

Hanna Tadeusiewicz

Recepcja dramatu na łamach czasopism warszawskich z lat 1825-1830

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 47, 103-128

1991/1992

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HANNA TADEUSIEWICZ

RECEPCJA DRAMATU NA ŁAMACH CZASOPISM WARSZAWSKICH Z LAT 1825—1830

„Wojna, niemrawa, klasycyzmu z romantyzmem w tym okresie estetycznego rozgardiaszu, kiedy przeciwnicy, dostrzegając we mgle pojęć ledwie zarysy wrogich stanowisk, bodli piórami na oślepię, toczyła się głównie w warszawskim Teatrze Narodowym”¹.

W dobie Królestwa Kongresowego scena narodowa była terenem ścierania się tendencji postępowych z zachowawczymi, walki dwu stronnictw literackich, toczących się m.in. o repertuar teatralny. Od połowy 1814 do połowy 1825 r. antrepreza teatru na Placu Krasińskich spoczywała w rękach znanego literata, nieugiętego matadora klasycyzmu — Ludwika Osińskiego. Po jego ustąpieniu sceną stołeczną kierowało Zrzeszenie Polskich Artystów, na czele którego stał Komitet (Ludwik Dmuszewski, Bonawentura Kudlicz, Karol Karpiński). Walcząc z trudnościami finansowymi Zrzeszenie rozpoczęło budowę nowego gmachu teatralnego; pamiętnikarz starej Warszawy — Łukasz Gołębiowski wspomina:

„W miejscu zrzuconych Marywillu zabudowań [...] ma stanąć teatr wspaniały, którego fronton zdobić będzie 10 kolumn, a na attyku spoczywać będzie Apollo muzami otoczony”².

Wznoszony w 1825—33 wg projektu Antoniego Corazziego i Adolfa Schucha gmach należy do najwybitniejszych osiągnięć architektonicznych epoki Kongresowej. W czerwcu 1827 r. ustanowiono Dyрекcję Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie, pozostającą pod bezpośrednim zwierzchnictwem Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Po-

licji; zarząd teatru należał odtąd do dwu dyrektorów mianowanych przez Rząd Osińskiego i Dmuszewskiego.

„W ówczesnych warunkach — pisze historyk teatru — był to wybór trafny. Obaj, każdy na swoją miarę, zasłużyli się teatrowi już przedtem, a że pod względem rodzaju umysłowości i charakterów różnili się bardzo, mogli przeto teraz w ściślejszej jeszcze, niż dawniej, współpracy wzajemnie uzupełniać się”³.

Osiński, mimo że był zagorzałym wielbicielem gustu klasycznego w sztuce, musiał, choć nie bez oporów, rezygnować z repertuaru klasyczno-francuskiego i uwzględniać żądania publiczności teatralnej, domagającej się sztuk lżejszych: fars, komedii, komedio-oper, dram. Widzów nie wzruszały już tragedie dalekich od życia bohaterów, nie ciekawiły sztywne umowne dekoracje i kostiumy, nużył zawsze ten sam sceniczny gest i patos deklamowanych wierszy. Nowi odbiorcy chcieli oglądać ludzi żywych, żądali wrażeń silnych, efektów scenicznych działających na uczucie i wyobraźnię. Sztuce teatralnej przysłała w pomoc inscenizacja; dzięki zdobyczom techniki widz mógł oglądać niebotyczne góry, wschody i zachody słońca, rozhukane morze, słyszeć szum wiatru, bicie piorunów, śpiew ptaków. Ten rodzaj widowiskowej inscenizacji realizowała potępiana i wyśmiewana przez oficjalną krytykę, uznana natomiast przez szerokie kręgi publiczności — drama.

Osiński nie walczył już o konturową tragedię, a Dmuszewski wprowadzał na scenę przerabiane lub tłumaczone komedie, komedio-opery i dramy. Przykładem niebywalej popularności płytkiej melodramy był *Chłop milionowy* Ferdynanda Reimunda, który dzięki „niewidzianym dotąd w Warszawie dekoracjom oraz na każdym prawie przedstawieniu nowym kupletom o refrenie «Miotły, miotełki», ośmieszającym i karcącym ówczesne mody i słabostki, [...] osiągnął w przeciągu roku rekordową liczbę 48 przedstawień”⁴. Mimo oczywistych niedostatków artystycznych tego rodzaju repertuaru „stanowił on wyraźną reakcją na repertuar pseudoklasyczny, niezrozumiały dla nowej publiczności teatralnej”⁵; drama przygotowywała grunt dla sztuki romantycznej, a jej prekursorska rola polegała na torowaniu drogi nowej wyobraźni poetyckiej.

Do ożywienia literatury dramatycznej przyczynił się w niemalym stopniu otwarty jesienią 1829 r. w sali Towarzystwa Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu — Teatr Rozmaitości, dla którego pisali poeci starszego i młodszego pokolenia: Fryderyk Skarbek, Andrzej Słowaczyński, Konstanty Gaszyński, Dominik Magnuszewski i in., a młodzi aktorzy — wychowankowie Warszawskiej Szkoły Dramatycznej — grywali utwory z repertuaru lżejszego, zyskując ogólne uznanie. Na deskach nowego teatru wystawiano sztuki romantyczne: *Haralda* Maksymiliana Fredry, *Lekarza swego honoru* Calderona i in. oraz parodię *Chłopa milionowego* pt. *Chłopiec studukatowy*, w którym aktorzy pozwalali sobie nawet na aluzje polityczne, odnotowane skrupulatnie w tajnym raporcie⁶. Teatr z Krakowskiego Przedmieścia konkurował skutecznie z narodową sceną; „filisterska część ludności, lubiąca się w teatrze przede wszystkim śmiać, miała więcej sposobności po temu w Teatrze Rozmaitości, którego dyrektorem był Kudlicz, aniżeli w poważnej świątyni Osińskiego”⁷.

Krytyka teatralna istniała w Polsce właściwie dopiero od czasów działalności Towarzystwa Iksów założonego w 1815 r. Ta grupa krytyków, reprezentujących głównie kierunek klasyczny, usiłowała w recenzjach sygnowanych kryptonimem X na łamach „Gazety Warszawskiej” oraz „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” narzucić czytelnikom własne poglądy na sztukę dramatyczną. Mimo że w polemice z „Tygodnikiem Polskim” Iksowie ponieśli klęskę, działalność ich stanowi ważny etap sporu nowego ze starym. Po zamilknięciu Iksów krytyka teatralna przeżywała krótki okres zastoju.

Zmianę na lepsze przyniósł intensywny rozwój czasopiśmiennictwa polskiego w ostatnim sześcioleciu przed wybuchem rewolucji listopadowej, a także wzrost zainteresowania teatrem wśród odbiorców z jednej, a publicystów z drugiej strony. Prasa warszawska z lat 1825—30 dostarcza wiele ciekawego materiału dotyczącego szeroko pojętego życia teatralnego stolicy w okresie przedpowstaniowym. Materiał ten, rozproszony, ukryty w trudno dostępnych periodykach, mało lub wcale nie znany, stanowić może cenne źródło wiedzy dla badacza literatury dramatycznej i historii sceny stołecznej epoki pokongresowej.

W literackich sporach tamtych lat, toczących się na łamach

pism warszawskich, zagadnienie sztuki dramatycznej zajmuje miejsce centralne; walka o nową literaturę była także walką o nowy dramat, o nowoczesną sztukę teatralną. Klasycy, w myśl przyjętych zasad poetyki, za doskonały gatunek literacki uznawali tragedię skonstruowaną wedle ustalonych reguł, a dalej idące odstępstwa traktowali niemal jako profanację sztuki. Dopóki więc na scenie polskiej panowała pseudoklasyczna tragedia, a wykształconej formie klasycznej tragedii nowy prąd literacki nie przeciwstawił własnej teorii i praktyki scenicznej, dopóty nie mógł uważać się za zwycięski. Romantycy wiele uwagi poświęcali zagadnieniom sztuki dramatycznej, pilnie śledzili repertuar teatralny, dlatego tak często wypowiadali się na temat wystawianych utworów, zabierali głos w polemikach prasowych, toczących się wokół zagadnień teatru.

*

Gatunkiem dramatycznym, o którym najczęściej pisała prasa i który wywołał najżywsze dyskusje na jej łamach w latach 1825—30 — była tragedia.

W końcu 1824 r. Teatr Narodowy wystawił tragedię Ignacego Humnickiego *Edyp*. Prasa stołeczna, poza wzmiankami dotyczącymi inscenizacji i gry aktorów, zamieściła kilka kontrowersyjnych recenzji tej sztuki. Pierwszy zabrał głos Franciszek Salezy Dmochowski w „Bibliotece Polskiej”, rozpoczynając od „rozbioru” *Edypa* Sofoklesa i Voltaire’a i porównując dzieła poprzedników z utworem polskiego pisarza. Ostateczna ocena *Edypa* Humnickiego wypadła ujemnie; zdaniem krytyka tragedia ta jest „zbiorem myśli, obrazów i maksym powziętych z różnych sztuk [...] nie związanych z sobą i nie spojonych w jedno ciało, a nawet różnorodnych i sprzecznych. Nie zaleca ją ani dobre osnowanie, ani trafne skreślenie i utrzymanie charakterów, [...] ani nareszcie dobra wersyfikacja”. Przewidując, że sąd taki uznany będzie za zbyt surowy, Dmochowski zapewnia, że miał jedynie na względzie „dobro literatury ojczystej”⁸.

Z ostrą repliką wystąpił na łamach „Rozmaitości Warszawskich” niejaki N. J.⁹ oraz w tymże piśmie i w „Gazecie Warszawskiej” nie rozszyfrowany A. S.; ten ostatni, zawiedziony krytyką

Dmochowskiego, nie twierdzi, że tragedia Humnickiego jest bez uchybień, ale istotnych jej wad recenzent nie wskazał, „nie zastanowił się nad układem, nad akcją i nad teatralnym efektem sztuki”, ponadto „poprzekształcawszy zdania i myśli, nagromadziwszy przypisów i wykrzykników, odgadnął na koniec sposób pisania wierszy P. Humnickiego”¹⁰.

Na kontrrecenzję odpowiedział Dmochowski w „Gazecie Warszawskiej” oraz w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”¹¹, nie przyznając racji krytykowi. Broniąc dotychczasowego stanowiska, potraktował zarzuty jako „osobiste docinki”. Na temat recenzji Dmochowskiego zabrał jeszcze głos anonimowy autor artykułu *Do Redaktora „Gazety Warszawskiej”*, pouczając Dmochowskiego, jak należy pisać „rozbiór sztuki”; w ostatnim słowie radził dobrodusznie, aby więcej „podobnymi recenzjami publiczności nie zatrudniał”¹². Erudycyjny artykuł Dmochowskiego wywołał więc mało interesujące wywody publicystów, nieudolnie broniących — cieszącego się powodzeniem — *Edypa*. Sam Dmochowski tak pisał po latach o swej działalności na polu krytyki teatralnej:

„Nie przywiązuje wagi do moich ówczesnych recenzji, lecz nigdy nie odstąpiłem w nich od zasady, żem głównie cenil w utworach prawą dążność, zdrowy pomysł, czystość języka i smak szlachetny, a to, co tym zasadom sprzeciwiało się, wytykałem bez żadnej ogródki, bez żadnego stronniczego względu. Z tego stanowiska ocenilem [...] *Edypa*, tragedią Humnickiego”¹³.

W lutym 1825 r. sztukę wycofano z repertuaru decyzją ministra Stanisława Grabowskiego, który dopatrywał się w niej akcentów antyreligijnych; wkrótce jednak *Edyp* powrócił na scenę, ale już nie przyciągał kompletu widzów.

Jesienią 1827 r. odbyła się premiera nowej i oryginalnej tragedii polskiej — *Haralda* Jana Maksymiliana Fredry; pierwsza recenzja ukazała się w październiku tego roku w „Gazecie Korespondenta” sygnowana inicjałami F. D.¹⁴, drugą (pióra niejakiego T.) zamieściła „Gazeta Warszawska”¹⁵. W odpowiedzi na nie „Gazeta Polska” ogłosiła dwa artykuły Maurycego Mochnackiego, analizujące utwór i krytykujące sprzeczne sądy recenzentów. Pisane z pozycji obrońcy romantyzmu, artykuły Mochnac-

kiego atakują poglądy klasyków na dzieło dramatyczne. Wbrew opinii recenzentów, jako zaletę tragedii Fredry uznał m.in. zastosowanie różnej miary wiersza. Nową tragedię polską umieścił po stronie romantycznej, wyrażając radość, iż na tej samej scenie, na której „wyłączną oddawano cześć francuskiej Melpomenie [...], gdzie przemożnie tłumiono wszelką myśl tęschniącą do zakazanej przez krytyków krainy [...], gdzie rym trzynastozgłoskowy w polskim przekładzie pracowicie okrzesany i gładki, nieraz aż do uśpienia zdumiewał słuchaczy jednostajnością swego toku [...] ukaże się ów dramatyczny duch Szekspira, którego same wejrzanie przejmuje zgrozą dzisiejszych klasyków”¹⁶. W drugim artykule krytyk utrzymywał, że nieliczne uchybienia tragedii „nie zasługują na uwagę myślących ludzi. [...] Wyświecenie drobnych skaz jest rzeczą krytyków z profesji, którzy nie umieją dziwić się pięknociom” — kończył¹⁷.

W 1827 i 1828 r. pisma warszawskie anonowały ukazanie się drukiem tragedii oryginalnej pt. *Wanda* pióra Kazimierza Jaworskiego, zamieszczając przy okazji parę uwag na temat nowego dzieła dramatycznego¹⁸. W październiku 1827 r. „Gazeta Polska” ogłosiła wypowiedź podpisaną inicjałami S. M.. Krytyk zapewnia w niej, iż w nowym dziele osnutym na tle podania o Wandzie

„daje się spostrzeżać usiłowanie autora przedarcia się do tego stanowiska, z któregoby muza nasza tragiczna, pewnym i niebojaźliwym okiem z cudzoziemską mierzyć się mogła [...], gdy utwór z całym zbiorem klasycyzmu i romantyczności nic wspólnego nie ma, lecz właściwą sobie uotrował drogę, możemy zapewnić naprzód, że jakikolwiek stopień przyznany mu będzie, zawsze jednak dar czysty i niepożyczany, z tej pracy narodowi swemu uczyni”¹⁹.

Żywą polemikę w czasopismach stołecznych wywołał też *Edmund* Stefana Witwickiego. Krytyczną recenzję wydanego w 1829 r. utworu zamieścił „Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych”; pisana z pozycji klasycznych, atakuje go jako „utwór wyobraźni, bez związku z dziejami”, gubiący się „w mglistej krainie metafizyczności”, zarzuca autorowi ukazanie bohatera w odosobnieniu od ludzi oraz niepotrzebną rezygnację z efektu dramatycznego. Celem dzieła jest w mniemaniu recenzenta „obrzydzenie wkradające się u nas szkodliwego mistycyzmu, który od słabych głów chętnie chwytny, tłumi rozum,

obląkuje serce, pogrążając zwolenników swoich w próżnianych, bezzasadnych marzeniach”²⁰. W tonie krytycznym utrzymana jest też wypowiedź „Gazety Polskiej”²¹. Przeciw głosom prasy konserwatywnej wystąpił na łamach sprzyjającego romantyzmowi „Powszechnego Dziennika Krajowego” — przedstawiciel młodej generacji publicystów — Józefat Bolesław Ostrowski.

„Wierna chwalebne mu zwyczajowi [„Gazeta Polska”], zamiast rozumowań, rozsiewa ucinki, błyskotki dowcipu, rzuca gromy na wandalizm romantyczności, roni łzy nad zburzeniem panującego smaku. Żadnych myśli, żadnych dowodów. Krzyczeć jest całą zaletą tej polskiej gazety. [...] Nasi dobrzy krytycy, sędziowie smaku — atakuje Ostrowski klasyków — mniemają, że dosyć mieć patent na możliwość pisania, dość kilku sentencji się nauczyć, dość ulać sobie pewne formułki, aby apodyktycznie wyrokować o smaku i sztuce”. Ciekawe podsumowanie rozważań stanowi niejako *credo* romantyków: „Nowe wyobrażenia o sztuce rozpoczęły walkę przeciw tak dziwnie pojmowanej francuskiej klasycyzacji. obrońcy ci, uważają za niegodne siebie, za poniżające prowadzić spór o naukowe wyobrażenia. Milczą, nie działając chęcią przytępić zapał romantyków, dążenie nowej naukowej szkoły. *Edmund* moim zdaniem, jest niejako reprezentantem, tej już rozwiązanej przez młodych pisarzy walki. *Edmund* wyobraża nieograniczone, zupełne swobodne rozwijanie się ducha [...]. Chce poznać wszystko i zgłębić, ale sam przez siebie, nie wierzy wrażeniom, empiryzmowi, szuka nowej drogi. P. Witwicki może i nie chcąc dał nam obraz naukowego dziś dążenia”²².

Na temat tego utworu pisał też Maurycy Mochnacki w „Kurierze Polskim” z 15-go grudnia 1829 r., oceniając go również bardzo przychylnie. Zdaniem Mochnackiego, autor ukazał „prawdziwie nocną, posępną stronę w sercu i w myślach młodego entuzjasty”, Edmund „nie umiał pogodzić jestestwa swego z naturą i społeczeństwem. Padł ofiarą uniesień i zawrotu poetyckiego. [...] Nie umiera on z zapału do nauk [...], ale z tej jedynie przyczyny, że (jak sam mówi) [...] grała w nim jakaś pieśń straszna, jak dalekie echo cmentarne”. Tyle prasa o „parodii werteryzmu — tylko popełnionej w dobrej wierze”²³.

Polemikę prasową wywołały też dwa utwory dramatyczne Jó-

zefa Korzeniowskiego: *Pelopidowie* i *Mnich*, wydane w marcu 1829 r. *Próby dramatyczne* tego pisarza, zawierające tragedię *Aniela* i „poema” dramatyczne *Klara* — przyjęte przychylnie, nie wzbudziły kontrowersyjnych opinii²⁴. Najwcześniejsza informacja o wystawionych na scenie Teatru Narodowego *Pelopidach* pochodzi z końca stycznia 1830 r. Zamieścił ją „Kurier Polski”, autorem notatki jest zapewne Mochnacki²⁵. Małą frekwencję na premierze dramatu przypisuje recenzent tytułowi, który sugerował sztukę w stylu klasycznym i nie przyciągnął widzów, chociaż była ona warta lepszego przyjęcia²⁶. Na temat tragedii Korzeniowskiego dwukrotnie zabrała głos „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”. W numerze 26 pisma z r. 1830 nie podpisany krytyk nazwał m.in. *Pelopidów* „wielką sztuką i w duchu prawdziwie starożytnych Greków”, dowodzącą „lepiej niskości i zimnej galanterii francuskiego teatru, jak wszystkie krytyczne przeciw niemu zmierzone pisma”²⁷. Kontrrecenzję zamieściła „Gazeta” w numerze 30, której autor wyraził przypuszczenie, że dla anonimowego krytyka widać „Kornel [...] jest niskim, Kornel, który dramatyczne stargawszy wędzidła, więcej może pomiędzy klasykami jest romantykiem niżli klasykiem”. Ubolewał również, że nie znany autor „wypędza za granicę naszego kraju, całą literaturę francuską”²⁸. W obronie klasycznego dramatu wystąpił też niejaki Perturbenicki na łamach „Gazety Polskiej”²⁹. Szczegółowy „rozbiór” *Pelopidów* ogłosiła redakcja „Gazety Warszawskiej”, a wzmianki o tym utworze zamieścił „Dekameron Polski”, „Pamiętnik dla Płci Pięknej” i „Kurier Warszawski”³⁰, podkreślając dobre przyjęcie sztuki u publiczności stolicy. W lutym 1830 r. sprawa tragedii Korzeniowskiego ponownie zainteresowała publicystę „Kuriera Polskiego”. Nie ujawniony B. Zatz... stwierdziwszy, że dzieło rozpatrywane było „podług pojęcia i sądzenia o rzeczy wyuczonego na Boala prawidłach i kursie Laharpa”, poświęca nieco uwagi publiczności teatralnej. Widzów podzielił „na prawdziwych znawców, na klasę niemogącą sądzić naukowo o sztuce dramatycznej podług żadnych form i prawideł, ale mającą rozsądek i serce, a zatem zdolną do przyjęcia wszystkiego, co jest piękne, i na tak zwanych klasyków”, którzy zwracają uwagę tylko na to, „czy gdzie nie ma uchybień przeciw trzem jednościami”³¹.

Jeszcze gwałtowniejsza dyskusja toczyła się w czasopiśmie warszawskich wokół tragedii Korzeniowskiego pt. *Mnich*. Ostro zganił utwór profesora Liceum Wołyńskiego Maurycy Mochnacki. Według jego opinii Korzeniowski „zamierzył wysoko, nad siły i usposobienie swoje [...]. Zawiódł przeto nadzieję naszą, gdyż spodziewaliśmy się czegoś lepszego; nakreślił kilka scen martwych, a krytyka sumiennie oceniająca wartość lichego tworu, dostatecznie wydziwić się nie może, że go śmiało nazwać tragedią [...]. Kto pisze tragedię, kto nawet pod tym tytułem dzieło swoje ogłasza, powinien wiedzieć, na czym zależy istota tragedii. [...] Korzeniowski tego nie wiedział”³².

Krytyczne wystąpienie Mochnackiego sprowokowało pełną oburzenia replikę ze strony klasyków. Anonimowy artykuł nadesłany do redakcji „Gazety Polskiej” karciał zuchwałego recenzenta: „Dziecinny sędzio! co ty sobie roisz o swojej wielkości. Czczą, nieustrojną gadaniną, igraszka słów, nie wielkość twoich pomysłów! [...] Nikt zaprawdę nie przyzna Korzeniowskiemu, że to już stworzył dzieło, jakiego po jego talencie oczekiwać można; są w nim wady, które może i słusznie tu i ówdzie „Kurier” wytyka, ale żeby się zgodzić, że jest to dzienna kompozycja, lub kilka scen martwych, trzeba pierwej przyznać, że pewni ludzie chcą mieć wielki i bystry rozum, a nie mają naprzód serca, nie mają czucia”³³. Ta sama „Gazeta Polska” w notatce Karoliny N...skiej zarzucała *Mnichowi* odstąpienie od prawdy historycznej³⁴.

Rzeczową analizę utworu przeprowadził Franciszek Kowalski na łamach „Pamiętnika Umiejętności Moralnych i Literatury”. Wadą *Mnicha* są jego zdaniem zbyt jednostronnie skreślone charakterystyki osób działających. Wprawdzie Korzeniowski chciał temu zaradzić „czyniąc ludzi i w klasztornych zaciszach ludźmi, i nadając im chytrych, obłudę, świętoszkowatość, słowem wszystkie namiętności i wady światowe, lecz i tym nie potrafił nadać swej pracy dosyć różnorodności i ruchu”. Zaletą tragedii są piękne myśli oddane „z prawdą i wzniosłością graniczącą z szekspirowskimi”. Do kwestii użycia wiersza jedenastozgłoskowego nierymowanego Kowalski nie ustosunkowuje się: „nie umiemy rozstrzygnąć, czy ten rodzaj miary na zastąpienie uroczystego postępu jambów greckich tragików, o które w polskim języku trudno, jest naj-

stosowniejszym. Czas i używanie to najlepiej rozstrzygnie”³⁵.

Spór o nową sztukę dramatyczną toczył się również przy okazji omawiania dzieł pisarzy obcych prezentowanych na scenie stołecznej. W marcu 1827 r. „Monitor Warszawski” anonsował: „W tych dniach wystawiona będzie na Teatrze Narodowym tragedia Woltera *Zaira*, nowoprzełożona wierszem przez F. S. Dmochowskiego”³⁶. Przekład tragedii pochwalił recenzent „Gazety Warszawskiej”, oceniając go wyżej niż przekład *Andromaki* tego tłumacza, wskazał jednak na pewne uchybienia stylu, wymagające poprawy³⁷. Parę uwag o *Zairze* zamieścił anonimowy krytyk „Gazety Polskiej”, na które odpowiedział nieznanym Z. w „Gazecie Warszawskiej”³⁸. Utwór recenzowała także „Gazeta Korespondenta”, poświęcając wiele uwagi grze aktorów; o samej *Zairze* czytamy: „bez pomieszania sprzecznych rodzajów, patetycznych i egzaltowanych uczuć obok gminnych żartów i pospolitego sposobu mówienia, bez powierzchownych ozdób, umiał geniusz Woltera utworzyć sztukę tak pełną życia, tak przemawiającą do serca, umiał ją nawet zawrzeć w zbyt szczupłych szrankach przepisów szkoły swego narodu”³⁹.

Krytyczną opinię o wolterowskiej *Zairze* wyraził na łamach proromantycznej jeszcze wówczas „Gazety Polskiej” — Mochnacki⁴⁰; artykuł ten spowodował dyskusję. Niejaki S... obywatel województwa sandomierskiego wołał z oburzeniem: „żeby utrzymywać, że *Zaira* poślednim jest dziełem, żeby sobie pozwalać takich przeciw niej dorywkowych spostrzeżeń, na to trzeba albo się nie znać, wcale, albo [...] też być nieprzyjacielem tłumacza”⁴¹. Mochnacki pospieszył z natychmiastową repliką; odpierając zarzuty obywatela województwa sandomierskiego, dziwił się jego nieznamości dzieł Lessinga, wytykał mu chęć popisywania się dowcipem oraz niepoprawność stylu, oddał jednak sprawiedliwość autorowi pisząc, iż „cały artykuł Pana S... wcale niezły” i zachęcał go do wypowiedzania się na temat literatury, „ale w sposobie przyzwoitym”, bo „tym tylko sposobem przyczyni się do wyjaśnienia rzeczy, które są przedmiotem wszelkich sporów literackich w naszej stolicy”⁴².

Z klasyków francuskich, których dzieła wystawiano w Warszawie, kontrowersyjne sądy na łamach prasy wywołały dwie tragedie: *Horacjusze* Corneille’a i *Andromaka* Racine’a. Rok 1825

przyniósł corneilowskich *Horacjuszy* w nowym przekładzie pióra Ludwika Osińskiego, prezentowanych w Teatrze Narodowym. W lutym tego roku o roli starego Horacjusza w mistrzowskiej interpretacji Wojciecha Bogusławskiego pisała „Gazeta Korespondenta”, powtarzając dwa lata później wysoką ocenę gry polskiego aktora⁴³. W 1830 r. kilka uwag o *Horacjuszach* zamieścił „Kurier Polski” przyznając, że „jeniusz w tej sztuce puszcza na chwilę w niepamięć okowy, pod którymi drzymie schodząca ze świata szkoła”. Proromantyczny „Kurier”, zabierając ponownie głos w sprawie tragedii, zamieścił artykuł Mochnackiego, atakujący obrońców „konającego na scenie naszej klasycyzmu”. Publicysta formułując pogląd na istotę dzieła tragicznego, nie zaliczył *Horacjuszy* do tego rodzaju utworów: „Kornel napisał dzieło mające wielkie zalety [...], ale nie masz tam tragedii [...]. Czemże są tedy *Horacjusze*? [...] są powieścią z rzymskich dziejów Liwiusza, dialogowaną, rymowaną, podzieloną na akty i sceny”⁴⁴.

Z sądami Mochnackiego polemizowała klasycyzująca już wówczas „Gazeta Polska”. Zwolennik literatury klasycznej podpisany inicjałami J. B. uważa, że według romantyków „duchy i upiory [...], albo głowy z kociołków wyglądające, jak to widzimy w *Hamlecie* i *Makbecie* mogą być tylko tragiczne”, a pod adresem redakcji „Kuriera Polskiego” wyraża życzenie, aby „zamiast rozsiewania i rozgłaszania zdań zarówno jej i powszechnemu smakowi szkodzących, zajęła się była prostowaniem omyłki w nowym przekładzie komedio-opery francuskiej *Les dames romantiques*, zapewne przez nieuwagę piszącego znajdującej się”⁴⁵.

O pierwszym spektaklu *Andromaki* Racine’a w przekładzie Franciszka Morawskiego donosił z entuzjazmem „Kurier Warszawski” 12 stycznia 1829 r.: „widowisko w Teatrze Narodowym było nader świetne, zaszczyciły je obecnością dostojne osoby pici obiej, znakomici pisarze i przyjaciele klasycyzności. Póki smak dobry w literaturze dramatycznej panować nie przestanie, póty nasz Rasyń będzie wielbionym”⁴⁶. W następnym numerze pochwalił „Kurierek” znakomity przekład tragedii: „tłumaczenie przy wierności ma tę jeszcze rzadką zaletę, że nie zdaje się być tłumaczeniem, gładkość i ciągła doskonałość stylu wierszy Rasyńa nic na nim nie straciły, a literatura ojczyzna, poezja, scena

zostały zbogacone”⁴⁷. Tę samą opinię o pracy translatorskiej Morawskiego przedrukowała „Gazeta Warszawska”⁴⁸.

Z oceną nowego przekładu *Andromaki* wystąpił przyjaciel tłumacza, autorytet nie lada na warszawskim Parnasie — Julian Ursyn Niemcewicz. W artykule ogłoszonym w „Gazecie Polskiej”⁴⁹ i przedrukowanym w „Przewodniku Polskim” Niemcewicz dowodził: „Powątpiewano, by język nasz tak celny w wydaniu myśli wzniosłych i silnych, równie szczęśliwie mógł tkliwie wydać uczucia. Tłumacz wczorajszej sztuki powątpiewania te zgładził”; życzeniem autora byłoby, aby „tłumacz w *Andromace* odebrawszy oklaski przełożył i inne sztuki Rasyna!”⁵⁰. Inny recenzent tragedii zapewniał nawet w tymże piśmie, że przedstawienie *Andromaki* „odznaczało się świetnością przypominającą dawne szczęśliwe lata naszej sceny klasycznej” i „choć upodobanie w klasycznych sztukach jest u nas niejako odrętwiałem, dosyć byłoby trzech sztuk odegranych tak starannie jak *Andromaka*, aby je na nowo obudzić”⁵¹.

Ciekawe spostrzeżenia na temat sztuki dramatycznej zamieścił przy okazji omawiania tragedii Racine’a niejaki W*** na łamach „Gazety Polskiej” z połowy stycznia 1830 r. Utrzymuje on, że do właściwej oceny dzieła francuskiego pisarza „potrzeba u nas trzech rzeczy: dobrych tłumaczy, znających się aktorów i światłej publiczności”. Tłumaczy i aktorów mamy odpowiednich, natomiast pod adresem publiczności wysuwa autor zarzut niewłaściwej reakcji na prezentowane dzieła:

„Odmieńmy zwyczaje — apeluje — radźmy się serca naszego, milczmy, kiedy aktor jest nienaturalny [...]. Natenczas będziemy mieli napewno dobrych aktorów i zaczniemy smakować w dziełach klasycznych”⁵². Życzenie recenzenta nie ziściło się, sztuki klasyczne zdecydowanie ustępowały miejsca dramatycznym „nowinkom”.

W 1827 r., omawiając tragedię Calderona pt. *Lekarz swego honoru*, publicysta „Gazety Polskiej” — Maurycy Mochnacki — stwierdził potrzebę wprowadzenia na scenę narodową dzieł sławniejszych romantyków, którzy „pilnie szperają w tajemnicach natury, a na rzeczy rozumowi zakazane, bezpiecznie patrzą [...] wprowadzają nowe wyobrażenia, szukają różnicy między poezją a rymami, a co większa wynaleźli osobliwy rodzaj krytyki, która śmiało potraça cześć najświętszych w poezji imion i dzieł”.

Dalej podkreślał autor brak w naszej literaturze dramatycznej dostatecznej ilości utworów scenicznych, co powodowało konieczność tłumaczenia sztuk obcych, głównie francuskich. Wyrażając pogląd, że „klasyczny teatr francuski w Polsce utrzymać się nie może”, domagał się Mochnacki wystawiania dzieł polskich pisarzy romantycznych, sięgających po tematy z dziejów naszego narodu.

Po uwagach ogólnych na temat stanu polskiej literatury dramatycznej dokonał analizy *Lekarza swego honoru*. Ocena wypadła bardzo pozytywnie. Według autora „nie tylko położenie i charaktery, ale i całość tej tragedii jest piękna, okazała i prawdziwie dramatyczna [...] honor, miłość i zazdrość, są w niej celującymi namiętnościami. [...] Działanie jest proste, oparte na głębokiej znajomości serca ludzkiego i znajomości charakteru narodowego, który Hiszpanów tak wydatnie znamionuje”⁵³.

Prawdziwą „burzę w dziennikarstwie warszawskim” spowodowały premiery przeróbek szekspirowskiego *Makbeta* i *Hamleta*. Zapowiedź prezentacji *Makbeta*, tłumaczonego przez Franciszka Gąsiorowskiego z francuskiej wersji Jean-François Ducisa, opatrzył „Powszechny Dziennik Krajowy” ostrzeżeniem, iż jest to zapewne figiel romantyków, mający na celu ośmieszyć resztę „klasycznych zastępów”. Natychmiast zareagowały pisma spod klasycznego znaku: „Gazeta Polska”⁵⁴ i „Gazeta Korespondenta”. Ta ostatnia w mocnych słowach broniła przeróbki Ducisa i atakowała romantyków, krytykujących tłumaczenie zniekształcające dzieło angielskiego twórcy⁵⁵. Bardziej krytyczne stanowisko wobec francuskiego naśladownictwa Szekspira zajęła „Gazeta Warszawska”. W jej ocenie przeróbka Ducisa jest „bezkorzystna”, a nawet „szkodliwa”, bo „ktokolwiek zna *Makbeta* Szekspira, ktokolwiek objął dostatecznie myśl i ducha tego pisarza, ten z boleścią dostrzeża w przerobieniu francuskim całość rozszarpaną, zeszepeconą i do niepoznania odmienioną [...] autor nie zrozumiał [Szekspira] dostatecznie, nie rozważył dzieł jego z właściwego stanowiska, chybił jednym słowem celu, jaki pisarz angielski sobie zamierzył”. W przekonaniu „Gazety Warszawskiej” dzieł wielkich mistrzów nie wolno poprawiać, gdyż „wszystko w nich, nawet uchybienia szanować należy”⁵⁶.

Z ostrym protestem przeciw prezentowaniu na scenie war-

szawskiej *Makbeta* Ducisa, zamiast *Makbeta* Szekspira, wystąpił na łamach „Gazety Polskiej” Maurycy Mochnacki. Decyzję dyrekcji Teatru Narodowego określił jako zupełnie niezrozumiałą, bowiem lepszy czy gorszy przekład polski, ale dokonany bezpośrednio z oryginału angielskiego zapoznałby widzów z dziełem Szekspira, natomiast tłumaczenie przeróbki francuskiej dało zniekształcony, nieprawdziwy obraz tragedii; w *Makbecie* Ducisa „niemasz ani cienia, ani śladu starego, szczerego *Makbeta* Szekspira [...], teraz w r. 1829 wieku dziewiętnastego ogłaszać przez pisma publiczne wystawę *Makbeta* przerobionego przez Francuza Ducisa [...] nie jest to chcieć patrzeć jeszcze przez okulary francuskie na Szekspira? Nie jest że to chcieć czynić zniewagę pamiętce i ceniom tego pisarza? [...] Nie jest to chcieć ubliżyć godności naszej polskiej sceny, szukając tego w mętach, czego w czystym źródle dostać można?”⁵⁷.

W ten sposób prezentował Mochnacki poglądy młodych romantyków na kwestię przykrawania szekspirowskiego oryginału do klasycznych upodobań.

Krytyce poddała także prasa stołeczna przekład i wystawienie *Hamleta* Szekspira. Dłuższy artykuł na temat nowej premiery zamieścił sprzyjający młodym „Pamiętnik dla Płci Pięknej”; „niepojętą jest rzeczą — pisał redaktor — dlaczego [...] Teatr Narodowym zwany, zostaje o kilkadziesiąt lat za oświatą wieku, tak nieruchomo przykuty do jednego stanowiska, iż zdaje się, że gwałtem na nim wiecznie pozostać usiłuje [...]. *Hamlet*, jedno zdaniem naszym z najpiękniejszych poematów Szekspira, zmieniło się na scenie narodowej w długi i martwy dialog. Nie mówimy już nic o jego przekształceniu, o wyrzuceniu tylu miejsc pięknych i znaczących”. *Hamlet* wart jest, żeby „wprawne zajęło się nim pióro”⁵⁸.

O niestarannym wystawieniu tragedii pisała również konserwatywna „Gazeta Warszawska”, chwalać jedynie fascynującą grę Wojciecha Piaseckiego w roli tytułowej⁵⁹. Uwagi o *Hamlecie* zamieścił jeszcze Mochnacki w „Kurierze Polskim” z lipca 1830 r., wypowiadając się przy okazji na temat gustu publiczności warszawskiej, lubującej się w bogatych dekoracjach, pięknych kostiumach, kosztownej oprawie, publiczności, dla której musi być „wszystko dla oka, nic dla duszy”. Scena polska skrepowana

względami finansowymi, wystawia sztuki odpowiadające kaprysom widzów; w teatrze ogląda się więc nie *Hamleta* i *Makbeta*, ale „olbrzyma gminu” — *Chłopa milionowego*. W kształtowaniu gustu publiczności powinna odegrać właściwą rolę krytyka literacka; „Niechaj wszyscy myślący i piszący protestują się przeciwko publicznemu gustowi! — apelował — nigdy większy wandalizm nie zagrażał scenie. Ludzie odwykli od wrażeń! Zgasło światło geniuszu. Wszystko zależy na garderobie i dekoracjach. Płacz i smutek nikogo nie wzruszą” — konkludował pesymistycznie⁶⁰.

„Gazeta Polska” przedrukowała opublikowany we lwowskich „Rozmaitościach” artykuł Walentego Chłędowskiego poświęcony angielskiemu dramatopisarzowi, w którym m.in. czytamy: „Szekspir jest chlubą swego narodu [...]. I któż Szekspira przewyższy, kto z nim tylko w równi iść może w znajomości ludzi i świata, w kreśleniu charakterów, w malowaniu uczuć i namiętności? [...] on się zapuszcza w magiczny świat duchów, wywołuje widma i czarownice i każe im działać, zaludnia powietrze istotami w wyobraźni tylko żyjącymi — a wszystko tworzy z taką prawdą, iż nam wierzyć potrzeba, iżby te potworne istoty w rzeczywistości samej nie mogły być inne [...] której literaturze i któremu teatrowi Szekspir jest jeszcze obcym, literatura dramatyczna tego narodu jak i scena taka na bardzo jeszcze niskim zostają stopniu”.

Chłędowski przepowiadał rychły koniec sztuce klasycznej. „Tak zwana klasycyzacja Rasynów, Kornelów wali się z wątpliwej podstawy, na której ją ślepi Arystotelesa uczniowie stawili, odbiera coraz mocniejsze ciosy od uczniów wyższej dążności, od tego ducha prawdy, który trwając odwiecznie w człowieku, żywot swój czerpie u samego źródła, u źródła natury i filozofii” — zapewniał czytelników recenzent szekspirowskiej tragedii⁶¹.

Dzieła dramatyczne romantyków reprezentowała także tragedia Fryderyka Schillera pt. *Wallenstein*; czasopisma warszawskie poświęciły jej kilka artykułów publicystycznych. „Pamiętnik dla Płci Pięknej” zamieścił fragment polskiego przekładu tego utworu z następującym komentarzem: „Głęboko pomyślany plan tej sztuki, wielkie myśli i cele poety tak jasno we wszystkich przebijające się częściach całości, szczytny duch poezji i filozofii,

ogrzewający swoim tchnieniem prawie wszystkie Schillera pomysły, zapewniają tej sztuce znakomite w rzędzie historycznych dramatów miejsce”⁶²; proromantyczny periodyk domagał się tłumaczenia na język polski arcydzieł dramatycznych wszystkich narodów, a nie tylko tragedii francuskich.

Wokół *Wallensteina* wywiązała się dyskusja. W kwietniu 1830 r. „Kurier Polski” opublikował obszerny artykuł Mochnackiego spowodowany wzmianką o tym utworze, zamieszczoną kilka dni wcześniej w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”⁶³. Recenzent podkreślił wielką erudycję autora, który ukazał w tragedii wierny obraz wojny trzydziestoletniej, wprowadził tłumy wielojęzyczne i kazał im mówić takim językiem, jakiego używała klasa ludzi, z której pochodzili. Ten prosty język, „ta igraszka słów i liter, nie jest zmyśleniem dowcipu, ale stylem historycznym, wyciągniętym z piśmiennych zabytków owego czasu”. Styl taki nie odpowiada jednak krytykowi z „Gazety Korespondenta”, bo nie jest zgodny z przepisami dobrego smaku; tymczasem konstruowane wedle zasad klasycznych tragedie nie mówią prawdy o czasach i ludziach, których ukazują. „Czas już — postulował Mochnacki — żeby i na naszej scenie i w opinii przyjaciół mniemanej klasyczności, ukazały te szkodliwe dla polskiej literatury uprzedzenia”⁶⁴. Wypowiedź ta wywołała replikę przedstawiciela klasyków. Niektóre twierdzenia Mochnackiego zbijał anonimowy autor artykułu ogłoszonego przez redakcję „Rozmaitości Warszawskich”; w mniemaniu krytyka „teatr nie jest szkołą historii” jak tego chcą romantycy, „obowiązkiem jest tylko autora, aby charaktery osób były dokładnie oddane i zasadzały się na prawdzie historycznej. Kto się chce nauczyć historii, niech się uda do dzieł sławnych dziejopisów”⁶⁵ — radził na zakończenie.

W czasie, gdy młodzi publicyści walczyli o wprowadzenie do repertuaru teatralnego sztuk reprezentantów nowej szkoły poetyckiej, pojawiły się utwory sceniczne parodiujące dzieła sławnych romantyków. W lutym 1830 r. wystawiono w Warszawie dramę komiczną w jednym akcie pt. *Werter, czyli Obląkanie czulego serca* pióra E. Rocheforta — parodię *Cierpień młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego. O polskim przekładzie nieznanego tłumacza pisma stołeczne donosiły w samych super-

latywach, podkreślając dobre przyjęcie sztuki. „Gazeta Polska” zapewniała, iż „publiczność uśmieła się i ubawiła *Werterem* tak dobrze że ją zapewne aż na drugiej ulicy słyhać było”⁶⁶, tylko „Powszechny Dziennik Krajowy” skrytykował złą grę aktorów i niedbałe wystawienie dramy⁶⁷.

Najbardziej jednak odpowiadała publiczności warszawskiej melodrama Ferdynanda Raimunda (Rajmunda, Raymanna) w przekładzie Józefa Damsego — *Chłop milionowy, czyli Dziewczyzna ze świata czarownego*. Wątpliwej wartości sztuka, prezentowana w listopadzie 1829 r. na scenie Teatru Narodowego, osiągnęła najwyższą liczbę przedstawień w ciągu roku. Miejscowa prasa zamieściła o niej najwięcej przeróżnych informacji, notatek i wzmianek, co świadczy również o niebywałej popularności wiedeńskiej melodramy. Po premierze *Chłopa milionowego* „Kurier Warszawski” donosił, że „najglówniejszą zaletą tej melodramy jest świetna wystawność”⁶⁸, a „Gazeta Korespondenta” twierdziła, „iż nigdy w teatrze naszym wystawniejsza nie była przedstawiona sztuka. [...] Natłok publiczności był nadzwyczajny. Słyhać, iż na kilka prezentacji rozebrane bilety do łóż i krzesel”⁶⁹. Prasa chwaliła inscenizację, dyskutowała na temat gry aktorów — zwłaszcza rola chłopca w interpretacji Józefa Niwińskiego i Jana Nepomucena Nowakowskiego wywołała polemikę⁷⁰. Redakcja „Gazety Polskiej” uważała nawet decyzję wystawienia melodramy za wyraz umiejętności dostosowania się do ducha czasu; *Chłop milionowy* dostarcza bowiem rozrywki widzom, a teatrowi przynosi znaczny dochód. Powodzenie sztuki nie słabło; publiczność tłumnie odwiedzała teatr, oklaskiwała aktorów, podziwiała wspaniałe dekoracje, śmiała się z coraz to nowych kupletów miotlarza, które — poza dekoracjami — były główną atrakcją melodramy. Kuplety Fortunata wydawano drukiem, załączając barwne, litografowane karykatury postaci, o których mówiły, zamieszczano teksty piosenek w prasie warszawskiej, tłoczono nawet nuty kupletów, reklamując je w pismach codziennych. Ogłaszając prenumeratę na śpiewki chłopca milionowego „Kurier Polski” pisał: „nadzwyczajne upodobanie, z jakim publiczność przyjmuje śpiewki miotlarza i wyborną grę Nowakowskiego [...] podało jednemu z rysowników naszych myśl ogłoszenia stosownych karykatur. [...] Artysta starać się będzie naśladować w ry-

sunku starca, postawę i wymowną satyryczną mimikę polubionego aktora”⁷¹. Kuplety zyskały takie powodzenie, że według informacji prasy śpiewali je „swoim akcentem Izraelici na Franciszkańskiej ulicy”, a w pewnej parafii organista grał na chórze „Miotły! Miotelki”, mając zapewne na celu „moralną poprawę parafian”. Aktualizując wciąż teksty piosenek „jeden z starowierców rymotworstwa napisał kilka zwrotek na tak zwanych romantyków”⁷²:

Cóż to za rzesza ta
Prawidła za nic ma!
Prawidła święta rzecz
Romantyku nie przecz.

Romantyk jest to gęś,
Laharpie głową trzęś!
Czyż émić będzie twój rym
Gęstszy jak szał jak dym.
Miotły! Miotelki!”⁷³

Kilka uwag na temat utworu opublikował na łamach „Kuriera Polskiego” Maurycy Mochnacki. Stwierdziwszy, że „w takich widowiskach, jakim jest *Chłop milionowy*, wszystko zależy na dobrej maszynerii”, wytykał niedostatki wystawienia melodramy na scenie narodowej: „u nas duchy czasem za powoli się spuszczaają; sowa wstrzymuje się w przelocie swoim przez scenę, a czasem znikłego pałacu szczęścia i dumy ukazują się szczątki około strzechy słomianej, w cichej chłopa zagrodzie”. Dostrzegając zalety i wady sztuki, Mochnacki nie potępia tej melodramy „w guście owej komiczno-satyryczno-arlekinowskiej cudowności romantycznej”, zaspokajającej „wszystkie razem zmysły”⁷⁴.

Wkrótce po premierze *Chłopa* ukazały się naśladownictwa i parodie polskich autorów: Teatr Rozmaitości zaprezentował farwę Andrzeja Słowaczyńskiego, zatytułowaną *Chłopiec studukatowy, czyli Zakłęta w kaczkę księżniczka na Ordynackiem* — pełną „płaskich konceptów” i „nieprzystojnych wyrazów”, „jeden z autorów dramatycznych” napisał *Babę milionową*, inny zaś — *Pannę milionową* — dwie ostatnie sztuki nie były grane⁷⁵. Zaniepokojony popularnością *Chłopa* i jego parodii szpieg Henryk Mackrott donosił w raporcie z 11 marca 1830 r.:

„W teatrze Rozmaitości grano w ubiegły poniedziałek wodewil pt. *Chłopiec studukatowy*, będący parodią granego w Teatrze Narodowym *Chłopa milionowego* [...] niektórzy aktorzy, chcąc zyskać poklask, pozwalają sobie na dodawanie zdań, które nie przeszły przez cenzurę i nie są drukowane w załączonym egzemplarzu sztuki. Między innymi w scenie trzeciej aktor Szymanowski, grający rolę potwora nazwanego tam Monstrum, mówiąc, że na obiad zjada węże, żaby, kamienie, wotriol i ocet, dodał wczoraj: «ocet siedmiu złodziei». Była to aluzja do krążącego tajnie w Warszawie wierszyka pt. *Recepta na ocet*, zawierająca paszkwil na najwyższych urzędników. Publiczność pękała ze śmiechu”⁷⁶.

Oprócz sztuk dramatycznych, które wywołały polemikę na łamach czasopism stołecznych między romantykami a zwolennikami poetyckiego *status quo*, prasa warszawska omawiała bieżący repertuar teatralny, nie prowokujący do literackich starć. Pisma zamieszczały recenzje prezentowanych utworów oryginalnych i tłumaczonych, chwaliły lub krytykowały inscenizację, grę aktorów, wypowiadały swe opinie na temat osiągnięć autorów i tłumaczy. Nie relacjonując już recepcji wszystkich recenzowanych sztuk — wspomnę tylko pokrótce o kilku artykułach prasowych dotyczących ciekawszych dzieł dramatycznych pisarzy polskich.

W czerwcu 1825 r. „Kurier Warszawski” informował o wystawieniu w Teatrze Narodowym tragedii Adolfa Kropińskiego *Ludgarda*⁷⁷, a w końcu roku następnego uwagi na temat tej tragedii ogłosiła „Gazeta Warszawska” oraz „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”⁷⁸. O mającej się ukazać drukiem „tragedii z dziejów ojczystych” pt. *Wanda, córka Krakusa* Franciszka Wężyka „Kurier Warszawski” pisał z entuzjazmem:

„Literatura narodowa zubożoną została nowym płodem niepospolitego dramatycznego talentu [...]. Wdzięczni rodacy za tak znakomity twór narodowy, upraszać będą autora, aby jak najprędzej *Wandę* ogłosił drukiem i dozwolił jej przedstawienia na scenie”⁷⁹.

Wkrótce tragedia ukazała się w sprzedaży, anonsowana w prasie codziennej⁸⁰.

Wystawiane wówczas komedie Aleksandra Fredry, dobrze przyjmowane przez publiczność, były na ogół przychylnie oceniane przez krytykę teatralną. O komedii *Damy i huzary* pisał „Monitor Warszawski”, że „bardzo zabawiła słuchaczy” i wyrażał nawet przekonanie, iż „długo może należeć do rzędu dzieł

często przedstawianych”⁸¹. *Odludków i poetę* zaliczył recenzent „Gazety Korespondenta” do jednej z najlepszych jednoaktowych komedii polskich⁸². Równie pochlebną opinię o komedii opublikowała „Gazeta Warszawska”, apelując do dyrekcji teatru o starsze wystawienie utworu⁸³. Surowiej ocenił komedię Fredry *List krytyk* „Gazety Korespondenta” twierdząc, że „sztuczka ta ma zalety z łatwej wersyfikacji, wesołych myśli będących nieodłączną cechą stylu P. Fredry, lecz nie jest to dosyć, aby napisać rzecz godną pochwały publicznej i godną poprzedzających utworów”⁸⁴. Pochlebne notatki zamieściły periodyki stołeczne jeszcze o dwóch sztukach Fredry: *Cudzoziemscyżynie*⁸⁵ i *Przyjaciółach*⁸⁶.

Z dzieł bardziej znanych komediopisarzy omawiano w prasie *Biuralistów* Fryderyka Skarbka oraz *Starego kawalera* i *Zdzisława* pióra Dominika Magnuszewskiego. Zwłaszcza obie komedie Magnuszewskiego cieszyły się powodzeniem publiczności; recenzenci podkreślali talent autora, zalety treści i formy utworów⁸⁷.

Rok 1827 przyniósł nową komedię oryginalną polskiego pisarza. Była to *Maruda* Stefana Witwickiego wystawiona w maju tego roku przez zespół Teatru Narodowego. O pierwszym spektaklu „Kurier Warszawski” powiadał, że „ten nowy płód dramatyczny, zasługujący z wielu względów na sprawiedliwą krytykę i dokładny rozbiór, był słuchany z uwagą, a wielu miejscom rzesiste dawano oklaski”⁸⁸. Recenzję komedii, krytykującą postać tytułową utworu zamieściła „Gazeta Warszawska”, która zganiała również „słaby i zaniedbany” styl *Marudy*⁸⁹. W obronie Witwickiego wystąpiła „Gazeta Polska”, zarzucając krytykowi, że jego recenzja „uformowana w szkole La Harpa i Arystotelesa, już to na dawne kopyto występuje, już to tylko Laharpowskim sposobem nie mając jego wymowy «bajdurzy sobie gawędnie» [...], a nie chcąc rozumieć niczego co się dzieje poza szkołą perypatetyczną, to tylko wie

«... Co mu rzekł nauczyciel
stary
Że szesnaście do ośmiu
są jak do dwóch cztery»”⁹⁰.

Opowiadając się po stronie nowej poetyki „Gazeta Polska” jeszcze raz zabrała głos w sprawie komedii Witwickiego, pouczają-

jąc przeciwników: „nie należy pisać Jeremiad, że młodzi pisarze występują z niewykończonymi dziełami, bo jeżeli młodym mamy to za winę [...] cóż powiemy o starych, którzy mało co, albo wcale nic nie piszą?”⁹¹.

*

Wybrane materiały dotyczące recepcji sztuk dramatycznych na łamach czasopism warszawskich z lat 1825—1830 dokumentują twierdzenie, iż periodyki stołeczne, reagując żywo na wszystko co działo się w życiu teatralnym Warszawy przed powstaniem listopadowym i zabierając głos w ważniejszych kwestiach związanych z polską sceną, poświęcały wiele uwagi rodzimemu i tłumaczonemu dramatowi. Walka romantyków z klasykami, obok poezji i prozy, objęła także sztukę dramatyczną. Polemiczne wystąpienia związane z wystawianymi wówczas utworami teatralnymi ujawniły przeciwieństwa dwu światów: świata „prawd żywych i martwych” — jak pisał we wstępie do wypisów źródłowych *Walka romantyków z klasykami* S. Kawyn⁹².

Z jednej więc strony — reguły i przepisy krępujące wyobraźnię, analiza formalna dzieł dostępnych dla nielicznych wybranych, z drugiej — natchnienie, oryginalność, twórcza swoboda, intuicyjne traktowanie zjawisk artystycznych, sztuka przemawiająca prostym językiem do całego narodu. Także o różnice w pojmowaniu utworów dramatycznych przeznaczonych dla polskiego widza i czytelnika toczył się spór m.in. na łamach wykorzystanych w niniejszym artykule warszawskich pism periodycznych, z których część („Biblioteka Polska”, „Dziennik Warszawski”, „Gazeta Polska”, „Kurier Polski” i in.) powstała właśnie z potrzeby informowania o rodzącym i umacniającym się nowym kierunku w literaturze. Konieczność zabrania publicznie głosu przez zwolenników romantyzmu wyzwoliła m.in. inicjatywy wydawnicze w zakresie czasopiśmiennictwa. Periodyki stołeczne — zarówno „stara”, jak i „młoda” prasa — stały się trybuną, z której głoszone nowe poglądy romantyków na sztukę dramatyczną i broniono założeń estetycznych klasyków. Z trybuny tej padały więc ostre słowa ganiące „dziwactwa” młodych, ale także repliki (czasami niewybredne) tych ostatnich. Tematem sporów były

m.in. *Cyd* i *Horacjusze* P. Corneille'a, *Andromacha* J. B. Racine'a, *Zaira* Voltaire'a i przeróbki szekspirowskiego *Hamleta* i *Makbeta*, jak i *Edyp* I. Humnickiego, *Harald* J. M. Fredry, tłumaczenie schillerowskiego *Walensteina* czy wreszcie mniej kontrowersyjne komedie A. Fredry.

Szczególnie ważki był głos w obronie romantyczności Maurycego Mochnackiego, który wysoko przez młodych ceniony, ostro krytykował podporządkowywanie twórczości spontanicznej, nie skrępowanej rygorami — teorii, rozumowi, regułom formalnym. W wielu wypowiedziach Mochnacki atakował naśladowanie starożytnych wzorców przejętych następnie przez klasyków francuskich i stosowanie ich w utworach dramatycznych oryginalnych lub przekładanych na język polski. Opowiadał się za tematyką zaczerpniętą z dziejów Polski i słowiańszczyzny, za traktowaniem utworów jako całości zrodzonej z intuicji, uczuć, talentu, a nie dopuszczał drobiazgowego „rozbioru” dzieła pod kątem jego zgodności z prawidłami estetyki klasyków, bowiem żadne dzieło twórcze „nie cierpi analizy”⁹³.

Przytoczone z konieczności wybrane tylko i niekiedy pozbawione szerszego kontekstu fragmenty artykułów opozycjonistów reprezentowanych przez F. S. Dmochowskiego, J. U. Niemcewicza, W. Chłędowskiego, M. Mochnackiego, J. B. Ostrowskiego i in., często anonimowych publicystów, dotyczące wystawianych na scenach warszawskich utworów dramatycznych, ogłaszane na szpaltach czasopism z lat 1825—1830, służyły z pewnością sprawie wyjaśnienia stanowiska zwolenników nowego gustu w literaturze i wyznawców estetyki klasycystycznej uzasadniających poszukiwanie w twórczości dramatycznej prawej dążności, zdrowego pomysłu, czystości języka i szlachetnego smaku⁹⁴.

Niewątpliwie periodyki, dając możność wypowiedzi przedstawicielom obydwu zwalczających się stronnictw literackich, wpływały na rozwój krytyki teatralnej i kształciły jednocześnie gust widzów i czytelników. Przyczyniły się też niemało do sformułowania nowej teorii dramatu, lansowały dramat romantyczny, m.in. angielski i niemiecki, propagowały poglądy romantyków na temat sztuk scenicznych i funkcji teatru w literaturze, krytyce a nawet w życiu obyczajowym społeczeństwa polskiego. Cza-

pisma warszawskie z ostatnich lat poprzedzających rewolucję listopadową stały się terenem walki o nową literaturę i odegrały w niej niebagatelną rolę.

PRZYPISY

W pracy wykorzystano (zgodnie z zakresem tematycznym) prasę codzienną i czasopisma warszawskie z lat 1825—1830. Bezpośrednio wykorzystany został materiał dot. dramatu zawarty w piętnastu następujących periodykach: 1. „Biblioteka Polska. Pamiętnik Umiejętnościom, Historii, Literaturze i Rzeczom Krajowym Poświęcony” (cyt. „Biblioteka Polska”) 1825, 2. „Dekameron Polski” 1830, 3. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” cyt. „Gazeta Warszawska”) 1825—1830, 4. „Gazeta Polska” 1827—1830, 5. „Gazeta Warszawska” 1825—1830, 6. „Kurier Polski” 1829—1830, 7. „Kurier Warszawski” 1825—1830, 8. „Monitor Warszawski” 1826—1828, 9. „Pamiętnik dla Płci Piękną Różnym Rodzajom Poezji i Prozy Poświęcony” (cyt. „Pamiętnik dla Płci Piękną”) 1830, 10. „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury” 1830, 11. „Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych” (cyt. „Pamiętnik Warszawski”) 1829, 12. „Powszechny Dziennik Krajowy” 1829—1830, 13. „Przewodnik Polski” 1829, 14. „Rozmaitości Literackie” 1825, 15. „Rozmaitości Warszawskie” (dodatek do „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”) 1825, 1830.

1. B. Korzeniewski, *„Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osńskiego (1814—1831)*, Warszawa 1934, s. 1.
2. Ł. Gołębiowski, *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827, s. 219.
3. M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osńskiego (1825—1915)*, Lwów [1939], s. 15—16.
4. H. Eile, *Rok 1830*, Warszawa 1930, s. 58—59.
5. K. Wierzbička, *Historia sceny polskiej*, Cz. II, Łódź 1955, s. 99.
6. Por. K. Beylin, *Tajemnice Warszawy z lat 1822—1830*, Warszawa 1956, s. 257—258.
7. F. Hoesick, *Warszawa. Luźne kartki z przeszłości syreniego grodu*, Poznań 1920, s. 64.
8. „Biblioteka Polska” 1825, t. 2, s. 73—104.
9. „Rozmaitości Warszawskie” 1825, nr 16, s. 127—128.
10. „Gazeta Warszawska” 1825, nr 68, s. 874—876.
11. Tamże, nr 72, s. 931—932; „Gazeta Korespondenta” 1825, nr 73, s. 888—889.
12. „Gazeta Warszawska” 1825, nr 77, s. 1023—1024.
13. F. S. Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku*, Warszawa 1959, s. 177.

14. „Gazeta Korespondenta” 1827, nr 227, s. 3070—3072, nr 228, s. 3078—3080.
15. „Gazeta Warszawska” 1827, nr 267, s. 2664—2666, nr 268, s. 2670—2674.
16. „Gazeta Polska” 1827, s. 1108—1110.
17. Tamże, nr 351, s. 1405—1408.
18. „Gazeta Polska” 1828, nr 37, s. 145; „Monitor Warszawski” 1828, nr 25, s. 103.
19. „Gazeta Polska” 1827, nr 298, s. 1181—1182.
20. „Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych” 1829, t. 4, s. 135—145.
21. „Gazeta Polska” 1829 nr 329, s. 1418.
22. „Powszechny Dziennik Krajowy” 1829, s. 595—596.
23. „Kurier Polski” 1829, nr 14, s. 70—71.
24. Por. „Gazeta Polska” 1829, nr 70, s. 304—306, nr 71, s. 309—311, nr 72, s. 313—314.
25. Por. S. Dobrzycki, *Spis artykułów i rozpraw Mochneckiego w czasopismach warszawskich (1825—30)*, „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 3, s. 456—468.
26. „Kurier Polski” 1830, nr 56, s. 285.
27. „Gazeta Korespondenta” 1830, nr 26, s. 211—212.
28. Tamże, nr 30, s. 247.
29. „Gazeta Polska” 1830, nr 44, s. 1.
30. „Dekameron Polski” 1830, z. 3, s. 108; „Pamiętnik dla Pici Pięknej” 1830, t. 1, s. 128, 216; „Kurier Warszawski” 1830, nr 55, s. 273.
31. „Kurier Polski” 1830, nr 66, s. 338—339.
32. Tamże, nr 244, s. 1241—1246.
33. „Gazeta Polska” 1830, nr 219, s. 1.
34. Tamże, nr 236, s. 1—2.
35. „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury” 1830, s. 101—107.
36. „Monitor Warszawski” 1827, nr 29, s. 133.
37. „Gazeta Warszawska” 1827, nr 73, s. 650—656.
38. „Gazeta Polska” 1827, nr 74, s. 296—297; „Gazeta Warszawska” 1827, nr 76, s. 682—683.
39. „Gazeta Korespondenta” 1827, nr 62, s. 539—541, nr 63, s. 545—547.
40. „Gazeta Polska” 1827, nr 313, s. 1259—1260.
41. Tamże, nr 331, s. 1331—1332.
42. Tamże, nr 335, s. 1347—1348.
43. „Gazeta Korespondenta” 1825, nr 29, s. 347—348; 1827, nr 5, s. 40.
44. „Kurier Polski” 1830, nr 50, s. 258.
45. „Gazeta Polska” 1830, nr 32, s. 2.
46. „Kurier Warszawski” 1829, nr 11, s. 41.
47. Tamże, nr 12, s. 45.
48. „Gazeta Warszawska” 1829, nr 12, s. 107.
49. „Gazeta Polska” 1829, nr 12, s. 49.

50. „Przewodnik Polski” 1829, nr 12, s. 44.
51. Tamże, nr 11, s. 41.
52. „Gazeta Polska” 1830, nr 14, s. 60—61.
53. Tamże, 1827, nr 222, s. 877, nr 229, s. 905—906, nr 234, s. 925—926, nr 240, s. 949—950.
54. Tamże, 1829, nr 124, s. 534.
55. „Gazeta Korespondenta” 1829, nr 106, s. 854—855.
56. „Gazeta Warszawska” 1829, nr 127, s. 1163—1165.
57. „Gazeta Polska” 1829, nr 125, s. 538—540.
58. „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 3, s. 219—223.
59. „Gazeta Warszawska” 1830, nr 321, s. 3105—3106.
60. „Kurier Polski” 1830, nr 206, s. 1046—1049.
61. „Gazeta Polska” 1829, nr 153, s. 665—666.
62. „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 3, s. 179—180.
63. „Gazeta Korespondenta” 1830, nr 80, s. 639.
64. „Kurier Polski” 1830, nr 124, s. 639—640.
65. „Rozmaitości Warszawskie” 1830, nr 15, s. 118—120.
66. „Gazeta Polska” 1830, nr 207, s. 2—3.
67. „Powszechny Dziennik Krajowy” 1830, s. 139.
68. „Kurier Warszawski” 1829, nr 318, s. 1419.
69. „Gazeta Korespondenta” 1829, nr 274, s. 3437—3438.
70. Por. m.in.: „Gazeta Polska” 1830, nr 293, s. 1, nr 311, s. 4; „Kurier Polski” 1830, nr 337, s. 1773—1774, nr 344, s. 1758—1760; „Gazeta Warszawska” 1830, nr 295, s. 2848—2850.
71. „Kurier Polski” 1829, nr 7, s. 29.
72. Tamże, nr 29, s. 146.
73. Tamże, 1830, nr 160, s. 822.
74. Tamże, 1829, nr 1, s. 4, nr 5, s. 21.
75. Por. m.in.: „Kurier Warszawski” 1829, nr 334, s. 1503—1504; „Kurier Polski” 1829, nr 18, s. 90; „Gazeta Warszawska” 1830, nr 74, s. 689; „Gazeta Polska” 1830, nr 79, s. 2—4; „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 1, s. 264.
76. Cyt. wg K. Beylin, dz. cyt.; por. Tejże, *Teatry warszawskie w raportach Mackrotta z lat 1822—1830*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2, s. 66—84.
77. „Kurier Warszawski” 1825, nr 151, s. 720.
78. „Gazeta Warszawska” 1826, nr 194, s. 2766—2767; „Gazeta Korespondenta” 1826, nr 194, s. 2685—2686.
79. „Kurier Warszawski” 1825, nr 293, s. 1285.
80. „Rozmaitości Literackie” 1825, t. 1, s. 62—63; „Kurier Warszawski” 1826, nr 194, s. 843.
81. „Monitor Warszawski” 1826, nr 60, s. 271.
82. „Gazeta Korespondenta” 1826, nr 182, s. 2521—2522.
83. „Gazeta Warszawska” 1827, nr 54, s. 479—480.
84. „Gazeta Korespondenta” 1826, nr 166, s. 2317—2818.

85. „Dekameron Polski” 1830, nr 5, s. 190.
86. Por. m.in.: „Kurier Warszawski” 1828, nr 262, s. 1099; „Gazeta Warszawska” 1828, nr 263, s. 2718—2719; „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 1, s. 128; „Kurier Polski” 1830, nr 109, s. 557.
87. „Kurier Warszawski” 1830, nr 25, s. 117—118; „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 3, s. 184.
88. „Kurier Warszawski” 1827, nr 129, s. 530.
89. „Gazeta Warszawska” 1827, nr 132, s. 1307—1310.
90. „Gazeta Polska” 1827, nr 143, s. 563—564.
91. Tamże, nr 158, s. 620.
92. *Walka romantyków z klasykami*. Wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i opracował Stefan Kawyn, Wrocław 1963, s. III.
93. M. Mochnaćki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923, s. XXXI.
94. „Biblioteka Polska” 1825, t. 1, s. 182.

HANNA TADEUSIEWICZ

The Reception of Drama in Warsaw Magazines in the Years 1825—1830

Summary

In the years 1825—1830 the Polish national stage used to be the place where two opposite tendencies: the progressive one and the conservative one clashed. It was the battlefield of the supporters of the Romantic and the Classical ideas. The theatrical repertoire was one of the subject matters of the dispute, which was also reflected in Warsaw newspapers and magazines of that time. Warsaw periodicals published both by the Romantics and the Classicists give us an idea of the reception of drama just before the outbreak of the November Uprising. Contemporary press must have exerted an influence on the development of the theatrical criticism shaping the literary taste of readers and spectators. It also helped to formulate the theory of drama, propagated Romantic ideas about the function of theatre in literature, criticism and even social life of the contemporaries, playing an important role in the eventual victory of modern stage theory and practice.