



Suflerowicz i inni, czyli o sporach teatralnych w gazetach Księstwa Warszawskiego rzecz krótka

Kazimierz Ossowski

KAZIMIERZ OSSOWSKI
(Instytut Książki i Czytelnictwa, Warszawa)

SUFLEROWICZ I INNI, CZYLI O SPORACH TEATRALNYCH W GAZETACH KSIĘSTWA WARSZAWSKIEGO RZECZ KRÓTKA

Redaktorzy dwu stołecznych pism – „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” oraz „Gazety Warszawskiej” – zaprowadzili w nich rubryki teatralne już na początku XIX wieku. Pierwsza recenzja – najprawdopodobniej autorstwa Józefa Elsnera – pojawiła się w 1802 r. i traktowała o operze Wojciecha Bogusławskiego *Przerwana ofiara*¹. Było to więc zjawisko, które w czasach Księstwa Warszawskiego miało już kilkuletnią tradycję. Choć w latach 1807–1815 natłok doniesień „w interesach” politycznych i wojennych częstokroć sprawiał, że problematykę teatralną trzeba było ograniczać do repertuarowego kalendarium lub całkowicie z niej rezygnować, to ówczesna krytyka w coraz większym stopniu jawiła się jako „zinstytucjonalizowana działalność pisarska, polegająca na celowym modelowaniu zarówno twórczości teatralnej, jak i odbioru teatralnego przez publikowane wypowiedzi, oceniające dzieła teatralne i postulujące określony typ twórczości”².

Do końca 1809 r. autorami większości recenzji, które ukazały się w „Gazecie Warszawskiej” i w „Gazecie Korespondenta”, byli *entrepreneur*³ pierwszej, Antoni Lesznowski, i blisko współpracujący z redakcją drugiej, Wojciech Pękalski. Obaj zazwyczaj unikali wyrażania opinii o charakterze krytycznoliterackim, ogranicza-

¹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka i teatralna*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Pod red. T. Kostkiewiczowej. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1991, s. 258–259.

² *Ibidem*, s. 253.

³ W niniejszym artykule posługuję się dwiema wersjami słowa: „*entrepreneur*” i „*antrepreneur*”. Pierwszej używam w odniesieniu do osób łączących w jednym ręku funkcję wydawcy i redaktora gazety, drugiej zaś – w jej znaczeniu podstawowym, tj. w odniesieniu do osób organizujących i/lub zawiadujących przedsięwzięciami teatralnymi. Zastosowanie takiego rozwiązania nie tylko pozwala na rozróżnienie obu typów działalności, ale także znajduje uzasadnienie w materiale źródłowym. W dokumentach pochodzących z początku XIX w. słowa „*entrepreneur*” i „*entrepriyza*” w odniesieniu do wydawców i redaktorów prasy pisane są znacznie częściej przez „e” (zob. np. *Instrukcja względem podatku osobistego*. Warszawa 1812, s. 12. – „*Dziennik Departamentowy Płocki*” 1811, nr 1. – *Prospekt „Dziennika Departamentu Krakowskiego*”. [Kraków 1812], s. 2. – AGAD. Akta Rady Stanu Księstwa Warszawskiego. Seria 2: *Varia* (Sprawozdanie z sesji Rady Ministrów d. 19. 10. 1811, nie foliowane)) niż przez „a”, podczas gdy terminy „*antrepriyza*” i „*antrepreneur*” stosowane są dość konsekwentnie w związku z przedsięwzięciami teatralnymi. Zdecydowałem się więc korzystać z obu wersji słowa, tym bardziej że każda z nich odnotowują słowniki języka polskiego.

jąc się do zrelacjonowania przebiegu spektaklu, objaśnienia⁴ lub omówienia treści wystawionej sztuki, a także przekazania informacji o jej autorze. Często cytowali fragmenty dzieła, już to ze względu na polityczno-propagandowe przesłanie i aplauz, z jakim odbierała je publiczność, już to dla podkreślenia literackiego kunsztu twórcy, już to „dla okazania, jak bardzo tłumacz oddalił się od oryginału”⁵. Elementy oceny pojawiały się w odniesieniu do gry aktorów i sposobu inscenizacji. Formułowane sądy nie grzeszyły wprawdzie nadmierną ostrością, ale gdy „Imć Pan [Józef] Nacewicz w tak nieprzytomnym stanie umysłu pokazał się publiczności, iż po odegranej za ledwie jednej scenie zastąpionym być musiał przez JPana [Bonawenturę] Kudlicza”, to recenzent „Gazety Korespondenta” nie skrywał oburzenia, że „aktor niemoralność swoją na samej scenie ośmiela się pokazywać!” Uznał więc, iż nie może „zamilczeć” o zdarzeniu, „które tym mniej usprawiedliwionym być może, kiedy nie jest pierwszym!”⁶ W następnym numerze gazeta nie bez satysfakcji doniosła: „JPan Nacewicz, artysta teatru narodowego, za nieprzyzwoite pokazanie się na scenie [...] przez policję ukaranym został”⁷.

Sposób pisania recenzji sprawił, że lata 1807–1809 nie obfitowały w „literackie utarczki”. Pewne znaczenie mogło tu mieć również dość powszechne – jak się wydaje – przekonanie, że „nie jest rzeczą przyzwoitą odpowiadać na krytykę”, ponieważ „sądzenie każdemu jest wolne”. Toteż w replice na uwagi zgłoszone wobec komedii *Zabawa w Czarnolesiu, czyli Jan Kochanowski* jej autor⁸ zastrzegł: „biorę jedynie pióro dlatego, abym wyrażając powinna cześć sądzącemu, z roboty mojej dał tłumaczenie”⁹. Recenzent „Gazety Warszawskiej”¹⁰ zdając swym czytelnikom sprawę z przedstawienia napisał m.in.:

sztuka ta kreśli obraz cnót Jana Kochanowskiego; cała zaś intryga na tym jedynie się zasadza, że wspomniany rymotwórca zyskuje u stolnika [...] przebaczenie dla córki, która chcąc uniknąć przymuszonego ślubu, dała się uprowadzić kochankowi¹¹.

Autor *Zabawy w Czarnolesiu*, przyjąwszy te słowa jako wytknięcie „słabości intrygi”, odpowiedział jedynie, że nieskomplikowaną fabułę usprawiedliwia podjęty temat, bo „dom Kochanowskiego nie cierpi intryg”. Zasadnicza część polemiki skoncentrowała się wokół wiarygodności postaci pacholika królewskiego dworzanina, który w sztuce wypowiada sądy „o uczonych dziełach i pracach aka-

⁴ Gdy w repertuarze teatru pojawił się *Cynna, czyli Łaskawość Augusta*, recenzent „Gazety Warszawskiej” uznał, że nie można „lepiej wystawić głównej osnowy tego dzieła, jak przytaczając [...] wypis z Seneki, z którego Corneille wzięł rzecz tragedii swojej” („Gazeta Warszawska” (dalej: GW) 1808, nr 30).

⁵ Jak w wypadku dramatu Woltera *Brutus* w przekładzie K. Skrzetuskiego (GW 1808, nr 95).

⁶ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (dalej: GKWiZ) 1809, nr 86.

⁷ Jw., nr 87.

⁸ Autorstwo komedii nie ustalone. Nie rejestruje jej *Nowy Korbut* ani L. Simona *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964* (Warszawa 1972). Według D. Ratajczakowej (*Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław 1994, s. 98), która podaje odmienną wersję tytułu sztuki – *Jan Kochanowski rymotwórca polski, czyli Zabawa w Czarnolesiu* – o „autorstwo podejrzany jest Niemcewicz”.

⁹ GW 1807, nr 34.

¹⁰ Najprawdopodobniej Lesznowski. Zamieszczanych w obu warszawskich gazetach recenzji pochodzących od redakcji nie sygnowano nazwiskami autorów.

¹¹ GW 1807, nr 32.

demików”, co recenzent uznał za rzecz „osobliwszą”. Natomiast dramaturg dowodził, że sytuacja taka odpowiada realiom epoki, bo akcja komedii rozgrywa się w czasach, gdy często „pacholikiem był uczeń szkoły kończący, dla poluru do domu obywatelskiego oddany”¹².

Przed 1810 r. jedyną sztuką, która stała się przedmiotem głębszej analizy krytycznoliterackiej, była *Klaryssa, czyli Żołnierz spod Raszyna* Ludwika Adama Dmumszewskiego. Recenzja ta nie wywołała jednak żadnej polemiki, choć wydrukowały ją obie wychodzące w Warszawie gazety¹³. Stało się tak zapewne dlatego, że w roli krytyka wystąpił sam autor. Spór rozgorzał natomiast wokół innej sztuki, która podobnie jak *Klaryssa* nawiązywała do zakończonej niedawno wojny z Austrią.

Dnia 21 b.m. [grudnia 1809], to jest w dzień balu danego na salach redutowych dla zwycięskiego wojska polskiego, gdzie 7 stołów przeszło na 1000 osób było zastawionych, artyści Teatru Narodowego dali bezpłatnie pierwszą reprezentacją nowego dramma pod tytułem: *Rzym oswobodzony, czyli Powrót wojowników* we trzech aktach, napisanego pięknym wierszem przez JP. Franciszka Wężyka [...].

– relacjonowała „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”¹⁴. Jej recenzent (zapewne Pękalski) chwalił autora za zręczne przedstawienie „obecnych wypadków” w antycznym anturazju. Aby „dać dokładniejsze wyobrażenie czytelnikom [...] o samej sztuce”, cytował jej obszerne fragmenty. Oczywiście nie mogło tu zabraknąć sceny, w której trybun Fabiusz, zdając „sprawę Senatowi Rzymskiemu” z przebiegu boju na rzeką Allią, relacjonował w istocie „szczegóły bitwy raszyńskiej”.

Choć autor recenzji z uznaniem odnotował, że „wszyscy aktorowie okazali wiele gorliwości w wystawieniu tej sztuki”, to do samej inscenizacji miał już pewne zastrzeżenia. Trudno mu było zrozumieć, dlaczego w pierwszym akcie Bogusławski jako „dyrygujący teatrem wprowadził” chór „rycerzy i ludu rzymskiego” do świątyni Marsa, miast umiejscowić go – jak wynikało to z przebiegu akcji – na ulicy, którą legiony cofały się do Kapitolu. Wytknął też antreprenerowi brak należytej dbałości w przygotowaniu przedstawienia. Nie dość, iż sama scenografia „tak mało była starożytną, że markizy u okien widzieć się dały”, to jeszcze dekoracje nie były należycie zmieniane, jak choćby w drugim akcie, gdy – zamiast świątyni – „teatr powinien był wystawiać rynek rzymski”. Także kostiumy pozostawiały – zdaniem recenzenta – wiele do życzenia. Np. aktor grający Kamillus „taki miał ubiór”, że wyglądał „jak bohaterowie oper z dziejów późniejszego wieku”, a nie „jak rzymski dyktator przywodzący wojsku”. Wszystko to jednak, w zestawieniu z finałem przedstawienia, można było potraktować jako drobne niedociągnięcia czy uchybienia. Oto bowiem – wedle słów krytyka – „nic mniej nie odpowiedziało myśli autora, jak urządzenie reprezentacji epilogu Sławy. Podług tejże myśli” – jak wyjaśniał recenzent czytelnikom pisma – „po ukończeniu sztuki widok spuszczał się w obłokach Sławy winien był zatrzymać schodzących ze sceny aktorów”. Gdy obsadzona w tej roli Józefa Wiktorina Ledóchowska „domawiała ostatnie wyrazy” monologu (przypominającego „świetniejsze czyny” armii Księstwa Warszawskiego w ostatniej wojnie) –

¹² Jw., nry 32, 34.

¹³ Jw., 1809, nr 101. – GKWiZ 1809, nr 102.

¹⁴ GKWiZ 1809, nr 103.

natenczas powinna była nagle unieść się do góry. Tu dopiero miał się okazać przygotowany transparent, a wojsko polskie powinno było wyjść na widowisko¹⁵.

W finale grający w przedstawieniu aktorzy mieli odśpiewać okolicznościową kantatę. Tymczasem u Bogusławskiego przebiegało to nieco inaczej. Aktorzy zniknęli za kulisami, by powrócić na scenę w codziennych ubraniach, natomiast wojsko pojawiło się na niej jeszcze przed monologiem Sławy.

Na krytyczne uwagi „Korespondenta” odpowiedział dyrektor teatru. W liście skierowanym do redaktora gazety bronił swej koncepcji wystawienia epilogu:

Nie potrafię się przekonać, ażeby walecznym rycerzom naszym miłsze być miały powitania i wyrazy wdzięczności z ust Rzymian, których nigdy nie znali, aniżeli z ust współrodaków, w których znajdowali braci, krewnych, przyjaciół i którzy zabiegali im radośnie drogę w strachach, jakie ciż sami wojownicy zmienili niedawno na ubiór obrońców ojczyzny. Nie pojmuję nareszcie, jakby mogła być przyjemną oczom widzów dziewiętnastego wieku owa dzika i odrażająca mieszanina, jaką by wystawiał widok rzymskich ubiorów i zbrojów, obok krótkich mundurów, niedźwiedzich czapek i palnej broni, którą dwa tysiące lat później wynaleziono¹⁶.

Dodawał przy tym, że wszystkie wprowadzone do epilogu „odmiany” zostały dokonane za wiedzą i zgodą autora dramatu.

Za pozostałe wytknięte niedociągnięcia inscenizacyjne Bogusławski składał winę na Wężyka, wskazując, iż ten nie opatrzył dramatu niezbędnymi didaskaliaми, bo –

jak raz na samym początku sztuki napisał: „Teatr wyobraża świątynię Marsa”, tak aż do przedostatniej sceny żadnej innej informacji ani odmian teatru nie wyszczególnił¹⁷.

Co prawda, przyznawał, że także Pierre Corneille, Jean Baptiste Racine i Wolter nie zaznaczają „w dziełach swoich odmian teatru”, ale – w przeciwieństwie do autora *Rzymu oswobodzonego* – „zachowując ściśle jedność miejsca, nie przenoszą osób z kościoła na rynek ani na ulicę z rynku”¹⁸.

Antrepreneur narodowej sceny nie oszczędził i recenzenta, zwracając mu uwagę, iż „mało zna teatr, kto nie wie”, że na przygotowanie premierowego przedstawienia „najmniej 20 000 złotych wydatku i trzech miesięcy czasu potrzeba”. Natomiast on, jako dyrektor teatru, nie tylko że „żadnego na to nie miał przeznaczanego funduszu”, ale jeszcze musiał sztukę „w ośm dni wystawić”, podczas gdy autor miał na jej napisanie aż „cztery tygodnie”. Następnie zapewnił (chyba bardziej czytelników gazety niż swego krytyka), że –

gdyby mu wszelako przyzwoity czas do przygotowania był pozwolony, własnym kosztem byłby wystawił przyzwoicie to widowisko; bo nic jego wdzięczności i najwyższego szacunku dla godnych obrońców ojczyzny wyrównać nie potrafi¹⁹.

Bogusławski nie omieszkiał też zaznaczyć, że przedstawienie „dano bezpłatnie, bez afiszów, nie na korzyść Dyrekcji” i że wreszcie zostało „dane szczególnie dla osób zaproszonych”. Powinno więc być traktowane nie jako „spektakl pu-

¹⁵ Jw.

¹⁶ Jw., 1810, nr 3.

¹⁷ Jw.

¹⁸ Jw.

¹⁹ Jw.

bliczny, ale raczej jako familijna zabawa” i w związku z tym „nie należało do żadnej krytyki, do żadnych publicznych zarzutów”²⁰.

Wystąpienie Bogusławskiego stało się dla Wężyka „pochopem” do publicznego zabrania głosu. Uznał bowiem, że jedynie „zobopolne wyjaśnienie rzeczy okazać może prawdę”. Przedstawiony przezeń ciąg zdarzeń poprzedzających wystawienie *Rzymu oswobodzonego* wskazuje, że podana przez antreprenera informacja, jakoby „4 tygodnie pisał autor sztukę”, nie grzeszyła nadmierną precyzją. W rzeczywistości – wedle relacji Wężyka – wyglądało to tak:

Dnia 24 listopada r. z. [tj. 1809] jeden z członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a mój nader szanowny przyjaciel²¹, wezwał autora do zastąpienia go w napisaniu sztuki na powrót walecznego wojska. Dnia 26 t. m. i r. ponowił mi tenże przez list, który jest w moim ręku, że dla zatrudnień swoich nie może się podjąć tej pracy. Dnia 4 grudnia r. z. oddał autor gotową już sztukę pod sąd i zdanie tego, którego miał zaszczyt wyręczać. Dnia 6 t. m. i r. sztuka tyle razy wspomniona, przeszła do rąk JP. Elsner [!], końcem przygotowania muzyki, a od niego do dyrektora teatru. Dnia 21 t. m. i r. grano ją na teatrze narodowym. Trudno zaiste dorachować się czterech tygodni²².

Po tej pełnej przekąsu konstatacji poeta – choć zaraz nadmienił, iż zgadza się z dyrektorem teatru, że nie miał on „nadto czasu do przyzwoitego wystawienia dzieła” – wtórował recenzentowi „Gazety Korespondenta” uszczypliwym pytaniem: czy aby na pewno „na ulicę Rzymu innej nie można było użyć dekoracji, nad tę, którą w *Intrydze w oknach*²³ widzimy?”²⁴

Wężyk zaprzeczył też, jakoby wyraził zgodę na odejście od jego zamysłu inscenizacji epilogu. Twierdził, że o koncepcji reżysera dowiedział się dopiero wówczas, gdy „już za kilka godzin sztuka grana być miała”. W tej sytuacji nie pozostawało mu więc nic innego, jak „poniewolnie przystać na odmianę”. Nie było już bowiem dość czasu do „przerabiania tego, co od dawna przez dyrektora teatru ułożone zostało”²⁵.

Ustosunkowując się do zarzutu o brak należytej dbałości przy opatrywaniu dramatu didaskaliami autor *Rzymu oswobodzonego* wytknął Bogusławskiemu elementarne luki w znajomości historii starożytnej. Swe wywody zwięźliwie nie pozbawioną sarkazmu uwaga: „Mnie miałem, że światło dyrektora teatru zastąpi te drobne szczegóły, od których wyrażenia wolnymi są gdzie indziej piszący. Mnie miałem – omyliłem się”. Aby ostatecznie pognać swego przeciwnika, wypowiedział się też w podniesionej przez niego kwestii jednościanki, przypominając wszystkim, że „przed dwoma laty w Warszawie” Bogusławski wystawił *Cyda* Corneilla, w której to sztuce „w jednym akcie I trzy razy teatr odmieniać się musi”²⁶.

Pomimo tych wszystkich drobniejszych i grubszych złośliwości Wężyk kończył swą replikę w całkiem odmiennej tonacji. „Wyjaśnienie rzeczy wskaże ko-

²⁰ Jw.

²¹ Owym nie wymienionym tu z nazwiska „nader szanownym przyjacielem” Wężyka był Ludwik Osiński.

²² GKWiZ 1810, nr 4.

²³ Chodzi o komedię J. N. Bouilly’ego (w przekładzie L. Osińskiego) *Intryga w oknach*, która w tym samym czasie znajdowała się w repertuarze Teatru Narodowego.

²⁴ GKWiZ 1810, nr 4.

²⁵ Jw.

²⁶ Jw.

nieczność poprawy. Tej potrzebując do dzieła mojego, życzę i temu, który je krytykuje” – zapewniał dyrektora teatru²⁷.

Znacznie owocniejsze dla rozwoju krytyki teatralnej typu dziennikarskiego okazały się lata 1810–1815. W okresie tym pojawiło się wielu nowych recenzentów, którzy nie stronili od poddawania osądowi zarówno gry aktorów i inscenizacji, jak też wystawianych sztuk i repertuaru teatralnego oraz od formułowania zdecydowanych, niejednokrotnie surowych ocen.

W październiku 1810 w „Gazecie Krakowskiej” ukazał się obszerny artykuł Wężyka poświęcony scenie świeżo uruchomionej przez Szymona Niedzielskiego. Autor, dostrzegając „wpływ korzystny, który ma teatr na oświecenie publiczności”, z uznaniem przyjął „chwalebne usiłowania” antreprenera, ale jednocześnie przestrzegając przed zejściem na „błędną drogę, która by go tylko do poziomej zaprowadziła mierności”. Zdaniem Wężyka, klucz do powodzenia leżał m.in. we właściwym doborze repertuaru, który powinien uwzględniać dzieła klasyczne i twórców tej miary co Corneille i Racine. To, że – zwany „kilkulokciowym” – nowy teatr krakowski „jeszcze na tak wielkie sztuki nie odważa się”, autor uważał za słuszne. Zapewne dlatego, że choć w zespole Niedzielskiego dostrzegał i takich aktorów, którzy „wiele obiecują”, to do talentów i umiejętności większości miał poważne zastrzeżenia. W jednym wypadku tak znaczne, że wyraził żal, iż „Pan [Walenty] Kratzer podobno opuszcza scenę, ale tylko w względzie wokalne muzyki”²⁸. Wystąpienie Wężyka zasługuje na uwagę z co najmniej dwu powodów. Po pierwsze dlatego, że wcześniej na łamach gazet nie opowiadano się tak stanowczo po stronie repertuaru klasycystycznego. Po drugie zaś – był to w czasach Księstwa jedyny napisany przez krajowego autora artykuł poświęcony problematyce teatralnej, którego pierwodruk ukazał się w piśmie wydawanym poza stolicą²⁹.

Tak więc ośrodkiem uprawiania prasowej krytyki teatralnej pozostawała wyłącznie Warszawa. Tu w marcu 1810 do „Gazety Korespondenta” zaczął pisywać Jan Żebrowski³⁰, który wkrótce objął zwolnione przez Pękalskiego miejsce redakcyjnego recenzenta. Tu w 1812 r. na łamach pisma Lesznowskiego zadebiutował Gerard Maurycy Witowski. Tu w dwa lata później, po wystawieniu *Syna marnotrawnego* Woltera i *Eugenii* Pierre’a Augustina Carona de Beaumarchais – Tomasz Kantorbery Tymowski zrecenzował obie sztuki dla „Gazety Warszawskiej”³¹. Tu wreszcie pod sam koniec istnienia Księstwa Warszawskiego rozpoczęło działalność Towarzystwo Iksów. Co prawda, jego aktywność przypada w zasadzie na czasy późniejsze, jednak od 23 maja, gdy w obu stołecznych gazetach ukazała się

²⁷ Jw.

²⁸ „Gazeta Krakowska” 1810, nr 87.

²⁹ Uwagi F. Wężyka pt. *O teatrze krakowskim* przedrukowano w: GW 1810, nr 89.

³⁰ Żebrowski to – posługując się określeniem J. Lipińskiego (*Początki krytyki teatralnej w Warszawie 1801–1814*. Warszawa 1960, s. 427, 467. Maszynopis pracy doktorskiej w zbiorach Bibl. Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie) – „postać tajemnicza”, o której nic bliższego nie wiadomo. Przywołany autor nie wyklucza, że imię i nazwisko Jan Żebrowski mogło być pseudonimem. Stylistyczne nawyki Żebrowskiego, a szczególnie „przerwywanie zdania w środku i kończenie go wymownymi kropkami” skłoniły Lipińskiego do wysunięcia przypuszczenia, że pseudonimem tym mógł posługiwać się Józef Elsner. Hipoteza ta jest jednak mało prawdopodobna. Elsner i Żebrowski w diametralnie różne sposoby wypowiadali się bowiem na temat dramy.

³¹ GW 1814, nr 72.

pierwsza recenzja sygnowana znakiem „X” (na temat *Sieroty Chińskiego Woltera*), w przeciągu niespełna 5 tygodni, tj. do dnia ogłoszenia powstania Królestwa Polskiego, Iksowie zdążyli wypowiedzieć się jeszcze na temat 10 innych przedstawień teatralnych³².

9 marca 1810 scena narodowa wystąpiła z premierą *Glińskiego*. Pękalski przygotowując dla „Gazety Korespondenta” relację z tego wydarzenia nie dysponował tekstem sztuki *Wężyka*. Zrezygnował więc z „dokładnego rozbioru” dzieła, ograniczając się do stwierdzenia, że „jest to pierwsza tragedia oryginalna z dziejów ojczystych, która tak powszechną zaletę zyskała u całej powszechności”. Opinię tę podzielił Żebrowski. W wydrukowanym w tym samym numerze pisma jego liście do redakcji czytamy, że sztuka *Wężyka* „sprawiedliwymi oklaski przyjęta została”. Jednak – zastrzegając wprawdzie, iż nie będąc „wierszopisem”, nie może być „sędzią poezji” – podał w wątpliwość trafność wyboru tematu. Jego zdaniem, „lepiej by było wystawić na scenę z historii narodowej czyny cnotliwe i bohaterские niż zdrajców lub krzywoprzysięzców”. Ze szczególnym krytycyzmem Żebrowski wypowiedział się o inscenizacji. Zarzucił dyrekcji teatru „nieprzyzwoitość dekoracji i ubiorów”. Najbardziej zirytował go „strój cara”, jak suknia arleki- na z kilku złożony ubiorów”. Za nie lepszy uznał autor listu kostium Trepki, sprawiający z kolei, iż nie dało się rozpoznać, „do kogo był podobny” jeden z głównych bohaterów dramatu, bo z pewnością „nie do Polaka w szesnastym wieku”. Żebrowski nie oszczędził także aktorów. Wytknął im, że nie uczą się ról i stale korzystają z pomocy suflera. Dostało się i Pękalskiemu, który jako krytyk był nawet „dość trafny”, ale zbyt oględny w formułowaniu ocen i sądów³³.

Odpowiedź, jakiej na poczynione przez Żebrowskiego uwagi udzieliła „Recenzja Teatru Narodowego w »Gazecie Korespondenta«”³⁴, zapoczątkowała polemiczny dyskurs między dwoma krytykami. Zasadniczy spór toczył się o cel, formę i dopuszczalne granice wypowiedzi krytycznoteatralnej. Żebrowski uważał, że przedmiotu zainteresowania recenzentów nie powinny stanowić utwory, „o których by tylko powiedzieć można, iż są jarmarczne i nie warte teatru stolicy”. Postulował więc, aby krytyka zwrócona była przede wszystkim na sztuki, które „zdają się dobrze być przyjęte”, piszący zaś starał się „wskazywać ich piękności, a obok zaraz wytykać ich wady”. Tak uprawiana krytyka miała prowadzić do osiągnięcia przez publiczność, a zwłaszcza jej młodszą część, „tej dojrzałości, jaka jest potrzebna do gruntownego zastanowienia się nad teatrem” i odróżnienia „błyskotki od prawdziwej wartości”. Żebrowski „czytając po kilkakrotnie” ogłaszane dotąd w gazetach „uwagi nad teatrem, a nie widząc ich skutku”, doszedł do przekonania, iż „ostrzejsza trochę krytyka większe zrobi wrażenie”. Zapewniał więc swego adwersarza, że jeżeli „sztuki, gra aktorów i dekoracja” właśnie w taki sposób „będą roztrząsane”, to zyskają na tym wszyscy: publiczność, dyrekcja teatru i „aktorowie”. Prawo recenzentów do „surowej” oceny obwarował jednak wymogiem zachowania „przyzwoitej” formy wypowiedzi. „Przyzwoitej”, tzn. takiej, w której „granice grzeczności przestąpionymi nie zostaną”, a „osobistość nie będzie ostrzyła piór”³⁵.

³² Zob. GKWiZ 1815, nry 41, 43, 44 (dodatek II), 46 (dodatek II), 48. – GW 1815, nry 41, 43, 44.

³³ GKWiZ 1810, nr 21.

³⁴ W takiej odpersonalizowanej formie skonstruował replikę P e k a l s k i – jw., nr 23.

³⁵ Jw., nry 25, 30.

Pękalski zgadzał się ze swym adwersarzem, że krytyka teatralna powinna doskonalic „smak publiczny”. Uważał jednak, iż – aby „dążyć do wskazanego przez samego pana Żebrowskiego celu” – recenzent musi zajmować się także przedstawieniami „niewartymi tej stolicy”, z tego choćby powodu, że „na nieszczęście, tego rodzaju sztukom udaje się zbyt często bardzo dobre przyjęcie”. W poglądach na prawo do „ostrości sążenia” polemisci różnili się znacznie. Dla Pękalskiego kanon estetyczny stanowiła krytyka teatralna, jaką w „Pamiętniku Warszawskim” uprawiał Ludwik Osiński. Toteż znacznie bardziej od „surowości” cenił „daleką od petimetrowskiej żółci delikatność”³⁶.

„Zatrudnienia” w sądownictwie oraz w Szkole Prawa i Administracji sprawiły, że Pękalski traktował polemikę z Żebrowskim jako swe „*ultima verba*” w rubryce teatralnej „Gazety Korespondenta”. (Do roli recenzenta powrócił dopiero w r. 1813, gdy po śmierci Wyżewskiego objął redakcję pisma.) Nie oznacza to jednak, że tym samym wygasła wymiana poglądów na sposób uprawiania krytyki. Rozgorzała na nowo w październiku 1810, gdy „dana była na teatrze warszawskim komedia z francuskiego przetłumaczona, pod tytułem *Wejście na świat*”. Ponieważ miesiąc wcześniej sztukę Louisa Benoit Picarda zrecenzował w „Journal d’État” Jules Louis Geoffroy, redakcja „Korespondenta” postanowiła zapoznać swych czytelników ze zdaniem krytyka, którego sława wykraczała daleko poza granice Cesarstwa. Żebrowski poprzestał na krótkiej ocenie gry aktorów, którzy „tak psuli wiersze, iż częstokroć nie tylko kadencji, ale nawet sensu trudno było uchwycić”³⁷.

Na publikację tę – w przekonaniu, że „krytyki podobne wiele złego w naszej literaturze przynosić mogą” – zareagował na łamach „Gazety Warszawskiej” korespondent podpisany A. C.³⁸ Doceniając sprawność Geoffroy jako recenzenta przyznawał, że „krytyka jego często kładziona gruntownie, do wielu wprawdzie szczęśliwych przyłożyła się odmian”, ale podkreślał i to, że wiele razy „stała się pobudką do powszechnego szyderstwa”. Recenzję *Wejścia na świat* odebrał jako nadmiernie prześmiewczą. W polemice z redaktorem „Journal d’État” dowodził, że komedia Picarda, „lubo nie dochodzi w doskonałości dzieł wzorowych”, to jednak „do zbioru sztuk dobrych należy i nie zasługuje wcale na tę pogardę, którą onę p. Geoffroy we Francji, a p. Recenzent »Korespondenta« u nas okryć usiłują”. Temu drugiemu wytknął A. C. nadto błąd w tłumaczeniu, całkowicie wypaczający sformułowaną przez francuskiego krytyka regułę, którą powinni kierować się twórcy komedii³⁹, a także zbyt obcesową ocenę gry aktorów. W konkluzji swego wystąpienia wyraził pogląd, że „podobna krytyka odstręcza młodych pisarzy, zniechęca artystów, lecz ich nie uczy” – i w związku z tym postulował: „Uczmy, a nie łajmy, niech to będzie odąd nasze prawidło”⁴⁰.

³⁶ Jw., nr 28.

³⁷ Jw., nr 87.

³⁸ Kryptonim pozwala domniemywać, że autorem mógł być Aleksander Chodkiewicz lub – co jednak mało prawdopodobne – Adam Kazimierz Czartoryski.

³⁹ Postulat Geoffroy w przekładzie A. C. brzmiał następująco: „Na tym też zasadza się rzecz cała, aby prawidła moralności znajdowały się w komedii, która by nas i nauczała przyjemnie i śmieszyła razem” (GW 1810, nr 88). W „Korespondencie” (1810, nr 87) zaś wyrażono go w słowach: „idzie podobno zawsze najszczególniej o to, ażeby nauka moralna umieszczona w komedii sprawiła przyjemną zabawę i razem rozśmieszyła”.

⁴⁰ GW 1810, nr 88.

Tego samego dnia co artykuł A. C. – w konkurencyjnej „Gazecie Korespondenta” ukazał się wypis z dzieła Adama Kazimierza Czartoryskiego *Mysli o pismach polskich*. Występujący pod pseudonimem A. Dantiscus autor dowodził, że „niedostatek krytyki” stanowi główny powód, dla którego polska literatura „znajduje się prawie dotąd jak w kolebce”. Przyczyna „odrazy”, z jaką podchodzono do pism krytycznoliterackich, miała – zdaniem Czartoryskiego – dwa źródła. Upatrywał ich w wybujałej miłości własnej twórców, którzy zarzut popełnienia najmniejszego „błędu lub omyłki” uznawali za osobistą zniewagę, oraz w obiegowym przeświadczeniu, że „nie potrzeba nikogo odchęcać od pisania”. Ze stwierdzeniem tym Dantiscus skłonny był się nawet zgodzić, ale pod warunkiem, że będzie stosowane jedynie w odniesieniu do „dobrego pisania”. Toteż przekonywał, że należy „prawidła dostarczać, trzeba wystawować wzory”, aby mogło dojść do „upowszechnienia bardziej prawego sposobu pisania”. Czartoryski uważał, że krytyka jest „osobliwie konieczną” w wypadku dzieł tych autorów, którzy „słusznie nabytą uzyskali sławę”, ponieważ ich „błędy, ich opuszczanie się są najniebezpieczniejszymi”. Nie wytknięte, zyskałyby rangę kanonu literackiego i tym samym wielu naśladowców, ulegających fałszywemu przekonaniu, że „ten daje do zarzutu przyczynę, kto całkiem jak on nie pisze”⁴¹.

Tezy, które sformułował „światły i ze wszech miar i względów szanowny” autor *Mysli o pismach polskich*, zostały wielokrotnie przywołane w odpowiedzi na wystąpienie A. C. Recenzent „Gazety Korespondenta” nie rozumiał, na czym miałyby polegać szkodliwość uwag zaczerpniętych z „Journal d’État”. Zapowiadał więc, że nadal będzie podawać do druku krytyki Geoffroy, omawiające także „sztuki klasyczne Rassyna, Corneilla i Voltaira”, aby czytelnicy, zwłaszcza zaś „smakująca w literaturze” młodzież mogła „porównywać, zgłębiać i dochodzić rzeczywistych w tych autorach piękności, a strzec się (jak mówi Dantyskus) »trucizny dzieła, które jest *vitiis imitabile*«”. Żebrowski był przekonany, że oceniając aktorów nie napisał niczego, co usprawiedliwiłoby użycie przez A. C. słowa „łajanie”. Uznał, że równie dobrze mógłby potraktować tak zarzut, iż jest słabym tłumaczem. Nie będąc jednak – jak zapewniał – człowiekiem „opierzchliwym”, swą replikę ograniczył do powtórzenia za Panem Szczęsnym: „Wielkie rzeczy! i cóż mi to wadzi!”⁴²

Polemikę zakończyło ponowne wystąpienie A. C. w „Gazecie Warszawskiej”, który z ukontentowaniem przyjął zapowiedź publikacji kolejnych recenzji Geoffroy. Zakładał bowiem, że z „dobrych uwag” tego krytyka „nieomylna wypłylnie korzyść dla literatury naszej; mniej zaś sprawiedliwe zapewne wytkniętymi zostaną”. W kwestii szkodliwości publikacji, która wywołała spór, wyjaśnił, że gdyby nie zwrócił uwagi, iż to nie „nauka moralna”, ale zawierająca ją komedia może i powinna śmieszyć – „młodzi nasi pisarze” nabraliby opaczego wyobrażenia o poglądach Geoffroy na komediopisarstwo i w konsekwencji w dobrej wierze staliby się twórcami „strasznych potworów w poezji dramatycznej”. Na koniec uzupełnił – o kolejny, „dorobiony” przez siebie wers – cytat, którym posłużył się jego polemista: „Wielkie rzeczy! i cóż mi to wadzi! / Nic, gdy stale grzeczności krytyka się radzi”⁴³.

⁴¹ GKWiZ 1810, nr 88.

⁴² Jw., nr 89. „Pan Szczęsny” to postać z komedii F. Zabłockiego noszącej tytuł identyczny z zacytowaną przez Żebrowskiego kwestią.

⁴³ GW 1810, nr 90.

Począwszy od 1810 r. recenzenci coraz częściej i w coraz bardziej stanowczy sposób zaczęli wypowiadać się w sprawie repertuaru teatralnego. W jednym ze swych pierwszych wystąpień Żebrowski ograniczył się w tej kwestii do jakby mimochodem rzuconej uwagi. Wskazując na „niewłaściwość duchów na teatrze”, czynił w istocie dość czytelną aluzję do dramy Dmuszewskiego *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry*⁴⁴. Swój stosunek do utworów scenicznych nie odpowiadających założeniom klasycystycznej dramaturgii określił jednoznacznie po wystawieniu *Zenewala* w Teatrze Narodowym. Recenzję sztuki Louisa Sébastiena Merciera rozpoczął Żebrowski od przytoczenia teoretycznych rozważań nad dramą jako gatunkiem. Przywołał więc opinię Jeana François de La Harpe, który twierdził:

Rodzaj ten sztuk pośledniejszy jest od komedii i tragedii, pożyczając albowiem trochę od pierwszej i trochę od drugiej, osłabia tą mieszaniną grunt istotny obydwóch – chce wzruszać jak tragedia, a jest daleko mniej poruszającym; chce bawić jak komedia, a jest daleko mniej wesołym.

Pomimo wszystkich zastrzeżeń La Harpe nie dyskredytował całkowicie dram, „byle były dobrze napisane”⁴⁵. Żebrowski, choć nie odmawiał teatrowi prawa do wystawiania tego rodzaju sztuk, bo „na nieszczęście zbyt są w modzie”, uważał jednak, że bez względu na tę popularność „rozsądna krytyka” powinna się im przeciwstawiać, by wreszcie trafiły tam, gdzie ich miejsce, czyli „do korzennego sklepu”. W przeciwnym wypadku „będziemy mieli na teatrze” – ostrzegał – „wilkołaki, zmory, strzygi, a co gorzej, wrócą się nam, mimo wszelkie usiłowania uczonego Bohomolca, upiory bez głów”⁴⁶.

Bliskie La Harpe’owi stanowisko zajmował Pękalski. Dramy nie cenił. Jednocześnie nie krytykował Dmuszewskiego, że pisząc *Leszka Białego* „nie chciał zbliżyć się do *Fedry* lub *Brutusa*, ale do tego rodzaju, który choć jest niedobrym”, często bywa wystawiany i w Niemczech, i we Francji, gdzie dramat klasycystyczny ma „większe niż u nas uznanie”⁴⁷.

Gdy jesienią 1812 Teatr Narodowy odwlekał wystawienie Molierowskiego *Amfitriona*, wystąpienia skierowane przeciwko dramie nabrały szczególnej ostrości. W „Gazecie Warszawskiej” ukazał się artykuł nadesłany przez „nieobojetnego miłośnika teatru”, który chciał wreszcie znaleźć „odetchnienie od tylu nudnych i niedorzecznych melodram”. Winą za jednostronny dobór repertuaru obarczył nie tylko dyrektora warszawskiego teatru, lecz także cały zespół, który nie powinien zasłaniać się „gustem publiczności”, ponieważ chodzi ona „na rozmaite dziwolągi” jedynie „z niedostatku lepszych widowisk”. Podpisujący się kryptonimem Z. autor artykułu napominał więc Wojciecha Bogusławskiego i jego aktorów, że „większą uczynią przysługę i publiczności, i sztuce, i literaturze, i językowi ojców naszych”, gdy wystawią „dobre tłumaczenie wybornej komedii”, a zaprzestaną „zbogacać repertorium teatralne oryginalnymi dramami, których częstokroć tytuł szumny jedyną jest zaletą i niejako pułapką na ciekawość widzów”⁴⁸.

⁴⁴ GKWiZ 1810, nr 25.

⁴⁵ Jw., nr 26.

⁴⁶ Jw., nr 30.

⁴⁷ Jw., nr 28.

⁴⁸ GW 1812, nr 79.

Krańcowo złą opinię wystawiono dramom na łamach „Gazety Korespondenta”. W sygnowanym literą „Q.” liście do redakcji nazwano je „surogatem dramatyzmu”. Natomiast zupełnie gdzie indziej, niż uczynił to Z., lokowano przyczynę, dla której repertuar teatru zdominowały sztuki, jakie „wybryk dowcipu (a czasem i niedowcipu) tworzy, a rozważa – potępia”. Aby uzasadnić pogląd, że ani aktorzy, ani „światły” dyrektor teatru nie ponoszą tu winy, Q. odwołał się do zaobserwowanych zachowań publiczności. „Niedawno błądziłem po parterze na *Samolubie*, ledwo mnie nie uduszono na *Leszku i Głowie brązowej*” – pisał⁴⁹ i *nb.* nie było to doświadczenie jednostkowe. Podobna relacja znalazła się w „Listach Litewskich”. Jeden z wykreowanych przez Niemcewicza korespondentów – przybyły z Litwy do Warszawy Jacek Szablewicz – tak zdawał sprawę z tego, co zastał w teatrze:

ciemnota i pustki: kilka osób na parterze, dwie tylko zajęte łóżka, w jednej trzy garderobiane siedziały, dwóch Żydów i trzy Żydówki z pięknymi bachurkami napelniały drugą. Pytam, dlaczego tak mało ludzi? Tak zawsze będzie, odpowiedział jeden jegomość, póki grać będą te nudne polszczyzny; gdyby nie poncz i ja bym nie przyszedł⁵⁰.

Tak więc to „pustki na lepszych sztukach, a tłok na melodramach i tym podobnych widziadłach” pozwalały autorowi podpisanemu Q. stawać w obronie Bogusławskiego, który musiał myśleć o finansowym powodzeniu antrepryzy. Przykład Jana N. Szczurowskiego, który stracił „na operze znakomitej”, a zarobił „na podłej farsie”, skłaniał go, by usprawiedliwiać aktorów czerpiących dochody głównie z benefisów. Według Q. nie z ludźmi teatru, lecz z „zepsutym gustem” publiczności należało podjąć walkę⁵¹.

„Od zdań owych krytyków, na dramy bez wszelkiego względu powstających”, dystansował się Józef Elsner. Zabierając głos w dyskusji nad „upadkiem gustu dramatycznego”, w stopniu bez porównania większym niż „melodromom” przypisywał „to smutne zdarzenie” praktyce, którą określił mianem „łataney muzyki”. Polegała ona na pisaniu nowych, oryginalnych librett do połączonych ze sobą fragmentów partytur zaczerpniętych z różnych dzieł operowych. W ten sposób powstawały „twory, niekiedy komediooperami nazywane”, które – jak to oceniał Elsner – w warstwie słownej były „częstokroć zupełnie przeciwne poezji muzycznej”. Do podzielenia się tą opinią z czytelnikami „Gazety Korespondenta” skłoniło go wystawienie „pod szumnym tytułem opery” utworu Dmuszewskiego *Królowa z Syraz, czyli Sen straszny i rozkoszny*⁵².

Na ową zaczepkę autor utworu odpowiedział w kolejnym numerze „Gazety Korespondenta”. Rozpoczął polubownie: „Komediooperami nazwano u nas (może nie bardzo właściwie) małe komedie przeplatane śpiewami”. Następnie wyjaśnił, że we Francji ten rodzaj twórczości określano jako „*vaudeville*”, a polega on właśnie na tym, iż „autor pisząc poezją, zaraz zaznacza, z jakiej opery nuta ma się wziąć do śpiewki”. Prawa komediooperę do miejsca w repertuarze teatru Dmuszewski bronił wskazując na jej popularność. Powoływał się przy tym na przykład Niemiec, gdzie „grano przeszło 50 razy przerobioną z Molierowskiego *Pursonia-ka* krotochwilą *Rochu i Pumpernikiel* z muzyką zbieraną może z 20 różnych oper”,

⁴⁹ GKWiZ 1812, nr 80.

⁵⁰ „Listy Litewskie” 1812, nr 5, s. 68 (*List XIII*).

⁵¹ GKWiZ 1812, nr 80.

⁵² Jw., nr 22.

oraz Francji, gdzie „opera łątana ustawnie bywa dawana w Paryżu i mnóstwo sprowadza widzów”⁵³.

Spór nad repertuarem potrafiła wywołać także sztuka, która miała dać „odechnienie” od melodram i „łątanych” oper. Po wystawieniu *Amfitriona* Moliera równocześnie zabrali głos trzej krytycy: Z. w „Korespondencie” oraz Lesznowski i Witowski w „Gazecie Warszawskiej”. Wszyscy zgodnie podkreślali zalety komedii i walory przekładu. „Dzieło pełne dowcipu, dobrym tłumaczone piórem” – konstatował Z. „Mało jest dzieł zabawniejszych”, w dodatku napisanych „ślicznym wierszem” – to opinia Lesznowskiego. Witowski zaś stwierdzał, że *Amfitrion* jest jedną „z najdowcipniejszych” sztuk Moliera, a Zabłocki przełożył ją „gładkim, w wielu miejscach wybornym, a nade wszystko polskim prawdziwie wierszem”. Rozbieżność zdań dotyczyła „osnowy dzieła”, którą znaczna część widowni odebrała jako zbyt frywolną. Z. zdawał się podzielać tę opinię, lecz najwyraźniej jego własny, wcześniejszy głos w sprawie *Amfitriona*, jak i przekonanie o zbytnej drażliwości tematu, skłaniały go do tyle oszczędnej w słowa, co oględnej wypowiedzi. Ograniczył się więc do stwierdzenia, że ci, którzy „tak usilnie wzywali” do wystawienia komedii Moliera, „musieli zapomnieć o niektórych nadto zrozumiałych jej scenach”, gdyż „nie w podobnych sztukach teatr staje się obyczajów szkołą”. Za to Lesznowski mówił wprost, że *Amfitrion* „obraża [...] moralność i przystojność”. Usprawiedliwiał jednak autora komedii, bo „rzecz jej [...] wzięta z mitologii”. Całkowicie odmienne stanowisko zajął Witowski, który zakwestionował pogląd, iż „akcja tej sztuki jest nieprzyzwoita”. Analizując treść *Amfitriona* dowodził, że „zgorszenie u takich tylko nastąpić może widzów, którzy już mają nałóg gorszenia się”. Jako argument dodatkowy przywołał fakt, iż zarówno na dworze Ludwika XIV, jak i za czasów Stanisława Augusta komedia Moliera zawsze zyskiwała aplauz widowni⁵⁴.

„Jeden z prenumeratorów »Gazety Korespondenta«” potraktował lakoniczne wystąpienie Z. jako zaproszenie do dyskusji. Zgadzając się z jego zdaniem, iż teatr powinien być „szkołą obyczajów”, zastrzegł jednak, że nie może w nim zabraknąć miejsca „dla rozweselenia umysłu” oraz „bawienia dowcipu i gustu”. Przyznawał, że *Amfitrion* nie jest odpowiednią sztuką dla młodych dziewcząt, ale gdyby przy doborze repertuaru odwoływano się wyłącznie do „pedantyzmu moralności”, to – wywodził – wiele „pięknych dzieł” trzeba by było „usunąć ze sceny”. Wypowiadał się więc w imieniu „osób płci obojej”, które nie mając przesadnie „moralnych uszów”, znajdują „upodobanie w ucześnieczaniu na tyle razy wspomniane wielkiego Moliera dzieło”⁵⁵.

Różnorodność sądów skłoniła Z. do ponownego zabrania głosu. Tym razem postanowił nie „w kilku wyrazach”, lecz „nieco obszerniej wyłożyć” własny pogląd na sprawę, który – jak zapewniał – niewiele się różnił od zdania „bezimiennego prenumeranta”. Zgadzał się, że *Amfitrion* zawsze będzie przyciągał widzów mających „smak dobry” i w związku z tym komedia Moliera nigdy nie będzie „na puszczy grywana”.

Z. uznawał Lesznowskiego za krytyka, którego recenzje są z reguły oparte „na gruntownych zasadach”. Nie podzielał jednak w całej rozciągłości opinii wyrażo-

⁵³ Jw., nr 23.

⁵⁴ Jw., 1812, nr 95. – GW 1812, nr 95.

⁵⁵ GKWiZ 1812, nr 96.

nej przez redaktora „Gazety Warszawskiej”. Według Z. całkowitą rację miał „uczony La Harpe”, który dowodził, po pierwsze, że *Amfitrion* nie może „obrażać moralności”, ponieważ fabuła komedii opiera się na pozaziemskim, nadprzyrodzonym porządku zdarzeń i rzeczy. Po drugie zaś – że Molier „obraża nieco przystojność”, bo „wystawia na scenie czyn nieprzystojny”. To ostatnie stwierdzenie francuskiego teoretyka stanowiło punkt wyjścia do zasadniczej rozprawy z poglądami Witowskiego. „Bawiąc się dowcipem, oddajmy, co skromności należy” – napominał Z. swego adwersarza, zbijając kolejno wszystkie przywołane przez niego argumenty. Przedmiotem polemiki stała się również dokonana przez Witowskiego ocena gry aktorów. Sformułowane bez ogródek sądy naruszyły – zdaniem Z. – „przystojność”, która powinna mieć „przecież miejsce i w krytyce”⁵⁶.

Spór o *Amfitriona* zamknęły dwa listy nadesłane do „Gazety Korespondenta”. W pierwszym znalazła się replika Witowskiego. Drugi zawierał uwagi opatrzone kryptonimem Y.⁵⁷ Ich autor był pełen uznania dla erudycji i publicystycznych talentów Z., który „równie dowcipnie jak trafnie” podważył „niektóre zdania” o komedii Moliera. Y. był przekonany, że wywody Z. mogą stanowić cenną naukę dla tych recenzentów teatralnych, którzy jak Witowski „zbytnią tylko gorliwością dla sceny narodowej błędzą”. Jednocześnie przyznając temu drugiemu prawo do formułowania surowych ocen i sądów, przestrzegał, aby „nagany warci aktorowie nie chępli się, iż nader rozsądny krytyk i prawdziwy znawca pochlebne dla nich umieścił słowa”⁵⁸.

Witowski odniósł się jedynie do zarzutu o przekroczenie granic dopuszczalnej krytyki. Stanowisko swego oponenta określił jako „*monopolium* pochwał”. Nie akceptując takiego sposobu pisania recenzji opowiadał się za „wolnością zdania i prawdą”, za tym, by krytyk miał „prawo ganić i chwalić” aktorów⁵⁹.

Jak widać, zamieszczane w obu warszawskich gazetach „postrzeżenia teatralne” częstokroć stawały się powodem burzliwych polemik. Najwięcej namiętności wzbudziła ogłoszona w listopadzie 1810 w „Gazecie Korespondenta” recenzja sztuki Niemcewicza *Władysław pod Warną*. Do tej pory właściwie nie zdarzało się, by „dzieło jakie” było tak dogłębnie „roztrząsane”. Hyacynty Suflerowicz – takim bowiem pseudonimem posłużył się krytyk – występując z pozycji klasycy-

⁵⁶ Jw., nr 97.

⁵⁷ Literą „Y” podpisywał artykuły do „Orla Białego” F. Skarbek. Na tej podstawie W. P u s z („*Nowy Parnas*” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników. Wrocław 1979, s. 59) zastanawiał się: „czy nie był [on] także autorem – tak właśnie sygnowanych – recenzji teatralnych w »Gazecie Codziennej«?” Czy idąc tym tropem można podejrzewać Skarbka także o autorstwo listu nadesłanego do „Gazety Korespondenta”? Wydaje się, że tak – przecież: 1) jego debiut poetycki przypada na rok 1808. Jeszcze jako uczeń Liceum Warszawskiego opublikował wcale zgrabny wiersz: *Pomnik Franciszka Dmochowskiego na Parnasie* (GW 1808, nr 55); w tym samym roku w stołecznej prasie (jw., nr 83) w uzupełnieniu relacji z „popisu uczniów” wydrukowano dwa kolejne jego utwory: *Do JW hrabiego Potockiego* i *Na mieszkanie Juliana Niemcewicza w Ameryce*; 2) redakcja „Korespondenta” zmuszona była do usunięcia z listu nadesłanego przez Y. „niektórych porywczych wyrażań, jakich w ocenianiu zdań obcych użyć podobalo mu się”, co mogło wskazywać na młody wiek autora. Kryterium młodości spełnia 20-letni wówczas Skarbek; 3) Y. najpewniej niedawno bawił w Paryżu. Znakomicie orientował się bowiem, że jako Alkmena (główna rola kobieca w *Amfitrionie*) na scenie Comédie Française występowała Jeanne Emilie Leverd. Ten szczegół również nie wyklucza autorstwa Skarbka, który w latach 1809–1811 studiował w Collège de France.

⁵⁸ GKWiZ 1812, nr 98.

⁵⁹ Jw.

stycznych, poddał analizie konstrukcję i treść tragedii. W konkluzji wytknął autorowi „uchybień w charakterach” postaci, „niedostatek ruchu, akcji i potrzebnej tragiczności” oraz zbyt „rozwlekłe” dialogi. Zdaniem Suflerowicza, w krajach, gdzie „kunszt dramatyczny jest już wydoskonalonym, *Władysław pod Warną* ledwie za mierną uchodziłby sztukę”, lecz w Polsce „dla niedostatku” dzieł dramatycznych powinien „na teatrze zostać”. Oddając Niemcewiczowi sprawiedliwość, że jako pierwszy „w literaturze naszej” napisał „regularną tragedią”, jednocześnie wskazywał, jak znaczny postęp na tym polu stanowi *Gliński* Wężyka.

Recenzent odniósł się także do gry aktorów. W zasadzie ich chwalił, choć zwrócił też uwagę na pewne niedostatki. Np. „gesta” Ledóchowskiej ocenił jako „zbyt określone i drobne”⁶⁰.

W obronie Niemcewicza wystąpili autorzy trzech, sygnowanych kryptonimami, listów nadesłanych do „Gazety Warszawskiej”. Wszyscy oni dowodzili, że krytyczna ocena *Władysława pod Warną* jest bezpodstawną. Polemista podpisany J. K.⁶¹ uważał, że krytyk może „zganic sztukę”, ale nie powinien wymagać, by była napisana zgodnie z jego wyobrażeniami. Za korzystną dla literatury uznawał sytuację, gdy „nie wszyscy jeden gust mają”. W przeciwieństwie do Suflerowicza nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi do klasycystycznych reguł. Jak sądził, sztuka mogła być „mniej nawet klasyczna” w formie, byle by był w niej zawarty „duch narodowy” i „prawidła cnoty”, a takie kryteria spełniała tragedia Niemcewicza. Sprzeciw polemistów wzbudziła też forma wypowiedzi. J. B.⁶² zarzucał Suflerowiczowi, że posłużył się językiem „gminnej satyry”. K. B.⁶³ nie dostrzegł w recenzji troski „o postęp narodowej literatury”, lecz „cechę jakiejś osobistości”, ponieważ na niedostatki dzieła wcześniej zwrócił uwagę sam autor. Za rzecz całkowicie niedopuszczalną uznał recenzent porównywanie ze sobą „dwóch żyjących pisarzy”. Mimo to sam, „trzymając się zdania niektórych uczonych”, przypisywał „wyższość” tragedii Niemcewicza. Wytknął też Suflerowiczowi błędy językowe, radząc mu m.in., aby nie używał formy „wizowie”, pominął „y” w słowie „nayprzód”, a w miejsce „autora i konfidentki” wprowadził pisarza i powiernicę⁶⁴.

Ze stanowczym odporem spotkała się uwaga o grze Ledóchowskiej, którą powszechnie uznawano za artystkę „równą najpierwszym” w Europie. J. K. posłużył się w tym sporze zasadami logiki formalnej, przeprowadzając następujący wywód: skoro Suflerowicz nazywał Ledóchowską „ozdobą teatru”, tym samym przyznał, że jest „wyborną aktorką”. „Wyborna aktorka” nie może mieć „złych gestów”, bo te decydują o „dobroci aktorów”. Zatem jeśli Ledóchowska jest „wybor-

⁶⁰ Jw., 1810, nr 92.

⁶¹ Mógł to być kryptonim Józefa Kochańskiego, Jana Kruszyńskiego lub współzałożyciela Towarzystwa Iksów, Józefa Ignacego Korwina Kossakowskiego. Jeszcze inne rozwiązanie: Józef Konarski – dopuścił L i p i ń s k i (*op. cit.*, s. 468). Szkoda jednak, że domysł ów nie został poparty żadną przesłanką. Zasługi Konarskiego wiążą się bowiem ze służbą w pułkach kawalerii Księstwa Warszawskiego, a nie z działalnością pisarską.

⁶² Może Jan Baudouin de Courtenay?

⁶³ Mógł to być Kazimierz Brodziński (*nb.* jako pierwszy hipotezę taką postawił Lipiński (*op. cit.*, s. 468)) lub Józef K. Bogusławski, ale oba rozwiązania są raczej wątpliwe. Pierwszy w tym czasie pełnił służbę wojskową w Krakowie, drugi – przebywał na Litwie. Może więc – jeśli przyjąć, że pierwsza litera jest inicjałem nazwiska, a druga imienia – Bonawentura Kudlicz?

⁶⁴ GW 1810, nr 93.

na aktorką”, to „ma dobre gesta”. A więc stwierdzenie, że nieumiejętnie posługuje się gestem, nie odpowiada prawdzie. Równie zdecydowanie zareagował K. B. Zasugerował Suflerowiczowi, że jeżeli tak bardzo „lubi owe nieprzystojne i przyrodzeniu sprzeciwiające się wyrzucanie rękami i całą osobą”, to powinien chodzić nie do Teatru Narodowego, ale na przedstawienia dawane „przez trupy włóczące się po miasteczkach”⁶⁵.

W zupełnie innym tonie na recenzję odpowiedział Niemcewicz. Poza jedną drobną kwestią nie polemizował z Suflerowiczem. Podziękował mu w „Korespondencie” za wiele „rozsądnych uwag” i wyraził przekonanie, że pojawienie się w przyszłości „podobnych krytyk” także „innym piszącym przyniesie” korzyści. Zadeklarował też chęć „osobistego” poznania recenzenta, by pod jego „sąd i rozagę” poddać również trzymane „w pogotowiu niektóre poezje i dzieła historyczne”⁶⁶. Nie było to jedyne wystąpienie Niemcewicza. Autor *Władysława pod Warną* ponownie zabrał głos na łamach „Gazety Warszawskiej”. Wyrażając wdzięczność swym obrońcom podkreślał, z jednej strony, ich „niepospolitą sztuki dramatycznej wiadomość”, klarowność przeprowadzanych wywodów oraz „prawdziwie polski” styl wypowiedzi, z drugiej zaś – zauważał, że „łaskawe uprzedzenie” do jego własnej osoby „zbyt ich na stronę dzieła uwiodło” i uczyniło „zbyt surowymi” wobec Suflerowicza⁶⁷.

Tego samego dnia na trzy polemiki z „Gazety Warszawskiej” zareagował „beziemienny pisarz”, który zapewniał, że nie ma „honoru znania W[ielmożnego?] Suflerowicza”. Z treści nadesłanej do redakcji „Gazety Korespondenta” repliki można było jednak wnosić coś zgoła innego. J. K. i K. B. byli przeświadczeni, że wyszła ona spod pióra Suflerowicza⁶⁸. Jakkolwiek by było, jej autor zdecydowanie opowiedział się po stronie tego ostatniego. Dowodził, że ogłoszone w piśmie Wyzewskiego uwagi nad *Władysławem pod Warną* sformułowane dla „dobra literatury krajowej”, a krytykom Suflerowicza przeciwstawił reakcję autora sztuki. Polemizując z opiniami J. K., stwierdził, że „jeden jest tylko gust w literaturze, to jest: gust dobry”. Wywody „względem J.Pani Ledóchowskiej” określił jako „sofistyczne sylogizmy” i uznał je za całkowicie nieprzekonujące. W odpowiedzi na zarzut dotyczący „cechy osobistości” zauważył, że „zawiść przystosować tu sprawiedliwiej wypadało”, gdy K. B. „nie najdelikatniej” wysyłał swego przeciwnika na przedstawienia trup objazdowych, wskazując nadto, iż „wyraz ten [tj. »trupa«] mniej jest daleko polski niż autor i konfidentka”⁶⁹.

„Uwagi beziemiengo” nie stanowiły ostatniego słowa w sporze. J. K. i K. B. ponownie zwrócili się do Lesznowskiego z prośbą, aby „w gazecie swojej” raz jeszcze pozwolił im wyłożyć ich racje. J. K. przekonywał, że nie istnieje nic takiego jak jeden „dobry gust” literacki, bo przecież „znawcy dzieł dramatycznych znajdują między Kornelem i Rasynem różność gustu, a przecież obu sławnymi i wybornymi zowią”. Zwrócił też uwagę anonimowi z „Gazety Korespondenta”, że powinien dowieść fałszywości przeprowadzonego dowodu, skoro wnioskowanie dotyczące aktorskich umiejętności Ledóchowskiej nazwał „sofistycznym”. Jeszcze surowiej

⁶⁵ Jw.

⁶⁶ GKWiZ 1810, nr 93.

⁶⁷ GW 1810, nr 94.

⁶⁸ Zob. jw., nr 95.

⁶⁹ GKWiZ 1810, nr 94.

„obronę Suflerowicza” potraktował K. B. Zarzucił mu, iż podpierając się wypowiedzią Niemcewicza, najwyraźniej nie dostrzegł zawartej w niej ironii. Jego zdaniem, autor *Władysława pod Warną* wystąpienie swego krytyka „porządnego zbijania niegodnym być osądził”. Wytknął „bezimiennemu” kolejną porcję błędów językowych i na koniec zalecił mu jako lekturę „wielce użyteczne dzieło pod napisem: *Gramatyka na klasę pierwszą* przez J. X. Kopczyńskiego”⁷⁰.

Temperatura prowadzonych polemik skłoniła do zabrania głosu Chodkiewicza. „Jako nienależący do sprzeczki” postanowił nie opowiadać się po żadnej ze stron, lecz zaproponować kilka zasad „pisania krytyki”, która, jego zdaniem, powinna „ściągać się do dzieł, nie zaś do osób”. Z tego powodu za wykraczające przeciw dobrym obyczajom uznał dokonywanie porównań między żyjącymi autorami, z wyłączeniem sytuacji, „kiedy obadwa w jednym piszą przedmiocie”. Chodkiewicz domagał się od wszystkich zabierających głos szczególnej dbałości o zachowanie „czystości języka”. Postulował także, by polemizujący ze sobą autorzy ujawniali własną tożsamość, podpisując się pełnym nazwiskiem lub przynajmniej „kładąc pierwsze głoski”, co, jak sądził, byłoby najlepszą rękojmią tego, aby w przyszłości krytyka już więcej „z granic grzeczności nie wychodziła”. Nic więc dziwnego, że zdecydowanie wypowiedział się przeciw publikowaniu tekstów anonimowych bądź sygnowanych pseudonimami⁷¹.

W salonach literackich ówczesnej Warszawy powstawały najróżniejsze domysły co do osoby Suflerowicza. Utożsamiano go nawet z samym Niemcewiczem. Jednak autor *Władysława pod Warną* kategorycznie zaprzeczył tym domniemaniom⁷². Jeśli przyjąć, że zapewnienia składane przez Niemcewicza odpowiadały prawdzie, to otwarte pozostaje pytanie o autorstwo recenzji. Elżbieta Aleksandrowska uznała, że wykluczyć należy Pękalskiego „wobec faktu objęcia przez niego »Korespondenta« dopiero w r. 1814”⁷³. Trudno zakwestionować ten pogląd, choć pewne wątpliwości może wzbudzać jego uzasadnienie. Wydaje się, że na potwierdzenie zgłoszonej przez Aleksandrowską tezy można przywołać mocniejsze argumenty. Autorstwu Pękalskiego zdaje się przede wszystkim przeczyć, nie tak znów daleka od „petimetrowskiej żółci”, forma wypowiedzi. Zdecydowanie nie pasuje ona do jego sposobu uprawiania krytyki. Żebrowski zarzucał nawet Pękalskiemu, że w swych recenzjach „ślizga się częstokroć tam, gdzie by go widoczna chropowatość zastanawiać powinna”⁷⁴. Ostrość sądów Suflerowicza nie wyklucza, że był nim autor przywołanej opinii. Jednak i to jest mało prawdopodobne. Żebrowski sam przecież przyznawał, że nie znajduje w sobie dość kompetencji, by być „sędzią poezji”, a – jak zauważył Pękalski – analizując *Zennewala*, jedynie „powtórzył to, co Lessyng⁷⁵ tak pięknie powiedział”⁷⁶. Kim więc był Suflerowicz? Czy w ogóle czegokolwiek można się na jego temat domyślać? Z treści krytyki wynika, iż był zdecydowanym wyznawcą reguł klasycystycznych. Dosko-

⁷⁰ GW 1810, nr 95.

⁷¹ Jw.

⁷² Zob. jw., nr 94.

⁷³ E. Aleksandrowska, *Pękalski Wojciech*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 25 (1980), s. 735.

⁷⁴ GKWiZ 1810, nr 21.

⁷⁵ Tj. Gotthold Ephraim Lessing.

⁷⁶ GKWiZ 1810, nr 28.

nale też wiedział, że *Władysław pod Warną* to młodzieńcze dzieło autora. Zastanawiająca (także dla Hugona Kołłątaja⁷⁷), bo nie pasująca do charakteru Niemcewicza, była jego umiarkowana reakcja na recenzję. Czyżby pisarz domyślał się osoby autora i uznał, że nie powinien wchodzić z nim w spór? W drugim z jego wystąpień można doszukiwać się nawet pewnej nuty żalu i rozgoryczenia, że gdy „w młodości tragedię tę niejednemu czytał”, nie znalazł się nikt, kto by wówczas „wytknął był jej wady”⁷⁸. Można do tego dodać jeszcze, że rękopis *Władysława pod Warną* przechowywano w Puławach, gdzie zaginął w związku z zawieruchą dziejową 1794 roku. Wreszcie – że pseudonim „Hyacynty Suflerowicz” został skonstruowany wedle tego samego konceptu co „Udalryk Morzygodzina”, lecz to wszystko zbyt wątle przesłanki, by formułować jakąkolwiek tezę.

SUFLEROWICZ AND OTHERS: ON THE THEATRE DISPUTES IN THE GRAND DUCHY OF WARSAW NEWSPAPERS IN SHORT

Both newspapers issued in the capital of the Grand Duchy of Warsaw included theatre sections. In the years 1807–1809 the reviewers, as a rule, tackled the course of the performance itself and the contents of the play. Their evaluations were evasive and concerned mainly the actors' stagecraft. This kind of theatre criticism was not polemical. The years 1810–1815, on the other hand, were more fruitful as far as the theatre criticism is concerned. It is then that many new reviewers appeared and a more frequent exchange of views was observed. Moreover, their discussions dealt with purposes, goals and possible borders of sharp criticism. Theatre repertoire was also wrangled over and the strongest attacks were led on dramas and comic operas. Even Moliere's *Amphitryon* evoked opposing views since the public perceived it as a too provocative play. The most fuss was made by one reviewer, known from the nickname of Hyacynty Suflerowicz, who severely criticized Niemcewicz's drama *Gliński*. Suflerowicz's identity is still a riddle, but in the final part of the article some clues were given, which are likely to solve it.

⁷⁷ Zob. Bibl. PAN w Krakowie, rkps 224: *Resztki rękopisów ks. H. Kołłątaja*, k. 29.

⁷⁸ GW 1810, nr 94.