

Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo 11(14) 2021
ISSN 2084-6045
e-ISSN 2658-2503
Creative Commons: Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY)
DOI: 10.32798/pflit.597

GRANICE ROMANTYZMU
W DZIEJACH POLSKIEJ KOMEDII
WEDŁUG DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ
KRYTYKI KRAJOWEJ

The Time Frames of Romanticism in the History of Polish Comedy
According to the 19th-century Polish Criticism

MAREK DYBIZBAŃSKI
Uniwersytet Opolski, Polska
E-mail: mdybizbanski@uni.opole.pl
<https://orcid.org/0000-0003-4629-6890>

Abstract

The notions of both a ‘romantic comedy’ and ‘Romanticism in comedy’ were used in the 19th-century Polish literary and theatre criticism, which at that point had already outlined some accomplishments of Romanticism, as a means of comparative analysis as well as historical and literary periodisation. Curiously enough, such issues as semantic contents and the time frames defining the phenomenon, were not specified or better still problematized at that time. This article attempts to reconstruct the unexpressed insights into the meanings and time frames and as a result leads towards a model stretching chronologically from ‘cosmopolitanism’, which was at that time attributed to the 18th-century classicistic comedy, allegedly eradicated by Aleksander Fredro as late as at the beginning of the 1930s, and tendentiousness, considered to be one of the traits of modern comedy of the second half of the 19th century, and detected by critics as early as in the first half of the 1940s in Józef Korzeniowski’s comedies.

Keyword: Romanticism, Polish comedy, time frames

Streszczenie

W polskiej krajowej krytyce literackiej i teatralnej XIX w., dokonującej już pewnych bilansów dorobku romantyzmu, pojęcia „komedii romantycznej” i „romantyzmu w komedii” służyły za środek do porównawczych analiz i historycznoliterackich periodyzacji, choć jednocześnie takie kwestie, jak semantyczna zawartość tych terminów czy granice czasowe określanego nimi zjawiska, nie były precyzowane ani nawet problematyzowane. Podjęta w niniejszym artykule

próba rekonstrukcji ówczesnych niewypowiedzianych wyobrażeń o tych znaczeniach i granicach wiedzy w kierunku formuły chronologicznie rozpiętej między „kosmopolityzmem”, przypisywanym wtedy klasycystycznej komedii XVIII w. i zwalczonym rzekomo dopiero w utworach Aleksandra Fredry z początku lat trzydziestych następnego stulecia, a tendencyjnością, uznaną w drugiej połowie XIX w. za atrybut komedii nowoczesnej i odnajdywaną przez krytyków już w komediach Józefa Korzeniowskiego z pierwszej połowy lat czterdziestych.

Słowa kluczowe: romantyzm, polska komedia, cezury

Czy istniała komedia romantyczna – w sensie gatunkowej reprezentacji prądu? Jeśli tak, to jakie były jej cechy i gdzie wypada początek oraz ewentualny kres rozwoju tej formy? Na te pytania krajowi krytycy, dokonujący już pewnych bilansów dorobku romantyzmu, nie tyle starali się znaleźć odpowiedź, ile czuli się zobowiązani mieć ją gotową w postaci wystarczająco niekontrolowanej, by mogła służyć za środek do porównawczych analiz i historyczno-literackich periodyzacji. W rezultacie można stwierdzić, że używali tej kategorii (a czasem tylko dyskretnie na nią naprowadzali), zasadniczo jej nie problematyzując. Jeśli więc w dalszej części proponuję to zrobić w ich imieniu, to właśnie z tej perspektywy – funkcjonowania i zakresu znaczeniowego pojęć „komedii romantycznej” lub „romantyzmu w komedii” w dziewiętnastowiecznych krytycznych syntezach, podsumowaniach, domknięciach. Nie będzie więc mowy o tym, jak romantyczni poeci traktowali gatunkową formułę komedii (którą zasadniczo odrzucali)¹, jaki był ich stosunek do estetycznej kategorii komizmu² (odnajdywanej chociażby w teatrze Szekspira i wprzęganej w tryby ironii romantycznej – by przywołać już tylko najbardziej oczywiste przykłady), ani też o zgłaszanych w epoce projektach odmiany gatunkowej przydatnej ze względów narodowych czy społecznych³. Przedmiotem uwagi będą opinie formułowane wobec faktów już dokonanych, ale zarazem dość świeżych, w których próbowano uchwycić

¹ Wymowny jest pod tym względem układ haseł w historycznoliterackich kompendiach – tam, gdzie *Słownik literatury polskiego Oświecenia* pod red. T. Kostkiewiczowej (Wrocław 1996 i wyd. nast.) przedstawia [hasło:] *Komedia* (autorstwa Zofii Wołoszyńskiej), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej (Wrocław 1994 i wyd. nast.) proponuje *Komizm* (w opracowaniu Ireny Skwarek).

² Garść efektownych cytatów zebranych w komentarzu do *Ulanów* Jarosława Marka Rymkiewicza przez J. Zysk, wedle których Mickiewicz w prelekcjach paryskich potępiał walter-skotowski humorystyczny realizm jako pisanie „dla zabawienia tłumów próżniaczej publiczności”, a Słowacki w okresie mistycznym nazwał *Pana Tadeusza* „ubóstwieniem wieprzowości życia wiejskiego” i twórców „komedii-romansów” oskarżył o to, że „zabijają przyszłe Królestwo Boże” (M. Janion, *Komediowa synteza romantyzmu*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 176–177) – nie przekreśla wszak obecności żywiołu komicznego w *Beniowskim*, *Balladynie*, a nawet *Dziadach*.

³ Vide J. Zysk, [hasło:] *Komedia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska et al., Toruń–Warszawa 2016.

powiązanie estetyki romantycznej z formą komediową, postrzegane jako ciągle aktualne albo też niedawno minione – bo dopiero uwzględnienie i tego ostatniego punktu widzenia daje szansę wytropienia miejsca, w którym lokalizowano granicę końcową. Dlatego proponowany tu przegląd stanowisk zahaczy o lata siedemdziesiąte XIX w., gdyż wtedy, jak się wydaje, zdania w omawianej kwestii zaczęto wyrażać ze zdecydowanym poczuciem jej zamknięcia i ze świadomością własnego uczestnictwa w jakiejś nowej już rzeczywistości, określonej przez inną formację kulturową (niekoniecznie identyfikowaną z pozytywizmem). Omawiane dalej wystąpienia krytyczne traktuję jako dokumentację procesu formowania się obrazu ewolucji gatunku i wyznaczających jej odcinki cezur w ówczesnej świadomości historycznoliterackiej – tej, która unikając zaangażowania w ideowe spory romantyzmu, rościła sobie pretensje do naukowego obiektywizmu.

1.

Z pozycji zwycięskiego romantyzmu i w takiej jego optyce, jakiej dostarczał krajowy wariant prądu, spisał swoje *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską* – drukowane w „Bibliotece Warszawskiej” z 1843 r. – Kazimierz Władysław Wójcicki, pisarz i wydawca związany wcześniej z literacką grupą Ziewonia. W krótkiej syntezie Wójcickiego pobieżny przegląd historii form dramatycznych w Polsce – od średniowiecznych dialogów po komedię czasów Oświecenia – prowadził do prób klasyfikacji dramaturgii współczesnej. Że zabrakło w niej miejsca dla dramatu romantycznego, to oczywiście można i należy tłumaczyć w pierwszej kolejności oddziaływaniem cenzury, jednak nasuwa się również możliwy względ merytoryczny, wynikający z powiązania w tej rozprawie dziejów dramatu z rozwojem polskiego teatru. Związek ów nie został wszakże zabsolutyzowany w funkcji kryterium oceny. Przy całym uznaniu zasług Wojciecha Bogusławskiego w tworzeniu zrębów nowoczesnego teatru w Polsce, jego twórczość dramatyczną (wyjąwszy *Krakowiaków i Górali*) Wójcicki ocenił surowo, jako coś, co „chwilowej dogadzało potrzebie, zamiłowaniu w scenie krajowej, ale dla sztuki dramatycznej było niczym”⁴. Na firmamencie epoki narodzin sceny narodowej w ujęciu Wójcickiego jaśniej tylko jedna gwiazda – Franciszek Zabłocki. Pozostawał on wprawdzie również teatralnym wyrobnikiem, ale już „próbował siły do napisania polskiej komedii”⁵, czego dowody złożył w *Sarmatyzmie* i *Fircyku w zalotach*. W XIX w. Bogusławski znajduje ucznia i kontynuatora w osobie Jana Nepomucena Kamińskiego, który „w kilku sztukach rozwinął świetnie pierwiastek polski”⁶,

⁴ K. W. Wójcicki, *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 2, s. 300.

⁵ Ibidem, s. 301.

⁶ Ibidem, s. 309.

jednak zasługa stworzenia nowej, oryginalnej formuły gatunku, przypada w tych rozważaniach dopiero Aleksandrowi Fredrze.

Charakterystykę dorobku Fredry Wójcicki zaczerpnął z rozprawy Wincentego Pola, drukowanej w „Kwartalniku Naukowym” w 1835 r., główny jej zgrab dosłownie cytując jako „sąd zdrowy o komediach salonowych Fredra”⁷. Dyskretnie pominął przy tym akapit wprowadzający, w którym Pol wskazywał na francuski rodowód tej odmiany komedii (i jednocześnie prekursorstwo Fredry w jej przyswojeniu)⁸, a skupił się na świadectwach oryginalności, dowodzących, „że nasz salon nieco odmienny jest od innych”⁹.

Szczytowe osiągnięcie gatunku i zarazem zamknięcie okresu „komedii salonowej” w twórczości Fredry stanowią w tej koncepcji *Śluby panięskie*. Na tym Wójcicki przerwał cytat, by samodzielnie powtórzyć jeszcze myśl poprzednika o zapowiedzi nowej drogi widocznej już w *Panu Jowialskim*, a szczególnie w *Zemście*, gdzie „Fredro rozwinął najświetniej pierwiastek dramatyczny polski”¹⁰ w „wiernym malowidle upłynionych czasów”¹¹. Prawdę mówiąc, u Pola teza ta zyskała pełniejsze naświetlenie, lecz tam *Zemsta* – nazwana „wiernym obrazem uczciwego obyczaju [...]”¹², w którym „komiczność zasada się [...] na zabawnym, nie szyderskim, zbiegu okoliczności, na malowidle rodzimej wesołości i niewinnej ułomności ludzkiej”¹³, a język „przyjął [...] rubaszną czerstwość [...] i zmysłową krągłość pradziadowskiej mowy”¹⁴ – mogła być potraktowana jeszcze jako obiecujący punkt dojścia.

Pol pisał pod świeżym wrażeniem premiery *Zemsty* w teatrze lwowskim (1834), parę lat przed jej wydaniem w piątym tomie *Komedii* (1838). Wójcicki cytował go osiem lat później, w szerszym kontekście dziejów polskiego dramatu i z intencją wskazania punktu wyjścia dla komedii o nalocie romantycznym, określonym przez narodowy temat i swojskie realia.

W tym czasie Fredro od kilku lat nie ogłaszał już nowych komedii, a w dramaturgii krajowej na czoło wysuwał się Józef Korzeniowski, w *Spojrzeniu na literaturę*

⁷ Ibidem, s. 315.

⁸ „Kiedy u nas wszystko tak przesiąkło było francuszczyzną, iż to tylko interes w życiu wzbudzać mogło, co nią trąciło. [...] Fredro, jako komik a człowiek z talentem, [...] pochwyił francuszczyznę ze strony jak się ona u nas w życiu, w skutkach swoich objawiła, a tym samym ze strony pełnej, prawdziwej i istotnie poetyckiej”. W. P. [W. Pol], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy” 1835, t. 1, przedr. w zbiorze: *Aleksander Fredro*, oprac. T. Sivert, Warszawa 1965, s. 90.

⁹ W. P. [W. Pol], op. cit.; cyt. za: K. W. Wójcicki, op. cit., s. 312.

¹⁰ K. W. Wójcicki, op. cit., s. 316.

¹¹ Ibidem, s. 318.

¹² W. P. [W. Pol], op. cit., s. 94.

¹³ Ibidem. Według Pola był to model odmienny od komizmu wcześniejszych sztuk Fredrowskich, które „więcej śmieszności niż wesołości, więcej goryczy niż swobody w sobie miały” (ibidem).

¹⁴ Ibidem. I tu zaznaczyła się według Pola różnica w stosunku do „komedii salonowych”, których język był „starannie oglądzony” (ibidem).

dramatyczną polską przedstawiony jako „autor wielu dramatów niemałej wartości”, który „unikając dotąd starannie i dziejów własnej ziemi, i charakterów polskich, [...] w ostatku nagle i niespodzianie wystąpił z dramatem *Karpaccy górale*” (powst. 1840, wyd. 1843), gdzie wprowadził „scenę między góry nasze”¹⁵.

Według autora rozprawki obaj pisarze w odstępie kilkuletnim doświadczyli podobnego przełomu. Nie był on planowany ani wystudiowany, nie towarzyszyły mu programowe wystąpienia krytyczne, a poświadczające go utwory trudno uznać za świadomie konstruowane manifesty nowej poetyki (jakkolwiek zmiana tematu miała się też odbić na pisarskim warsztacie¹⁶). Nastąpił raczej pod ciśnieniem jakiejś nieuchwytniej atmosfery epoki i nie miał charakteru rewolucyjnego, lecz ewolucyjny. Nowa jakość nie została nazwana, nie padło słowo „romantyzm” ani żadna jego oboczność, lecz sformułowane w zakończeniu postulatory dla dramaturgów odpowiadają z grubsza ramom europejskich teorii dramatu romantycznego, a sposób ich zapisania – w cudzysłowie, bez wskazania źródła – zdaje się sygnalizować, że w *quasi*-cytacie zebrano właśnie kwintesencję współcześnie odczuwanych potrzeb:

Kiedy chwytasz artysto przedmiot – mówią – poznaj właściwą mu dobę, poznaj niebo i ziemię, na której działał się pomyślany dramat: poznaj ludzi i ich serca. Prawda historyczna niech cię wiedzie, ona nie katem dla sztuki. Zostaw w głowach ich myśli, jak w sercu uczucia, w ustach język, w ręku siłę, co żelazo łamała [...]¹⁷.

Projektowany w przyszłości ciąg takich dramatów otwierały w opinii cytowanego krytyka *Zemsta* Fredry i *Karpaccy górale* Korzeniowskiego. Abstrahując od wszystkich – raczej pozaartystycznych, w warunkach cenzury – kryteriów tego wyboru, odnotować można w postawie Wójcickiego przynajmniej romantyczną tendencję do lekceważenia podziałów gatunkowych.

2.

Precyzja w ich przestrzeganiu objawiła się natomiast w polemicznie zakrojonej rozprawie Jana Szlachtowskiego (profesora Uniwersytetu Lwowskiego, dyrektora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich¹⁸), zatytułowanej *Komedia polska w wieku XIX* i ogłoszonej w roku 1850, w 13 numerze lwowskiego „Pamiętnika Literackiego”.

¹⁵ K. W. Wójcicki, op. cit., s. 318.

¹⁶ „Tak Korzeniowski, jak Fredro, gdy wzięli przedmiot narodowy, musieli z samego ducha rzeczy stworzyć, że tak powiem, poezję **czynu** [podkr. aut.]. – Działanie w czynach następuje w scenach jedno po drugim i stąd one to podnoszą cały efekt sztuki, nadając jej wyrazistsze oblicze prawdy”. Ibidem, s. 321.

¹⁷ Ibidem, s. 321–322.

¹⁸ P. M. Żukowski, [hasło:] *Szlachtowski Jan Kanty*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 48, Kraków 2013, s. 341–344.

Krótki, zdawkowy przegląd przedromantycznego dorobku polskiej komedii w artykule Szlachtowskiego uwzględnia „słabe utwory Bielawskiego, Zabłockiego i Bohomolca”¹⁹, „nadzwyczaj słabe” komedie Krasickiego²⁰ i „naśladowane podług wzorów francuskich [...] komedyjki Czartoryskiego”²¹. Bogusławski w tym przeglądzie „okazał się więcej tłumaczem i naśladowcą, jak pisarzem oryginalnym”²², więc Kamiński, uznany za jego kontynuatora i naśladowcę, zyskał brzemie podwójnej właściwie wtórności; podobnie Dmuszewski zajmował się jedynie „naśladowaniem jałowej francuskiej komedii”²³.

Zapowiedź przejścia do prezentacji następnej epoki, sygnowanej nazwiskami Byrona i Mickiewicza, prowadzi w cytowanej rozprawie do zaskakującej tezy:

W poezji dramatycznej przewaga romantyzmu łatwo się ustaliła w komedii, co do niej bowiem nie było zaciętych przeciwników klasycznych²⁴.

Kontekst nie pozwala posądzić autora ani o chybione rozszerzanie zakresu nazwy gatunkowej na dramatyczne formy romantyzmu, ani też o błędne wyobrażenia na temat istoty prądu. Nowe a niekomediowe twory dramatyczne Szlachtowski obejmował wspólną nazwą „romantycznej tragedii”, której przypisywał nieobecność w komedii „dążność odsłaniania najtajniejszych i najbardziej uczucie moralne rażących namiejętności”²⁵, romantyzm zaś definiował poprzez zawężenie szerokiego pojęcia z pism pani de Staël do wariantu Mickiewiczowskiego, ograniczonego jeszcze do przedlistopadowych wystąpień poety, a więc nawet czasowo odległego od polskich przejawów romantycznej ironii i groteski.

Wpływ tak pojmowanego romantyzmu uformować miał kształt współczesnej komedii, przeciwstawiony jej dawnej postaci Molierowskiej:

Molier maluje w swoich komediach **charaktery**, [...] w przeprowadzeniu przez położenia zabawne, jest to jakby lekcja **psychologii**, zajmująco w przykładach z życia wziętych wyłożona [...]. Geniusz poety urozmaicił obrazy różnaitością **komicznych położeń**, ale nie ma w nim [...] pełnioci życia społecznego [...].

Romantyzm zmusił niejako zbliżyć się do **życia społecznego** [...], poznać skład jego, a dla uniknienia jednostajności wynikającej z przedstawienia ogólnego życia cywilizowanej Europy, musieli pisarze zstąpić głębiej, sięgnąć w życie narodowe [...] [wszystkie podkr. – M.D.]²⁶.

¹⁹ [J. Szlachtowski], *Komedia polska w wieku XIX*, „Pamiętnik Literacki” 1850, R. 1, nr 13, s. 293.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 294.

²³ Ibidem, s. 295.

²⁴ Ibidem, s. 296.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 297.

W prezentowanej tu optyce ewolucyjnej, w imię genologicznej precyzji krytyk podjął polemikę z tezami Wójcickiego, a konkretnie z przejętym przezeń od Pola uznaniem utworów Fredry za komedie „salonowe”. Zdaniem Szlachtowskiego jako „salonowe” musiałyby nie różnić się od komedii Korzeniowskiego²⁷. Następujący dalej obszerny dowód pokrewieństwa modelu Fredrowskiego z komedią w typie Moliera wiedzie do (bliskiego właściwie poglądom Wójcickiego) stwierdzenia, iż „najwięcej narodowe komedie Fredry, *Jowialski* i *Zemsta*, łączą go i stanowią przejście od niego do Korzeniowskiego”²⁸. Za tym przejściem otwiera się, zdaniem (nieodosobnionym) krytyka, przestrzeń komedii romantycznej:

Podstawą nowszej poezji uznany dziś romantyzm; [...] nowa komedia polska wykształciła się przez Fredrę wprawdzie na wzorach francuskich, [...] jednak już Fredro [...] według zasad romantyzmu w *Ślubach panięskich* i w *Zemście* zwrócił się do [...] zgłębienia życia w jego całej pełni i różnorodności, a znalazł je blisko, bo w życiu narodu [...]. Tą nową dla komedii polskiej wytkniętą drogą poszedł w utworach swoich Korzeniowski, malując w nich [...] charaktery zdjęte z naszego życia towarzyskiego²⁹.

Jak na ironię, cytowany opis najlepiej przystaje do sentymentalnej odmiany gatunku, przybierającej, wedle określenia Dobrochny Ratajczakowej, kształt „obrazu zmitologizowanej Sarmacji, rodzimego rezerwuaru cnót i zalet, pokazywanego w trzech podstawowych wariantach: szlachecko-dworkowym, chłopsko-wioskowym i ludowo-miejskim”³⁰, a więc do tej odmiany, której twórcami byli autorzy „przedfredrowscy”, w rozprawie Szlachtowskiego potępieni za naśladownictwo. I skoro już o ironii mowa, to właśnie jej wycucia zabrakło lwowskiemu badaczowi przy lekturze komedii Fredry, przez co nie dostrzegł w nich parodyjności ujęcia motywów naprawdę romantycznych. Pod tym jednak względem sąd Szlachtowskiego nie odbiegał od standardów jego epoki.

W roku 1850 milczący od dłuższego czasu Fredro mógł się wydawać nazwiskiem-symbolem gatunku doprowadzonego w jego wykonaniu do artystycznej doskonałości, ale w istocie minionego. Tak też został w cytowanej rozprawie potraktowany i taką ma wymowę złożony mu tam hołd. Że zaś cały wywód skierowany jest raczej ku współczesności i przyszłości, ważniejsze wydaje się to, jak w przyjętej tam perspektywie rozwoju formy komediowej przedstawia się romantyczny wymiar dramaturgii Józefa Korzeniowskiego.

²⁷ Vide ibidem, nr 14, s. 325.

²⁸ Ibidem, s. 328.

²⁹ Ibidem, s. 331.

³⁰ D. Ratajczakowa, *Komedie Aleksandra Fredry a komediopisarstwo polskie XIX wieku*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 467.

3.

Dla Wójcickiego, który swoją rozprawę ogłaszał w roku 1843, Korzeniowski był przede wszystkim autorem *Karpackich górali* (wyd. 1843), do dziś uchodzących za najlepszy sceniczny utwór przyszłego głośnego powieściopisarza i rzeczywiście zamykających pewien etap jego twórczości, którą – niekoniecznie słusznie – periodyzuje się zazwyczaj w porządku biograficznym, zgodnie z rytmem obejmowanych posad i przedsięwziętych w związku z tym przeprowadzek. Dlatego *Piękna kobieta*, pierwszy jego dramat napisany prozą, zamiast otwierać nowy etap stylistyczny, zamyka okres warszawsko-krzemieniecki³¹.

Jeśliby natomiast przywołać kryterium gatunkowe – samemu autorowi wszak nieobojętne nie tylko w *Kursie poezji*³² – można by zgodnie z oznaczeniami w podtytułach wyróżnić po okresie pisania „tragedii” (*Mnich* z 1824, *Aniela* z 1825, *Pelopidowie* z 1826 i *Bitwa nad Mozgawą* z 1827 r.) pierwszą falę „dramatów” (*Piękna kobieta* z 1829, *Dziewczyna i Dama* z 1835, *Umarli i żywi* z 1839 i *Karpaccy górale* z 1840 r.). W ciągu następnych paru lat Korzeniowski tworzy serię utworów scenicznych z podtytułem „komedia”, po czym wraca do pisania „dramatów”³³, które przeplata wtedy sporadycznie mniejszymi, najczęściej jednoaktowymi „komediami”³⁴.

W okresie – według podtytułów – wyłącznie komediopisarским, przypadającym po napisaniu *Karpackich górali*, mniej więcej na lata 1840–1844, obok jednoaktówek³⁵ i sztuk dwuaktowych³⁶ powstawały też pełnospektaklowe utwory o trzech i czterech aktach: *Stary mąż. Komedia we czterech aktach* (powst. 1841,

³¹ Ta zasada obowiązuje od dziewiętnastowiecznych syntez Piotra Chmielowskiego do pochodzących z drugiej połowy XX w. opracowań Stefana Kawyna.

³² Vide J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, powst. 1823, wyd. Warszawa 1829.

³³ Powrót nie wygląda na udany – niektóre z dramatów drugiego, „pokomediowego” okresu, według Piotra Chmielowskiego (*Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka*, Petersburg 1898), „zaledwie zasługują na tę nazwę” (s. 63): w *Oknie na pierwszym piętrze* (powst. 1844) ostatni obraz „wykonany został nie jak dramat, ale jak komedia” (s. 63), *Pani Kasztelanowa* (powst. 1844) i *Autorka* (powst. 1847) to zdaniem Chmielowskiego jedynie „dialogi” (s. 63 i 64), a i *Sąd przysięgłych* (powst. 1846), mimo że zawiera motyw zbrodni, rozgrywany jest częściowo jak komedia, zwłaszcza na początku „rzecz trzymana jest w tonie pogodnym, dużo tu humoru” (s. 62–63).

³⁴ *Majster i czeladnik. Komedia we 2 aktach* (powst. 1846, wyst. 1847, wyd. 1851); *Pośredniczka. Komedijka w jednym akcie* (wyd. 1846); *Na stacji w Grodzisku. Fraszka w 1 akcie* (wyst. 1847); *Okrężne. Komedia w dwóch aktach* (powst. 1847, wyst. 1848, wyd. 1851); *Przyjaciółki. Komedia w 1 akcie* (wyst. 1847, wyd. 1851); *Skąpiec zakochany. Komedia w 1 akcie* (wyst. 1847); *Narzeczone. Komedia we 2 aktach* (wyst. 1848, wyd. 1851); *Dwaj mężowie. Komedia w 1 akcie* (powst. i wyst. 1849, wyd. 1851).

³⁵ *Mąż i artysta*, wyst. i wyd. 1845; *Panna Katarzyna w długach*, wyd. 1843; *Doktor medycyny*, wyst. 1845, wyd. 1846; *Stacja pocztowa w Hulczy*, wyst. 1845, wyd. 1846; *Pierwej mama*, wyd. 1845.

³⁶ *Zakład*, wyd. 1840; *Zaręczyny aktorki*, powst., wyst. i wyd. 1845; *Fabrykant*, wyst. 1844, wyd. 1845.

wyst. 1842, wyd. 1844); *Żydzi. Komedia we czterech aktach* (wyst. i wyd. 1843); *Panna męzatka. Komedia we trzech aktach* (wyst. 1844, wyd. 1845) oraz *Młoda wdowa. Komedia we trzech aktach* (powst. 1843, wyst. 1846, wyd. 1847).

4.

O *Starym mężu* – utworze, którego tytułowy bohater, sędzia Janikowski, otacza opieką córkę zmarłego przyjaciela, Józię, w taki sposób, że najpierw się z nią żeni, a następnie stręczy własnej żonie młodego żołnierza (specjalnie w tym celu sprowadzonego, a wybranego na podstawie przypadkowej zbieżności nazwisk), aby w finale przeprowadzić rozwód i połączyć młodą parę – napisano po trzydziestu latach, że wydała go „szkoła komedii lekkiej, nietendancyjnej i niemoralizującej”³⁷, która obowiązywała w czasach „młodości rzeczywistej, niejako romantyzmu komedii”³⁸, kiedy „na scenie paryskiej, a więc i na scenach całego świata, królował Scribe”³⁹. Miała to być taka odmiana gatunkowa, która „wbrew Molierowi [...] wyrzekła się do pewnego stopnia typów na korzyść intrygi”⁴⁰.

Pobrmiewają w cytowanym zdaniu Kazimierza Kaszewskiego echa starego podziału na „dramat charakterów” i „dramat intrygi”, opartego na przyznawaniu różnym budulcom dramatu (postaciom i akcji) określonej pozycji w układzie postrzeganym hierarchicznie.

Jeden w tym kontekście, jakiego dostarcza krytyczna recepcja sąsiednich utworów Korzeniowskiego, kategoria „intrygi” i na niej oparta odmiana gatunkowa trafiały do innego systemu klasyfikacyjnego, w którym opozycyjny wobec „komedii intrygi” model stanowiła – zrealizowana w *Żydach* i *Pannie męzatce* – „komedia konwersacyjna”:

Nie jest to przecież – pisał o *Pannie męzatce* Fryderyk Henryk Lewestam – ani komedia charakterystyki, ani intrygi, ani nawet sytuacyjna, ale po prostu salonowa, coś na kształt **prowerbów** francuskich, a właściwiej jeszcze z tego rodzaju, któremu Niemcy nadali nazwę **sztuki konwersacyjnej** (*Conversationsstück*)⁴¹.

A w omówieniu *Żydów* Karol Widmann precyzował:

Żydzi są komedią, ale w tym rodzaju, jakie nastąpiły dopiero w literaturze XIX wieku. Nazwano je **salonowymi, konwersacyjnymi, towarzyskimi** – ale ostatecznie **brakuje temu rodzajowi**

³⁷ K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, t. 14, nr 341, 11.07.1874, s. 22.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 23.

⁴¹ F. H. L. [F. H. Lewestam], *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1868, nr 175, 24.10.1868/05.11.1868, s. 246 (podkr. aut.).

dramatu właściwej cechy komedii, tj. **komicznego charakteru, a często nawet komicznej sytuacji** [wszystkie podkr. – M.D.]. Porównałbym ten rodzaj komedii z malarstwem rodzajowym. Są tam rzeczy komiczne, rozśmieszające, są i rzewne, ale nie ma tej komiki bezwzględnej, która słabostki ludzkie podnosi do kolosalnych rozmiarów, ani też nie ma tego humoru wyższego nad poziom życia powszedniego, który widzi drobiazgowość spraw cenionych zwykle przez ludzi nader wysoko i zniża wielkości ludzkie do najmniejszych rozmiarów⁴².

Obie przytoczone opinie pochodzą z roku 1868. Lata oddzielające je od dat premier i pierwodruków komedii Korzeniowskiego to czas rosnącego uwrażliwienia krytyki na kwestie formy, wspieranego wzrostem znaczenia kategorii akcji w teoriach gatunku⁴³.

5.

Kryteria oceny obowiązujące w czasie powstania tych utworów, w połowie lat czterdziestych, eksponowały – uznawaną za rys romantyczny – kategorię „barwy miejscowej”. Nie chodziło przy tym o precyzyjną czasoprzestrzenną lokalizację – bo ta akurat występuje też w *Starym mężu* (w dialogach aktu I przebłyskują realia przedpowstaniowej Warszawy), któremu mimo to brak owej „barwy miejscowej” od razu zarzucono. Recenzent zastrzegał wprawdzie, „że w komedii nie szukamy historycznej prawdy”⁴⁴, ale zaraz dodawał, iż gdyby „wszystkie płody tegoczesnej naszej literatury zaginęły, a po stu leciech odszukała się tylko jedna komedia *Stary mąż*”, jej przyszli odkrywcy mogliby nabrać przekonania, „że ich pradziadowie tak lekceważyli związek małżeński”⁴⁵.

Wedle przywołanego kryterium przełom stanowili *Żydzi* – ich omówienie po styczniowym przedstawieniu z 1845 r. w „Gazecie Warszawskiej” otwierała uwaga, iż „dotąd [...] płodom [Korzeniowskiego] zbywało na tej **barwie miejscowej** [podkr. – M.D.], która podnosi i uzacnia wszystko”⁴⁶. Teraz, w *Żydach* – „w miejsce obcych krain i mężów” – Korzeniowski dał wreszcie „nasze niwy i skały”, a zamiast „trucizn, alchemii, średniowiekowych towarzystw” przedstawił „prawdziwy, ostry, z naszego żyjącego towarzystwa zdjęty obraz”⁴⁷, wskazujący

⁴² K. Widmann, *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, Lwów 1868, s. 83–84.

⁴³ Przegląd dziewiętnastowiecznych podręczników sztuki dramatopisarskiej – popularnych w Niemczech i w Anglii – w pracy Teresy Pyzik przedstawia obraz procesu stopniowej degradacji kategorii efektu wizualnego przy rosnącym zainteresowaniu dla technik budowania zamkniętej, skończonej akcji. Vide T. Pyzik, *Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991.

⁴⁴ Agt., *Krytyka. Dwie komedie p. Korzeniowskiego (List do wydawcy)*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 46, 19.06.1845/01.07.1845, s. 298.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ *Teatr Wielki. „Żydzi”. Komedia we czterech aktach*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 30, 31.01.1845, s. 3.

⁴⁷ Ibidem.

na „zepsucie wyższego towarzystwa, to jest patrycjatu” oraz „egoizm pieniężnej arystokracji”⁴⁸.

Ciężar oczekiwań rozbudzonych przez *Żydów* ledwie dźwigała *Panna mężatka* – z czasem uznana za najlepszą komedię Korzeniowskiego, ale wtedy krytykowana w recenzji teatralnej „Gazety Warszawskiej” za niedostatek „myśli i dążności obyczajowej” („która stanowi wielką zasługę i zaletę *Żydów*”) oraz „siły [...] natchnienia” („które tak upoetyzowało życie ludu w górach” – w *Karpackich góralach*)⁴⁹, chociaż ostatecznie uznana jednak za „dobrą polską komedię, z charakterami wyjętymi z natury”, przedstawiającymi „ludzi jakich codziennie możemy napotkać w kole towarzystwa, z ich nawykami, z ich usterkami i przymiotami”⁵⁰.

Według tego samego recenzenta „Gazety Warszawskiej”, Antoniego Lesznowskiego, wystawiona w następnym roku *Młoda wdowa*, oprócz wspomnianej „barwy miejscowej”⁵¹, posiadała jeszcze cechę dodatkową – „dążność”⁵². Komedię tę można scharakteryzować za pomocą parafrazy Szekspirowskiego tytułu jako „poskromienie lwicy” – tym bardziej że nazwy „lwica” użył właśnie cytowany recenzent jako synonimu „emancypantki”. O innych niż salonowe lwice typach emancypantek – jak słynne dzisiaj dzięki zaangażowaniu Narcyzy Żmichowskiej „entuzjastki” – Lesznowski nie mógłby w 1845 r. napisać, wtedy zresztą miał prawo o nich nie wiedzieć, a występując ze stanowiska skrajnie konserwatywnego, zapewne i nie chciałby słyszeć. Poza tym bohaterka komedii Korzeniowskiego – hrabina Strzalińska – rzeczywiście jest typem „lwicy” korzystającej ze swobód, jakich dostarcza śmierć niekochanego męża, i z praw, które zapewnia wysoka towarzyska pozycja wdowy. Do rozczarowania tłumem zawistnych bawidamków – i do pokornego powtórnego zameścia – prowadzi ją rosnąca fascynacja surową męskością pułkownika Ugorskiego, wezwanego zaraz w pierwszych scenach komedii na pomoc przez Generałową, matkę Hrabiny. Znamienne, że według recenzenta *Młoda wdowa* to dopiero „świetny szkic, który zapowiada, jakim może być Korzeniowski malarzem tutejszego towarzystwa”⁵³, o jej wartości stanowi zaś „dążność”⁵⁴ – co w przekładzie na język

⁴⁸ Ibidem, s. 4.

⁴⁹ [A. Lesznowski], *Teatr Rozmaitości*. „Panna mężatka”. *Komedia we trzech aktach, oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 113, 30.04.1845, s. 3.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ [A. Lesznowski], *Teatr Rozmaitości*. „Młoda wdowa”. *Komedia w trzech aktach oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1846, nr 43, 14.02.1846, s. 3.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Lesznowski otwarcie deklarował: „To jednak pominąwszy, najmocniej pochwalamy dążność komedii. Wystąpienie przeciw emancypacji kobiet tym pożądanym było wypadkiem, że ta zaraza rozszerza się widocznie”. Ibidem.

współczesny oznacza, że w opinii Lesznowskiego niedostatki realizmu wynagradza godna pochwały tendencja.

Nie wdając się w ocenę trafności rozpoznania, a tym bardziej słuszności wartościowania, stwierdzić należy, iż wskazana cecha – jeśli istotnie charakteryzuje utwór Korzeniowskiego – wyłącza już właściwie *Młodą wdowę* z tej sfery „romantyzmu komedii”, w której przewodzi Eugène Scribe⁵⁵ ze swoją „sztuką dobrze skrojoną” (*pièce bien faite*), i przesuwają ją w kierunku „dramatu z tezą” (*pièce à these*), a więc formy zmodyfikowanej przez następców Scribe’a – Émila Augiera i Alexandre’a Dumasa syna⁵⁶.

Zdaniem teatralnego recenzenta „Gazety Warszawskiej” o krok zaledwie od zdobycia wątpliwego lauru tendencyjności był Korzeniowski już w *Żydach*. Tytuł komedii odsyła do galerii postaci drugoplanowych, z którymi stykają się główni uczestnicy konfliktu, rozgrywanego w potrójnym wymiarze: finansowym, społecznym i miłosnym. Wymiar pierwszy i podstawowy realizuje się poprzez wątek spłaty wartości spalonego folwarku, który poczciwy Staroświecki dzierżawił przed pożarem od chciwego a bankrutującego posiadacza – Ponickiego. Wymiar drugi tkwi w pochodzeniu głównych antagonistów – z których pierwszy jest drobnym szlachcicem, drugi hrabią – i wiąże się z trzecim, zawartym w niespełnionej miłości syna dzierżawcy, Antoniego i wychowanki hrabiostwa Ponickich, księżniczki Zofii. Tytułowi Żydzi to Marszałek Zadziernowski – ukrywający swe pochodzenie przemysłowiec, który nie tylko odmawia pomocy Staroświeckiemu, ale jeszcze defrauduje zdeponowany w swej kasie kapitał pogorzalców; Baron Izajewicz – syn przechrzty, z którym swata Zofię siostra hrabiego, pani Szenionowa; księgarz Goldberg, który godzi się wydać poezje Antoniego praktycznie bez korzyści finansowej dla ich autora; wreszcie Aron Lewe, zacny stary bankier surowo osądzający po kolei Szenionową, Ponickiego i Zadziernowskiego, który korzystnymi warunkami pożyczki ratuje z opresji Staroświeckiego – dzięki czemu ten może już bez skrupułów oddać hołd swoim feudalnym przesądom i z bezmyślnym okrucieństwem zabronić synowi małżeństwa z księżniczką, co młodą parę przywodzi do pokornego rozstania. Recenzent skrytykował kreację pary kochanków, podsuwając od razu propozycję korekty – nawet niekłopotliwej, bo nienaruszającej konstrukcji dramatu:

Uważamy za słabe, za mdłe, rozwinięcie charakterów Zofii i młodego Staroświeckiego. Za mało tam namiętności, za wiele rezygnacji i rozważań. Komedja zapomina prawie o miłości, poświęca ją zupełnie satyrze obyczajowej. Ale to zapomnienie mógł autor wynagrodzić w rozwiązaniu. [...] Gdyby w rozwiązaniu była walka, gdyby Zofia rzekła do młodego

⁵⁵ K. Kaszewski, op. cit., s. 22.

⁵⁶ Vide J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1995, s. 18–19.

Staroświeckiego: „jestem twoją, nie ubliżę sobie, gdy twoją zostanę na zawsze. I cóż mi na tym zależy, żeś ty ubogi, bez imienia? Imię zdobędziesz sobie zasługą, cnota szlachectwem twoim, godnym mnie jesteś”⁵⁷.

Wszakże i ten pomysł zrodziło zapotrzebowanie na społeczną tendencję:

Gdyby tak Zofia rzekła, komedia przybrałaby charakter jeszcze poważniejszy; z dążnością obyczajową złączyłaby ważne zadanie społeczne i stałaby się komedią socjalną z kierunkiem wyraźnym i zupełnie postępowym⁵⁸.

Co ciekawe, proponowana przez Lesznowskiego korekta *Panny mężatki* zmierzała w stronę – według zarysowującego się w recenzjach układu kryteriów wartościujących, formalnych i chronologizujących – przeciwną. Ale chyba zgodną z naturą tego utworu. Fabuła komedii prosta: panna Cecylia, powracająca po dłuższej nieobecności do Warszawy, udaje, że wyszła za męża, aby w ten sposób skłonić swego tutejszego adoratora, Adolfa, do wyznania jej miłości – ten zaś, poznawszy prawdę za pośrednictwem życzliwego im obojgu starego Majora, w trzecim akcie urządza odwetową mistyfikację i poprzedza swe oświadczyzny powiadomieniem Cecylii o własnym ślubie. W rezultacie do wspólnego szczęścia kochankowie dochodzą poprzez wzajemne zadawanie sobie bólu, dzięki czemu przez cały czas pod zewnętrzną warstwą salonowej konwersacji kipią emocje, przydające dialogom dramatyczności, której nie dostaje ubogiej w zdarzenia akcji. Zrozumiałe, że odmierzona miarą „komedii konwersacyjnej” *Panna mężatka* okazywała się tworem poniekąd przedobrzoną. Lewestam napisał o akcie III, że jego „akcja, żywsza daleko niż w dwóch poprzednich, kuleje ekscentrycznością, która w komedii salonowej, tak zresztą spokojnej i gładkiej, niekoniecznie w swoim znalazła się miejscu”⁵⁹. Pierwsi recenzenci jednak czytali tę komedię przez pryzmat innego modelu gatunkowego. W lwowskim „Dzienniku Mód Paryskich” z 1844 r. tak podsumowano pierwsze wrażenia:

Panna mężatka jest istotnie pięknym utworem i w ogólności podobała się na scenie, [...] surowi tylko zrobili słuszną poniekąd uwagę, że autor dużo osłabił interes osnowy przez odsłonięcie w pierwszych zaraz scenach więcej niż należało głównego sztuki zawiązku [...]⁶⁰.

Lesznowski proponował poprawić nie początek, lecz koniec – nie zawiązek **intrygi**, tylko jej rozwiązanie:

Intryga w komedii prowadzona bardzo zręcznie. [...] W trzecim akcie [...] komplikuje się i przybiera odwrotną zupełnie postać. [...]

⁵⁷ *Teatr Wielki*. „Żydzi”, s. 4.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ F. H. L. [F. H. Lewestam], op. cit., s. 246.

⁶⁰ „Dziennik Mód Paryskich” 1844, nr 15, s. 119.

W trzecim akcie komiczność mogła być jeszcze natężoną przez nieprzypuszczenie majora do tajemnicy. Można było podnieść jego gniew, zadziwienie i oburzenie do wyższego stopnia. Intryga nie byłaby wprawdzie tak sztuczną, tak skomplikowaną, ale na komicznej sile trzeci akt by zyskał⁶¹.

Bardziej znamienne i wymowne niż wybór korygowanego miejsca wydaje się przesunięcie w przedmiocie oddziaływania korekty. Krytyk proponował wszak wzmocnienie siły komicznej poprzez przeniesienie na postać tej wywołanej niewiedzą reakcji, jaka przy zmianie podsuwanej w „Dzienniku Mód Paryskich” stałaby się udziałem widza, któremu Lesznowski zapewniał komfort pozwalający z aprobatą patrzeć na komedię utrzymaną w granicach obyczajności. Z perspektywy pierwszych widzów, czytelników i krytyków mogło to wyglądać trochę tak, jakby w *Pannie męzatce* Korzeniowski odrobił lekcję, którą otrzymał po *Starym mężu*, gdzie te granice trochę jednak przekroczył.

6.

Gdy po trzydziestu ponad latach od premiery *Stary mąż* wrócił na scenę z okazji benefisu Michała Chomińskiego, wywołał w 1874 r. lawinę komentarzy (co samo w sobie już wydaje się dość dziwne) nastrojonych na inną nutę. Jak cała spuścizna Korzeniowskiego, należał już do teatralnej klasyki i zamiast krytycznych porad co poprawić, zbierał raczej oceny formułowane z czasowego dystansu i na tle porównawczym.

Efektownym zestawieniem tytułów, za którymi stały fabularne schematy wywiedzione ze zbliżonej sytuacji wyjściowej, rozpoczął recenzent „Przeglądu Tygodniowego”:

Młody oficer zakochał się w młodej małżonce starca. Mógłby to być temat do tragedii w rodzaju *Mazepy* Słowackiego, gdyby starzec posiadał temperament gwałtowniejszy. Mógłby to być temat do komedii francuskiej w rodzaju *Naszych najserdeczniejszych*, gdyby młody oficer był lekkomyślniejszy od Stanisława Janikowskiego⁶².

Naszych najserdeczniejszych Victoriena Sardou wprowadzono na scenę warszawską sześć lat wcześniej, inscenizacja *Mazepy* stanowiła świeże wspomnienie sprzed roku, a jej przygotowanie było wypadkową dwóch przeciwstawnych dążeń – żmudnych zabiegów Heleny Modrzejewskiej o dostęp wielkiego romantyzmu do teatrów kongresowych z jednej strony i oporu carskiej cenzury z drugiej. Wybór padł wtedy na dwie sztuki Słowackiego, bezpieczne zarówno

⁶¹ [A. Lesznowski], *Teatr Rozmaitości*. „Panna męzatka”, s. 4.

⁶² Zg. [D. Zgliński-Freundensohn], *Przegląd teatralny*. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach (7 obrazach), przez Józefa Korzeniowskiego, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 28, 30.06.1874/12.07.1874, s. 228.

pod względem politycznym, jak i wykonawczym – klasycyzującą *Marię Stuart* z tematem wprawdzie historycznym, ale czasowo i geograficznie odległym, oraz uchodzącego za dramat wybitnie sceniczny *Mazepę*, którego konflikt, fabuła i wpisana w tekst konwencja teatralna budziły od początku skojarzenia z programem Victora Hugo, a nawet z konkretnym jego utworem – *Hernaním*. Gdyby formułowanie wypowiedzi przeznaczonej dla autora, który prawie sto pięćdziesiąt lat temu ogłosił pobieżną recenzję nieważnego przedstawienia mało istotnej sztuki, nie było działaniem niepoważnym, można by zasugerować publicznie „Przeglądu Tygodniowego”, że lepszym od dramatu Słowackiego – ironicznie zdystansowanego wobec podjętej w nim konwencji – przykładem porównawczym byłby właśnie jego Hugoliański pierwowzór, ów wzorcowy okaz ambicji teatru romantycznego we Francji – teatru, który w swej uproszczonej odmianie popularnej wydał schematyczne „sztuki dobrze skrojone” Scribe’a i Sardou, przekształcone pod piórem następców w modelowy „dramat z tezą”⁶³.

Bardziej rozbudowane i skonkretyzowane porównanie *Starego męża* z repertuarem francuskim zaprezentował w 1874 r. Henryk Sienkiewicz:

Gdyby tę sztukę napisał jaki francuski autor, dopieroż by osolił i opieprzył tak sam przebieg działania, jak i zakończenie! Na francuskim gruncie sztuka ta musiałaby być dramatem. Józia upadłaby niezawodnie i została heroiną *à la* Dumas syn, heroiną, za której upadek, wedle tego autora, odpowiada społeczeństwo, prawo, mąż, mer miasta, Kain, małpy z krainy Nod, słowem: wszyscy, tylko nie ona sama. Oczywiście, gdyby Józia raz upadła, komedia byłaby już nie komedią, tylko dramatem, z okrzykami rozdartych serc, z wystrzałami z pistoletów etc. etc.⁶⁴

Ciąg dalszy Sienkiewiczowskiego wywodu wyjaśnia, dlaczego, w porównaniu z francuskim teatrem Drugiego Cesarstwa, w komediach polskich na nim wzorowanych słabną konflikty, emocje, instynkty i w ogóle „wszystko łagodnieje”⁶⁵:

Ale Korzeniowski ani chciał, ani mógł tak skończyć; znał on swoje społeczeństwo, wiedział, że u nas, gdzie rodzina zwartsza, moralność surowsza, takie upadłe heroiny [...] nie cieszą się sympatią. Surowa polska opinia ma dla nich [...] jedną sumaryczną nazwę: ladacznica. Z taką nazwą nie mógł, powtarzam, ani chciał Korzeniowski wypuszczać na świat swej bohaterki. A zresztą i na pochwałę naszych kobiet wyznać należy, że kwestia dumasowskich heroin nie jest u nas kwestią społeczną i na sto podobnych sytuacji w dziewięćdziesięciu przynajmniej nasza kobieta wyszłaby tak, jak wyszła Józia [...]”⁶⁶.

⁶³ Vide J. L. Styan, op. cit., s. 17–19.

⁶⁴ H. Sienkiewicz, *Teatr. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach przez Józefa Korzeniowskiego* [prwdr. „Niwa” 1874, nr 2], w: *Pisma Henryka Sienkiewicza*, t. 78: *Pisma ulotne*, Warszawa 1906, s. 303–304.

⁶⁵ D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu*, t. 1, s. 293.

⁶⁶ H. Sienkiewicz, op. cit., s. 304.

Wypada odnotować, że w porządku tej logiki nadal nie mieściło się sprzeczne z prawami natury i moralności zakończenie komedii⁶⁷. Nie w tym jednak upatrywano przyczyn niepowodzenia *Starego męża* w 1874 r. Recenzent „Kłosów” tłumaczył je splotem dwóch czynników – oddziaływania francuskiego wzorca dramatu i postępującego nacisku światopoglądu materialistycznego:

Stary mąż jest dla nas zbyt idealnym. Mniej czujemy się oddalonymi od postaci ludzkich stwarzanych przez najnowszą sztukę dramatyczną we Francji, niż od tego typu prawości, sumienia, istotnego uczucia, jaki nam Korzeniowski przed oczy postawił. Pisarze francuscy, od Musseta aż do Sardou, pomimo moralizującego rozwiązywania akcji, apoteozują tylko wszechwładztwo egoizmu. Człowiek u nich nie kocha prawdziwie [...]. Małżeństwa są związkami interesów, nie uczuć; nawet moralność i wiara małżeńska z interesu tam wynikają; nawrócenie zbłąkanych dokonywa się pod groźbą bicia społecznego, [...] nie na głos sumienia. [...]

Jest jeszcze inna głębsza przyczyna, a nie sprowadził jej już teatr francuski, ale ogólny kierunek dzisiejszego rozwoju w ludzkości, któremu i my ulegamy. [...] zwrócenie się do świata zewnętrznego, charakteryzujące naszą epokę, musiało nieuchronnie odwieść myśl ludzką od świata wewnętrznego, od tej sfery duchowej, w której prawem jest miłość drugich, górowanie zasad nad namiętnościami, uznawanie siły wyższej i bytu wyższego nad siłę i byt indywidualny. A w tym idealnym świecie właśnie myśl koniecznie żyć musi, aby mogła przyjmować w siebie sztukę idealną, w zakres której wchodzi utwór Korzeniowskiego⁶⁸.

Do argumentacji opartej na obserwacjach z zakresu socjologii teatru recenzent „Kroniki Rodzinnej” dorzucał czynnik teatralny – zmiany zaszele pod wpływem tych samych procesów w technice gry aktorskiej.

Przed trzydziestu laty, za wielce świetnych czasów teatru krakowskiego, [...] oglądaliśmy po raz pierwszy na scenie *Starego męża* J. Korzeniowskiego. [...]

Czy przedstawienia *Starego męża* na scenie warszawskiej posiadają właściwą moc wyrazu i prawdy, by po trzydziestu latach ktoś mógł je sobie przypomnieć, jak my w tej chwili przypominamy owe krakowskie przedstawienia? Nie wiemy i trochę wątpimy. Czasy nawet bez pozytywistycznego nawoływania do „trzeźwości”, do „wyrzeczenia się marzeń”, znacznie sprozaiczniały i ochłodziły, a dzieło Korzeniowskiego jest pod względem pomysłu najpoetyczniejsze ze wszystkich utworów polskich przeznaczonych dla sceny, jakkolwiek w szczegółach wykonania nie zawsze dorównywa założeniu⁶⁹.

Porównanie z krakowską inscenizacją sprzed trzydziestu lat – z Józefem Nowakowskim w roli tytułowej – prowadziło do wniosku, że nawet najwybitniejszy

⁶⁷ „Zakończenie jest zgodne z moralnością o tyle, o ile nikt nie popada w występki i niesławę, nie jest jednak zgodne z prawdą i rzeczywistością, o ile mąż rzuca w nim w cudze objęcia własną żonę... Wydaje się to nawet sprzecznym po prostu z naturą ludzką”. Ibidem.

⁶⁸ St. K., *Przegląd teatralny*. „*Stary mąż*”, komedia w 4 aktach Józefa Korzeniowskiego. [...], „Kłosy” 1874, nr 473, 11.07.1874/23.07.1874, s. 61.

⁶⁹ *Silva rerum*, „Kronika Rodzinna” 1874, nr 15, 20.07.1874/01.08.1874, s. 231.

aktor nowej epoki, Jan Królikowski, nie zdoła oddać tej idealnej poetyczności postaci Sędziego, który „dobrowolnie i z rozmysłem sprowadził ruinę własnego szczęścia dla uszczęśliwienia innych”⁷⁰. Recenzent konkludował:

[...] w grze p. Królikowskiego przedstawiającego starego męża, grze jak zawsze po norymbersku wykończony, nie widzimy w całej pełni owego uczucia, które samo jedno może usprawiedliwić niezwykłą ofiarę⁷¹.

W roku następnym, 1875, przypomniano w teatrze warszawskim *Młodą wdowę* – i tu opinie w kwestii aktualności komedii rozłożyły się wedle kryteriów ideologicznych. Kazimierz Zalewski wskazał na przestarzałość „lwiego” modelu emancypacji, w którym „jedyną charakterystykę rodzących się pojęć emancypacji kobiecej stanowił strój awanturczy i cygaro w ustach”⁷² – i, niepotrzebnie dołączając pean na cześć polskiej obłudy⁷³, skostatował, że „*Młoda wdowa*, świeżo wznowiona komedia Korzeniowskiego, razi nas do pewnego stopnia swoim anachronizmem”⁷⁴. Z kolei konserwatysta Henryk Struve – wychodząc z założenia, iż „kwestia emancypacji kobiet [...] wcale się nie zestarzała, ani też swego charakteru wiele nie zmieniła”, chociaż „dziś mówią [...] przede wszystkim o **ekonomicznym i politycznym** równouprawnieniu kobiety”⁷⁵ – stwierdzał stanowczo, że „we wznowieniu komedii Korzeniowskiego, mającej za przedmiot emancypację w jej pierwiastkowej formie, nie możemy się dopatrzyć żadnego anachronizmu”⁷⁶. Ciekawy natomiast kompromis zaproponował Edward Lubowski, gdy społeczno-obyczajowe realia *Młodej wdowy* odsyłał wprawdzie do lamusa, ale obecność komedii w teatrze współczesnym uznawał za pożądaną alternatywę dla „francuskich sztuczydeł”, nad którymi góruje ona „zdrową myślą, [...] uczciwą tendencją i [...] morałem dobrze działającym na ogół publiczności, choć, jak zawsze u Korzeniowskiego, tuzinkowym i ciasnym”⁷⁷ – czyli, zdaniem krytyka, mimo przestarzałej ideologii komedia już za samą tendencyjność zasługuje na uznanie. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że w opiniach formułowanych z dystansu – wspomaganego przekonaniem o usytuowaniu własnego punktu obserwacyjnego poza zamkniętą już epoką

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Z. [K. Zalewski], *Teatr*, „Wiek” 1875, nr 118, 03.06.1875/10.06.1875, s. 3.

⁷³ „Powiedzieć jednak możemy z dumą, że ogół nasz jest moralny, skandal jest u nas rzadkością, a brudy choć przy nędznej kanalizacji miejskiej nie bardzo jednak manifestują się na zewnątrz”. Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ H. St. [H. Struve], *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1875, nr 519, 29.05.1875/10.06.1875, s. 363 (podkr. aut.).

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1875, nr 24, 05.06.1875/16.06.1875, s. 190.

teatralnego romantyzmu – przebija myśl o uznaniu dramaturgicznego nowatorstwa w znamieniu tendencyjności. Nie chodzi przy tym o jakąś programową tendencyjność pozytywistyczną, ale o sam model konstrukcyjny dramatu – ten, który na gruncie francuskim wypracowali Augier i Dumas syn, a który pozwala się ująć – wedle formuły zastosowanej przez Jana Błońskiego – w „przepis na dramat z tezą”⁷⁸.

Wyczuwalna w prezentowanych wyżej postawach dezorientacja krytyki może również wynikać z nieostrości tego punktu odniesienia, jakiego powinien dostarczać model komedii w połowie lat siedemdziesiątych współczesnej, odpowiadającej potrzebom epoki i estetyce prądu, który szczylił się wyparciem romantyzmu. W realizacjach „tak zwanej komedii pozytywistycznej” Ratajczakowa odkrywa „dwoisty wzór biedermeierowsko-romantyczny, jedynie lekko uwspółcześiony”⁷⁹, zgodnie z którym polska wersja francuskiej *pièce à these* wypełnia się „walką czystej szlachetności z tyranią interesów”⁸⁰. A skoro tak, to czyż podwalin tej odmiany gatunku nie stworzył Korzeniowski w *Żydach*? Nic dziwnego, że tak łatwo przychodziło krytykom przerobienie tej komedii na „dramat z tezą”. Aczkolwiek rówieśniczkę *Żydów*, *Pannę mężatkę*, próbowano poprawiać raczej na modłę „komedii intrygi”, a więc „komedii lekkiej, nietendencyjnej i niemoralizującej”⁸¹, kojarzonej – jak pamiętamy – z „romantyczną” szkołą Eugène’a Scribe’a. Zastrzegam, że podobnie jak romantyczna identyfikacja scribe’owskiej postaci gatunku, tak wszystkie pozostałe terminy i kategorie podawane w cudzysłowie są cytataми lub parafrazami nazw i pojęć stosowanych przez krytykę dziewiętnastowieczną w sądach o charakterze już nie postulatywnym, a podsumowującym. Ostateczna konkluzja służyć też ma nie sformułowaniu jakiejś periodyzacyjnej czy genologicznej propozycji użytecznej współcześnie – zgodnie z początkową deklaracją zmierzam do rekonstrukcji określonego wycinka postromantycznej świadomości krytycznej czy właściwie już historycznoliterackiej. W tej optyce obszar „komedii romantycznej” – gatunku o statusie z dzisiejszego punktu widzenia wątpliwym – rozciąga się między „kosmopolityzmem” przedfredrowskiej postaci gatunku a „tendencyjnością” jego realizacji „nowoczesnych”, czyli granica końcowa tego etapu rozwojowego przypada – wedle, podkreślam, rozpoznań krajowej krytyki dziewiętnastowiecznej, a może nawet tylko jednego z jej odłamów – gdzieś między *Starym mężem* a *Młodą wdową*.

⁷⁸ Vide J. Błoński, *Przepis na dramat z tezą*, „Dialog” 1980, z. 12.

⁷⁹ D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu*, s. 295.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ K. Kaszewski, op. cit., s. 22.

Bibliografia

- Agt., *Krytyka. Dwie komedie p. Korzeniowskiego (List do wydawcy)*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 46, 19.06.1845/01.07.1845.
- Aleksander Fredro, oprac. T. Sivert, Warszawa 1965.
- Błoński, Jan, *Przepis na dramat z tezą*, „Dialog” 1980, z. 12.
- Chmielowski, Piotr, *Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka*, Petersburg 1898.
- „Dziennik Mód Paryskich” 1844, nr 15.
- F. H. L. [Lewestam, Fryderyk Henryk], *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1868, nr 175, 24.10.1868/05.11.1868.
- H. St. [Struve, Henryk], *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1875, nr 519, 29.05.1875/10.06.1875.
- Janion, Maria, *Komediowa synteza romantyzmu*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Kaszewski, Kazimierz, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, t. 14, nr 341, 11.07.1874.
- Kawyn, Stefan, *Józef Korzeniowski*, Łódź 1978.
- Kleiner, Juliusz, „*Śluby panięskie*” i „*Zemsta*” jako komedie antyromantyczne, w: idem, *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa 1981.
- [Lesznowski, Antoni], *Teatr Rozmaitości. „Młoda wdowa”. Komedia w trzech aktach oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1846, nr 43, 14.02.1846.
- [Lesznowski, Antoni], *Teatr Rozmaitości. „Panna mężatka”. Komedia we trzech aktach, oryginalnie napisana przez Józefa Korzeniowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 113, 30.04.1845.
- Lubowski, Edward, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1875, nr 24, 05.06.1875/16.06.1875.
- Pyzik, Teresa, *Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1991.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Komedie Aleksandra Fredry a komediopisarstwo polskie XIX wieku*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006.
- Sienkiewicz, Henryk, *Teatr. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach przez Józefa Korzeniowskiego* [prwdr. „Niwa” 1874, nr 2], w: *Pisma Henryka Sienkiewicza*, t. 78: *Pisma ulotne*, Warszawa 1906.
- Silva rerum*, „Kronika Rodzinna” 1874, nr 15, 20.07.1874/01.08.1874.
- Skwarek, Irena, [hasło:] *Komizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1994.
- St. K., *Przegląd teatralny. „Stary mąż”, komedia w 4 aktach Józefa Korzeniowskiego. [...]*, „Kłosy” 1874, nr 473, 11.07.1874/23.07.1874.
- Styan, John Louis, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1995.
- [Szlachtowski, Jan], *Komedia polska w wieku XIX*, „Pamiętnik Literacki” 1850, R. 1, nr 13.

- Teatr Wielki*. „Żydzi”. *Komedia we czterech aktach*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 30, 31.01.1845.
- Widmann, Karol, *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, Lwów 1868.
- Wołoszyńska, Zofia, [hasło:] *Komedia*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
- Wójcicki, Kazimierz Władysław, *Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską*, „Biblioteka Warszawska” 1843, t. 2.
- W. P. [Pol, Wincenty], *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy” 1835, t. 1, przedr. w zbiorze: *Aleksander Fredro*, oprac. T. Sivert, Warszawa 1965.
- Z. [Zalewski, Kazimierz], *Teatr*, „Wiek” 1875, nr 118, 03.06.1875/10.06.1875.
- Zg. [Zgliński-Freundensohn, D.], *Przegląd teatralny*. „Stary mąż”, *komedia w 4 aktach (7 obrazach)*, przez *Józefa Korzeniowskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 28, 30.06.1874/12.07.1874.
- Zyśk, Justyna, [hasło:] *Komedia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska et al., Toruń–Warszawa 2016.

MAREK DYBIZBAŃSKI, dr hab., profesor Uniwersytetu Opolskiego, autor monografii: *Romantyczna futurologia* (2005), *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* (2009), *Od epiki romantycznej do teatru science fiction* (2016), *Z romantycznego repertuaru. Studia o micie i formie dramatycznej* (2018) oraz studiów o literaturze i teatrze XIX i XX w. publikowanych w „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Pracach Literackich”, „Wiek XIX”, a także w tomach zbiorowych i specjalistycznych słownikach; współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze* (2006) i opracowania antologii *Myśl teatralna doby postyczeniowej* (2016).