych ubiorach, niemniej się podobają”. Wreszcie odniósł się do uwag krytycznych dotyczących gry aktorów oraz wykonywania arii w języku polskim, a nie francuskim:

O sposobie grania tej sztuki przez aktorów naszych nie mniej sądzić należy. Żeby śpiewanie Polaków gorsze być miało od wrzeszczących Francuzów, których język ze wszystkich europejskich języków najnieprzyjemniejszy jest w śpiewaniu, to tylko uśmiech sprawuje, a że ta opera w innych strojach i w stosunku do pierwiastkowej myśli autora na tutejszym teatrze graną być nie mogła i nie powinna, to okazać się było moim zamiarem. [Do redaktora „Gazety Warszawskiej”. DGW 1805, nr 17, z 26 II, s. 275–276]

Redakcja „Gazety” odpowiedziała warszawskiemu antrepreneurowi w tonie pojednawczym:

Z ukontentowaniem umieściliśmy pismo wyżej położone. Spór między zdaniem wyświeca rzecz i ułatwia poznanie prawdy. Poddając uwadze czytelnika to, co się w przeszłotorkowej gazecie o operze *L'Emporté* rzekło, namieniemy tylko, że p. Reichardt, który całe życie swoje muzyce poświęcił i z dzieł swoich w tym kunszcie znany jest w Europie, był sam na miejscu, widział tę operę na teatrze, dla którego umyślnie zrobioną była, żył w przyjaźni z Méhulem i inszymi znakomitszymi kompozytorami i artystami teatrów paryskich. Kiedy więc o tym, co widział i słyszał, a mianowicie w rzeczach dotyczących się muzyki, uwagi swoje podaje do druku, kiedy nawet, co do tej opery potwierdzenie Konsula przytacza, zdaje się, iż zasługuje na uwagę. Sam Méhul w przypisaniu tej opery Pierwszemu Konsulowi w przedmowie wyraża, że udało mu się szczęśliwie i że winien jest złożyć dzięki temu, który do napisania jej był mu powodem. Co się tycze naszego zdania względem wystawienia jej na tutejszym teatrze, nie chcemy się upierać przy nim i najlepiej dogodzimy delikatności, kiedy nie wchodząc w obszerniejszy jej rozbiór, zostawimy sąd o nim przytomnym reprezentacji tej opery znawcom muzyki i teatru. [DGW 1805, nr 17, z 26 II, s. 275–276]

Przez wiele lat Bogusławski prowadził jeszcze inny dialog, głównie z publicznością teatralną, ale również z recenzentami „Gazety Warszawskiej” oraz warszawskim środowiskiem literackim. Dialog bez słów, w którym wypowiadał się przede wszystkim poprzez swą politykę repertuarową. Jej dokładna analiza potwierdza dotychczasowe opinie historyków teatru polskiego i historyków literatury, że zachowywał w niej postawę otwartą wobec coraz wyraźniej rysującej się polaryzacji przekonań i narastających napięć między wyznawcami klasycyzmu i romantyzmu. Zajmował zaś stanowisko kompromisowe, jak można sądzić, ze względu zarówno na troskę o rentowność teatru, jak też na własne sympatie i upodobania artystyczne. Zbigniew Raszewski, charakteryzując jego politykę repertuarową w tamtych latach, napisał: „Sam nie był ani klasykiem, ani romantykiem. Stworzył styl odrębny, który najsluszniej by chyba nazywać stylem Bogusławskiego”. I dalej: „do 1814 słuszniej by mówić o gościnie klasyków u Bogusławskiego aniżeli o teatrze klasycznym”¹⁹.

Wydaje się wszakże, iż problem jest bardziej złożony. Już lata lwowskiej antreprzyży świadczą bowiem, że Bogusławski, najprawdopodobniej zresztą ze względów przede wszystkim pragmatycznych, pilnie śledził zarówno najnowsze zjawiska w europejskim teatrze i dramacie, jak też aktualne upodobania publiczności teatralnej, a wnioski z obydwu tych obserwacji umiejętnie wykorzystywał przy układaniu repertuaru. I właśnie mając na myśli ów repertuar, Kleiner zatytułował jeden ze swych artykułów *Lwów kolebką romantyzmu polskiego*²⁰. Również niekonwencjonalna ludowość *Krakowiaków i Górali* jest dowodem, że autor tej komedioopery daleki był od dogmatyzmu klasycystycznej doktryny i tego rodzaju twórczości literackiej, która pozostawała pod jej wpływem. Po powrocie jednak do Warszawy musiał się liczyć nie tylko z upodobaniami paradyżu, najchętniej uczęszczającego na farsy, komedie i melodramy, ale i z gustami estetycznymi zamożniejszej publiczności, a więc ówczesnej elity umysłowej i społecznej, której przychylność była mu z różnych względów bardzo potrzebna, a która zdecydowanie preferowała repertuar klasycystyczny. Niestety, wśród publiczności teatralnej stanowiła wyraźną mniejszość, a więc nie przynosiła liczącego się dochodu. Rów-

¹⁹ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*. Wyd. 2. Warszawa 1978, s. 97, 100.

²⁰ J. Kleiner, *Lwów kolebką romantyzmu polskiego*. W: *W kręgu Mickiewicza i Goethego*. Warszawa 1938.

nież na przedstawieniach klasycystycznych sztuk widownia świeciła pustkami. Franciszek Salezy Dmochowski wspomina, że po inscenizacji *Horacjusów* Corneille'a krążył po Warszawie następujący wierszyk:

Jakże to wzniosła sztuka, jak wielki Horacy! –
Z uniesieniem, ze łzami wołali Polacy.
Dziwili się i zdaniu, i uczuciom, i myśli,
Klaskali, ale jednak drugi raz nie przyszli²¹.

Parter, jak sugerował w *Popiołach* Żeromski, uczęszczał na ulubione widowiska znacznie liczniej, ale nie odgrywał roli w ówczesnym życiu publicznym i umysłowym. Bogusławski usiłował więc usatysfakcjonować i jednych, i drugich. Często robił to, mając świadomość, że spotka się z niechęcią recenzentów „Gazety Warszawskiej”, którzy – jak to starano się udowodnić – nie ukrywali ani swej proklasycystycznej orientacji, ani niechęci do nowych odmian dramatu. Mimo to Bogusławski wyraźnie promował np. Kotzebuego. W roku 1802 wystawił 6 jego sztuk, w roku 1803 – 15, w roku 1804 – 14, w roku 1805 – 9, a w roku 1806 – 13. Preferował też ulubione przez paradyz gatunki literackie. Jak obliczył Szwanowski, na ogólną liczbę 257 sztuk, które w latach 1799–1806 wystawił Teatr Polski, 128 to komedie, 49 – dramy i 41 to tragedie. W stosunku do tych ostatnich nieoczekiwanie wysoka była liczba oper, których w owym okresie wystawiono 39, a przecież były to spektakle wymagające kosztownych strojów i dekoracji²².

Sama statystyka nie oddaje jednak rzeczywistego stanu rzeczy, o czym można się przekonać choćby na przykładzie wystawianych przez Bogusławskiego tragedii. Są mianowicie wśród nich *Horacjusze* i *Cyd* Corneille'a, *Bajazet* Racine'a oraz *Alzyna, czyli Amerykanie* Woltera, ale także *Hamlet, królewicz duński*, *Król Lear* oraz *Groby Werony, czyli Romeo i Julia* Szekspira, choć, oczywiście, w wersjach francuskich i niemieckich. Zdecydowanie jednak dominują w tym gatunku pod względem ilościowym tragedie Kotzebuego, a także Sodena, Zschokkego, Bergera, Dyke'a, Zieglera i Belloy, więc przedstawiciele nowej fali w literaturze europejskiej. Tym samym więc przynależność gatunkowa nie decyduje już o estetyce i poetyce utworu, nie można też wedle wyznaczników genologicznych ustalać jego przynależności do określonego prądu literackiego, w związku z czym wybór tragedii nie zawsze musiał równać się zdeklarowaniu się warszawskiego antreprenera po stronie klasycystycznych gustów i upodobań.

Znamienna sytuacja powstała też w repertuarze komediowym. Wśród wystawianych sztuk nie ma mianowicie prawie zupełnie utworów z czasów stanisławowskich, a zatem komedii polskich. Raz czy dwa razy zaledwie pojawiają się *Fircyk w zalotach* i *Sarmatyzm* Zabłockiego oraz *Kulig, czyli Staropolska zabawa* Wybickiego. Z zupełnie oczywistych powodów wystawiano sztuki Bogusławskiego, m.in. *Taczkę occiarza*, *Henryka VI na łowach*, *Spazmy modne, czyli Tegowieczne małżeństwo*, *Ślub modny i Szkołę kobiet*. Niekiedy, aczkolwiek też nie za często, występował ze swymi komediami Duszewski z *Aktorami na Polach Elizejskich* i *Siedem razy jeden*. W sumie jednak było to, jak na dorobek komediowy polskiego oświecenia, bardzo niewiele. Jeszcze rzadziej wystawiał Teatr Polski sztuki

²¹ F. S. Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku*. Oprac. i wstęp Z. Libera. Warszawa 1959, s. 134.

²² *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, s. 46, 48.

wielkich europejskich komediopisarzy – Moliera i Beaumarchais. Najczęściej natomiast wystawiano komedie autorów mało znanych lub zupełnie nie znanych: Wilda, Stephaniego, Schroedera, Siversa, Duwała, Dubois, Clarina, Marsolliera czy Dupaty. Wśród nich zaś znowu królował, oczywiście, Kotzebue.

Jeśli chodzi z kolei o dramy i opery, których w omawianym okresie było w końcu niemal tyle co tragedii, rzeczą istotną z historycznoliterackiego punktu widzenia jest nie tylko ich liczba, ale też występujące w nich wątki i motywy, rodzaj konwencji teatralnej oraz odmienna od do tej pory spotykanych wizja świata. Najpopularniejsza wówczas i najwyżej ceniona z oper, *Flet czarnoksiężski* (*Zauberflöte*) Mozarta, osnuta została, jak wiadomo, na motywach baśniowych. Motywy ze świata czarów, tajemnic i zjawisk nadprzyrodzonych występują także w wielu melodramatach, takich np. jak *Nurzahad, czyli Człowiek nieśmiertelny* czy *Testament, czyli Tajemnice zamku Udolfo* lub *Wieszczka Urzella*. W melodramie Bogusławskiego *Iskahar, król Guaxary*, wystawionej po raz pierwszy we Lwowie, a potem wielokrotnie wznawianej w Warszawie, sceneria utrzymana była już w duchu romantycznym: w akcie I przedstawiała odludną i dziką okolicę otoczoną ponurymi szczytami gór, w akcie II ruiny zamku, a w akcie III morskie wybrzeże o wschodzie słońca.

Wszystko to wskazuje więc, że Teatr Polski w początkach XIX wieku wyraźnie sprzyjał nowym tendencjom ideowo-artystycznym w literaturze, kierując się, co prawda, głównie względami praktycznymi, tzn. troską o rentowność i chęcią zadośćuczynienia oczekiwaniom widzowi, niemniej jednak torował drogę pierwiastkom preromantycznym i romantycznym, nie tylko w obrębie nowych odmian dramatu, ale i w innych rodzajach twórczości. Przypomnił to już przed laty Juliusz Kleiner, podkreślając, że teatr Bogusławskiego najwcześniej i najobficiej wprowadzał zarówno motywy sentymentalne, jak i fantastykę, romantykę grozy oraz rycerstwo.

Abstract

PIOTR ŻBIKOWSKI

THEATRE AND THE BEGINNINGS OF THEATRE CRITICISM IN POLAND

The subject of the article is the birth of theatre criticism in Poland, which dates back to the beginnings of 19th century. Referring to material such as extensive and initially anonymous quotes from reviews of the plays staged in Warsaw published mainly in “Warsaw Gazette” (“Gazeta Warszawska”) from 1802 to 1806, from polemics with the reviews, as well as from the viewers’s comments, the author shows the shaping and development of Polish theatre criticism. Reviews contained remarks about the staging itself: directing, acting, setting, as well as translation (in the case of foreign plays), and they were written in the spirit of classicistic aesthetics and poetics. Staging the classical, mainly French and Polish works was appraised while all departures from classicistic norms and new theatre genres, especially various forms of drama, were denounced. The texts analysed in the article reveals that the 19th Polish theatre clearly favoured new artistic-ideological tendencies, and while introducing (apart from sentimental motifs) also fantasy and motifs of horror, it made way to pre-romantic and romantic elements.