

Anna Sobiecka  
(Słupsk)

**FELIETONISTYKA TEATRALNA  
JÓZEFA KOTARBIŃSKIEGO  
(„PRZEGLĄD TYGODNIOWY” 1866–1876)**

Józef Kotarbiński (1849–1928) pozostawił po sobie znaczący dorobek krytyczno-publicystyczny, choć przez większość badaczy polskiego teatru przełomu XIX i XX wieku postrzegany jest przede wszystkim jako ceniony aktor charakterystyczny, odtwórca ról bohaterskich i wielkiego repertuaru (na przykład Zbigniew w *Mazepie*, Uriel Akosta, Shylock w *Kupcu weneckim*, Faust, Hamlet). Początkowo Kotarbiński związany był z Warszawskimi Teatrami Rządowymi (1877–1893), następnie – jako aktor i reżyser – z Teatrem Miejskim w Krakowie (1893–1905). Po między rokiem 1899 a 1905 pełnił funkcję dyrektora teatru krakowskiego, zastępując na tym stanowisku Tadeusza Pawlikowskiego. Dał się wówczas poznać jako orędownik polskiej dramaturgii romantycznej oraz sztuk Wyspiańskiego, przygotowując kolejne prapremiery: *Kordiana* (1899), *Snu srebrnego Salomei* (1900), *Dziadów* (1901), *Księdza Marka* (1901), *Wesela* (1901), *Wyzwolenia* (1902) i *Bolesława Śmiałego* (1903).

Kotarbiński był także komediopisarzem (debiutował w 1886 roku jako autor komedii *Nie wypada*, napisanej razem z Michałem Wołowskim), „reżyserem repertuaru”, czyli kierownikiem literackim Teatrów Rządowych (1889–1893), wykładowcą literatury powszechnej i historii dramatu w prywatnej szkole dramatycznej Emila Derynga (1880). Prowadził szkołę deklamacji i dramaturgii przy Towarzystwie Muzycznym w Warszawie (1890). Po 1905 roku powrócił do Warszawy, gdzie pracował w Teatrze Rozmaitości (później Narodowym) jako aktor (od 1908 do przejścia na emeryturę w 1926 roku) i kierownik literacki tej sceny (1909–1913). Prowadził zajęcia w warszawskiej Szkole Dramatycznej (od 1916 roku), realizując się jako doświadczony nauczyciel przyszłych adeptów sztuki aktorskiej.

Postać Józefa Kotarbińskiego przybliżyła jedyna, jak dotąd, monografia autorstwa Zofii Jasińskiej<sup>1</sup> oraz edycja wyboru korespondencji małżonków Lucyny i Józefa Kotarbińskich<sup>2</sup>. Niedawno seria wydawnicza „Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku” przypominała tom zatytułowany *Ze świata uludy* (2012), mieszczący fragmenty autorskiego wyboru pism teatralnych Kotarbińskiego, doko-

---

<sup>1</sup> Z. Jasińska, *Józef Kotarbiński*, Warszawa 1969.

<sup>2</sup> *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i opracowanie Z. Jasińska, Warszawa 1978.

nany przez niego samego pod koniec życia i opublikowany w 1926 roku<sup>3</sup>. Omówienie dorobku krytycznego Kotarbińskiego stawało się już przedmiotem obserwacji za sprawą artykułów i opracowań między innymi Jana Michalika<sup>4</sup>, Zbigniewa Przychodniaka<sup>5</sup>, Zbigniewa Przybyły<sup>6</sup>, Ewy Dąbek-Derdy<sup>7</sup>, Dariusza Kosińskiego<sup>8</sup> oraz Tomasza Sobieraja<sup>9</sup>, choć nigdy nie skupiano się w nich na pierwszym dziesięcioleciu działalności krytycznej Kotarbińskiego (między rokiem 1867 a 1877), kiedy to związany był z „Przeglądem Tygodniowym”. Kotarbiński należał wówczas do grona młodych pozytywistów warszawskich, wychowanków Szkoły Głównej Warszawskiej i prezentował poglądy typowe dla tej grupy. Pozostając pod wpływem „postępowej” estetyki Hippolyte’a Taine’a, podobnie jak większość warszawskich pozytywistów, w swojej działalności krytycznej uznawał „wszystkie rodzaje i kierunki literackie”, preferował genetyczne badanie utworów („wykrywanie strony przyczynowej zjawisk literackich”), a także racjonalne, możliwie obiektywne, porównawczo-komparatystyczne metody krytyczne („racjonalna i obiektywna postawa krytyki”)<sup>10</sup>. Postulował:

Krytyk, pragnący zająć stanowisko badawcze, ceni wprawdzie głos intuicyjnego poczucia piękna, konieczny przy zrozumieniu tajemnic intuicji artystycznej, ale skrupulatnie kontroluje go sprawdzaniem racjonalnej metody badawczej, śledzi za genetyczną stroną utworów sztuki i ocenia je porównawczo, a względnie do punktu wyjścia i warunków twórczości mierzy wartość składowych żywiołów psychologicznych, estetycznych i moralnych<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> J. Kotarbiński, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926 oraz tenże, *Ze świata uludy. Wybór pism teatralnych*, wybór i opr. D. Kosiński, Kraków 2012. Publikacja z 2012 roku została poszerzona o teksty prezentujące poglądy Kotarbińskiego na ewolucję sztuki scenicznej w Polsce oraz o artykuły skupione wokół zagadnień sztuki aktorskiej. Pominięto rozdziały wspomnieniowe tomu *Ze świata uludy* (1926).

<sup>4</sup> J. Michalik, *Józef Kotarbiński 1849–1928*, [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1969, s. 739-752 [*Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 4] oraz rozproszone uwagi dotyczące krakowskiej dyrekcji Kotarbińskiego zawarte w monografii J. Michalika, tj. tenże, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 1-2: *Teatr miejski*, Kraków 1985.

<sup>5</sup> Z. Przychodniak, *W świecie „uludy romantycznej”*. *Józefa Kotarbińskiego program poezji romantycznej na scenie*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 2, s. 205-226.

<sup>6</sup> Z. Przybyła, *Józef Kotarbiński o pisarzach epoki pozytywizmu*, [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski*, red. B. Mazan i Z. Przybyła, Częstochowa – Łódź 2001, s. 227-260.

<sup>7</sup> E. Dąbek-Derda, *Józef Kotarbiński o sztuce aktorskiej*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, pod red. E. Udalskiej, Warszawa 1994, s. 147-154.

<sup>8</sup> D. Kosiński, *Józef Kotarbiński, czyli zwykła niezwykłość*, [w:] J. Kotarbiński, *Ze świata uludy. Wybór pism teatralnych*, dz. cyt., s. 5-11.

<sup>9</sup> T. Sobieraj, *Pozytywistyczna estetyka teatru i jej przewyższenie – Józefa Kotarbińskiego poglądy na sztukę sceniczną*, [w:] tegoż, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Kraków 2014, s. 59-91.

<sup>10</sup> Por. J. Kotarbiński, *Wstecznictwo w krytyce literackiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 40, s. 482-483.

<sup>11</sup> Tamże, s. 483.

Sformułowane przez Kotarbińskiego w 1879 roku na łamach „Przeglądu Tygodniowego” zadania krytyki literackiej stanowiły przykład ugruntowanych poglądów warszawskiego recenzenta. Jednakże pierwsze dziesięciolecie działalności krytycznej w „Przeglądzie” to okres zmagania się tego, co dla warszawskich pozytywistów typowe, z tym, co nowe i odmienne, również w dorobku krytycznym samego Kotarbińskiego. Jego sukcesy na polu publicystycznym Dariusz Kosiński podsumował następująco:

W efekcie obu spotkań: romantyzmu i pozytywizmu oraz teorii z praktyką, poglądy Kotarbińskiego cechowała, jak trafnie zauważył Jan Michalik, ta sama niekonwencjonalność, która charakteryzowała jego praktykę zawodową. Związany z pozytywistami, nigdy nie przyjął skrajnie antyteatralnych poglądów Świętochowskiego, dystansując się także od pozytywistycznej antyromantyczności. Z drugiej strony odrzucał antyutylitarne uprzedzenia pokolenia następnego. Jak się wydaje, to właśnie doświadczenie praktyczne sprawiało, że w kwestiach tak istotnych dla epoki, jak społeczne znaczenie teatru czy mechanizm twórczości aktorskiej, Kotarbiński konsekwentnie poszukiwał rozwiązań pośrednich<sup>12</sup>.

„Zwykła niezwykłość” Kotarbińskiego, jak trafnie określił ją Dariusz Kosiński, dała się poznać już w pierwszym dziesięcioleciu jego współpracy z „Przeglądem Tygodniowym” (1867–1877). Recenzent prowadził wówczas dwie stałe rubryki: „Przegląd teatralny”, będący zbiorem recenzji i omówień nowości repertuarowych prezentowanych na scenach Warszawskich Teatrów Rządowych (WTR) oraz „Przegląd literatury polskiej”, gdzie omawiał nowości wydawnicze polskiego rynku piśmienniczego. W tym czasie powstały także ważne, z punktu widzenia krystalizowania się przyszłych poglądów i strategii krytycznych Kotarbińskiego, artykuły poświęcone sztuce aktorskiej, dramaturgii Williama Szekspira, omówienia dramatu historycznego oraz teksty poświęcone zadaniom współczesnego teatru (rola reżyserii, układ repertuaru, teatry ogródkowe, portrety aktorskie, zadania i funkcje teatru oraz krytyki teatralnej). To właśnie one zostaną scharakteryzowane w niniejszym artykule, skupiającym się na wczesnym okresie działalności recenzenckiej Kotarbińskiego, który zaważył na jego przyszłych poglądach.

Co ważne, Józef Kotarbiński, wiążąc się zawodowo (jako aktor) z zespołem Warszawskich Teatrów Rządowych w 1877 roku, nie zrezygnował z pisania o teatrze. Jego rozproszone artykuły (eseje, recenzje, omówienia sztuk, podsumowania sezonów teatralnych, portrety aktorskie) nadal ukazywały się w wielu czasopiśmie, choć dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym recenzent, aktor, dyrektor i pedagog w jednej osobie zaczął publikować obszerniejsze prace poświęcone problematyce teatralnej, między innymi *Z dziejów dramatu i komedii w teatrach warszawskich* (1924), *Aktorzy i aktorki* (1924) oraz zbiory publicystyki z późnego okresu działalności krytycznej – *Ze świata uludy* (1926) i wydaną pośmiertnie *W służbie sztuki i poezji* (1929).

<sup>12</sup> D. Kosiński, *Józef Kotarbiński, czyli zwykła niezwykłość*, dz. cyt., s. 7.

### **„Kto ma ochotę – niech skosztuje” (repertuar)**

W 1870 roku, omawiając premierową realizację *Wandy* Zofii Mellerowej, Józef Kotarbiński pokusił się o ocenę pozytywizmu warszawskiego<sup>13</sup>. Utwór Mellerowej porównał – bez ogródek – do słodkiej potrawy, której „brak smaku, jedności i musztardy”<sup>14</sup>. Omówienie *Wandy* stało się pretekstem do wyrażenia uwag dotyczących aktualnej dramaturgii spod znaku „tendencyjnego realizmu”, których dostarczają w nadmiarze rodzimi autorzy. Dla młodego recenzenta całkowicie niezrozumiałe pozostawało stanowisko ówczesnej krytyki, która nie podejmowała dyskusji ze słabymi tekstami, ich autorami oraz dominującymi tendencjami literackimi. „Chwalenie wszystkiego” stawiało pod znakiem zapytania naczelną powinność krytyki, a mianowicie jej obiektywizm. Nowe sztuki, przynależące programowo do pozytywizmu warszawskiego, zdaniem Kotarbińskiego, nie zawsze wyrażały dostatecznie postępowe poglądy na życie społeczne:

Doprawdy większa część najnowszych warszawskich pisarzy, którzy się rozkrólowali na wygodnych i spokojnych stanowiskach literackiego Parnasu, uwzięła się jakby grzmieć chórem potępienia przeciwko tej literaturze, której wpływowi właśnie ulega bezwiednie. Nieraz w piśmie naszym już narzekaliśmy na to, nieraz doprawdy oburzać się po prosu potrzeba, na brutale traktowanie najcelniejszych dramaturgów, których komedie pomiatane i oplwane niesłusznie, gromadzą przeciw pełne i liczne widowiska. Tymczasem owe nasze kulejące twory, głaskane względami prawdziwie rozczulającej pobłażliwości przez krytyków, chowających dla stosuneczków koleżeńskich swoje zoilowskie szpony, jakoś niezbyt potężną posiadają siłę przyciągającą. Rzeczywiście godną uznania jest widoczna chęć reżyserii upowszechniania na scenie prac rodzimych, ale znowu nie możemy zgadzać się na to, aby ten przybytek sztuki i piękna, był przytuliskiem dla utworów zbyt niedołączonych literackiego nowicjatu<sup>15</sup>.

Kotarbiński wielokrotnie podkreślał, że już dawno w rodzimym dorobku dramatycznym nie pojawił się utwór oryginalny, który zagościłby na dłużej w bieżącym repertuarze. Co więcej – zdaniem recenzenta – praca artystów dramatycznych idzie na marne, gdy powstają mierne sztuki i przedstawienia wywołujące znużenie publiczności, nieustannie karmionej „rzeczami nudnymi”. W jego ocenie błędami najnowszej literatury dramatycznej stają się: „jałowość”, dominacja „tendencyjnego realizmu”, mnożenie liczby dramaturgów, przesadne upodobanie przez autorów konwenansu oraz brak samodzielnych poglądów na życie społeczne:

Ta bojaźliwość wrodzona jeszcze na pasku przez niektórych zapleśniałych idealistów, krzykaczy sztywnego puryzmu, nie pozwala rozumie się na wszelką świeżość, nowość i oryginalność, a krępuje swobodny polot dramatu, zagradzając traktowanie

---

<sup>13</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Wanda komedia w 3 aktach Zofii Mellerowej*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 12, s. 96-98.

<sup>14</sup> Tamże, s. 96.

<sup>15</sup> Tamże.

kwestii najważniejszych i najdonioślejszych, jeżeli tylko obrażają naiwne uczucie pensjonarskiej skromności. (...) Wszyscy ukochali potulny optymizm i gubią się w bezpłodnym, fałszywym idealizowaniu szlachetności, w mglistych sferach krainy niebieskich migdałów<sup>16</sup>.

Recenzje najnowszej dramaturgii mieściły w sobie zarówno oceny nowych dramatów europejskich, jak i sztuk polskich<sup>17</sup>. W grupie komedii krytyk najwyżej cenił salonowe sztuki Wiktoryna Sardou (*Rodzina Benoiton*<sup>18</sup>, *Nasi najserdeczniejsi*<sup>19</sup>, *Safanduly*<sup>20</sup>) i Emila Augiera (*Guerin*<sup>21</sup>). Uznanie zawdzięczały one przede wszystkim aktualności poruszanych tematów, doskonałemu kreśleniu charakterologicznej głębi postaci oraz mistrzowskiemu kopiowaniu rzeczywistości. Błędami kompozycyjnymi określał krytyk częściowy schematyzm postaci i stosowanie utartych rozwiązań scenicznych. Nie omieszkał wyrazić zdania, że nagminne umieszczanie komedii francuskich w repertuarze WTR nie każdemu musi się podobać, stwierdzając, że: „Kto ma ochotę – niech skosztuje”<sup>22</sup>. Spośród polskich autorów Kotarbiński dostrzegał wartości komediowe i sceniczne nowych sztuk Edwarda Lubowskiego (*Ubodzy w salonie*<sup>23</sup>), Józefa Narzymskiego (*Epidemia*<sup>24</sup>), Michała Bałuckiego (*Pracowici próźniacy*<sup>25</sup>), Józefa Blizińskiego (*Przezorna mama*<sup>26</sup>) i Adama Bełcikowskiego (*Hunyadi*<sup>27</sup>, *Dwaj Radziwillowie*<sup>28</sup>). Choć tego ostatniego cenił

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Przeglądu opinii Kotarbińskiego o pisarzach pozytywistycznych dokonał Z. Przybyła. Por. Z. Przybyła, *Józef Kotarbiński o pisarzach epoki pozytywizmu*, dz. cyt. Istotnym punktem odniesienia charakterystyki zagadnień repertuarowych WTR (w ujęciu Kotarbińskiego) pozostają monografie J. Szczublewskiego oraz A. Wanickiej. Por. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)*, Warszawa 1963 i A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Kraków 2011, s. 107-133. Szczublewski wskazywał nawet na przełomowy charakter 1876 roku, kiedy doszło do „niezwykłego nasycenia repertuaru twórczością rodzimą”. Por. tenże, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)*, dz. cyt., s. 225.

<sup>18</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Rodzina Benoiton W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 42.

<sup>19</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Nasi najserdeczniejsi W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 47-48.

<sup>20</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Safanduly W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 15.

<sup>21</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Guerin E. Augiera*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 6.

<sup>22</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Motylina W. Sardou*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 21, s. 195.

<sup>23</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Ubodzy w salonie E. Lubowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 27.

<sup>24</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Epidemia J. Narzymskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 39.

<sup>25</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Pracowici próźniacy M. Bałuckiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 14.

<sup>26</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Przezorna mama J. Blizińskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 41.

<sup>27</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Hunyadi A. Bełcikowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 28-29.

najmniej, dostrzegając słabości jego utworów o tematyce historycznej. Atrakcyjność komedii Lubowskiego, Narzymskiego i Bałuckiego była dla Kotarbińskiego dowodem narodzin oryginalnej polskiej komedii salonowej na miarę samego Eugène Scribe'a<sup>29</sup>.

Atrakcyjność sztuk potwierdzało także powodzenie sceniczne komedii, cieszących się niezwykłym zainteresowaniem publiczności Warszawy i Krakowa. Zdaniem Kotarbińskiego składało się na to kilka elementów, które określał mianem „wartości literackiej” prezentowanych komedii społecznych. Chodziło przede wszystkim o aktualność tematów poruszanych przez poszczególnych autorów (tzw. „tendencja utworu”), komizm sytuacyjny i językowy sztuk oraz doskonałość kreślonych charakterów. Wadami nowości miało być nieuporządkowanie przyczynowo-skutkowe w warstwie zdarzeniowej komedii (tzw. „bałagan kompozycyjny”), nieprawdopodobieństwo postaci i zdarzeń, ich przesadna typowość oraz sztywne trzymanie się dominującej w utworze tendencji. Głośna *Epidemia* Narzymskiego, która w 1871 roku zdobyła I nagrodę krakowskiego konkursu dramatycznego, a rok później prezentowana była z powodzeniem na scenie warszawskiej, zaraz po *Pracowitych próżniakach* Bałuckiego (II nagroda krakowskiego konkursu dramatycznego), w gwiazdorskiej obsadzie: Wiktoryna Bakałowiczowa (Maria), Jan Królikowski (Karwacki) i Alojzy Żółkowski (Goldszmit), doczekała się zaledwie miana „komedii pożytecznej” i komentarza, iż: „Główna zasługa dramatu polega na tym, że jest pożytecznym, a nie nudnym”<sup>30</sup>.

W dziedzinie tragedii Kotarbiński niezwykle wysoko oceniał sztuki Friedricha Schillera – *Zbójców*<sup>31</sup> i *Marię Stuart*<sup>32</sup> oraz dramaty Williama Szekspira – *Romea i Julię*<sup>33</sup>, *Hamleta* w tłumaczeniu Krystyna Ostrowskiego<sup>34</sup>, *Poskromienie złoŹnicy* w tłumaczeniu Adama Bełcikowskiego<sup>35</sup>. Wielkość szekspirowskich tragedii mierzona była wielkością i wyrazistością ról tragicznych wpisanych w strukturę poszczególnych utworów. Tym bardziej, że zespół Warszawskich Teatrów Rządowych mógł w tej dziedzinie poszczycić się wybitnymi osobowościami. Jan Królikowski grał Franciszka Moora oraz Hamleta, Helena Modrzejewska – Julię, Ofelię i Marię Stuart, Romana Popiel – Katarzynę, a Bolesław Leszczyński Petruchia. Fascynacja dramaturgią Szekspira wiązała się z wysoką oceną jego koncepcji tragedii

<sup>28</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Dwaj Radziwiłłowie A. Bełcikowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 42.

<sup>29</sup> Miano to przypisywał Kotarbiński E. Lubowskiemu. Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Ubodzy w salonie E. Lubowskiego*, dz. cyt., s. 246.

<sup>30</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Epidemia J. Narzymskiego*, dz. cyt., s. 309.

<sup>31</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Zbójcy F. Schillera*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 43.

<sup>32</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Maria Stuart J. Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 18-20.

<sup>33</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 4-5.

<sup>34</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Hamlet W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 32 oraz 1871, nr 14.

<sup>35</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Poskromienie złoŹnicy W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 27.

i tragiczności, w której Kotarbiński dostrzegał krystalizowanie się zasad „nowożytnego dramatu realnego”<sup>36</sup>.

Dokonana przez recenzenta próba analizy dramatu z punktu widzenia działań tytułowego bohatera doprowadza go do przekonania, iż *Hamlet* jest przykładem doskonałej realizacji klasycznej teorii tragedii, w której podstawowym wyznacznikiem tragiczności staje się konieczność działania bohatera. Ponieważ, jak zauważał Kotarbiński, „czyn jest koniecznością postaci, a ponieważ nie działa [Hamlet – A. S.], uchyla się od prawa organicznego rozwoju”<sup>37</sup>. Hamlet postępuje wbrew konieczności działania, co powoduje tragizm postaci. Zasługą Szekspira w tworzeniu podstaw nowego typu tragedii pozostaje – zdaniem Kotarbińskiego – stworzenie nowego modelu tragedii wielkich charakterów. Szekspirowskie tragedie i wpisane w nie kreacje postaci wiązały się także z niezapomnianymi rolami aktorskimi, jak w przypadku Jana Królikowskiego czy Heleny Modrzejewskiej. Wielkość Królikowskiego polegała, zdaniem recenzenta, na doskonałym odtworzeniu wewnętrznej przemiany bohatera, wyrażającej się zmianą sposobu gry (zmiany na płaszczyźnie mimiki, sposobu poruszania się na scenie i deklamowania). Podobnie oceniał Kotarbiński szekspirowską Julię i zwłaszcza Marię Stuart w wykonaniu Modrzejewskiej. Wielkość roli Marii Stuart polegać miała na umiejętnym oddaniu niezwykle skomplikowanej natury bohaterki, która – nim spocznie na szafocie ze słowami przebaczenia – przechodzi niezwykle przemianę. Zasługą Modrzejewskiej było także właściwe odczytanie dominanty granej postaci, gdyż artystka, zdaniem recenzenta, umiejętnie rozkładała akcenty rezygnacji i cierpienia oraz prawdę wewnętrznej bólesci Marii Stuart.

Odkryciem Kotarbińskiego-recenzenta stała się dramaturgia Juliusza Słowackiego, którego po latach, sprawując funkcję dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, będzie wyraźnie faworyzował (w pewnej opozycji do dramaturgii Adama Mickiewicza). Na łamach „Przeglądu Tygodniowego” Kotarbiński poddał szczegółowej ocenie dwie sztuki Słowackiego, tj. *Marię Stuart* – dramat historyczny w 5 aktach<sup>38</sup> oraz *Mazepę* – tragedię w 5 aktach<sup>39</sup>. W obu przypadkach posłużył się formą cyklicznego omówienia, rozłożonego na trzy kolejne numery czasopisma. Punktem wyjścia analizy za każdym razem był szeroki kontekst historyczny konieczny, zdaniem recenzenta, dla właściwego zrozumienia istoty tragizmu postaci Marii Stuart i Mazepy, mających swój pierwowzór w historycznych postaciach szkockiej królowej Marii i królewskiego paza Jana Kazimierza Wazy – Jana Mazepy. W przypadku szkockiej królowej Kotarbiński przytaczał całą listę prac historycznych oraz wcześniejszych utworów literatury europejskiej, odwołujących się do postaci Marii oraz istoty jej tragizmu. Recenzent postrzegał go w kategoriach tragizmu psychologicznego, opartego na schemacie upadku szlachetności i cnoty oraz zderzeniu ideałów z rzeczywistością.

---

<sup>36</sup> Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Hamlet W. Szekspira*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 14, s. 109-110.

<sup>37</sup> Tamże, s. 110.

<sup>38</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Maria Stuart J. Słowackiego*, dz. cyt., nr 18-20.

<sup>39</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Mazepa J. Słowackiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 18-20.

Całą sztukę młodego i niedoświadczonego jeszcze Słowackiego Kotarbiński scharakteryzował właśnie w odniesieniu do tragizmu tytułowej bohaterki (porywająca, doskonale wystudiowana rola Heleny Modrzejewskiej), z której poeta uczynił postać mściwej i fanatycznej katoliczki, a nie osoby przepojonej pragnieniem bycia królową. Kotarbiński sformułował zastrzeżenia, co do kształtu intrygi oraz konstrukcji postaci historycznego dramatu Słowackiego, ale jednocześnie wyrażał aprobatę, co do sposobów modyfikowania faktów historycznych sztuki, przy zachowaniu przez autora wierności innym faktom i wydarzeniom. W ocenie recenzenta, *Maria Stuart* pozostawała nie tylko dowodem ewolucji talentu dramatycznego 20-letniego twórcy, ale także jego wyzwolenia od wzorca dramatycznego postaci Marii Stuart, utrwalonego w literaturze przez Fryderyka Schillera. Schillerowskie uwielbienie dla postaci Marii Stuart, chęć zrehabilitowania jej osoby jako wyjątkowej królowej, w swoim dramacie Słowacki przekształcił konsekwentnie w inną strategię – prawdy obiektywnej wobec postaci historycznej. Dlatego też Kotarbiński określił Słowackiego mianem „poety bezstronnej, wzniosłej prawdy”<sup>40</sup>.

Także *Mazepa*, zdaniem recenzenta, realizował podstawowe wyznaczniki dramatu historycznego. Istota tragedii jako gatunku literackiego i teatralnego – w tym przypadku – zamykała się w próbie ukazania działań człowieka na tle wielkich namiętności i walki wewnętrznej, którą musiał prowadzić tytułowy bohater, zaś istotą akcji dramatycznej *Mazepy* stawała się walka człowieka z popędami i namiętnościami. Przy okazji charakterystyki dramatu Słowackiego, Kotarbiński przedstawił własną typologię tragiczności i tragizmu bohaterów. Jako pierwszą wskazywał „tragiczność czynną”, przypisaną bohaterom „idącym na oślep” (na przykład Makbet, Ryszard III, Król Lear). W typie drugim umieszczał charaktery pośrednie, występujące wtedy, gdy w sztuce wpływ na bohatera wywierają czynniki zewnętrzne (jak Otello). Trzecim typem bohaterów tragicznych były postaci świadomie usuwające się od działania (choćby Hamlet). Istotą tragizmu, w każdej odmianie, pozostawała „nieczynność” zestawiona z koniecznością działania oraz dychotomie: czyn – powinność, działanie – powinność<sup>41</sup>. Jak zauważał Kotarbiński:

Tragiczność jest więc odbiciem najwyższej sprzeczności etycznej w życiu człowieka. (...) Tragedia jako najwyższy objaw akcji dramatycznej musi odpowiadać najenergiczniejszym objawom siły duchowej człowieka. Pojęcie zaś tragiczności nowożytnej polega koniecznie na niepokodzonym przeciwieństwie celu i czynu, które rozwiązuje się przez widome zwycięstwo wielkich praw moralnych i społecznych<sup>42</sup>.

Pojęcie tragedii nowożytnej było rozpatrywane przez Kotarbińskiego w szerokim kontekście literatury europejskiej (głównie tragedii Schillera i Szekspira) oraz polskiego dramatu romantycznego (dramaty Słowackiego: *Wacław*, *Beniowski* i *Horsztyński*, *Maria* Antoniego Malczewskiego, *Czaty* Adama Mickiewicza, *Zamek Kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego). Zabieg ten ujawniał nie tylko erudycję Ko-

<sup>40</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Maria Stuart J. Słowackiego*, dz. cyt., nr 20, s. 158.

<sup>41</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Mazepa J. Słowackiego*, dz. cyt., nr 18, s. 141-142.

<sup>42</sup> Tamże, s. 142.

tarbińskiego-recenzenta, ale także doskonały zmysł analityczno-interpretacyjny. Zdaniem krytyka w całej grupie prezentowanych dramatów to właśnie *Mazepę* wyróżniała szczególnie podniosłość modelu tragedii jednostki wobec spraw wszechludzkich. Podstawowym problem *Mazepy* jako tragedii historycznej była więc postawa polskiej magnaterii, zaś postać Wojewody urastała do miana uniwersalnego typu polskiego magnata.

Wydaje się, iż zainteresowanie Kotarbińskiego dramaturgią Juliusza Słowackiego nie było przypadkowe. Pierwsze dziesięciolecie jego współpracy z „Przeglądem Tygodniowym” przyniosło także kilka innych, obszernych studiów poświęconych nowemu zjawisku literackiemu, a mianowicie dramatom historycznemu<sup>43</sup>. W tej grupie tekstów wymienić można omówienia dwóch sztuk historycznych Adama Bełcikowskiego *Hunyadi*<sup>44</sup> i *Dwaj Radziwiłłowie*<sup>45</sup> oraz komentarze do tragedii z czasów pogaństwa Słowian Józefa Wojciechowskiego (skrywającego się pod pseudonimem Józef z Mazowsza) *Margraf Gero*<sup>46</sup>, prezentowanych na łamach rubryki „Przegląd piśmiennictwa polskiego”. Podstawowym wyznacznikiem genologicznym dramatu historycznego pozostawało – w ocenie Kotarbińskiego – kryterium tematyczne sztuki, związane z formą prezentacji losów wybitnej jednostki na tle ważnych wydarzeń historycznych (postać króla Augusta II w przededniu potopu szwedzkiego, księcia Janusza Radziwiłła czy Margrafa Gero w kontekście walk Słowian połabskich z najazdem germańskim), bądź próba prezentacji samego wydarzenia historycznego. Pozostałe wyznaczniki gatunkowe dramatu historycznego („zalety gatunku”) to: możliwość uogólnienia wybranego, istotnego momentu dziejowego, bogactwo środków artystycznych, za pomocą których można prezentować świetność minionej epoki, wreszcie, wyrazistość postaci, mających swoje historyczne pierwowzory.

Zdaniem Kotarbińskiego, do umiejętne go posługiwania się gatunkiem dramatu historycznego niezbędna jest dojrzałość twórcy, której, niestety, zabrakło Bełcikowskiemu (16-letniemu autorowi *Hunyadięgo*). Przewaga jednostajnej deklamacji, niedojrzałość formy dramaturgicznej, liczne odstępstwa od prawdy historycznej, a także brak rysów narodowych prawdziwie węgierskich – powodują, że *Hunyadi*

---

<sup>43</sup> Obecność dramatu historycznego w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów charakteryzuje R. Stachura-Lupa. Por. R. Stachura-Lupa, *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)*, [w:] *Dramat w historii. Historia w dramacie*, pod red. K. Latawiec, R. Stachury-Lupy, J. Waligóry, Kraków 2009, s. 289-297. Wypowiedzi krytyków i literaturoznawców drugiej połowy XIX wieku odnoszące się do dramatu historycznego dzieli ona na trzy typy: teksty teoretyczne skupione na kwestiach poetyki gatunku, teksty, w których wnioski teoretyczne wyprowadza się w odniesieniu do analizy materiału literackiego oraz wypowiedzi okazjonalne (recenzje, wspomnienia pośmiertne, portrety literackie, wstępy do wydania zbiorowego, publiczne prelekcje).

<sup>44</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Hunyadi A. Bełcikowskiego*, dz. cyt.

<sup>45</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Dwaj Radziwiłłowie A. Bełcikowskiego*, dz. cyt.

<sup>46</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Margraf Gero Józefa z Mazowsza*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 7, s. 54-55.

to „nie dramat, ale raczej bardzo dobre... ćwiczenie szkolne”<sup>47</sup>, a *Hunyadi i Dwaj Radziwiłłowie* to zaledwie „dwie niefortunne próby poezji przeszłości”<sup>48</sup>. W ocenie recenzenta podjęcie tematu historycznego wymagało od autora rozległych studiów źródłowy, bez których trudno o wiarygodne udokumentowanie postaci lub zdarzeń w źródłach i faktach historycznych. A tak właśnie stało się w przypadku *Dwóch Radziwiłłów*, sztuce opartej na schemacie miłości księcia Janusza Radziwiłła do Katarzyny Potockiej.

Analizując dramat Belcikowskiego, recenzent odwoływał się do obszernych, istniejących źródeł historycznych, w odniesieniu do których autor mógł poszukiwać prawdy historycznej o postaci księcia Janusza Radziwiłła. Zatrzymanie się jedynie na rysunku dworskich intryg i prywatnych miłostkach księcia Janusza, nie ukazywało złożoności tej postaci na tle epoki historycznej. W efekcie końcowym zamiast dramatu historycznego pojawiają się jedynie „dramatyzowane dzieje zakulisowych wydarzeń dworskich”<sup>49</sup>. Proces modelowania historii w dramacie historycznym jako gatunku sprowadzał się więc, zdaniem Kotarbińskiego, przede wszystkim do sposobów konstruowania akcji dramatycznej oraz postaci, w oparciu o zachowaną wiedzę historyczną, a nie tylko w odniesieniu do wierności źródłom historycznym. Taki model dramatu historycznego pozostawał w zgodzie z tendencjami epoki<sup>50</sup>.

Co ciekawe, surowa choć słuszna, zdaniem Kotarbińskiego, ocena sztuk Adama Belcikowskiego służyć miała nie tyle dobru autora, co polepszeniu kondycji najnowszej krajowej literatury dramatycznej, co pośrednio będzie się wiązało z zapatrywaniami recenzenta na cele i zadania samej krytyki artystycznej<sup>51</sup>.

### **„Teatr powinien być dla sztuki i społeczeństwa, ale nie dla aktorów”**

Zagadnienia związane ze sztuką aktorską w ujęciu Józefa Kotarbińskiego wydają się być najlepiej rozpoznany tematem związanym z poglądami praktyczno-krytycznymi autora *Aktorów i aktorek*. Próby syntetycznego omówienia jego zapa-

---

<sup>47</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Hunyadi A. Belcikowskiego*, dz. cyt., nr. 28, s. 227. W kontekście analizy *Hunyadi* Kotarbiński przywołuje inny dramat Belcikowskiego, który ocenia równie surowo. Awantury i miłosne przygody Augusta II (*Król Don Juan*) wydają się zbyt niepoważnym i błahym tematem dla pokazania prawdy historycznej tej postaci, zwłaszcza wobec królewskiej niemocy rządzenia krajem w przededniu szwedzkiego potopu. Zdaniem Kotarbińskiego bohater zostaje trafniej scharakteryzowany na dwóch kartach przedmowy sztuki, aniżeli w ciągu 5 aktów „tej ramoty przystrojonej w złote nitki historycznego szychu”. Por. tamże, nr 28, s. 227 oraz nr 29, s. 236-237.

<sup>48</sup> Tamże, nr 29, s. 237.

<sup>49</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Dwaj Radziwiłłowie A. Belcikowskiego*, dz. cyt., s. 346.

<sup>50</sup> Por. R. Stachura-Lupa, *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)*, dz. cyt., s. 296.

<sup>51</sup> Kotarbiński bez ogródek pisze o zbyt częstym, choć nagminnym w bieżącym piśmiennictwie polskim marnowaniu papieru na drukowanie „rozwickłych miernot i słabych sztuk”. Por. J. Kotarbiński, *Przegląd piśmiennictwa polskiego. Hunyadi A. Belcikowskiego*, dz. cyt., nr 28, s. 227.

trywać na sztukę aktorską obejmując zarówno lata warszawskiej działalności krytycznej, jak również przywoływane już wcześniej dojrzałe prace poświęcone sztuce teatralnej<sup>52</sup>. Badacze podkreślają zgodnie, że Kotarbiński zaliczał sztukę aktorską do sztuk wykonawczych, dla której istotnym punktem odniesienia pozostawało dzieło literackie. Twórczość aktorska, posługująca się odmiennymi środkami artystycznego wyrazu, była więc dopełnieniem dramatu opartego na prymacie słowa. Krytyk uznawał także zasadę aktorstwa realistycznego, dalekiego jednakże od poglądów skrajnych realistów wiernego odzwierciedlania życia, aktorstwa opartego na samodzielnej i przemyślanej pracy interpretacyjnej aktora. Co akcentuje zwłaszcza Dariusz Kosiński, koncepcja Kotarbińskiego aktora jako „twórczego wykonawcy” stanowiła rodzaj podsumowania procesu ewolucji XIX-wiecznych poglądów na sztukę aktorską (odejście od koncepcji aktora-kapłana na rzecz aktora-twórczego wykonawcy)<sup>53</sup>.

Warto jednak w tym miejscu podkreślić, iż koncepcja aktora twórczego wykonawcy była efektem przemyśleń zaledwie 23-letniego krytyka, przedstawiciela młodego pozytywizmu warszawskiego, związanego w tym czasie z „Przeglądem Tygodniowym”. Uwagi przyszłego aktora teatrów warszawskiego i krakowskiego, przyszłego dyrektora i pedagoga, ale także przyszłego autora odczytu *O sztuce aktorskiej*, przedrukowanego następnie w tomie *Ze świata uludy* (1926), wydają się tym cenniejsze, iż nie ograniczają się jedynie do najczęściej przytaczanego artykułu *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej* z 1872 roku<sup>54</sup>. Pierwsze dziesięciolecie współpracy Kotarbińskiego z „Przeglądem” przynosi bowiem wiele artykułów i recenzji nawiązujących do zagadnień sztuki aktorskiej, ciekawych również z punktu widzenia sposobu, jak i możliwości prezentacji aktorskiego portretu czy opisu kreacji aktora w danej roli<sup>55</sup>.

*Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, prezentowanych na łamach rubryki „Przegląd Teatralny”, opatrzonych zostaje podtytułem *Występ Bolesława Leszczyńskiego artysty dramatycznego krakowskiego teatru w tragedii Szekspira Otello*. Punktem wyjścia do zdefiniowania istoty sztuki aktorskiej staje się analiza konkret-

---

<sup>52</sup> Por. ustalenia E. Dąbek-Derdy, D. Kosińskiego i T. Sobieraja: E. Dąbek-Derda, *Józef Kotarbiński o sztuce aktorskiej*, dz. cyt., D. Kosiński, *Józef Kotarbiński, czyli zwykła niezwykłość*, dz. cyt. oraz tegoż, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003, s. 91-94, 217-218, 253-255, T. Sobieraj, *Pozytywistyczna estetyka teatru i jej przewyższenie – Józefa Kotarbińskiego poglądy na sztukę sceniczną*, dz. cyt.

<sup>53</sup> D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku*, dz. cyt., s. 94.

<sup>54</sup> J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 51, s. 406-407.

<sup>55</sup> Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Wystąpienie p. Palińskiej i gościnny debiut p. H. Modrzejewskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 41, tenże, *Przegląd teatralny. Zbójcy Schillera na benefis p. J. Królikowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 43, tenże, *Przegląd teatralny. Salomea Palińska*, „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 37, tenże, *Przegląd teatralny. Romeo i Julia W. Szekspira przedstawiona po raz pierwszy na benefis H. Modrzejewskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 4-5, tenże, *Przegląd teatralny. Gościnne występy J. Królikowskiego we Lwowie*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 21, tenże, *Przegląd teatralny. Kilka słów o repertuarze. Wystąpienia p. Kwiatyńskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 6.

nej roli<sup>56</sup>. Kotarbiński postrzega istotę sztuki aktorskiej w próbie uchwycenia przez aktora-wykonawcę ludzkiej natury w „całej prawdzie i wierności”. Aktor czyni to podobnie jak poeta, malarz czy rzeźbiarz, ale daleko dosadniej i żywiej:

Artysta dramatyczny może skopiować zewnętrzną człowieka tak trafnie, że sprawia najzupełniejsze złudzenie. Obok tego posiada wrodzony dar przejmowania się namiętnościami i wzruszeniami podstawianej roli. Tym sposobem jednocześnie przedstawia kształty, barwy, ruchy i uczucia człowieka<sup>57</sup>.

Zdaniem recenzenta, sztuka aktorska stoi wyżej niż poezja, rzeźba czy nawet malarstwo, ponieważ proces twórczy aktora zakłada odmienny sposób naśladowania rzeczywistości. Punktem odniesienia dla aktorskiego procesu twórczego pozostaje gotowy produkt artystyczny, którym jest literacki tekst dramatu i wpisana w niego rola. Od tej „ogólności” aktor przechodzi następnie do „szczegółowości”, nadając roli indywidualne piętno i charakter. Kotarbiński zauważa, iż – co prawda – artysta dramatyczny przedstawia swoją „produkcję artystyczną w formach prawie identycznych z formami życia rzeczywistego”<sup>58</sup>, ale jednocześnie podkreśla, że aktor „nie potrzebuje wynajdywać rysu charakterystycznego swojej postaci, gdyż to uczynił już poeta”<sup>59</sup>. Nadrzędnym zadaniem aktora pozostaje więc twórcze odtworzenie roli, określone przez badaczy mianem twórczego wykonawstwa. Przyjęcie przez Kotarbińskiego założeń realistycznej sztuki aktorskiej prowadziło do określenia aktora mianem „dokładnego kopisty”, dysponującego różnorodnymi środkami aktorskiego wyrazu (poprzez gest, akcent, intonację, mimikę, szczegóły charakteru oraz bezpośrednią obserwację życia). W repertuarze komediowym Kotarbiński podkreślał doskonałość ról Wincentego Rapackiego, zaś w dziedzinie tragedii, gdzie – jego zdaniem – trudniej było uchwycić realizm postaci, zwracał uwagę na mistrzostwo Jana Królikowskiego oraz młodego Bolesława Leszczyńskiego.

Królikowskiego nazywał mistrzem „realizmu tragicznego” oraz mistrzem umiejętnego stopniowania efektów artystycznych (tragiczne role szekspirowskie: Shylok, Franciszek Moor, Makbet i Otello). Na Leszczyńskiego zwrócił uwagę przy okazji jego niezwykłego Otella. Zdaniem Kotarbińskiego oryginalność roli polegała na umiejętnym oddaniu cech „prawdziwie dzikiego syna Afryki”, w mowie, geście, mimice, zachowaniu, oddaniu emocji Afrykanina i żołnierza. W ocenie recenzenta zatrudnienie Leszczyńskiego w Warszawskich Teatrach Rządowych – aktora znajdującego się u progu „sztuki prawdziwej” – stanowiło niezwykle dobre posunięcie ówczesnej dyrekcji.

Sprawowanie obowiązków stałego recenzenta „Przeglądu Tygodniowego” spowodowało, że Kotarbińskiego mógł na bieżąco obserwować proces ewolucji

---

<sup>56</sup> Artykuł Kotarbińskiego staje się także przedmiotem analizy T. Sobieraja. Por. tenże, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 68-71.

<sup>57</sup> J. Kotarbiński, *Kilka słów o istocie sztuki aktorskiej*, dz. cyt., s. 406.

<sup>58</sup> Tamże, s. 407.

<sup>59</sup> Tamże.

epoki gwiazd w WTR<sup>60</sup>. Niejednokrotnie zwracał uwagę na wyróżniające się w zespole osobowości aktorskie, prawie zawsze kreśląc portret porównawczy danej roli, na przykład portret Salomei Palińskiej i Heleny Modrzejewskiej jako Adrianny Lecouvreur czy Królikowskiego i Leszczyńskiego w roli Otella. Przy okazji każdego bez wyjątku portretu czy też mini-portretu aktorskiego Kotarbiński podkreślał walory indywidualnego stylu gry, analizując jednocześnie daną sztukę z punktu widzenia postaci scenicznej (roli) oraz sposobu jej wykonania. W podsumowaniu analizy porównawczej ról Adrianny Lecouvreur Kotarbiński podkreślał, iż Adrianna Palińska to zupełnie inna postać niż Adrianna Modrzejewskiej. Palińska, posługując się starannym opracowaniem szczegółów, siłą głosu i sposobu deklamacji, stworzyła harmonijną koncepcję postaci, opierając się na głębokim wystudiowaniu roli. Zupełnie inną postać wykreowała Modrzejewska, artystka obdarzona „geniuszem natchnienia”, grą intuicyjną, opartą na sztuce improwizacji. I choć Kotarbiński wymieniał w recenzji kilka istotnych zastrzeżeń do gry Modrzejewskiej (gra nierówna, oparta na kontraście momentów słabszych i doskonałych, słabość głosu i mankamenty dykcji, pozostające w opozycji do dobrych warunków zewnętrznych, gwarantujących grę pełną podniosłości i gracji), nie miał jednak wątpliwości, że Palińska była przykładem dojrzałej „artystki skończonej”, choć z mniejszymi zasobami artystycznymi, zaś Modrzejewska stanowiła przykład artystki ciągle się rozwijającej, która w najbliższej przyszłości może dojść do „aktorskiego ideału”<sup>61</sup>.

Opisując poszczególne kreacje aktorskie, Kotarbiński najczęściej postrzegał je przez pryzmat dającej się zauważyć dominanty roli. W taki właśnie sposób podsumował warszawskie gościnne występy Modrzejewskiej w 1868 roku<sup>62</sup>. Siłę jej ról komediowych (między innymi Anieli w *Ślubach panińskich*, Janiny w *Pojęciach pani Aubray*, Zuzanny w *Cwiartce papieru* czy Cecylii w *Pannie mężatce*) oraz tragicznych (na przykład Marii Stuart w tragedii Schillera oraz margrabiny Pompadur w *Narcyzie*), stanowiła z jednej strony umiejętność wewnętrznej, głębokiej przemiany granej postaci, z drugiej podejmowane przez aktorkę próby oddania prawdy istoty charakteru odtwarzanej kreacji. W ocenie recenzenta Modrzejewska była aktorką, która niekoniecznie zawsze pozostawała wierna autorowi, ale zawsze miała na swoją obronę konsekwentnie przeprowadzoną charakterystykę postaci. Obszerniejsze portrety aktorskie dojrzałej artystycznie Salomei Palińskiej, obdarzonej niezwykłym talentem Heleny Modrzejewskiej, debiutantki i dawnej uczennicy warszawskiej szkoły dramatycznej Romany Popiel czy wreszcie doskonałego Hamleta – Jana Królikowskiego oraz Otella – Bolesława Leszczyńskiego, nie tylko dopełniają obraz ówczesnego repertuaru Warszawskich Teatrów Rządowych, przegląd „sił

---

<sup>60</sup> Sztukę aktorską w wykonaniu członków zespołu Warszawskich Teatrów Rządowych charakteryzuje szczegółowo A. Wanicka. Por. A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, dz. cyt., s. 79-102 i 179-208.

<sup>61</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Wystąpienie p. Palińskiej i gościnny debiut p. H. Modrzejewskiej*, dz. cyt., s. 367.

<sup>62</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Występy Modrzejewskiej w warszawskich teatrach*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 46 oraz tenże, *Przegląd teatralny. Wystąpienia gościnne p. H. Modrzejewskiej w tragedii i dramacie*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 49.

i środków” tej sceny, ale także stanowią punkt wyjścia do obserwacji zjawisk i tendencji ogólniejszych aniżeli sztuka aktorska.

**„Być przewodnikiem świątyni piękna”  
(zadania teatru współczesnego)**

Przywołane już wcześniej stwierdzenie, iż „teatr powinien być dla sztuki i społeczeństwa, a nie dla aktorów”<sup>63</sup>, najlepiej oddaje pozytywistyczny sposób rozumienia Kotarbińskiego funkcji społecznych i artystycznych ówczesnego teatru. Recenzent ostrzega: jeśli teatr nie chce w najbliższym czasie zostać „jarmarczną budą”, albo miejscem „taniej, próżnej rozrywki”, powinien gorliwie i na wyłączność pełnić „służbę” społeczną. Zadania współczesnego teatru wobec społeczeństwa Kotarbiński rozpatruje na kilku płaszczyznach. Powinnością teatru pozostaje przede wszystkim granie i wystawianie nowych, ciekawych sztuk, staranne przygotowanie premier, a także zachęcanie autorów dramatycznych do pisania nowości. Otwarcie współczesnego teatru na „nowości” nie powinno jednak pozostawać w sprzeczności z szacunkiem dla uznanych autorów i arcydzieł, przy jednoczesnej selekcji utworów słabych. Zadanie to spoczywa w głównej mierze na krytyce teatralnej.

Kotarbiński ma świadomość, że istnieje duża różnica i dysproporcja między tym, jak być powinno, a tym, jaka jest ówczesna rzeczywistość i praktyka teatralna. Błędem nazywa kształtowanie bieżącego repertuaru tylko ze względu na aktorów, wedle ich upodobania i indywidualnych wyborów. Krytyczna ocena epoki gwiazd w Warszawskich Teatrach Rządowych pośrednio oznacza także krytyczną ocenę warszawskiego repertuaru, traktowanego li tylko jako „pole do popisu i brawury wykonawców”<sup>64</sup>. Kotarbiński praktyczną niemożliwością nazywał ówczesną praktykę, by w ciągu całego tygodnia w kolejnych przedstawieniach mógł/powinien wystąpić każdy aktor i członek zespołu, tylko ze względu na tak zwane występowe (*feu*), równoważne ze specjalnymi dodatkami do miesięcznej pensji. Złą praktyką pozostawało także granie poszczególnych sztuk tylko dla jednej roli, nawet wtedy, gdy sztuka była obiektywnie słaba. Jako przykłady negatywnych praktyk wskazuje wystawianie „nikłych bluetek” wprowadzanych do repertuaru tylko ze względu na aktorki tej miary, co Wiktoryna Bakałowicz, Romana Popiel czy Julia Kwiatyńska<sup>65</sup>.

Wylimitowanie powyższych błędów powierzał Kotarbiński reżyserowi dramatu, którego zadaniem powinien być nie tylko nadzór nad repertuarem i dbałość w wprowadzaniu do niego sztuk nowych oraz oryginalnych, ale także podejmowanie konsekwentnych decyzji w zakresie reżyserii przedstawień. Tak postrzegane zadania reżysera dramatu mają „wyrabiać smak estetyczny publiczności”<sup>66</sup>. Kiero-

---

<sup>63</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Kilka słów o repertuarze. Wystąpienia p. Kwiatyńskiej*, dz. cyt., s. 45.

<sup>64</sup> Tamże, s. 46.

<sup>65</sup> Por. tamże.

<sup>66</sup> Tamże, s. 46.

wanie gustami publiczności oznaczało także dbanie o „wystawę” w popularnych w tym czasie komediach społeczno-obyczajowych, które ze względu na swój charakter i walory sceniczne wcale nie były takie łatwe w prezentacji. Zdaniem Kotarbińskiego rola reżysera w tego typu komediach znacznie wzrasta, gdyż musi on zapanować nad całą „plejadą” charakterów, sytuacji, intryg, ploteczek, interesików<sup>67</sup>. Zadania reżysera postrzegane były więc na płaszczyźnie organizującej przedstawienie, a zarazem jednoczącej poszczególne jego części w jednolitą całość<sup>68</sup>. Recenzując rozmaite przedstawienia, Kotarbiński przeważnie komentował walory bądź niedomagania reżyserii. Jej brak traktował zawsze jako wadę realizacji, powodującą kolejne konsekwencje: złą obsadę ról, granie aktorów na własną rękę (brak idei zespołowości), brak spójności obrazu<sup>69</sup>. Reżyserowi powierzał więc Kotarbiński zaszczytną rolę „przewodnika świątyni piękna”<sup>70</sup>.

Podstawowy tekst Kotarbińskiego, ujawniający jego zapatrywania na temat zadań i funkcji teatru, jak wiemy, został opublikowany w 1873 roku na łamach dwutygodnika „Niwa”<sup>71</sup>. Obszerne studium poświęcone estetycznym i społecznym funkcjom teatru ujawniało typowe dla wczesnego pozytywizmu oraz samego Kotarbińskiego poglądy na sztukę, w tym przekonanie o sile społecznego oddziaływania teatru. Jego utylitarne i estetyczne powinności zostały przez krytyka ściśle powiązane z dominującym typem repertuaru, który dzielił według kategorii „użyteczności” oraz „tendencji pozytywnej”, jak i „negatywnej”. Ponieważ tekst Kotarbińskiego był już szeroko dyskutowany w literaturze przedmiotu<sup>72</sup>, w tym miejscu stanie się on jedynie kontekstem dla artykułów opublikowanych w „Przeglądzie Tygodniowym” w pierwszym dziesięcioleciu jego funkcjonowania. Warto jednak zaznaczyć, iż zadania współczesnego teatru postrzegał Kotarbiński możliwie szeroko i to nie tylko w odniesieniu do uznanych scen warszawskich, ale także wobec zjawisk stosunkowo młodych, kształtujących się niezwykle intensywnie na gruncie warszawskiego życia teatralnego. Kotarbiński był autorem jednego z pierwszych krytycznych omówień poświęconych warszawskim teatrykom ogródkowym (rok 1871)<sup>73</sup>.

Krytyk zauważał pewną prawidłowość. Koniec sezonu letniego na scenach WTR oznaczał wysyp zjawiska określonego mianem przymierza „bawaru i gastro-

<sup>67</sup> Por. J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Pracownicy próżniacy M. Bałuckiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 14, s. 110.

<sup>68</sup> Por. tamże, s. 110.

<sup>69</sup> Zarzuty sformułowane przez Kotarbińskiego w recenzji *Pracowitych próżniaków M. Bałuckiego*. Por. tamże, s. 109-110.

<sup>70</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Kilka słów o repertuarze. Wystąpienia p. Kwiatyńskiej*, dz. cyt., s. 46.

<sup>71</sup> Por. J. Kotarbiński, *Estetyczne i społeczne znaczenie teatru*, „Niwa” 1873, t. 3, nr 31, 33, 36. Artykuł przedrukowano w tomie 4. „Polskiego piśmiennictwa teatralnego XIX wieku”. Por. J. Kotarbiński, *Ze świata uludy. Wybór pism teatralnych*, dz. cyt., s. 13-38.

<sup>72</sup> Por. Z. Przychodniak, *W świecie „uludy romantycznej”*, dz. cyt., s. 210-213, J. Michalik, „*Ani kościół, ani wszechnica, ani apteka*”, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1990, t. XXVII, s. 31-44, T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 62-66, 78-81.

<sup>73</sup> J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny. Teatra ogródkowe*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 36, s. 293-294.

nomii”. Teatra ogródkowe zyskują, jego zdaniem, szczególną popularność wśród mało wybrednej i równie mało wymagającej publiczności, nastawionej na sceniczną efektowność, braki w sztuce aktorskiej, zaledwie znośne dekoracje i kostiumy. To, co podoba się na scenach ogródkowych, nie zawsze „przebije się” do teatrów rządowych. Obok wyróżniających się teatrów Tivoli (zespół Pawła Ratajewicza) czy Eldorado (zespół Feliksa Leona Stobińskiego), pozostałe „ogródki” pozostawiały wiele do życzenia, zwłaszcza jeśli chodzi o ocenę pracy reżyserskiej i artystycznej. Możliwości dalszego rozwoju scen ogródkowych Kotarbiński oceniał wedle trzech kryteriów (zadania teatrów ogródkowych): dostosowania repertuaru do publiczności, która odwiedza teatry ogródkowe, kształtowania ambicji wystawiania uznanego repertuaru (głównie pozytywistycznej komedii salonowej), poprawiania niedostatków i słabości zespołu. Kotarbiński przyznawał jednak, iż na płaszczyźnie funkcjonowania scen ogródkowych zdarzały się wyjątki i tendencje, które mogą i powinny przenikać do teatrów rządowych.

Teatralne „ogródki” nader często i chętnie sięgały po sztuki ludowe oraz utwory oryginalne nowe i dawniejsze, polskie oraz obce, których brakowało na scenach teatrów stałych (oryginalne sztuki Józefa Korzeniowskiego, Aleksandra Fredry czy nowości Edwarda Lubowskiego, Zygmunta Sarneckiego i Michała Bałuckiego). Popularne „ogródki” były też doskonałym miejscem „wyrabiania się” artystów, zwłaszcza aktorów wywodzących się z trup prowincjonalnych, a także miejscem doskonalenia aktorskich kompetencji. Wyróżniającymi się aktorami zespołów ogródkowych byli na przykład: Anastazy Trapszo i Janusz Texel, których Kotarbińskiego porównywał do Alojzego Żółkowskiego i Jana Królikowskiego, zwłaszcza w zakresie wyspecjalizowania się w określonym typie repertuaru (aktorskie *emplo-i*). W ocenie Kotarbińskiego naczelnym zadaniem teatralnych „ogródków” było – mając pewne zasoby personalne – „wydobywanie z pyłu zapomnienia” sztuk nowych i oryginalnych<sup>74</sup>.

### ***Próba podsumowania***

Józef Kotarbiński, jak trafnie określiła to Ewa Dąbek-Derda, opisywał polski teatr na styku trzech epok<sup>75</sup>. Recenzował przedstawienia Warszawskiego Teatru Rządowego mieszczące się – w głównej mierze – w repertuarze wczesnego pozytywizmu, grał w teatrze warszawskim epoki gwiazd, po części go współtworząc, po części opisując, kierował Miejskim Teatrem w Krakowie w burzliwym okresie modernizmu, wreszcie, aktywnie uczestniczył w warszawskim życiu teatralnym dwudziestolecia międzywojennego.

Pierwsze dziesięciolecie działalności krytycznej Kotarbińskiego i współpraca recenzencka z „Przeglądem Tygodniowym” wyznaczyły główne kierunki jego zainteresowań oraz strategii krytycznych. Okres między rokiem 1866 a 1876 to nie tylko pierwsza dekada funkcjonowania nowego warszawskiego tygodnika, ale także

<sup>74</sup> Tamże, s. 294.

<sup>75</sup> E. Dąbek-Derda, *Józef Kotarbiński o sztuce aktorskiej*, dz. cyt., s. 147.

okres formułowania i kształtowania się programu młodego pozytywizmu, w tym także interesujących nas w głównej mierze zagadnień związanych ze sztuką teatru – sztuką aktorską, problemami wynikającymi z dominującego typu repertuaru, jak i zadaniami ówczesnego teatru<sup>76</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, że, kiedy w 1877 roku Kotarbiński zrezygnował ze stałej działalności recenzenckiej (miał wówczas 28 lat), debiutując na scenie Teatru Letniego jako Zbigniew w *Mazepie* Juliusza Słowackiego, był w pełni ukształtowanym publicystą teatralnym, z jednej strony recenzentem wpisującym się w zadania i postulaty realistycznej krytyki pozytywistycznej, z drugiej pasjonatem współczesnego teatru, człowiekiem świadomym zarówno powinności teatru, jak również zadań wynikających z wykonywanej działalności krytycznej. Zygmunt Szweykowski trafnie określił zadania krytyki pozytywistycznej w słowach:

Krytyka teatralna epoki pozytywistycznej postawiła sobie dwa zasadnicze zadania: chciała wpływać na repertuar teatrów, by dostosować go do swoich pojęć o sztuce, chciała także ingerować w wewnętrzną organizację i życie teatru, zarówno jeśli chodziło o jego społeczne, jak i artystyczne oblicze<sup>77</sup>.

Wskazane tendencje widoczne są także w dorobku pierwszego dziesięciolecia działalności publicystycznej Józefa Kotarbińskiego<sup>78</sup>. Kryzys wynikający z konsekwencji epoki gwiazd, rosnące znaczenie reżysera i samej reżyserii w procesie powstawania przedstawienia, świadome budowanie polityki repertuarowej czy kształtowanie zadań krytyki teatralnej – to najważniejsze postulaty akcentowane również przez Józefa Kotarbińskiego na łamach „Przeglądu Tygodniowego”<sup>79</sup>. Ponadto,

<sup>76</sup> Ważniejsze prace podsumowujące dokonania pozytywistycznej krytyki teatralnej to między innymi: artykuł Z. Szweykowskiego, zbiorowa monografia *Polska krytyka teatralna w XIX wieku* oraz monografie A. Tytkowskiej i T. Sobieraja. Por. Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 1, s. 133-160, *Polska krytyka teatralna w XIX*, dz. cyt., A. Tytkowska, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865–1885*, Katowice 2000 oraz T. Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, dz. cyt.

<sup>77</sup> Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, dz. cyt., s. 133.

<sup>78</sup> Przemianę poglądów Kotarbińskiego w okresie Młodej Polski, w tym stopniowe przewyżnianie niektórych wyznaczników pozytywistyczno-utylitarnej teorii teatru, skłanianie się ku realizmowi psychologicznemu w sztuce aktorskiej oraz otwartość na dramaturgię modernistyczną, poddał charakterystyce T. Sobieraj. Por. tenże, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 82-91.

<sup>79</sup> Na marginesie rozważań warto zauważyć, że w tym samym czasie, pomiędzy rokiem 1871 a 1877, Kotarbiński współpracował regularnie z konserwatywną „Gazetą Warszawską” (zaproszony do współpracy przez Józefa Keoniga), publikował w „Niwie” (1872–1874), „Kłosach” (1874–1890), a w latach 1874–76 prowadził stały felieton w „Kurierze Codziennym”, później współpracował z „Kurierem” do 1897 roku. Problematykę publicystyki Kotarbińskiego dla „Gazety Warszawskiej” scharakteryzował M. Piekut, dochodząc do zaskakującego wniosku, iż: „Gdyby felietony Kotarbińskiego, publikowane w »Gazecie Warszawskiej«, czytać »bez uprzedzeń«, to znaczy bez znajomości nazwiska autora, trudno by się w nich dopatrzeć jakichkolwiek propozycji sympatii. Żadną miarą nie odstają one od ogólnego tonu publicystyki naj-

związek warszawskiego publicyisty z krytyką pozytywistyczną ujawnia się także w powielanym przez niego modelu recenzji, dla której punktem wyjścia pozostaje dominująca tendencja sztuki, po omówieniu której następuje jej streszczenie, a następnie podsumowanie wad i zalet kompozycyjnych utworu, omówienie ról aktorskich oraz wybranych zagadnień „wystawy” scenicznej. Z czasem jednak w przywoływanych recenzjach pojawia się coraz więcej uwag związanych z teatrem jako instytucją, rolą i funkcją teatru w życiu społecznym i artystycznym, czy też informacje o odbiorze sztuki przez publiczność, choć zawsze punktem wyjścia pozostaje analiza przedstawienia. Recenzje Kotarbińskiego ujawniają ponadto jego niezwykle kompetencje literackie, czytanie, dobrą znajomość i orientację w literaturze polskiej oraz obcej. Krytyk często odwołuje się do schematów i motywów stosowanych przez różnych autorów, stosując model recenzji – analizy porównawczej kilku sztuk tego samego autora lub różnych sztuk wielu autorów. Chętnie portretuje aktorów warszawskich, ujawniając swój oryginalny sposób definiowania sztuki aktorskiej i aktora jako twórczego wykonawcy.

Będąc baczny obserwator narodzin polskiej komedii społeczno-salonowej (recenzje sztuk Edwarda Lubowskiego, Zygmunta Sarneckiego i Michała Bałuckiego), Kotarbiński staje w jednym rzędzie z innymi komentatorami ówczesnego repertuaru warszawskiego. Choć na wielu płaszczyznach pozostaje jego nietypowym kronikarzem, będąc recenzentem szczególnie otwartym na zagadnienia współczesnego dramatu jako realizacji zasad poetyki gatunku, przedstawienia jako wystawy scenicznej realizowanej zarówno przez cały zespół, jak i jego poszczególnych członków, czy wreszcie zupełnie nowych i nowatorskich możliwości realizacji teatralnych pod kierunkiem przemysłanej, konsekwentnej reżyserii.

---

ważniejszego w owym czasie prasowego organu warszawskich konserwatystów”. M. Piekut, *Tematy teatralne w felietonach Józefa Kotarbińskiego („Gazeta Warszawska” 1871–1877)*, [w:] *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski*, dz. cyt., s. 290.