

Jolanta Dragańska
(Białystok)

DEBIUTY DRAMATOPISARSKIE NA ŁAMACH „PRZEGLĄDU TYGODNIOWEGO” W LATACH 1866–1876

Na łamach „Przeгляdu Tygodniowego” w latach 1866–1876 ukazało się łącznie szesnaście recenzji debiutów dramatycznych. Autorem większości z nich był Józef Kotarbiński, innymi recenzentami byli: Wiślicki, Skrobański, Niedzielski, Świętochowski, Grabowski. Pojawiały się także recenzje autorów anonimowych. Teksty krytyczne omawianej grupy różnią się pomiędzy sobą: część z nich to recenzje teatralne przedstawień debiutanckich utworów, część – recenzje wydań książkowych. Mamy też sytuację publikacji debiutu Aleksandra Świętochowskiego (pod pseudonimem Władysława Okońskiego) w 1875 roku, to jest dramatu *Niewinni* wraz z przedmową autora.¹ Po tej publikacji na łamach „Przeгляdu” w roku 1876 ukazują się kolejne dramaty Okońskiego: *Za maską*, *Helvia*, *Antea*, *Na Targu*.

Istotnym kryterium określającym omawiane teksty jest świadomość oceniającego krytyka. Okazuje się, że nie zawsze recenzent wiedział, iż opiniuje pierwszą próbę literacką lub, jak w przypadku Zofii Meller i Jana Aleksandra Fredry, dochodziło do błędnego przekonania o recenzowaniu debiutu. W przypadku wymienionej pisarki jej właściwy debiut zatytułowany *Wanda* został przedstawiony na deskach teatru w roku 1870, to jest o trzy lata później od premiery jej innej sztuki *Złote rucho*, która w recenzji z 1867 roku została określona jako pierwsze dzieło autorki.

W niniejszym artykule przyjmuję chronologiczny porządek omawiania debiutów, co pozwoli zaobserwować kondycję literatury dramatycznej okresu, uznawanego w historii literatury polskiej za zupełnie „adramatyczny”. Jest to tym bardziej mylące, że była to epoka, w której zainteresowanie i fascynacja teatrem były wprost ogromne. W odróżnieniu od romantyzmu, kiedy dramat chciał się rozwijać poza ówczesnymi konwencjami teatralnymi², dramat pozytywistyczny nie mógł być wolny od „dyktatu teatru”³. O ile więc teatr rozkwitał w postaci nowych form: teatrów ogródkowych, objazdowych, amatorskich, prowincjonalnych, o tyle dramat wpadł w niemal zupełny zastój. Ta zadziwiająca dysproporcja miała oczywiście swoje polityczne i socjologiczne uzasadnienie, o którym pisali także młodzi pozytywiści

¹ Zob. B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego: Niewinni, Ojciec Makary, Piękna. Zarys monograficzny*, Łódź 1991.

² Por. A. Kowalczykova, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.

³ Z. Poznański, *Stan badań nad dramatem polskim okresu pozytywizmu*, [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 9.

warszawscy na łamach „Przeglądu Tygodniowego”, wykazując się wcale celnymi spostrzeżeniami.

„Przeładowcy” dostrzegali wielość pisarzy podejmujących się trudnej sztuki dramatisarskiej. Pod względem ilościowym polska dramaturgia tego okresu wygląda imponująco, jednak pod względem jakościowym trudno w tej grupie odnaleźć talent oryginalny i wybitny, którego dzieło przeszłoby na trwałe do historii. Pozytywizm zapisał się na kartach historii teatru bardzo obszernie, zaś w dziedzinie dramatu szybko stał się obszarem martwym⁴. Pisarze dramatyczni stali się dostawcami sztuk teatralnych ze szczególnym uwzględnieniem gustów nowej warstwy społecznej, która zaczęła uczęszczać do teatru. I ich twórczość minęła wraz z pokoleniem, do którego była adresowana⁵. Nawet Henryk Sienkiewicz zauważył: „Na dobrą sprawę historyk literatury pozytywistycznej może zupełnie dobrze obejść się bez ówczesnego dramatu”⁶.

Młodzi pozytywiści piszący recenzje teatralne i dramatyczne na łamach „Przeglądu” dobrze wiedzieli, jak słaby jest stan polskiego dramatu. Nie tracili jednak nadziei na to, że sytuacja ulegnie zmianie i w swoich artykułach, poza ocenami dzieł, zamieszczali szereg uwag i porad, jak powinien wyglądać dobry dramat i co należałoby zrobić, by zachęcić młodych twórców do podjęcia się tego rzemiosła.

Sytuacja wyjściowa

Kondycja Teatru Narodowego już w okresie międzypowstaniowym znacznie podupadła. Same określenie „Narodowy” wyszło z użycia po powstaniu listopadowym. Zostało zastąpione przez ówczesne władze terminem „Warszawski”⁷. O ile zespół teatralny cechował się wysokim poziomem gry aktorskiej, o tyle repertuar już wtedy pozostawiał wiele do życzenia, zwłaszcza w porównaniu z okresem wcześniejszym. Związek z nowatorskimi tendencjami twórczości dramatycznej na Zachodzie został zerwany. Zaprzestano wystawiania dzieł Schillera czy Szekspira. Teatry warszawskie przez prawie trzydzieści lat obydwały się bez tragedii, zaś na jej miejsce wszedł melodramat, głównie francuski⁸. Teatr Narodowy dopadł duch rezygnacji już na kilka lat przed powstaniem styczniowym. Dopiero połowa XIX wieku przyniosła zmiany, kiedy na scenie pojawił się nowy gatunek: komedia. Oznaczało to równocześnie dwie rzeczy: odnowienie związków umysłowych z Paryżem i zerwanie z romantyzmem, przeciwko któremu zwracała się komedia, głosząca prymat rozumu, wysuwająca na plan pierwszy problemy moralności społecznej i obyczajowej⁹.

⁴ Wyjątkiem jest dramat historyczny. Zob. I. Gosik-Kapelińska, *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, Kraków 2011.

⁵ Z. Poznański, dz. cyt., s. 10.

⁶ Cyt. za: T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 175.

⁷ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 114.

⁸ Tamże, s. 115-116.

⁹ Tamże, s. 117.

Sytuacja ekonomiczna w Polsce po 1863 roku wpłynęła na kształt życia kulturalnego. Szlachta, przybywająca z upadłych dworów do miasta w celu zarobkowym, tworzyła nowy rodzaj inteligencji miejskiej. W wyniku gwałtownych zmian gospodarczych w kraju powstał nowy rodzaj publiczności, wśród której pojawił się widz niezbyt wyrobiony. Treść i aspekt rozrywkowy bardziej go interesowały niż wykonanie i głębsze przesłanie sztuki. Nowy widz oczekiwał silnych wrażeń, stąd zaspokajały go głównie farsy, melodramat i operetka. Teatry, które chciały przetrwać, w dużej mierze musiały dostosować swój repertuar do nowego audytorium. Sytuacja ta była dość trudna. Spotkanie się widowni o wysublimowanym smaku estetycznym i „początkujących” stawiało teatrom nie lada wyzwanie. Do tego dochodziła sytuacja polityczna, cenzura, zarząd¹⁰.

Najwyższa władza teatralna spoczywała w rękach namiestnika, generała-gubernatora, który wyznaczał prezesa dyrekcji teatrów rządowych. Oblicze teatrów, podlegających najwyższej władzy, kształtowało się jednak głównie po myśli prezesa. Od 1868 roku prezesem Warszawskich Teatrów Rządowych był Sergiusz Sergejewicz Muchanow. Publiczność ceniła wyjednanę przez niego prawo grania sztuk w języku polskim, niemniej jednak czuł on nad „praworządnością” spektakli¹¹.

Sytuacja teatrów warszawskich nie przedstawiała się zbyt dobrze. Z jednej strony represje rządowe, z drugiej brak reform. Prezesa nie zdobywali się na jakikolwiek program, sam fakt powodzenia teatru był dla nich wystarczający. Znamienne wydaje się, że w okresie popowstaniowym zaborca coraz silniej tłumił wszelkie przejawy ruchu narodowego, jednak w dziedzinie literatury i teatru wciąż jeszcze pozostawało sporo swobód¹². Stąd zespół teatralny miał możliwość znacznego wpływu na wybór sztuk, z czego jednak nie umiał należycie skorzystać.

Lata 1865–1868 były wstępem zapowiadającym epokę widowisk z udziałem wielkich gwiazd. Warszawskie Teatry Rządowe opierały się bowiem głównie na aktorstwie. Tematem w rozmowach mieszkańców miasta była nie tyle nowa sztuka, ile nowa rola gwiazdy teatru. Aktorstwo rozkwitało brawurowo. A sami odtwórcy ról, mający wpływ na repertuar, wybierali sztuki z myślą o własnej korzyści. W roku 1865 kontynuowano jeszcze repertuar z lat ubiegłych. Następny rok przyniósł kilka premier polskich, choć słabej jakości. W roku 1867 wystawiono siedem polskich premier. Rok 1868 był kontynuacją dramatu mieszczańskiego i salonowej komedii.

Komedia pozytywistyczna propagowała mieszczańskie tematy, które nie groziły żadnym przewrotem społecznym, a co za tym idzie nie stanowiły w świetle cenzury zagrożenia. Zaostrzała się ona wtedy, gdy próbowano przełamać repertuarową stagnację pozycjami innowacyjnymi, budzącymi niepokój¹³. Cenzura skutecznie

¹⁰ Tamże, s. 130.

¹¹ Więcej na ten temat: T. Sivert, *Warszawskie Teatry Rządowe*, [w:] *Teatr polski od 1863 r. do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982, s. 42-43.

¹² Tamże, s. 40.

¹³ H. Secomska, *Warszawska cenzura teatralna 1863–1890*, tamże, s. 290-305. Autorka w artykule zamieściła fragmenty zachowanych częściowo protokołów posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury, w których podane są tytuły zakazanych sztuk dramatycznych wraz z umotywowaniem postanowienia Komitetu.

wyjaławiała programy, a pisarze zbyt łatwo dzięki niej rozgrzeszali się z własnego zastoju¹⁴.

Teatr, będąc instytucją podporządkowaną władzy, stał się dość statyczny. Cenzurowano go zdecydowanie bardziej niż powieść. Akta cenzury¹⁵ wskazują, że powstawały sztuki o dużym znaczeniu społecznym, ale nie dostawały się one na scenę, a jeśli już, to bardzo okrojone z treści i okaleczone w formie¹⁶. Ożywienie się twórczości dramatycznej przyczyniło się do wzbogacenia repertuaru o sztuki rodzime, ale była to zaledwie namiastka pozytywizmu znanego z powieści. Bujniejszy rozwój teatru został wstrzymany.

Dopiero od około roku 1875 sztuki polskie zaczynają wypełniać repertuar teatralny. Do tego czasu na scenie polskiej królowały sztuki wybitności francuskich: Sardou, Augiera, Dumasa-syna. W tym też roku wystawiono *Niewinnych Świętochowskiego* – pierwszą próbą przełamania stereotypu modnej komedii. Jest to także czas domknięcia dyskusji publicystycznych nad programem pozytywistów, w którym dramat nie odegrał żadnej znaczącej roli¹⁷.

Teatr oczami pozytywistów

Na łamach „Przeglądu Tygodniowego” młodzi pozytywiści warszawscy wielokrotnie i bardzo jasno wyrażali swoje poglądy na temat funkcjonowania i roli teatru w społeczeństwie. Jak do większości spraw, tak i do tej instytucji podchodzili w sposób praktyczny i zadaniowy. Domagali się pewnego systemu, konsekwentnego wpisania się w istotne potrzeby i wymagania ogółu, co jednak nie miało być jednoznaczne z niskim schlebianiem gustom i estetycznym potrzebom nowej publiczności¹⁸. Ich recenzje teatralne zawierały nie tylko streszczenia i ocenę danej sztuki, ale często wypełnione były zaleceniami, podpowiedziami i regułami, jakie należy stosować dla podniesienia jakości dzieł dramatycznych oraz całego repertuaru teatralnego. Ze wszystkich zebranych recenzji można wyłuskać jasny program naprawczy. Oprócz uwag w recenzjach krytycy opublikowali także szereg tekstów poświęconych sprawie teatru. Ich zdaniem, posiadał on misję i szczególną rolę do odegrania w podnoszeniu świadomości moralnej i estetycznej społeczeństwa. Był uważany za dźwignię postępu: „(...) Teatr jest dźwignią postępu, bo w murach jego rozlegają się wspomnienia tego co uwiędło i uzmysłowione marzenia przyszłości. (...) Zamknijcie teatru, a zamkniecie jeden z prądów cywilizacji; zagaszcie jedno światło, którym duch ludzki promienieje”¹⁹.

¹⁴ Tamże, s. 308.

¹⁵ Tamże, s. 291-309.

¹⁶ Z. Raszewski, dz. cyt., s. 146.

¹⁷ E. Rzewuska, *Konwencje literackie w polskiej komedii pozytywistycznej*, [w:] *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 104; B. Mazan, dz. cyt., s. 12-18.

¹⁸ Autor anonimowy, *Reżyserya*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 15, s. 113.

¹⁹ Miron [A. Michaux], *O Teatrze i Szekspirze*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 52, s. 463-464.

Adam Wiślicki w pierwszym roku wydawania „Przeglądu Tygodniowego”, w 1866 roku, napisał artykuł *Teatr ludowy*, w którym przestrzegał przed tworzeniem teatrów ludowych, ukierunkowanych na odbiorców masowych z różnych, w tym najniższych, warstw społecznych. Uznając nadrzędną rolę teatru jako instytucji z misją widział szkodliwość lub raczej bezużyteczność tworzenia takich miejsc:

Lecz jeśli nazwa sceny ludowej ma wynikać z tendencji repertoaru, zastosowanego dla ludu, z ducha i formy przedstawianych utworów dramatycznych, to sądzimy, że jest ona zbyt zbytnią, a może nawet być szkodliwą. W prowadzeniu bowiem takiej sceny droga przedstawia się dwojaka: albo oschła tendencyjność, sztywna, nikogo nieprzyciągająca moralność, która wszystkich znudzi; albo też dyrekcyja chcąc zadowolić publiczność według niskości wymagań i gustu, puści się na morze cudowności i sztuk łamanych, płacliwych dramatów i fantastycznych baletów, z jakimi właściwa sztuka podnosząca, umacniająca, nie ma nic wspólnego²⁰.

Tymczasem – przekonywał Wiślicki – teatr ma jasno określoną misję:

Ależ sztuka? gdzie jest sztuka co ma spełnić cywilizacyjną względem ludu misję, podnosić go, kształcić smak zacnością treści, pięknnością, poprawnością formy? Jeżeli po to mamy lud prowadzić do teatru, ochrzczonego wspaniałą nazwą instytucji, aby mu zapewnić tanią i wygodną rozrywkę, w duchu onego starożytnego łaknienia zabaw i chleba (panem et circense), to istotnie rzecz wcale nie warta zachodu, kosztów i rozgłosu²¹.

Krytycy „Przeglądu” uważali, że jeśli teatr ma zachować swój wpływ cywilizacyjny, powinien stronić od specjalizowania się w „produkcjach” dla ludu: „W teatrze bowiem, dla wykształconej publiki, prędzej się można spotkać z utworami wyższego nastroju, wypowiedzianymi lepszym językiem, lubo niestety, przymiot ten w nowszych utworach dramatycznych coraz jest rzadszym”²². Wiślicki podkreślała w swoim tekście, że nie należy tworzyć nowych słabej jakości teatrów ludowych, lecz dobroczynny wpływ teatru na masy pozostawić scenie ogólnej, którą należy udoskonalać i uczynić przystępniejszą cenowo.

„Przeglądowcy” zdawali sobie sprawę, że teatr niedbający o repertuar wysoki, nastawiony na zysk, schlebia gustom nowej publiczności. Miron w 1868 roku w artykule *O teatrze i Szekspirze* pisał:

Teatr też taki, prowadzony w interesie czystej kramarskiej spekulacji, rzeczywiście będący tylko akcją obłożoną kuponami, jest tak podobnym do tego teatru, który winien być społeczną instytucją, jak szynk do kościoła. (...) teatr jest nie zbiornikiem śmiechu i łez udanych, ale świątynią – a sztuka dramatyczna jednym z obrządków

²⁰ A. Wiślicki, *Teatr Ludowy*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 19, s. 1.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 2.

działalności ducha i mającym również jak inne obrządki swoich kapłanów i wyznawców swoich²³.

Winą za niski poziom repertuaru kierownictwo teatru obarczyło publiczność, obdarzoną brukowym gustem i brakiem należytego wykształcenia artystycznego. Młodzi pozytywiści zgadzali się z tym poglądem, równocześnie nie broniąc strategii postępowania reżyserów:

(...) publiczność nasza liczniej się zwykle zgromadza na wodewiliki, aniżeli na sztuki poważniejszej treści i że w trakcie przedstawienia ostatnich, częstokroć panuje obojętność i spokój w sali teatralnej, na widok nawet szczęśliwie i z prawdziwym poczuciem artystycznym oddanych sytuacji dramatycznych, wówczas gdy płaskie koncepta wodewilowe, wywołują godny lepszych rzeczy zapal, to mimowoli bijąc się w piersi, musimy przyznać pewną przynajmniej dozę słuszności reżyserowi, i zwątpić o ukształceniu gustu estetycznego naszej publiki²⁴.

W 1871 roku Józef Kotarbiński w nieco ironiczny sposób zwrócił uwagę na kilka kwestii problemowych współczesnego teatru w artykule *Kilka słów o repertuarze*. Zdiagnozował stan współczesnej sceny. Stwierdził, że pod pewnymi względami jest „nieźle, ale powinno być stokroć lepiej”²⁵. Aktorzy są w większości znakomici, jednak to, co jest grywane na deskach teatru, pozostawia wiele do życzenia: „Repertuar posiada trochę sztuk niezłych... ale ale więcej jeszcze nędzot, a najwięcej rzeczy tak starych i oklepanych, że je z pewnością świergotają na pamięć nawet... wroble na rynnach teatralnych”²⁶.

Krytyk więc podkreślił to samo, o czym kilka lat wcześniej pisali jego koledzy z redakcji – teatr jest „rzeczą wyśmienitą”, która łączy się od niepamiętnych czasów z potrzebami społeczeństw wykształconych, jest także bezpośrednim wynikiem życia narodowego²⁷. Ponieważ współcześnie do teatrów uczęszcza nowy rodzaj publiczności złożonej z niedawno powstałej warstwy mieszczańskiej o nie zawsze wyrobionym smaku artystycznym, autor artykułu zaleca reżyserom, aby dbali o jednolitość poziomu wystawianych sztuk. Teatr nie może zniżyć poziomu, gdyż wtedy przestaje być instytucją, a staje się „budą jarmarczną, albo miejscem próżniaczej rozrywki”²⁸. Pierwszą zatem powinnością, na jaką wskazuje Kotarbiński, jest potrzeba grania nowych sztuk. Autor stawia pytanie, dlaczego, choć reżyserzy starali się podjąć powyższych zadań, zrobili to tak niefortunnie i skazali widownię na takie spektakle, jak: *Żyd, Wanda czy Salomon*. Z kolei jeśli już wystawiane są wielkie arcydzieła, takie jak *Romeo i Julia*, to w nędznych przekładach i przeróbkach. Recen-

²³ Miron, *O Teatrze i Szekspirze*, tamże.

²⁴ S. Gąsiorowski, *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 40, s. 319.

²⁵ J. Kotarbiński, *Kilka słów o repertuarze*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 6, s. 45.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

zent wskazuje wyraźnie, że przyczyną takiego niefortunnego doboru repertuaru jest układanie go według kaprysu aktorów.

Krytycy „Przeglądu” mieli świadomość potencjału, jaki tkwił w wielkich osobowościach teatru. Wiedzieli, że warszawska scena może się poszczycić prawdziwymi talentami aktorskimi, które nieraz swoją grą ratowały zupełnie mierne sztuki. Ale wiedzieli także, że nie można zatrzymać się na schlebaniu grze aktorskiej. Kotarbiński zwrócił uwagę na zasadniczy problem: „Teatr powinien być dla sztuki i społeczeństwa, ale nie dla aktorów”. Reżyseria, według Kotarbińskiego, powinna zaniechać takiego postępowania i dodać repertuarowi więcej życia i świeżości, wykorzystać współczesny zapal publiczności do widowisk dramatycznych. Sama zresztą powinna tą publicznością kierować, wyrabiać jej smak estetyczny – „jednym słowem – pisze Kotarbiński – stanąć na prawdziwej wysokości przewodnika świątyni piękna”²⁹.

W 1872 roku na łamach „Przeglądu Tygodniowego” na pierwszej stronie numeru 15 ukazuje się tekst ponownie poświęcony sztuce reżyserii³⁰. Anonimowy autor artykułu wspomina, że już nie tylko „Przegląd” krytykuje nikczemną działalność kierownictwa teatru, ale także wskazują na to inne tytuły prasowe. Stąd autor, zamiast kolejnej krytyki, chce zaproponować konkretne środki zaradcze. Gust publiczności jest żądny nowych, szlachetnych wrażeń, rzeczy pięknych i poważnych. Autor stwierdza, że widać w tym pierwsze przebliski „nowego, zdrowego światła”³¹, które należy pielęgnować i podsycać. Krytyk uważa, że zadanie, jakie spoczywa na reżyserze, jest zbyt wymagające i trudne, jak dla jednej osoby. Proponuje zatem utworzenie Komitetu Reżyserskiego.

Komitet taki miałby się składać z jednego lub dwóch artystów dramatycznych i dwóch albo trzech literatów znających się na sztuce dramatycznej i aktorskiej, przewodniczyłby zaś zespołowi reżyser. Zatwierdzenie składu należałoby do Dyrekcji Rządowej Teatrów, która według autora wykazała ostatnio dużo dobrych chęci w tej kwestii. Dalej zostają omówione zadania takiego Komitetu, z czego na jedno zostaje położony szczególnie nacisk – na sprawiedliwy podział ról w przedstawieniu. Autor pisze: „Jest to jeden z najważniejszych obowiązków wśród intryg i nienawiści zakulisowego świata, wśród przywilejów osobistych, zakorzenionych z biegiem czasu w Teatrze Warszawskim”³². W punkcie siódmym wytycznych znalazło się także zaakcentowanie istotnej kwestii: dopuszczania debutantów lub mało znanych artystów prowincjonalnych na scenę oraz zdejmowanie sztuk nieudolnych lub zbytecznych.

Rok 1874 przynosi kolejne rozczarowanie. W tygodniku ukazała się anonimowa informacja, że nadzieje związane z personalnymi zmianami reżyserii okazały się złudne. Nowi reżyserzy dostarczają wielu jednoaktówek, jednak publiczności

²⁹ Tamże.

³⁰ [J. Kotarbiński], *Reżyseria*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 15, s. 113-114.

³¹ Tamże, s. 113.

³² Tamże, s. 113.

nie chodzi już o ilość, lecz o jakość. Autora dziwi, że z tak znacznej liczby osób uprawiających zawód pisarza nie wytworzyło się dotąd choćby kilka talentów dramatycznych, a winą za taki stan obarcza sam teatr i brak z jego strony zachęty. Zaleca: „Jeśli zaś w istocie kraj nasz cierpi na posuchę nowych talentów to zaleca się wznowienie dawniejszych, wysokich sztuk. Dotąd kraj nasz nie mógł się poskarżyć na brak uzdolnionych dramaturgów, jednak to scena od zawsze jako jedyna mogła podnieść gust i stworzyć dramatycznych pisarzy”³³.

Autor nie może zaakceptować niechęci i niegościnnosci sceny warszawskiej, nie rozumie dlaczego sztuki bardzo dobre zostają odrzucane zaś zupełnie nijakie i słabe zostają wystawiane na scenie i cieszą się długotrwałą obecnością w repertuarze. Czuje także bezsilność z powodu ciągłego nawoływania do zmiany i wskazywania na konieczne reformy w teatrze. Z rezygnacją stwierdza: „Najgorsze, iż nie widzimy sposobu wyjścia z tego zaczarowanego koła. Poważniejsze pisma wołają ile płuc stanie. (...) i wszystko są to głosy wołającego na puszczy!”³⁴.

W 1876 roku, po raz kolejny publicyści przypomnieli krytyczne oceny polskiej sceny, która przez ostatnie 10 lat nie uległa znacznej poprawie³⁵. W ich ocenie teatr cierpi na brak kierownictwa. Przyznają jednak, że pod kilkoma względami, dzięki zapobiegliwości nowej dyrekcji, dramat nieco się podniósł, niestety głównie w kierunku aktorskiego popisu. Nie bez kozery okres ten nosi często nazwę „epoki gwiazd”.³⁶ Życie artystyczne rozkwitło, ale poziom sztuki pozostał ten sam. Jeśli już pojawiał się repertuar wysoki, to z umotywowania ekspozycji walorów gry znakomitych aktorów. Krytyk stwierdza, że „zapanowało systematyczne niedbalstwo, które od dawna zapuściło korzenie w grunt artystyczny dramatu naszego”³⁷. Należałoby zatem: „(...) podjąć organiczną pracę kierownictwa, ożywić swą działalność wyższą myślą obywatelską, przejąć się głęboko ważnością społecznego znaczenia sceny i gorąco ukochać jej postęp”³⁸.

Nie tylko wystawianie debiutów było rzadkością, recenzenci narzekali również na brak nowości w repertuarze: „Przez półtrzecia z górą miesiąca nie przedstawiono na letniej scenie ani jednej nowości, chociaż zwolennicy Teatru Letniego i popularniejszych widowisk, wyczekiwali ich jak kania deszczu”³⁹. I dalej: „Tymczasem w obecnym sezonie, od trzech prawie miesięcy, na próżno wyglądają wszyscy na horyzoncie teatralnym jakiego nowego zwiastuna”⁴⁰.

Teatr zdaniem pozytywistów miał swoją ściśle określoną misję, miał realizować postulat kształtowania estetycznego i artystycznego smaku społeczeństwa. Dlatego też duży nacisk kładli na repertuar, zwracali uwagę na to, co jest wystawiane. Na wzmianki o grze aktorskiej w recenzjach zawsze znajdowało się miejsce, ale nie

³³ Autor anonimowy, *Przegląd teatralny: Obrazek p. Szymanowskiego „Na ulicy” i suplika do Reżyserji dramatu*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 14, s. 115.

³⁴ Tamże.

³⁵ Autor anonimowy, *Reżyserya*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 40, s. 454.

³⁶ A. Żurowski, *Modrzejewska Shakespearestar*, Gdańsk 2010.

³⁷ Tamże, s. 455.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 456.

⁴⁰ Tamże.

było ono miejscem głównym. Krytyka teatralna „Przeglądu” usiłowała wywierać wpływ na kształt sceny w Polsce w okresie zaborów. Publicyści silnie akcentowali rolę i wpływ krytyki na wyrabianie preferencji estetycznych publiczności, dlatego potępiali pobłażliwość krytyków i recenzentów tak wobec debiutantów, jak i wyrobionych już literacko nazwisk.

Sytuacja dramatu. Dramat „scenicznie” ułożony⁴¹

W 2 połowie XIX stulecia na strukturę dramatu bardzo silnie oddziaływała presja efektu scenicznego. Odbierało to dramatowi literacką rację bytu i przesunęło go w stronę „ulotnej egzystencji teatru”⁴² – podkreśla Dobrochna Ratajczakowa. Sztuki zaczęto pisać dla publiczności „dnia”, nastawionej na silne emocje i grę aktorską. Efekt teatralny stał się swoistą miarą sceniczności tekstów „dobrze zrobionych” (*pièce bien faite*).

Autorzy sztuk przekształcili się, by użyć znów celnego określenia badaczki, w „producentów i założycieli” własnych „fabryk sztuk”, których rynkiem zbytu stał się teatr⁴³. Proces twórczy nie był już „sakralny”, lecz praktyczny. Zasada arcydzielnosci została zastąpiona zasadą konkurencyjności. Takiej praktyce przeciwstawiali się zdecydowanie młodzi pozytywiści warszawscy w swoich artykułach.

Choć „przeglądowcy” dopatrywali się w organizowanych konkursach dramatycznych dużych szans na rozwój sztuki dramatycznej, to z perspektywy czasu wiadać, że plon ten był raczej mizerny. Strategia pisania na konkurs zakładała bowiem poruszanie się w obrębie znanych konwencji i tematów, wykluczając jednocześnie możliwość przebiccia się innowacyjnych rozwiązań artystycznych. Konkursy zatem przyczyniły się jedynie do utrwalenia schematycznego wzorca pisania sztuk.

Komédie pozytywistyczne szybko się zestarzały i wypadły z czytelniczego obiegu. Doprowadziły do tego: skrajna konwencjonalizacja, powtarzanie nużących stereotypów, charakter zwykle czysto rozrywkowy. Ewa Rzewuska w pracy *Konwencje literackie w polskiej komedii pozytywistycznej* zwraca uwagę na rzecz szczególną: autorzy dramatyczni tego okresu nie wierzyli zupełnie w możliwości instrumentalne uprawianego gatunku⁴⁴. Innego zdania byli publicyści skupieni wokół „Przeglądu Tygodniowego”. I tak warunkiem dobrej komedii, według Kotarbińskiego, nie jest naśladowanie utartych formuł scenicznych autorów francuskich, ale oryginalna inwencja i głęboka obserwacja społeczeństwa. Nie wystarczy – zdaniem krytyka – włożyć w usta bohaterów kilka satyrycznych tyradek, ale ową satyrę przeprowadzić „w czynie, trzeba się zapoznać z chorobą społeczną, którą wyszydzać mamy, trzeba być trafnym spostrzegaczem, aby ją uchwycić w typach istotnie prawdziwych i żywotnych. Trzeba stworzyć ludzi, a nie manekiny, trzeba stworzyć

⁴¹ D. Ratajczakowa, „Dramat scenicznie ułożony”, [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, s. 223-229.

⁴² Tamże, s. 223.

⁴³ Tamże, s. 228.

⁴⁴ E. Rzewuska, dz. cyt.

intrygę opartą na faktach prawdopodobnych, a nie na naciągniętem farsowem powikłaniu”⁴⁵.

Pomyślniejsze lata dla rozwoju dramatu mieszczańskiego nadeszły wraz z początkiem dominacji sztuki tendencyjnej. Sztuki zaczęły być oceniane ze względu na wyrażoną ideę utylitaryzmu i zasadę prawdopodobieństwa życiowego. W roku 1875 powraca kwestia Taine’a. W *Echach warszawskich* „Przeglądu Tygodniowego” dyskusja o kondycji teatru polskiego zostaje włączona w toczony na łamach piśmiennictwa spór o kształt estetyki pozytywnej:

Według p. Struve’go estetyka pozytywna «srowadza sztukę do przedstawienia typów», co jest po prostu fałszem (...). Według Taine’a wartość dzieł sztuki wzrasta razem z doniosłością życiową tej uwydatnionej cechy, oraz ze sposobem jej artystycznego ukształtowania. Im ogólniejszą będzie potęga życiowa, przedstawiona w dziele sztuki, im bardziej wybitność jej podniesie się w artystycznym opracowaniu, tym wyższe stanowisko zajmie ten utwór w dziedzinie arcydzieł. Widzimy więc wyraźnie, że estetyka pozytywna nie uważa sztuki za ślepe naśladownictwo natury (...)»⁴⁶.

Jak widać, według pozytywistów, pierwiastek ów, ta cecha/idea musi być wprowadzona z rzeczywistości, której sztuka jest artystycznym streszczeniem. Dlatego też najważniejsze okazało się kryterium doniosłości społecznej – utwór znaczył tym bardziej, im więcej przynosił korzyści społeczeństwu⁴⁷.

Pozytywiści trafnie diagnozowali problemy współczesnego stanu świadomości społecznej i kulturowej. Wiedzieli, że stan dramatu polskiego nie jest dobry. W recenzjach zamieszczali szereg zaleceń w celu polepszenia tej sytuacji, wytykali rażące błędy i doszukiwali się możliwych powodów takiego stanu rzeczy. Kotarbiński w recenzji *Znakomitych* zwraca uwagę na palący problem pobłażliwości krytyki i samozachwyty autorów dramatycznych. Niskie wymagania, „głaskanie” krytyków i kąpiel w blasku pozornego talentu nie daje warunków do wejścia sztuki dramatycznej na wyższy poziom: „Kwestya krytyki, fałszywej znakomitości, ich mierności albo nieudolności wszelkiego rodzaju wspierających się w społeczeństwie naszym, świecących fałszywym światłem reklamowanego talentu, opartych na koteryjnej admiracyi, jest może jedną z najbardziej palących i pożądaných kwestyi społecznych”⁴⁸.

W 1874 roku po raz pierwszy pojawia się wzmianka o polepszeniu się sytuacji literatury dramatycznej i podkreślenie wciąż niesprzyjającego stosunku sceny do rodzimej twórczości: „O ile się zdaje, poezya nasza pochyna wchodzić w okres

⁴⁵ J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny: Znakomicy – Komedya w 3ech aktach wierszem oryginalnie napisana przez Feliksa Szobera*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 39, s. 321.

⁴⁶ Autor anonimowy, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 34, s. 399-400. Zob. także: Autor anonimowy, *Polemika z p. Kaszewskim*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 17, s. 135.

⁴⁷ Z. Przybyła, *Józef Kotarbiński o pisarzach epoki pozytywizmu*, w: *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski*, red. naukowa B. Mazan i Z. Przybyła, Częstochowa – Łódź 2001, s. 232.

⁴⁸ J. Kotarbiński, *Przegląd teatralny: „Znakomicy” ...*, s. 321.

rozwoju dramatycznego. Lubo dotąd zbyt świetnych na tem polu rezultatów nie osiągnięto, zawsze jednak ostatnie lata wzbogaciły piśmiennictwo nasze większą znacznie niż dawniej ilością udatnych komedyj i mniej więcej szczęśliwych prób w dziedzinie tragicznej, co tem dziwniejszem się nam wyda, gdy zważymy niekorzystne dla oryginalnej sztuki warunki, a szczególnie wrogi prawie do niej scen naszych stosunek⁴⁹.

Grabowski zwrócił uwagę, że „w ostatnich czasach młodsze pokolenie zwróciło się do historii wprawdzie nie naszej bezpośrednio, ale najbliższej nam z pomiedzy pobratymczych ludów⁵⁰”.

Warto w tym miejscu wskazać na znaczenie konkursów dramatycznych. Droga konkursowa okazała się najlepsza dla debiutantów chcących wstąpić w szeregi literatów: „Tylko poczynający i wyrabiający się autorzy, tą drogą starają się dobić uznania i zalecenia na scenę, na którą u nas tak trudno się jeszcze dostać⁵¹”. Konkursy zatem mogą „wywoływać kiełkowanie talentów⁵²”, ale na tym ich działanie w zasadzie dobiega końca. Kolejną kwestią – równie istotną – okazuje się finansowanie młodych talentów: „Dla tego też w interesie słuszności i sztuki, byłoby nader pożądanem, aby procent od czystego dochodu netto szedł na korzyść autora, który wiedząc że sztuka stale utrzymywana na repertoarze, przynosić będzie dochód ciągły, wkładałby cały zasób talentu i pracy (...)”⁵³.

W ciągu 1875 roku pojawiają się artykuły i informacje o zdecydowanym polepszeniu się sytuacji literatury na polu dramatycznym. W numerze 36 „Przeglądu” w *Echach warszawskich* anonimowy autor wymienia liczne dobre polskie dramaty, wśród nich *Niewinnych* Aleksandra Świętochowskiego. Zauważa jednak, że wciąż na scenie grane są przeważnie obce sztuki, które są bardzo słabe, a zdecydowanie praktyczniejszym jest, jeśli już wystawiać rzeczy słabe, to przynajmniej własne. Z własnych, nawet słabych sztuk, publiczność może czerpać jakieś nauki, natomiast sztuki obce psują i tak niezbyt wyrobiony jeszcze jej smak⁵⁴. Autorzy „Przeglądu” zachęcali do wystawiania sztuk rodzimych, gdyż widzieli w tym jeden z koniecznych warunków rozwoju sztuki dramatycznej.

Sytuacja debiutu. Debiuty dramatyczne

Ewa Paczoska w *Krytyce literackiej pozytywistów* zwraca uwagę na strategiczne traktowanie sytuacji debiutu przez młodych pozytywistów. Oni sami byli debiutantami nowej postyczniowej rzeczywistości, startowali z pozycji świadomie „ze-

⁴⁹ B. Grabowski, *Przegląd Literacki. Krok – ostatni Arkony książę, tragedia w V aktach p. Bronisława Komorowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 32, s. 262.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Autor anonimowy, [Artykuł wstępny bez tytułu], „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 21, s. 1.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Autor anonimowy, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 36, s. 424.

rowej”⁵⁵. Towarzyszyło im myślenie zaczynania od nowa, byli wolni od obciążeń. Krzysztof Dmitruk zauważa, że debiut to moment arcyważny dla autora:

Jest początkiem każdego literackiego czasu, punktem zerowym, pierwszą stroną artystycznych kalendarzy. (...) Niekiedy pisarz usiłuje się oderwać, uwolnić od własnego startu. Wypiera się go i skazuje na zapomnienie. Zaczyna wszystko od nowa – czasem wielokrotnie. Debiut jest jednak najczęściej przedmiotem swoistego kultu, poddawany nieustannej reanimacji – uczestniczy we wszystkich stadiach literackiego awansu i upadku⁵⁶.

Debiutu nie da się powtórzyć. Nie jest on wolny od napięcia pomiędzy tym, co tradycyjne, a tym, co nowoczesne; tym, co było, a tym, co nowego ze sobą może wnieść. I to na ten właśnie komponent krytycy „Przeglądu” zwracali w swych ocenach szczególną uwagę. Pragnęli doczekać się takiego dzieła, które – nie łamiąc tradycyjnych zasad sztuki dobrego dramatu jednocześnie wskaże nową drogę rozwoju.

Pozytywiści w swej krytyce literackiej wskazywali przede wszystkim na zadania i cele, jakie powinna realizować nowa literatura oraz na jej ważną funkcję społeczną. Przemiany literackie, zmierzające w kierunku od tendencyjności ku realizmowi, można było w nieznacznym stopniu dostrzec także w rozwoju dramaturgii polskiej. W pierwszych latach dominowały jeszcze debiuty na wzór francuski. Z czasem nowe próby wyraźnie oddzielały się od tego modelu, czym wywoływały ogromny entuzjazm wśród krytyków „Przeglądu”.

Znaczna część przedstawionych recenzji zawiera głównie – zgodnie z powszechną wówczas praktyką – streszczenie sztuk, opatrzone wartościującym komentarzem. Zdarza się jednak, że przedstawione przez krytyków analizy na łamach „Przeglądu” zawierają szereg uwag dotyczących tego, jak powinien wyglądać dobry dramat, czym powinien charakteryzować się dramatopisarz oraz postulaty, których wprowadzenie może przyczynić się do poprawy sytuacji polskiej sceny.

W 1866 roku ukazała się pierwsza recenzja teatralna debiutu dramatycznego *Dzieje serca*⁵⁷ Wacława Szymanowskiego pióra Adama Wiślickiego. Jest to komedia współczesna rozgrywająca się w rodzinie Prezesa. Na pozór zbytek i luksus, w istocie ruina i rozpacz. Autor ironicznie stwierdza, że żadna „dobrze wychowana” komedia nie obywa się dziś bez pieniędzy na stole. Cała intryga opiera się na motywie „sprzedania” córki Julii majątnemu kandydatowi, który uratuje rodzinę z finansowej opresji. O rękę młodej panny stara się trzech kandydatów, każdy

⁵⁵ E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1989. O ciekawej i ważnej sytuacji debiutu z punktu widzenia literatury pisała w kontekście Gabrieli Zapolskiej także Anna Janicka. Por. teźże, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013, s. 81-98; K. Dmitruk, *Przemiany instytucji dramatu*, [w:] tegoż, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980, s. 128-129.

⁵⁶ K. Dmitruk, dz. cyt., s. 128-129, cyt za: A. Janicka, dz. cyt., s. 23.

⁵⁷ A. Wiślicki, „*Dzieje serca*”. *Komedia w 3 aktach oryginalnie wierszem napisana przez Wacława Szymanowskiego (Przegląd Teatralny)*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 15, s. 117-119.

z nich uosabia kolejno: Karol-adwokat poezję czynu, Adam-poeta poezję słowa, Geld-bankier współczesny materializm.

Początkowo Julia, nieświadoma bankructwa rodziny, odrzuca każdego z zalotników. Porywem serca ofiarowuje swój majątek po matce, zarzeka się, że pójdzie do pracy, byle tylko uniknąć małżeństwa. Ojciec jednak przekonuje ją, że jest to jedyne rozsądne wyjście. Julia posłusznie wyraża zgodę. Gdy Geld zjawia się na scenie, narzeczona wyznaje mu, że jest inny kochający i kochany, na co kandydat się oburza i opuszcza zrujnowaną rodzinę. Niebawem jednak powraca z adwokatem, by oznajmić, że dobrodusznie posąg Julii został uratowany. Sam wykupił majątek, bo zrobił na tym dobry interes. Ostatecznie rękę córki Prezesa otrzymuje ukochany Karol.

Jest to komedia „skrojona” na wzór komedii francuskiej. Autor recenzji pisze, że postaci omawianej sztuki dobrze są znane z dzieł Ponsarda i Augiera, tyle tylko, że w rodzimej sztuce są bez wyrazu, woskowe, nazywa je „manekinami”: „Osku-bawszy tych platonowskich kogutów z napuszonych frazesów, pozostanie tylko złudzenie postaci (...)”⁵⁸.

Krytyk konkluduje z ironią: „Pasieni lekką komedyjką, jesteście tak spragnieni wrażeń scenicznych, iż nie chcielibyśmy stracić ani jednego drgnienia, ani jednego gestu w seryo granej roli... (...) Komedia to zadziwiająco przyzwoita, nikt w niej nie czuje się wypoliczkowanym ani nawet uszczypniętym, a satyra schodzi do znaczenia tendencji, bo nikt na serio nie bierze swoich śmieszności (...) Jedno tylko stawimy jeszcze pytanie: dla czego ta komedia nosi tytuł: Dzieje serca? Serce bowiem odgrywa tu bardzo zwyczajną rolę, nie większą jak worek pana Gelda”⁵⁹.

W 1867 roku pojawia się recenzja debiutanckiej książki Franciszka Lasockiego pod tytułem *Ludgarda*. Tym razem autorem recenzji jest Aleksander Skrobański⁶⁰. Recenzent zawarł w swojej pracy postulaty dotyczące tragedii. Zaczyna swą wypowiedź od uwag na temat narzekania krytyków na brak utworów dramatycznych, zwłaszcza o treści historycznej. Przywołuje kilka opinii recenzentów z prasy polskiej, którzy podejmowali się prób odnalezienia przyczyny takiego stanu rzeczy. Wszystkie one mówią jasno, jak trudne jest zadanie autora, któremu nie każdy jest w stanie sprostać. Tragedia, według pozytywistów, jest najdoskonalszą, ale zarazem i najtrudniejszą formą poezji. Autor dramatyczny musi posiadać wiedzę psychologiczną dla stworzenia żywych postaci, przestudiować historię, poznać zasady i prawa sztuki dramatycznej. Trafiają się jednak śmiałkowie, którzy lekceważąc wszystkie trudności, rozpoczynają swoją karierę literacką od napisania dramatu. Takim śmiałkiem jest ów autor *Ludgardy*, student Szkoły Głównej: „Jak z treści samej widzimy, są tu aż dwa trupy, które autor uważał za wystarczające dla wzbudzenia litości i trwogi tragicznej – intrygę zastąpiono oszustwem – podzielono na cztery akty, a każdy akt na kilka scen i oto stała się tragedia!”⁶¹.

⁵⁸ Tamże, s. 119.

⁵⁹ Tamże, s. 118-119.

⁶⁰ A. Skrobański, *Przegląd Literatury Polskiej. Ludgarda – Tragedya w czterech aktach, przez Franciszka Lasockiego, studenta Szkoły Głównej, nakładem autora, w Drukarni Józefa Ungra 1867 r. str. 126, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 14, s. 108-109.*

⁶¹ Tamże, s. 108.

Skrobański na wstępie podkreśla, że do analizy omawianego utworu zastosuje wymagania dotyczące klasycznej tragedii. I tak pod uwagę bierze cel utworu. Celem każdej tragedii jest przeprowadzenie jakiejś prawdy moralnej, której w dziele Lasockiego brak, czym dowiódł ograniczone pojęcie o sztuce, „kiedy sądzi, że dosyć jest przedstawić jakiś efektowny wypadek, aby cel właściwy osiągnąć (...)”⁶². Powołuje się w tym momencie na słowa znakomitego niemieckiego tragika Schillera: „Poeta znający się na prawdziwej swej korzyści, nie sprowadzi nieszczęścia przez złą wolę, pragnącą nieszczęścia, ani tem mniej przez brak rozumu, lecz jedynie za pomocą przymusu okoliczności”⁶³.

Krytyk stawia autorowi kolejne zarzuty: poza tym, że dzieło nudzi czytelnika, również jest niedokończone przez brak nader ważnego czynnika sztuki, tj. katastrofy – poetycznej sprawiedliwości: „(...) otóż w sztuce, która to życie powszechnie idealizuje, przestrzega się, aby żaden łotr nieukarany z obrębu tragedii nie wychodził. Niedopełnienie tego warunku, krytyka estetyczna nawet takiemu geniuszowi dramatycznemu jak Wiktor Hugo nie przebacza. W *Ludgardzie* p. L., zabójcy są sobie spokojni i bezpieczni, jakby spełnili czyn dobry, szlachetny”⁶⁴.

Uwaga następną dotyczy postaci, są bowiem one bez charakteru: „przyzwyczajeni dopatrywać się w każdym dziele dramatycznym z całą prawdą przeprowadzony proces psychologiczny, od najskrytszych pokus i niedojrzanych sprężyn duszy, aż do tej chwili, kiedy bohater pełen samodzielności i rozważli, wolę swoją w czyn zamienia (...)”⁶⁵. Okazuje się, że *Ludgarda* nie zawiera ani jednej postaci dobrze skonstruowanej, o pogłębionej psychologii. Publicysta powołuje się na Arystotelesa, który domagał się, aby tragedia wzbudziła w czytelniku litość i trwogę. Żadnych z tych uczuć utwór Lasockiego nie wywołuje. Krytyk ironicznie konkluduje: „(...) jeśli się już koniecznie mamy litować, to chyba nad samym autorem, który podobne ramoty w świat puszcza, jeśli zaś trwożyć, to chyba o biedną naszą literaturę, co się z nią stanie jeśli i nadal tego rodzaju książki zjawiać się będą”⁶⁶. Skrobański zwraca także uwagę na niedostatki języka dramaturga, które rażą pogwałceniem zasad form gramatycznych.

Pozytywną ocenę wystawia Franciszek Niedzielski komedii Jana Aleksandra Fredry *Piosenka Wujaszka*⁶⁷. Utwór nie jest debiutem autora, ale uznany za taki został przez krytyka: „Taką jest treść tej komedyjki, pierwszego utworu młodszego Fredry, przedstawionego na warszawskiej scenie”⁶⁸. Autor wyraża radość, że pośród zalewu wodewili i fars francuskich na scenie pojawiła się sztuka polska, w dodatku bardzo udana, dlatego krytyk wywodzi z niej talent odziedziczony po ojcu. Niedzielski żałuje jedynie, że swoje uzdolnienia dramatyczne Fredro obraca w kie-

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 108-109.

⁶⁵ Tamże, s. 109.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ F. Niedzielski, *Przegląd Teatralny*. „*Piosenka Wujaszka*”, *krotochwila w 1ym akcie ze śpiewkami, oryginalnie napisana przez Jana Aleks. Fredrę*, „*Przegląd Tygodniowy*” 1867, nr 17, s. 131-132.

⁶⁸ Tamże, s. 131.

runku farsy. Zwraca uwagę na fakt, że jest to autor debiutujący, w związku z czym warto było poświęcić mu więcej miejsca niż grze aktorskiej, o której niewiele nowego można powiedzieć: jest znakomita i utrzymuje się na równym poziomie od dłuższego czasu: „Należałoby wspomnieć o grze artystów, lecz tu rzadko kiedy co nowego powiedzieć można. To też przede wszystkim te kilka wierszy naszego Przeglądu poświęciliśmy autorowi, jako nowowystępującemu, podczas gdy artyści mają już znaczenie i ocenę ustaloną i z góry przewidzieć można, jak grać będą. Personel naszej sceny o wiele dobrańszy nad jej repertoar, wykonywa zwykle sztukę lepiej niż ona warta; chociaż niniejsza sztuczka warta dobrej gry i taką też się cieszy”⁶⁹.

W tym samym roku 1867 w numerze 32 pojawia się ocena debiutu Władysława Koziębrodzkiego *Po śliskiej drodze*⁷⁰. Utwór recenzował Józef Kotarbiński.

Kotarbiński jako krytyk starał się zauważać i uwypuklać twórczość rodzimą, czasem ze zbyt dużym entuzjazmem⁷¹. W pierwszej fazie swojej krytycznej kariery silnie wierzył w utylitaryzm sztuki: zaspokojenie potrzeby rozrywki, łagodzenie obyczajów, rozwijanie gustu estetycznego. Tendencję uznawał za zasadną, jeśli nie szkodziła konstrukcji dramatu i była zespolona z jego treścią⁷².

Koziębrodzki wybrał dobrze znany i często wykorzystywany w drugiej połowie XIX wieku motyw życia ponad stan. Zdaniem Kotarbińskiego, temat ten, choć często spotykany, trudny jest do uchwycenia na scenie. Debiutantowi w ocenie krytyka udaje się to jednak osiągnąć: „W literaturze naszej wiele znajdujemy satyr, powieści i utworów dramatycznych, które w różny sposób poruszają tę, że tak się wyrażymy po dzisiejszemu, kwestyję – przyznać jednak należy, że pan Koziębrodzki, ze swego stanowiska daleko ją dosadniej niż inni przedstawił i obszerniej rozwinął”⁷³.

Zdaniem Kotarbińskiego, że najlepiej skreślona została postać Korewicza – człowieka słabego, lekkomyślnego, zniszczonego przez dobrobyt, do reszty zrujnowanego życiem ponad stan: „Charakter ten jest wyczerpany we wszystkich szczegółach, i przeprowadzony konsekwentnie od początku do końca. O ile pamiętamy, w żadnym z naszych utworów beletrystycznych nie ma tak wszechstronnego i prawdziwego obrazu człowieka tego rodzaju”⁷⁴.

Krytyk zwraca uwagę na nieznaczące uchybienie kilku postaci, które zbyt słabo są połączone z przebiegiem akcji:

Jest to wielkim artystycznym błędem, bo prawdziwe dzieło sztuki powinno być tak spójne i wykończone, że każda jego część przyczyniać się winna do harmonii całości. W ogóle można powiedzieć że cały dramat nosi na sobie cechę kierunku realistycznego, zasadzającego się na malowaniu stosunków i idei teraźniejszego społeczeństwa. Kierunek ten, który według nas najwięcej przystoi nowożytnemu dramatowi, bo

⁶⁹ Tamże, s. 132.

⁷⁰ J. Kotarbiński, *Przegląd Literatury Polskiej. Po śliskiej drodze, dramat w 4-ach aktach, oryginalnie napisany przez Władysława hr. Koziębrodzkiego. (Drukowany w Czasopiśmie „Kłosy” na rok 1867, Tom IV od Nr. 104)*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 32, s. 254-256.

⁷¹ Z. Jasińska, *Józef Kotarbiński*, Warszawa 1969, s. 123-124.

⁷² Tamże, s. 125.

⁷³ J. Kotarbiński, *Przegląd Literatury Polskiej. Po śliskiej drodze...*, s. 254.

⁷⁴ Tamże, s. 255.

pod szatą piękna przedstawia najważniejsze kwestje moralne i społeczne, wcielone w ruch i życie, był u nas dotychczas w dziwnej poniewierce. Krytycy nasi wierni tradycyjnej zasadzie, że sztuka sama sobie jest celem, z lekceważeniem zawsze przyjmowali i przyjmują najlepsze utwory najnowszego francuskiego dramatu, który pierwszy tę dążność wyrobił. (...) Przyznać jednak należy, że p. Koziembrodzki, jakkolwiek poszedł drogą utworzoną przez nowszy dramat francuski, jednakże nie był jego ślepym naśladowcą, maluje bowiem nasze społeczeństwo (...)”⁷⁵.

Autor recenzji chwali debiutanta za unikanie przesady w eksponowaniu „brudu” społecznego. W swej artystycznej formie dzieło jest pisane zdecydowanie „pod scenę” w sposób bardzo umiętny. Przebieg akcji trzyma widza w napięciu od pierwszych scen. Największą wadą, której Kotarbiński przemilczeć nie mógł, jest język dramatu. Przez przyjęcie nadmiernego realizmu mowa bohaterów często zbyt dosłownie naśladuje tok mowy potocznej, przez co sztuka traci gładkość. Kotarbiński uważa to za błąd, ponieważ „sztuka nie powinna ślepo naśladować natury.” Na koniec recenzent sugeruje wystawienie dramatu na scenie, choć ironicznie stwierdza: „Tylko czy znajdzie się czas na przedstawienie dobrego, oryginalnego dramatu, kiedy francuzi piszą tyle ładnych krotoczwil!”⁷⁶. Jest to wyraźną sugestią skierowaną w stronę reżyserów, którzy przepełniają repertuar sztukami obcego pochodzenia, niemal zupełnie pomijając utwory rodzime.

*Złote runo*⁷⁷ Zofii Meller nie jest jej utworem debiutanckim. Pierwszą jej próbą dramatyczną była *Wanda*. Obie sztuki zostały wystawione na scenie, ale w innym czasie. Jako pierwsze na deski teatru trafiło *Złote runo* w 1867 roku. *Wanda* w 1870. Zarówno jedna, jak i druga doczekały się recenzji na łamach „Przeglądu Tygodniowego”. Recenzentem był ponownie Józef Kotarbiński. Krytyk założył, że pierwsza wystawiona sztuka jest debiutem Mellerowej, *Wanda* zaś kolejną próbą, o wiele gorszą od *Złotego runa*. *Złote runo* zostało ocenione bardzo wysoko: „Przedstawienie jest tym ciekawsze, że o ile słyszeliśmy jest pierwszym publicznym wystąpieniem młodej autorki Zofii Meller. Przyznać należy z góry, ta pierwsza próba szczęśliwie wróży o przyszłym jej zawodzie literackim”⁷⁸.

Utwór jest tendencyjny – wymierzony przeciwko współczesnej młodzieży, szukającej w małżeństwie dobrego posagu, który po ślubie można hulaszczym trybem życia roztrwonić. Kotarbiński dostrzega w utworze uchybienia w prowadzeniu akcji, które składa na karb debiutanckiej próby pisarskiej. Pomysł uważa za zużyty, nadmiernie wyeksponowany, postacie nie dość dobrze zarysowane, ale docenia widoczne zalety *Złotego runa*: „Wyróżnia się utwór ten dość silnie, od prac społecznych nam autorek, w których po większej części panuje nadmierny idealizm, czułośćkowość posunięta nawet często aż do nudnego infantylizmu (...). Przeciwnie znać na nim dotknięcie pióra silnego, żywego i jakby męzkiego, przynajmniej

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 256.

⁷⁷ J. Kotarbiński, *Przegląd Teatralny. Złote runo obrazek dramatyczny w 3-ch aktach oryginalnie napisany*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 35, s. 279-280.

⁷⁸ Tamże, s. 279-280.

w pierwszych dwóch aktach – a pogląd na społeczeństwo ze swojego stanowiska jest dosyć wytrawny. Nadto język jest bardzo piękny (...)”⁷⁹.

Nie tak przychylną ocenę zyskał od Kotarbińskiego w 1868 roku debiut dramatyczny Wincentego Pola *Powódź*⁸⁰. Krytyk jest dość surowy w swej ocenie. Z ironią pisze: „Cieszcie się zwolennicy literatury krajowej! Oto w dzisiejszych czasach posuchy literackiej twórczości, gdy tak już zużyte motywa utworów poetycznych, gdy tak trudno o nowość i oryginalność inwencji, pojawił się dramat wprowadzający w dziedzinę sztuki nowy zupełnie czynnik estetycznego działania. Gdy bowiem tragedia starożytna zależała na zapasach człowieka z nieubłaganym fatum, gdy dramat Szekspira wprowadził na jego miejsce moralną potęgę społeczeństwa, naszej literaturze należy się zaszczyt, że Wincenty Pol w ostatnim swym utworze do podobnie wysokiej godności podniósł... wodę”⁸¹.

Kotarbiński zarzuca autorowi, że sztuce brak spójności, brak kulminacyjnego momentu, całość stanowią powiązane ze sobą jakby przypadkowo obrazki: „Wprawdzie autor dosyć wiernie opisuje i charakteryzuje powódź Pińską, ale cały materiał poematu podaje czytelnikowi in crudo bez poetycznego obrobienia, bez formy artystycznej; tak że cały utwór jest szeregiem fotografii (...)”⁸².

Znajduje się tu zaledwie jedna scena dość dobrze skreślona, w której bohaterka, Staroscina, dowodzi, że jej synem jest chłopiec wychowany przez inną bohaterkę Zazulę. Walka dwóch kobiet o prawo do dziecka jest, według krytyka, prawdziwie psychologiczna⁸³. Oprócz tego momentu w całym utworze nie ma niczego godnego uwagi. Treść nadaje się bardziej do epicznego poematu niż sztuki dramatycznej. Kotarbiński dziwi się, dlaczego Pol wziął się za pisanie dramatu, skoro jego talent rozwijał się do tej pory w zupełnie innym, przeciwnym do tragedii, kierunku. Twierdzi, że aby być dobrym dramatopisarzem trzeba posiadać szereg warunków siły poetycznej, być dobrym obserwatorem psychicznych momentów życia człowieka, po to, by mógł powstać dramat wrzący prawdziwą akcją i nacechowany trafną charakterystyką postaci z zakreśloną głębią psychologiczną⁸⁴. Tych warunków Wincenty Pol na gruncie dramaturgii nie spełnia. To też na każdym kroku w utworze debiutanta widać błędy dramatycznego układu, rozwlekłość opowiadania i błąd kolorytu, forma językowa także pozostawia wiele do życzenia. Kotarbiński zarzuca autorowi jałowość wiersza, brak harmonii, okaleczone rymy, pospolitość.

Publicysta docenia talent Pola na gruncie literatury polskiej, jednak w dziedzinie dramatu stawia opinię zdecydowanie nieprzychylną:

⁷⁹ Tamże, s. 280.

⁸⁰ J. Kotarbiński, *Przegląd Literatury Polskiej. Powódź dramat Wincentego Pola w trzech aktach wierszem napisany. Poznań, nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego – 1868 – s. 147, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 13, s. 116-118.*

⁸¹ Tamże, s. 116.

⁸² Tamże, s. 117.

⁸³ Por. tamże, 117.

⁸⁴ Tamże.

(...) ostatni utwór Pola, pod każdym względem jako dramat stoi niżej wszelkiej krytyki i dziwimy się jak autor tak inteligentny i mający jasny pogląd na utwory innych pisarzy, mógł puścić w świat pod swoim nazwiskiem coś podobnego. Powiemy to tym śmielej, że w skutek dziwnego a nierozsądnego przywileju, w ostatnich czasach pokrywane są milczeniem, albo otaczane najniezasłużeńszymi pochwałami utwory zasłużonych pisarzy, które raczej swoim autorom wstydy przynosić powinny. Już to nigdzie tak jak u nas nie zakorzenił się autorytet firmy literackiej, który broni często wewnętrzzną nicość utworu od skalpeli sumiennego krytyka; i na nieszczęście dosyć popołitem jest mniemanie, że szyld głośnego imienia, nadaje już tem samem utworowi prawo obywatelstwa w literaturze krajowej⁸⁵.

Mimo tego, że sztuka jest słaba, Wincenty Pol ustalił wysoką cenę dla swojego dzieła, co nie odstraszyło kupujących. Kotarbiński przestrzega przed takim zaufaniem w jakość utworu, poświęconym jedynie wyrobionym nazwiskiem autora.

Kolejna recenzja debiutu dramatycznego pojawia się w 1870 roku. Jest to ocena *Walki stronnictw* El...y Jana Stożka, czyli Adama Asnyka⁸⁶. Recenzent, tym razem anonimowy, zaznacza, że jest to młody autor, który od niedawna gości w sferze literatury, w dziedzinie poezji. O ile jako poeta wykazuje niepospolity talent, o tyle jako komediopisarz nie sprawdza się dobrze. Intryga utworu jest, zdaniem krytyka, dość dziecinna, nie rozwija się, czym autor wykazał zupełny brak pomysowości, a to z kolei jest potępiane przez „Przegląd” – Aleksander Świętochowski w artykule *Pleśń społeczna i literacka* przestrzegał: „Nikt nie ma prawa stawać przed społeczeństwem z myślą zwietrzałą, czczą, na której starość trujący osad położyła. Szanujemy tylko talenta które biegną równolegle z wartkim potokiem czasu, lub go wyprzedzają, a śmiejemy się z tych którzy tkwią w ukryciu, że żółwim ich czołganiom brak oklasków”⁸⁷.

Cel, jaki sobie postawił Asnyk: ośmieszenie stronnictw ultrademokracji i aryстокracji, w ogóle nie został osiągnięty. Z treści nie wynika ani żadna walka stronnictw, ani, co za tym idzie, zwycięstwo lub przegrana któregoś z nich. Dzieło nie ma celu, intrygi i charakterów: „Ani jedna postać nie żyje właściwym życiem, ale osoby ruszają się jak cienie chińskie, powstające z odbicia, zasłyszanych ogólników. Prawidło: «patrz w życie i czerp z życia» nie zostało tu zastosowane”⁸⁸. Autor recenzji zaleca Asnykowi, by poprzestał na tej jednej próbie komediowej i powrócił na niwę poezji, gdzie ma ogromne szanse rozwinąć swój talent.

W tymże 1870 roku pojawia się także recenzja wspomnianej wcześniej *Wandy*⁸⁹, właściwego debiutu Zofii Meller. Kotarbiński mylnie sądził, że jest to kolejna

⁸⁵ Tamże, s. 118.

⁸⁶ Autor anonimowy, *Przegląd Piśmiennictwa Polskiego. Walka stronnictw; komedia w dwóch aktach przez El...y Jana Stożka, Kraków Cena kop. 75*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 2, s. 11-12.

⁸⁷ [A. Świętochowski], *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 31, s. 250.

⁸⁸ Autor anonimowy, *Przegląd Piśmiennictwa Polskiego. Walka stronnictw...*, s. 11-12.

⁸⁹ J. Kotarbiński, *Przegląd Teatralny. Wanda komedia w 3-ach aktach oryginalnie napisana przez Zofiję Mellerową*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 12, s. 96-98.

próba literacka pisarki. *Wanda* w jego ocenie pełna jest kaznodziejskiego morału. Dramatopisarka została skrytykowana za swoją sztukę. Autorka „należy do kategorii płodzących wyroby, «krajowe, którym brak musztardy»”⁹⁰.

Pod wrażeniem tak chybionej sztuki Kotarbiński zamieścił bardzo wiele uwag dotyczących stanu sceny i krytyki. Krytyk podkreśla:

Doprawdy większa część najnowszych warszawskich pisarzy, którzy się rozkrólowali na wygodnych i spokojnych stanowiskach literackiego Parnasu, uwzięła się jakby grzmieć chórem, potępiania przeciwko tej literaturze, której wpływowi właśnie ulega bezwiednie. Nieraz w piśmie naszym już narzekaliśmy na to, nieraz doprawdy oburzać się po prostu potrzeba, na brutalne traktowanie najcelniejszych dramaturgów, których komedye pomiatane i oplwane niesłusznie, gromadzą przecież pełne i liczne widowiska. Tymczasem owe nasze kulejące twory, głaskane względami prawdziwie rozczulającej pobłażliwości przez krytyków, chowających dla stosunków koleżeńskich swoje zoilowskie szpony, jakoś niezbyt potężną posiadają siłę przyciągającą⁹¹.

Godna pochwały, zdaniem recenzenta, jest chęć reżyserów do wystawiania sztuk rodzimych, ale nie wolno zgadzać się, by za cenę sztuki narodowej cierpiała jakość prezentowanych treści. Należy czuwać, by teatr nie stał się „przytułkiem dla utworów zbyt niedołęznego literackiego nowicjatu”⁹², jakim jest chociażby omawiana *Wanda*. Od trzech lat żadna ze sztuk nowych krajowych nie zagościła w repertuarze na dłużej. Nie wzbudziła na tyle zainteresowania publiczności, by po czasie zdobyć się na jej wznowienie. Kotarbiński sugeruje zwiększenie cenzury jakościowej dzieł wybieranych do wystawienia, co pozwoliłoby uniknąć daremnej pracy i kosztów. Chcąc wzbogacić repertuar o polskie sztuki, nie należy wybierać za wszelką cenę sztuk nowych, ale słabych – można pokusić się o wybór ze sztuk dawniejszych, które stoją na wysokim poziomie. Niską jakością sztuk reżyseria ochładza zamiłowanie publiczności do teatru i marnuje energię aktorów. Kotarbiński ubolewa:

Ta główna, kardynalna wada większej części najnowych pisarzy, ta jałowość która się u nas tak rozpostarła szeroko i wysuszyła swem usypiającem tchnieniem niektóre bujne nawet krynice twórczości pisarskiej, przyprowadza nieraz do rozpaczny tych, co się bezstronnie zastanawiają nad losami naszej literatury.

Dramaturgowie np. widocznie się mnożą, a co więcej zaczynają czerpać główne przedmioty ze społeczności, a więc powoli wchodzą na drogę tendencyjnego realizmu. Nie mówiąc już o szczupłym zakresie społecznego życia, które niezbyt sprzyja prawdziwie pożądanemu rozwojowi podobnego kierunku, najgłówniejszą przeszkodę stanowi samo upodobanie autorów, którzy własnowolnie wkładają na siebie pęta prudery i konwenansu. Widoczny to brak samodzielnego i postępowego poglądu na życie społeczne, brak znajomości, a nieraz nawet chęci, głębszego wnikięcia w jego zasadni-

⁹⁰ Tamże, s. 96.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże.

cze, twórcze pierwiastki. Ta bojaźliwość wodzona 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, zagrażdżając traktowanie kwestyj najważniejszych i najdonioślejszych, jeżeli tylko obrażają naiwne uczucie pensjonarskiej skromności⁹³.

Krytyk wytyka młodym talentom brak odwagi, aby rozwinąć w swoich utworach myśl na tyle śmiałą i dojrzałą, która by skrytykowała wady i ułomności społeczne, która by pochwyliła proces moralnego rozkładu i uśpienia duchowego oraz wskazała drogi dalszego rozwoju. Większość autorów ślizga się po powierzchni problemów, podejmując tematy raczej lekkie i blahe, by nikogo nimi nie urazić. Fałszywie idealizują szlachetność, bohaterowie są z reguły pozytywni, nieskażeni moralnie, wymodelowani na książkowych predykantów, którzy nudzą krytyków i publikę. Autorka *Wandy* nie przedstawiła żadnego nowego punktu widzenia zużytego tematu. Powtórzyła to, co znane i oklepane. Ubóstwo pomysłów, brak intrygi, brak charakterów. Zarzuty te stawiane były już wcześniejszym debiutantom. Całość pozbawiona ruchu, życia, nazbyt długa i przeciągła, język pretensjonalny. Cały utwór Kotarbiński ocenia jako zupełnie nietrafiony: „(...) widzimy ze smutkiem, że autorka widocznie spaczyła swą manierę pisarską, która jednakże posiadała pewne zalety, rokujące pomyślne rozwinięcie. Pamiętamy przed 3-ma laty przedstawiony jej obrazek *Złote runo*, który pomimo wielu wad niedoświadczenia pisarskiego, tu i owdzie okazywał bystrość spostrzegawczą – żwawy dowcip i łatwość niewymuszoną słowa (...)”⁹⁴. Jak wiemy, Kotarbiński pomylił się w ocenie artystki, bowiem to *Wanda* była jej pierwszą próbą, a *Złote runo* owocem rozwinięcia talentu.

W recenzji dwóch kolejnych debiutów z roku 1870 *Hunyadi* Adama Bełcikowskiego i *Zemsty pani Hrabiny* Zygmunta Sarneckiego⁹⁵ po raz kolejny Kotarbiński ubolewa nad niedostatkiem dobrych dramatów, zwłaszcza dramatów historycznych. Mając wielkie nadzieje w związku z pierwszym utworem, poruszającym tematykę historyczną, Kotarbiński doznał zawodu. Bełcikowski pisał dramat w wieku 16 lat, już samo to przekreślało możliwości napisania dobrego utworu, tym bardziej, że dramat jest uznawany za najtrudniejszą sztukę pisarską:

Przeglądając literaturę powszechną, nader szczupłą znaleźć można liczbę prawdziwych arcy-wzorów dziejowego dramatu. Bo nie należy wcale przyznawać tego zaszczytnego nazwiska genialnym nawet skądinąd utworom wielkich poetów, którym jednakże więcej chodziło o arcyzm i piękno fantastyczne, aniżeli o istotny, realny a zarazem poetyczny koloryt dziejowy. (...) Poeta więc dramatyczny, najlepiej że uszanuje całą nietykalność prawdy faktu, który chce artystycznie obrobić. (...) Dla godnego

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże, s. 97.

⁹⁵ J. Kotarbiński, *Przegląd Piśmiennictwa Polskiego. Hunyadi, dramat w 5-iu aktach Adama Bełcikowskiego. – Król Don-Żuan, komedia w 5-iu aktach przez tegoż. – Zemsta pani Hrabiny, komedia w 3-ch aktach przez Zygmunta Sarneckiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 28, s. 226-228. Dokończenie recenzji w numerze 29 na stronach 236-237.

wypełnienia takiego trudnego zadania, potrzeba przede wszystkim zupełnej dojrzałości duchowej⁹⁶.

Kotarbiński podaje przykłady wyjątkowo udanych dzieł dramatycznych młodych twórców, są to *Zbójcy* Schillera i *Mazepa* Słowackiego, w których mimo mnóstwa wad widać wyraźnie zapowiedź talentu, myśl poważną i dojrzałą, erudycję i zmysł obserwacji. Tego właśnie, niestety, nie można powiedzieć o utworze Bełcikowskiego. Owszem, znajdują się przebliski być może przyszłego talentu, ale to wszystko za mało, by nadać *Hunyadiemu* większą wartość. Pod względem artystycznym panuje zupełna nieświadomość i nieumiejętność, która sprzeciwia się elementarnym zasadom dramatopisarskim. Przede wszystkim autor nie trzyma się ściśle prawdy historycznej, co Kotarbiński poczytuje jako wadę i podsumowuje: „Jednym słowem, żeby nie rozmywać sprawy, o której już i tak mówię więcej aniżeli warta – dramat ten jest bardzo dobrem... ćwiczeniem szkolnym”⁹⁷.

W tej samej recenzji został oceniony także inny debiut: *Zemsta pani Hrabiny* Zygmunta Sarneckiego. Wypadł on znacznie lepiej niż poprzedni utwór. Treść osadzona została w wyższych sferach społecznych, zgodnie zresztą z wzorcami francuskimi. Celem komedii jest charakterystyka tego świata. Autor w utworze dał dowód życiowego doświadczenia w obserwacji charakterów ludzkich, co jest niewątpliwą zaletą dzieła: „Tak więc p. S. okazał talent szczególnie właśnie w najgłębszym przymocie komodiopisarza i dlatego też mamy nadzieję, że w niedalekiej przyszłości z bogaci literaturę naszą istotnej wartości utworami, jeżeli jeszcze pod względem artystycznym zostanie więcej wytrawnym i samodzielny. Albowiem zdradza często zbyt widoczne naśladownictwo salonowych powieściopisarzy francuskich (...)”⁹⁸.

W 1871 roku ukazuje się recenzja debiutu Felicjana Faleńskiego *Syn gwiazdy*⁹⁹, tym razem opinia wyszła spod pióra Aleksandra Świętochowskiego. Recenzja jego różni się znacząco od opinii Kotarbińskiego. Krytyk przechodzi od razu do szczegółowego streszczenia sztuki. Następnie wytyka autorowi nieścisłość historyczną i przywołuje w obszernym opisie fakty historyczne, następnie zaś konfrontuje je z tekstem debutanta. Świętochowski zwraca uwagę na pozytywny fakt, że utwór nosi znamiona tendencji, mimo to całość została przeprowadzona bardzo słabo – treść nie ocala ani prawdy dziejowej, ani prawdy psychologicznej: „Pomysły jego pomimo że nagięły do swych widoków historyę, nie zapewniają jednak wypadkom silnej logiki, nie sprowadzają ich siłą konieczności, nie tłumaczą zwrotów akcji i jej rozwiązania w pojedynczych postaciach. (...) Tak więc powiedzieliśmy, że dramat *Syn gwiazdy* obok swych odstępstw historycznych, kuleje jeszcze swą na cudach opartą tendycją”¹⁰⁰.

⁹⁶ Tamże, s. 226. Wyczerpująco także o dramatach Bełcikowskiego pisze Marek Dybizbański. Zob. tegoż, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku: wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.

⁹⁷ Tamże, s. 227.

⁹⁸ J. Kotarbiński, *Przegląd Piśmiennictwa Polskiego. Hunyadi...*, s. 237.

⁹⁹ A. Świętochowski, *Przegląd Piśmiennictwa Polskiego. Syn Gwiazdy, dramat w 3-ch aktach – Kraków 1871*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 38, s. 307-309.

¹⁰⁰ Tamże, s. 308.

Widać w tej recenzji pióro wytrawnego znawcy historii. Omawianie utworu oparł bowiem krytyk na szczegółowym opisie dziejów. Świętochowski język utworu ocenił jako piękny, oddający koloryt wyrażeń wschodnio-żydowskich, ale także niepozbawiony wad. Paradoksalnie mimo wytkniętych braków, ocenia dzieło jako „produkcję bardzo zdolną”¹⁰¹, zdradzającą rzeczywisty talent pisarza.

Rok 1873 przynosi recenzję debiutanckiej komedii Józefa Blizińskiego *Przezorna mama*¹⁰². Znow recenzentem był Kotarbiński. Wytknął on autorowi wzięcie na temat utworu rzeczy tak pospolitej i wyeksploatowanej scenicznie, jak motyw „złowienia męża”. Przy takim wyborze tematu jedynie dzięki formie artystycznej można było nadać temu dziełu jakąś wartość, lecz i z tego autor się nie wywiązał. Owocem stała się więc sztuka, nad którą „zawisła mgła nudy, którą tylko urozmaiciły błyski świetnej gry aktorskiej”¹⁰³. Utwór nie posiada ani humoru, ani tendencji, przedstawia tylko obrazek z potocznego życia. Próżno w utworze szukać głębszej myśli, tendencji lub choćby satyry, w zamian za to znajdujemy jałowe gawędziarstwo i nudne, płaskie figury. Jednak przy takim nadmiarze sztuk obcych Kotarbiński docenia i takie starania Blizińskiego: „Repertuar naszych teatrów skosmopolityzowany nad miarę, przepełniony wyłącznie prawie samą cudzoziemszczyzną, nabrałby nowego ruchu i odrębnego charakteru, gdyby autorowie zasilili go obficie komediami, drgającymi żywym tętnem swojskości, chociażby pod wieloma innymi względami dorastały one nader średniej skali przymiotów artystycznych. P. Bliziński posiada wiele warunków dla spełnienia takich usług na naszej scenie. Zna wybornie życie wiejskie, i umie go przedstawić *wiernie* – szkoda tylko, że nie zawsze *zajmująco*”¹⁰⁴.

Kotarbiński dostrzega zatem talent debiutanta. Wspiera wystawianie rodzimych sztuk, choćby nie tak dobrych, jak zagraniczne. Podkreśla za to po raz kolejny znakomitość gry aktorskiej, która często uzupełnia niedostatki autorów w kreśleniu charakterów. Autorzy: „Niech tylko narysują *jako tako*, a można być pewnym iż artysta [aktor – przyp. J.D.] stworzy je znakomicie, gdyż za to ręczy niewyczerpane bogactwo jego niezwykłej twórczości”¹⁰⁵.

Blizińskiemu jako jedynemu udało się wydostać z gorsetu ówczesnych konwencji i stworzyć bohatera niezależnego od dydaktycznych powinności, zindywidualizowanego¹⁰⁶. Jednak osiągnął cel dopiero w miarę doskonalenia swojego warsztatu pisarskiego. Jego debiut *Przezorna mama* nie spotkał się bowiem z uznaniem. Przeciwnie, krytyk „Przeglądu” ocenił go bardzo nisko. Nawet ten najbardziej oryginalny twórca komedii pozytywistycznej nie był na początku swojej pisarskiej kariery wolny od mody naśladowania francuszczyzny.

Recenzja debiutu dramatycznego Bobrowskiego zatytułowanego *Synalek* z 1874 roku jest bodaj najkrótszą, jaka ukazała się na łamach „Przeglądu Tygo-

¹⁰¹ Tamże, s. 309.

¹⁰² J. Kotarbiński, *Przegląd Teatralny. Przezorna mama. Komedya w 3-ch aktach przez Józefa Blizińskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 41, s. 325-326.

¹⁰³ Tamże, s. 326.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Z. Poznański, dz. cyt., s. 19.

dniowego”. Anonimowy krytyk napisał: „Prawie wszyscy sprawozdawcy teatralni pism warszawskich zauważyli jednoznacznie, że sztuki oryginalne, zwłaszcza mniejszego pokroju, zastępują u nas w Teatrze Rozmaitości dramatyczną szkołę dla niektórych młodych scenicznych zdolności”¹⁰⁷. Recenzja *Synalka* jest krótka, nie zawiera w sobie żadnych istotnych uwag.

Rok 1875 to czas dwóch ważnych debiutów: *Wita Stwosza* Wincentego Rapackiego oraz *Niewinnych* Aleksandra Świętochowskiego.

Utwór Wincentego Rapackiego, wybitnego aktora, został przez „Przegląd” powitany z dużym entuzjazmem¹⁰⁸. Anonimowy autor w obszernej, bo rozłożonej aż na trzy numery tygodnika recenzji, stwierdza, że dla, jak to określa: „szlachetnych objawów literackich” talentu Rapackiego, należy stępić nieco ostrze krytyki i wytykania wad.

Tak oto recenzent pisze o sile i doniosłości dramatu Rapackiego: „Urok poetyczny polega tutaj na umiejętnym streszczaniu w dramatycznych formach, potężnych czynników ludzkiej natury, na podstawach wewnętrznych, na grze namiętności wielkich i uczuć głębokich, na przedstawieniu typowym największych tajników duszy człowieczej. Głębokość psychicznych motywów i ważność zasadniczych prawd życiowych tkwiących w głębi dramatu, a przedstawionych w żywym ruchu, i w skupieniu obiektywnym, zapewniają daleko bardziej poetyczną wartość dramatom aniżeli sama akcja, która wtedy tylko ma prawdziwą poetyczną wagę, gdy płynie z zewnętrznych sprężyn, a nie ze sztuczek teatralnej intrygi”¹⁰⁹.

Akcja dramatu, według pozytywistów, powinna być ugruntowana na czynnikach psychicznych, gdy zaś sztuce brakuje dostatecznie nakreślonych charakterów, często nabiera ona cech płytkiej afektywności, gdyż autor zbyt pochłonięty układaniem zawitych intryg śliska się po powierzchni problemu¹¹⁰. W dramacie Rapackiego niemal w ogóle nie występuje intryga. Także ten, tak chwalony debiut nie jest wolny od wad, które recenzent przypisuje niewyrobień pisarskiemu jeszcze świeżego talentu.

Niektóre wypowiedzi krytyka zawarte w recenzji *Wita Stwosza* budzą zastanowienie, mogą być bowiem odniesione do sytuacji młodych pozytywistów. Czy postać tytułowego bohatera nie odzwierciedla pod pewnymi względami ich współczesnej kondycji:

Cały ten żywioł dziejowy, służy za tło walki samodzielnych porywów jednostki z przesądami społecznymi, a upadek materialny bohatera, jest symbolem tej doli ofiarnej, jaka w średnich wiekach dotykała wielu męczenników wiedzy i sztuki, co błyskami geniuszu rozświecali pomrokę, zalegającą ówczesny świat duchowy i wynosiła się nad poziom pospolitości. Jest to jedno z tych bezpraw, jakie nieraz w dziejach dokonały konserwatywne czynniki życia społecznego i politycznego, żyjące ślepią wia-

¹⁰⁷ [Zgliński], *Synalek, Bobrowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 12, s. 95.

¹⁰⁸ Autor nieznan, *Przegląd Teatralny. Wit Stwosz, dramat w pięciu aktach, Wincentego Rapackiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 17, s. 202-203; nr 18, s. 213-214; nr 19, s. 226-227.

¹⁰⁹ Tamże, s. 203.

¹¹⁰ Tamże, s. 213.

rażą w skostniałe i spłowieiałe formy życia, wrogię każdemu nowatorstwu, które zrywa pęta niewolnictwa wobec tradycji¹¹¹.

Autor podkreśla, że bohaterem dramatu Rapackiego jest Wit Stwosz – artysta, który jest nowatorem: „Jako artysta jest on nowatorem, młodzieńczą siłą geniuszu walczy z przestarzałą rutyną, z utartymi formułami, które zrywa swobodnym polotem fantazyi. Walka taka należy do szermierek duchowych, które zwykle kryją się głębiej we wnętrzach życia społecznego, nie rysują się jaskrawo literami czynu na jego powierzchni, a jednakże zmieniają często cały jego ustrój moralny”¹¹².

Bohater jest wcieleniem człowieka niosącego postęp i walczącego ze starym porządkiem. Spotyka go za to fala krytyki i prześladowań ze strony zacofanego, wierzącego w przesady społeczeństwa. Dokonując rozbioru sztuki, autor recenzji wbija szpilkę także w społeczeństwo współczesne. Wychwala zaś postawę zmuszonego znosić wszelkie przeciwności Wita Stwosza. Artysta w doniosłych słowach streszcza wiekuiłą zagadkę walki postępu z uporem ciemnoty:

Czyż świat ten wiecznie stać będzie na miejscu,
Czyż nigdy, nigdy nie zbraknie tych godzin,
Co pracę ducha błotem kalać będą?¹¹³

Recenzent dostrzega jedynie drobne niedopracowanie pięknej kreacji Stwosza, któremu brak temperamentu i głębi psychologicznej. Niemniej jako całość utwór zdobył wielkie uznanie.

I wreszcie w tym samym roku 1875 na łamach „Przeglądu Tygodniowego” ukazuje się dramat *Niewinni*¹¹⁴ Aleksandra Świętochowskiego, publikowany pod pseudonimem Władysława Okońskiego. Jego wczesne dramaty (*Za maską*, *Helvia*, *Antea*, *Na Targu*) to jedyny bodaj przykład odchodzenia od schematów pozytywistycznego dramatu mieszczańskiego i najambitniejsza próba wprowadzenia do literatury ważnych kwestii¹¹⁵.

Świętochowski wiedział jako recenzent i publicysta, jaka jest sytuacja na polu dramatycznym: ciągle powielanie wytartych motywów, brak oryginalności, sztuki słabej jakości, dlatego też w jednym z listów pisał:

Publikując od dawna rozprawki i artykuły naukowe, nie mogłem się długo zdecydować na wydanie prób artystycznych, mimo że z różnych stron byłem silnie do tego skłaniany. Szło mi zaś z jednej strony o to, ażeby nie pomnożyć w naszym piśmiennictwie ilościowo płodów mizernej miary jakościowej, z drugiej – ażeby nie podawać krytycznym procarzom sposobności uprawiania się na moim nazwisku do celnego rzuca-

¹¹¹ Tamże, s. 214.

¹¹² Tamże, s. 203.

¹¹³ Tamże, s. 214.

¹¹⁴ A. Świętochowski [pod pseud. W. Okońskiego], *Niewinni, dramat w 3-ch aktach*, „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 42-52.

¹¹⁵ Z. Poznański, dz. cyt., s. 20.

nia paszkwilami. Dlatego też, postanowiwszy wreszcie sił spróbować, ukrywałem się starannie pod pseudonimem i puściłem w świat *Niewinnych*. Praca ta natychmiast potrafiła całą skalę uczuć prasy królewskiej i galicyjskiej, począwszy od najsilniejszych oburzeń do równie natężonych pochwał¹¹⁶.

W „Przeglądzie Tygodniowym” nie ukazała się co prawda recenzja tego debiutanckiego dokonania Świętochowskiego, ale jego publikacja¹¹⁷ wraz z przedmową autora była jednoznaczna nobilitacją i uznaniem. Pojawiały się także liczne pochwalne wzmianki na temat dramatu, jeszcze zanim został wydany jego tekst. Posądzano nawet „Przegląd” o reklamowanie *Niewinnych*¹¹⁸. Pierwsza taka wiadomość ukazała się w *Echach warszawskich* w numerze osiemnastym, donosząca o niezwykłym sukcesie dramatu na scenie krakowskiej i jego innowacyjności: „Znawcy jednogłośnie przyznają że pierwszy występ nowego szermierza na polu dramatycznym rokuje niepospolite nadzieje, a publiczność krakowska przyjęła sztukę z niekłamanym zajęciem, co istotnie tym więcej zaciekawia że wedle sprawozdania komisji konkursowej, w sztuce tej przeważa żywioł filozoficzny (...). (...) sprawozdanie zaznacza tendencję pozytywistyczną (...)”¹¹⁹.

Anonimowy autor tej informacji wyraża optymizm i zaciekawienie nowym dramatem, przepełnionym nową filozofią. Trzy tygodnie po tej wzmiance pojawia się artykuł opublikowany na pierwszej stronie „Przeglądu”, mówiący o znacznym rozwoju dramatopisarstwa w niedawnym czasie. Jeśli porównać ostatnie dziesięciolecie do poprzedniego, wyraźnie widać zwiększenie liczby wystawianych sztuk krajowych. Ten widoczny wzrost zainteresowania dramatem daje nadzieję, że w niedługim czasie polskie sztuki staną się podstawą sceny warszawskiej. W numerze 46 tegoż roku ukazała się ponownie w *Echach warszawskich* wzmianka o szóstym już wystawieniu *Niewinnych*, którzy wciąż cieszą się zainteresowaniem publiczności Teatru Rozmaitości. W numerze pierwszym z 1876 roku, w kontekście podsumowania roku ubiegłego, dramat Świętochowskiego został podany jako przykład niewątpliwego wkroczenia sztuki dramatycznej na drogę rozwoju¹²⁰.

W 1876 roku ukazuje się recenzja debiutu Bronisława Grabowskiego *Mściwój i Swanhilda*¹²¹. Anonimowy krytyk dostrzega na wstępie zwiększone zainteresowanie różnych autorów podejmowaniem tematyki historycznej. Nie każdy jednak

¹¹⁶ B. Mazan, *Antologia wypowiedzi o Świętochowskim i jego twórczości* [List Świętochowskiego do J. I. Kraszewskiego, 23 III 1876, Bibl. Jagiel. Rkps 6535 IV], w: *Świętochowski i rówieśnicy...*, s. 30-31.

¹¹⁷ Adam Wiślicki planował wydać dramat Świętochowskiego w osobnym dodatku do „Przeglądu”. Ostatecznie jednak zdecydował się na druk na łamach tygodnika. O nieporozumieniach pomiędzy Wiślickim a Świętochowskim związanych z publikacją debiutu szerzej pisze Bogdan Mazan. Por. tegoż, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego...*

¹¹⁸ Tamże, s. 20.

¹¹⁹ Autor anonimowy, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 18, s. 213.

¹²⁰ Autor anonimowy, *Wspomnienie 1875*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 1, s. 2.

¹²¹ Autor anonimowy, „*Mściwój i Swanhilda*” *tragiedya w 5-iu aktach Bronisława Grabowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 8, s. 91-93. Por. też: J. Weinberg, *Bronisława Grabowskiego „Domna Rozanda”*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, s. 805-816.

z nich jest tak dobry jak autor wspomnianego wyżej dramatu. Grabowski wykazał się gruntowną znajomością nie tylko faktów historycznych, ale także wiary i obyczajów pradawnych Słowian.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż twórca był najpierw historykiem, dopiero później literatem. To specyficzna sytuacja, gdyż dramatopisarz, który nie jest historykiem, musi najpierw stworzyć zamysł akcji dzieła, zapoznać się ze źródłami. Dramatopisarz – historyk pracuje odwrotnie. Historię posiada w zanadru i musi stworzyć dla niej odpowiedni kostium literacki. Pisarze dramatyczni u schyłku romantyzmu byli bardzo często zawodowymi historykami (Szajnocha, Małecki, Kubala, Szujski), przyszłość zaś należała do filozofów: Asnyk, Bełcikowski, Świętochowski, Gliński¹²². Wpływ tych pierwszych widać w twórczości debiutujących do roku 1870, gdzie wśród recenzji komediowych, które zdominowały teatr, zaczęły pojawiać się pierwsze dramaty historyczne.

Dziś mówi się o trzech szkołach historycznych okresu pozytywizmu, ponieważ badaczy przeszłości narodowej skupiały trzy główne ośrodki: warszawski, krakowski i lwowski, każdy o nieco odmiennym postrzeganiu dziejów. Odrębne podejście miała szkoła krakowska i warszawska¹²³. Można dzielić historyków na tych, którzy wyznawali zasadę *historia magistra vitae* i chcieli wynosić z niej moralne przesłanki, by uczyć młodsze pokolenia (Pawiński, Szujski, Kalinka), oraz tych, którzy wyznawali scjentyzm, dla których główną dyscyplinę stanowił naukowo-poznawcza aspekt dziejów (Rembowski, Smolka).

Część historyków-dramatopisarzy związana była z Warszawą (Grabowski i Rapacki), część z Krakowem (Szujski, Bełcikowski oraz Gliński). Istotnym więc wydaje się pytanie, czy podział „geograficzny” miał swoje odbicie w ukazywanej przez nich wizji historii w ich dziełach i jak zapatrywali się na to pozytywiści? Wincenty Rapacki przyjaźnił się z Szujskim, to on prawdopodobnie nakłonił aktora do podjęcia prób literackich. Grabowski był słowianofilem, znaczną część życia spędził w Warszawie, ale nie angażował się politycznie. Odpowiedź na to pytanie przekracza jednak ramy tematyczne niniejszego artykułu¹²⁴.

Grabowski jako historyk wykazał w swoim dramacie, iż doskonale zna dzieje przedślowiańskiej przeszłości, obyczaje i wierzenia. Jest to zaleta utworu: „gdyż autor poetyzując rysy prawdziwe, nie wpada w mdłe i mętne fantazywanie, które tylko przy wielkim poetycznym geniuszu może się ustrzedz od maniery lub komunałów”¹²⁵. Grabowski jednak zbyt mocno trzyma się prawdy dziejowej, tak, iż traci na tym poetyczna strona utworu. Fakty, choć wiernie przekazane, nie oddają ducha epoki: „Pomimo wysokiej znajomości dziejów autor nie ma tej siły magicznej, która pociąga za sobą czytelnika”¹²⁶. Krytyk nieco dalej jednak pisze: „Mierząc dramat pana G. skalą tak wysokich wymagań, którym niewiele arcytworów literackich odpowiada, nieznaczy to jednak abyśmy odmawiali mu piękności i kolorytu dziejo-

¹²² I. Gosik-Kapelińska, dz. cyt., s. 45.

¹²³ Tamże, s. 47-58.

¹²⁴ Z zagadnieniem tym mierzyła się Iwona Gosik-Kapelińska. Por. tejsze, dz. cyt.

¹²⁵ Autor nieznan, „*Mściwój i Swanhilda*”..., s. 91.

¹²⁶ Tamże, s. 92.

wego w częściach i szczegółach, świadczących o niezaprzeczonych poetycznych zdolnościach autora, ale zaznaczamy tylko ogólne wrażenie całości”¹²⁷.

Konkluzje

Recenzenci debiutów dramatycznych na łamach „Przeglądu Tygodniowego” w latach 1866–1876 domagali się dopuszczenia i ułatwienia debiutantom i młodym artystom dostępu do sceny, jednak nie traktują ich w sposób łagodny lub pobłażliwy. Przeciwnie. Stawiają wysokie wymagania tym, którzy wkraczą na drogę pisarstwa, ponieważ odczuwają doniosłą rolę literatury i teatru w życiu społecznym. Według „przeładowców”: „(...) nie na dobro autorów krytyka mieć powinna baczenie przy sądzeniu utworów literackich, ale na dobro literatury krajowej”¹²⁸. Chwaleni więc byli ci debiutanci, którzy propagowali postęp, epigoni zaś zbierali plony krytyki.

W niemal wszystkich sztukach dominowała jedność stylu i podejmowana była próba realizacji problematyki społecznej. Odrębny ideowo i artystycznie jest tylko dramat Świętochowskiego, który wywołał głośne dyskusje na łamach ogólnopolskiej prasy, a w „Przełądzie Tygodniowym” miał swego propagatora i pochlebcę.

Teksty dramatyczne debiutów uderzają podobieństwem do pozostałych sztuk teatralnych, nie posiadają nowych rozwiązań kompozycyjnych, obserwacji czy postulatów. Nie było w nich równowagi charakterystycznej dla dzieł literackich pomiędzy próbą propozycji oryginalnych a tradycyjnymi wzorami. Główne motywy oscylują w kręgu tematyki miłosnej, zgodnie z trwałą konwencją komediową. Wątek miłosny staje się fundamentem sztuki w dwóch wariantach: mariażu bądź nieporozumień małżeńskich i zwykle bywa uzupełniony o wątki powiązane: kwestie finansowe, obyczajowe, społeczne¹²⁹. Małżeństwo jest tu z reguły szansą awansu materialnego, klasowego. Intryga zawsze kończy się pomyślnie.

Recenzje teatralne pozytywistów służyły nie tylko ocenie samego omawianego dzieła, ale często zasygnalizowaniu i zwróceniu uwagi na to, czym jest dramat, jakie zasady powinien spełniać, jakimi cechami powinien wyróżniać się współczesny dramatopisarz. Po zebraniu i przeanalizowaniu tych swoistych „wykładów o dramacie” można stworzyć klarowny zbiór zasad mówiących o tym, jaki powinien być, a jaki nie powinien być utwór dramatyczny.

Najwięcej recenzji wyszło spod pióra Józefa Karola Kotarbińskiego¹³⁰, który rozpoczął współpracę z „Przełądem Tygodniowym” w 1867 roku jeszcze jako student. To on wprowadził do czasopisma Aleksandra Świętochowskiego. Krytyk za-

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ J. Kotarbiński, *Hunyadi, dramat w 5-iu aktach Adama Belcikowskiego*. – *Król Don-Żuan, komedia w 5-iu aktach przez tegoż*. – *Zemsta pani Hrabiny, komedia w 3-ach aktach przez Zygmunta Sarneckiego*, „Przełąd Tygodniowy” 1870, nr 28, s. 227.

¹²⁹ E. Rzewuska, dz. cyt., s. 105.

¹³⁰ Sześćdziesięcioletnia działalność recenzencka i krytycznoliteracka Kotarbińskiego do-
czekała się już kilku znaczących omówieni. Zob. m.in. prace: Jerzego Gota i Jana Michalika
(1969), Ewy Warzenicy (1968), Henryka Markiewicza (1981), Ewy Paczoskiej (1988).

rzucał dramaturgom przede wszystkim nieznaną rzeczywistość życia społecznego, brak uchwycenia moralnego rozkładu, powierzchowność. Nie przestawał jednak zachęcać bardziej uzdolnionych debiutantów do podejmowania dalszych wysiłków na tym polu.

Kotarbiński był krytykiem bezstronnym, zachowywał zasady nowoczesnej recenzji, podnosząc zarazem wady, jak i zalety sztuki. Jego wypowiedzi zachowywały ton obiektywny i spokojny. Przypisywał teatrowi ważną rolę społeczną i jeszcze ważniejszą narodową, ale ze względów oczywistych (cenzuralnych) o tej drugiej nie mógł mówić wprost.

Projekt teatru autorów „Przeglądu” był wyrazem ambitnych postulatów i nie wynikał z analizy realnej sytuacji. Krytycy proponowali rozwiązania, które uważali za słuszne, bez zastanowienia, czy taki teatr złożony z samych sztuk wysokich miałby się szansę utrzymać. Kotarbiński nie miał wątpliwości co do znaczenia sceny, dlatego był przeciwny obniżaniu poziomu repertuaru, apelował do aktorów, by mniej myśleli o sobie, a więcej o misji, jaką mają do spełnienia w tym trudnym dla kultury czasie. Teatr na ziemiach polskich więcej znaczył niż w Niemczech czy Francji, dlatego tak ważny był dobór odpowiedniego repertuaru¹³¹. Było to jedyne miejsce, oprócz instytucji Kościoła, w którym mógł być używany i celebrowany język polski¹³².

Dramaturgia okresu pozytywizmu nie może się mierzyć z osiągnięciami wcześniejszych i następujących po niej epok, choć, co paradoksalne, uprawiało ją bardzo wielu pisarzy, wśród nich Asnyk, Sienkiewicz, Orzeszkowa, Świętochowski i wielu pomniejszych, których dokonania na polu dramatu dziejowego szczegółowo opracowała Iwona Gosik-Kapelińska w książce *Historia pisana dramatem. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*. Autorka zwraca także uwagę na wyjątkowe pominięcie w historii literatury dramatu pozytywistycznego. Znaczną część nazwisk twórców udało się wpisać do historii literatury: Bałucki, Bliziński, Narzymski, Sarnecki, Zalewski. Byli to jednak głównie „dostawcy” sztuk teatralnych, a co za tym idzie, chcąc uzyskać aprobatę reżyserii i publiczności musieli dostosowywać do pewnych schematów i gustów publiczności. Tylko część z ich utworów posiada większą wartość artystyczną. Twórcy ci nie nawiązywali już co prawda do romantyzmu, ale czerpali inspiracje z rodzimego Fredry lub teatru francuskiego. Dominowała tendencja wychowawczo-publicystyczna. Treść opierała się głównie o podpatrzone realia życia codziennego tzw. „towarzystwa”.

Nic więc dziwnego, że w swoim czasie sztuki te cieszyły się dużym powodzeniem na deskach teatru, ale bardzo szybko ich treść się zestarzała, pozostając najmniej trwałą częścią dziedzictwa pozytywizmu.

¹³¹ Świętochowski i rówieśnicy..., red. B. Mazan, Z. Przybyła, tamże, s. 280.

¹³² T. Sivert, dz. cyt., s. 22.