

Zabawa w czary – refleksja o dramacie romantycznym, teatrze fantastycznym i widowiskowym w *Kronice paryskiej* Zofii Węgierskiej¹

Mirella Kryś*

doi: 10.24425/rl.2023.146697

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 1 (376) PL • **młody romantyzm**

zeszyt pod red. Magdaleny Siwiec (Wydział Polonistyki UJ) i Iwony Puchalskiej (Wydział Polonistyki UJ)
PL ISSN 0035-9602

W latach 1853–1869 jedna z rubryk „Biblioteki Warszawskiej” zatytułowana *Kronika paryska: literacka, naukowa i artystyczna*, zawierająca sprawozdania z bogatego życia kulturalnego w stolicy Francji, redagowana była przez Zofię Węgierską. Korespondentka ta była niezwykle barwną postacią. Jeszcze przed wyemigrowaniem do stolicy Francji w połowie XIX stulecia, prowadziła salon artystyczny w Krakowie. Podobny – określany „paryską Sofiówką” – zorganizowała również w mieście nad Sekwaną, przy Rue de Laval. Towarzysko związana była z wieloma romantykami, by wymienić tutaj tylko Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida i Seweryna Goszczyńskiego². Współpracowała jako korespondentka w różnych okresach z sześć-

* Mirella Kryś – dr, Zakład Literatury Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. ORCID: 0000-0002-9780-8959

- 1 Tekst stanowi zmieniony fragment jednego z rozdziałów rozprawy doktorskiej zatytułowanej „*Kronika paryska*” Zofii Węgierskiej – *studium z romantycznej krytyki literackiej, teatralnej i artystycznej*, obronionej 9 lutego 2023 r. na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.
- 2 Najpełniejsze studia poświęcone biografii i dorobkowi publicystycznemu Węgierskiej zob. A. Siemieńska, *Biografia Zofii z Kamińskich Węgierskiej*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 297–315; A. Kruszewski, *Zofia z Kamińskich Węgierska (1822–1869)* –

cioma czasopismami³, a w każdym z nich artykuły publikowała anonimowo i używała męskich końcówek koniugacyjnych. Ukrywanie własnej tożsamości mogło stanowić echo skandalu, wywołanego odejściem pisarki od jej pierwszego męża – Edmunda Mieleckiego⁴. Świadczyło jednocześnie i o tym, że rolę sprawozdawcy traktowała jako w pewnym sensie instrumentalną – jego zadaniem było zapewnienie przepływu myśli między kulturą polską a francuską, mniej natomiast zaznaczenie własnego stanowiska felietonisty. Dzięki temu mogła także przybierać różnego rodzaju maski, prowadząc swoistą grę z czytelnikiem czasopisma.

Choć aktywność publicystyczna korespondentki „Biblioteki Warszawskiej” przypada na czas, w którym paradygmat romantyczny zmierzał do wyczerpania, wiele z felietonów autorki ujawnia tęsknotę za minioną estetyką. Jej sprzeciw wywoływała sztuka realistyczna i naturalizm⁵. Z podziwem

lwica salonowa i sawantka, prekursorka literatury dla młodzieży i felietonistka, muza J. Słowackiego i C. Norwida. Z Górek Borzych na literackie salony Warszawy, Krakowa i Paryża, „Zeszyty Korytnickie” 2011, nr 4, s. 79–130; A. Butrymowiczówna, *Zapomniana mistrzyni felietonu*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 31; A. Kłoskowska, *Francja i Paryż drugiego cesarstwa na łamach „Biblioteki Warszawskiej”*. „Kronika Paryska” Zofii Węgierskiej (1853–1869), [w:] tejsze, *Z historii i socjologii kultury*, Warszawa 1969; K. Kamińska, *Zofia Węgierska – przyjaciółka poetów i paryska korespondentka „Bluszczu”*, „Prace Polonistyczne” 1977, ser. XXXIII; I. Węgrzyn, „Tygodniki paryskie” Zofii Węgierskiej na łamach krakowskiego „Czasu”: *muza romantyków i sztuka felietonu*, [w:] *Literatura niewyczerpana: w kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.

- 3 „Biblioteka Warszawska” 1853–1869, „Gazeta Codzienna” 1859–1861, „Gazeta Polska” 1861–1869, „Kurier Wileński” 1860–1864, „Czas” 1865–1869, „Bluszcz” 1866–1869. Dla oznaczenia fragmentów felietonów pochodzących z „Biblioteki Warszawskiej” używam dalej skrótu BW, podając następnie rocznik, numer tomu i zakres stron.
- 4 Decyzję Węgierskiej popierała m.in. Narcyza Żmichowska (*Listy Narcyzy Żmichowskiej i Zofii Węgierskiej*, wstęp J. Mikołajtis, Częstochowa 1934, s. 36). O konsekwencjach, jakie poniosła Żmichowska, zob. także M. Romankówna, *Sprawa Entuzjastek*, „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 2, s. 526. Miano skandalistki przypisywała publicystce Maria Estreicherówna (*Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Kraków 1968, s. 84).
- 5 Najwyraźniej niechęć ta uwidacznia się w stosunku korespondentki do współczesnej powieści francuskiej. Doceniała co prawda dokumentalną wartość *Siostry Filomeny* braci Goncourtów, ale ich pozostałe utwory określała jako „pełne fałszu i zdań rażących” (por. BW 1861, IV, 158–164 oraz BW 1866, III, 415). Znamienne jest, że tylko dwa artykuły Węgierska poświęciła Flaubertowi – w jednym recenzując powieść historyczną *Salambo* (BW 1863, I, 281–286), a w drugim zrównując jego prozę z twórczością Ernesta Feydeau, traktując obu pisarzy jako przedstawicieli „szkoły realistów” (BW 1863, II, 465). W kontekście wystawienia sztuki na podstawie *Macochoy* Balzaca, notowała: „Balzak

piśla o nieobecnych w tym czasie na paryskich scenach sztukach Victora Hugo⁶, który przebywał na wygnaniu, przystępując do redagowania zbioru tekstów nieprzeznaczonych do wystawienia, wydanych już po jego śmierci pod wspólnym tytułem *Théâtre en liberté*. Wyjątek stanowiło długo oczekiwane wznowienie *Hernaniego* w 1867 roku. W liście do Stefana Buszczyńskiego Węgierska pisała o tym wydarzeniu, nie ukrywając swojego rozczarowania współczesnym teatrem:

Nota Bene! Czy wiesz? Dozwolono grać dramaty Wiktora Hugo. Jakie będzie ze stanowiska literackiego wrażenie tego wznowienia? Brak ruchu, brak uczucia, do którego nas przyuczono, czy nie powiększy muskulatury tych potężnych Twórców? Zamiast komentarzy, konferencji, ujrzymy nagle Akcyą z towarzyszeniem wielkiej orkiestry, wielkiego blasku, straszliwych huraganów i błyskawic – piekielnej ciemni i niebiańskiej jasności!... Jak młodzież nie znająca wcale tajemnic tej sztuki uspiojonej, powita jej ocknienie? Hernani obalający teleskop Galileusza, Ruy-Blas zaćmiewający dumą pysznych swych marzeń, pychę wszystkich bankierów – jaki się wyda? Zaprawdę, takie sprzeczności mogą sprawić zawrót głowy.⁷

Korespondentka w przytoczonej wypowiedzi nawiązała bezpośrednio do sztuki François Ponsarda, przedstawiciela tzw. „szkoły zdrowego rozsądku”⁸, do której zalicza się takich autorów, jak Émile Augier, Eugène Scribe czy Alexandre Dumas fils. Dramaty mieszczańskie oraz komedie obyczajowe były najliczniej reprezentowanymi utworami na paryskich scenach w połowie XIX wieku. W dużej części dotyczyły one spraw przyziemnych, zawierały jasno wyrażoną naukę moralną, prezentowały sylwetki bohaterów typowych – często byli to spekulanci finansowi, bankierzy, inżynierowie. Spektaklom takim towarzyszyła konwencjonalna, realistyczna scenografia. Wszystkie z wymienionych cech postrzegą Węgierska jako antytezę dla

⁶ Na temat stosunku Węgierskiej do dorobku Hugo pisałam w artykule „Kronika paryska” Zofii Węgierskiej wobec literatury francuskiej XIX wieku – casus Wiktora Hugo (Romantyk jako czytelnik. II Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej, red. A. Borkowska-Rychlewska, W. Hamerski, K. Trybuś, Poznań 2020, s. 307–320).

⁷ Z. Węgierska, list II z 1866 do Stefana Buszczyńskiego, [w:] Sofos – Hamlet. Listy Zofii Węgierskiej do Stefana Buszczyńskiego, przygotował do druku i wstępem zaopatrzył J. Mikołajtis, „Biblioteka Częstochowska” 1934, t. 1, s. 2. Zachowuję oryginalną pisownię według opracowania Mikołajtisa.

⁸ Zob. M. Autrand, *François Ponsard et l'«école du Bon Sens»*, [w:] *Les spectacles sous le Second Empire* [ebook], red. J.C. Yon, Paris 2010.

wielkiego dramatu romantycznego⁹. Analizując refleksje publicystki na temat teatru należy stale pamiętać o takim właśnie punkcie odniesienia.

W niniejszym studium przyjrę się stosunkowi korespondentki „Biblioteki Warszawskiej” do teatru widowiskowego, magicznego, spektakularnego. Baśniowe i fantastyczne feerie, widowiska historyczne wystawiane z wielkim rozmachem, bogate w efekty sceniczne, wykorzystujące wachlarz możliwości maszynierii teatralnej oraz przykuwające uwagę ze względu na wizualne walory przedstawienia, omawiała polska publicystyka w wielu swoich artykułach. Dla określenia tego rodzaju inscenizacji można by użyć terminu ukutego przez Teofila Gautiera w jego *Podróży do Hiszpanii*. „*Un spectacle purement oculaire*”¹⁰, czyli „spektakl dla oczu”¹¹ imponował widzom jakością przedstawienia, miał charakter czysto rozrywkowy, w związku z czym zarówno twórców, jak i publiczność mniej zajmowała jego treść czy przesłanie.

Nieprzypadkowo przywołuję w tym kontekście nazwisko autora *Comédie de la mort*, który w swoich felietonach teatralnych wyjątkowo często opisywał feerie, widowiska, pantomimy, dramaty czarodziejskie¹². Kilka z wypowiedzi Gautiera na ten temat polska korespondentka przełożyła bowiem niemal dosłownie i umieściła w *Kronice paryskiej* jako własne, uzupełniając je jedynie o opis swoich wrażeń, autorski wstęp, zakończenie lub kilka uwag przybliżających zagadnienie polskiemu odbiorcy. Opisy spektakularnych efektów, stworzonych przez teatralnych maszynistów i dekoratorów, również dzisiaj mogą pobudzać wyobraźnię czytelnika recenzji, do czego niemało przyczynia się plastyczny, poetycki styl Gautiera – widzimy tancerki w „spódnicach z mgły”, „szmaragdową murawę”, „cudnej piękności kwiaty”, „posągi ze śnieżnych marmurów żłobione bielą”, „kaskady z roztopionych metali” i „potoki z drogich kamieni”¹³; sceneria z bajkowej zmienia się w piekielną, obrazy przeobrażają się jak w kalejdoskopie. To wszystko prowadzi jednak polską korespondentkę do pełnej rozzarowania oceny współczesnego teatru francuskiego:

Wyszedłem olśniony, ogłuszony i zmęczony. Ale jakież ztamtąd wrażenie wyniosłem? Oto pytałem siebie: co za korzyść wyciąga społeczność z takich widowisk? Czem one

9 Por. BW 1857, II, 134–150.

10 Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris 1859, s. 75.

11 Tłumaczenie terminu w przekładzie Joanny Guze (T. Gautier, *Podróż do Hiszpanii*, przekł. i posł. J. Guze, przyp. J. Guze i P. Hertz, Warszawa 1979, s. 67).

12 Upodobanie do sztuk widowiskowych to jeden z aspektów, przez pryzmat którego Patrick Berthier czytał felietony teatralne Gautiera z 1864 roku (*Une lecture du feuilleton théâtral de 1864*, [w:] *Théophile Gautier et le Second Empire*, red. A. Geisler-Szmulewicz, M. Lavaud, Nîmes 2003, s. 129–141).

13 Por. BW 1853, IV, 520 oraz Th. Gautier, *Théâtres*, „La Presse” 4 października 1853, s. 1–2.

kształcą umysł? Czem rozum, czym serce z bogacają? Słowem, pytałem siebie: jaki jest cel takiego teatru? I nie widzę innego nad podsyćcie imagacji, nad galwanizowanie zużytych zmysłów. Pytałem siebie: czemu teatr francuski, tak bogaty w arcydzieła dramatyczne, zostawia je w pyłe zapomnienia, a goni za fraszką i efektem.¹⁴

Ta i inne wypowiedzi autorki *Kroniki paryskiej* świadczą o jej ambiwalentnym stosunku do spektakli „dla oczu” – z jednej strony kierował nią zachwyt nad osiągnięciami francuskiego przemysłu teatralnego, którego widowiskowość daleko przekraczała to, co można było zobaczyć w tym czasie na polskich scenach¹⁵, z drugiej – wystawność niekiedy kłóciła się z jej przekonaniem o dydaktycznej funkcji sztuki dramatycznej. Ten wewnętrzny konflikt będzie powracał wielokrotnie na kartach *Kroniki paryskiej*.

Interesujący przykład w tej materii stanowi *Don Juan de Marana* Dumasa ojca – sztuka, którą wystawiono w 1836 roku jako dramat fantastyczny, ale opublikowano pod nazwą misterium¹⁶. Ówczesny dramaturg zbudował tekst na konflikcie manichejskim, uosobionym w postaciach dobrego oraz złego anioła, które walczą o duszę Don Juana. Bohaterów fantastycznych zaprezentowano już w prologu – pojawili się tam jako ożywione rzeźby, upozowane według dobrze utrwalonego w kulturze wizerunku Archanioła Michała zabijającego smoka. Podczas premiery dramatu krytycy negatywnie odnosili się do takiego pomysłu na otwarcie sztuki, uważając go za przestarzały i zbyt oczywisty¹⁷; wówczas na temat „inwazji aniołów” w spektaklu Dumasa ironizował nawet sam Gautier¹⁸. W kolejnych scenach pojawiają się także inne, budzące się do życia figury oraz ożywające obrazy malarskie. Tego rodzaju iluzje spotykały się z krytycznym odbiorem teatromanów¹⁹. Powtórzenie takich zabiegów świadczy jednak o tym, że wybór

¹⁴ BW 1853, IV, 521.

¹⁵ Francuskie sceny zawdzięczały tę spektakularność między innymi zastosowaniu światła elektrycznego, które w Operze Paryskiej pojawiło się już w 1849 roku (zob. T. Krzeszowiak, *Światło i barwa w dziejach teatru*, [w:] *Technika w teatrze a sztuka inscenizacji: materiały*, red. Z. Przychodniak, T. Krzeszowiak, [Poznań] 1995, s. 32).

¹⁶ Na ten temat zob. tamże, s. 271–272.

¹⁷ Szerzej o znaczeniu tej sceny dla całości dramatu zob. S. Robardey-Eppstein, „*Les péripéties du boulevard et les magnificences de l'opéra*”: *le spectacle fantastique dumasien et son écriture entre mélodrame et féerie*, [w:] *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, red. A.M. Callet-Bianco, S. Ledda, Rennes 2018, s. 202 i nn., <http://books.openedition.org/pur/87922> [dostęp: 10.01.2023].

¹⁸ O. Bara, *D'un théâtre romantique fantastique: réflexions sur une trop visible absence*, „*Revue d'Histoire du Théâtre*” 2013, nr 257, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914274/document> [dostęp: 10.01.2023].

¹⁹ S. Robardey-Eppstein, „*Les péripéties du boulevard...*”, dz. cyt., s. 204.

Dumasa był nieprzypadkowy, a konwencjonalne triki, choć wydawały się śmieszne, jednocześnie zapraszały do intertekstualnych odczytań²⁰.

Zofia Węgierska jeszcze w 1863 roku, gdy zmodyfikowaną wersję dramatu wystawiono ponownie w teatrze Porte-Saint-Martin, była pod wrażeniem sposobu prezentacji świata nadprzyrodzonego w *Don Juanie de Marana*. Pisała o scenie otwierającej: „rymowany dialog dobrego i złego ducha, odbywający się w żywym obrazie, tworzy scenę przepyszną! Ogromnych rozmiarów”²¹. Prolog zapowiada dalszy bieg zdarzeń w dramacie – anioł będzie bowiem triumfował nad szatanem tylko do momentu, w którym w domu rodziny de Marana nie zostanie popełniona zbrodnia. Tej dopuszcza się Don Juan, a wtedy dobry duch,

rozwinąwszy białe skrzydła leci ku górze i opuszcza dom splamiony: przez otwarte od sali okno, widać go jak niby spadająca gwiazda, sunie po burzliwym niebie. To zniknięcie anioła stróża, przedstawione jak najpoetyczniej, przejmuje serce jakimś nadzwyczajnym uczuciem smutku... podobnym do wielkich nieszczęść przeczucia...²²

Świat nadprzyrodzony, ujęty w ramy chrześcijańskiego obrazowania, staje się zatem pretekstem do roztaczania „przepysznych obrazów”, ale też wywołania nastroju uniesienia, grozy, tajemnicy. Znamy takie rozwiązania z polskiego dramatu romantycznego, obficie czerpiącego z poetyki misterium czy moralitetu w ukazywaniu zjawisk metafizycznych²³. Nie należy jednak przypisywać tej inspiracji przesadnej wartości, ponieważ – co odnotowuje Alina Kowalczykowa – dramat francuskiego autora trzeba postrzegać raczej jako produkcję popularną, odpowiednio dostosowaną do oczekowań „dość masowego odbiorcy”²⁴. Symptomatyczny jest natomiast odbiór spektaklu przez paryską kronikarkę „Biblioteki Warszawskiej”, która wyraźnie doceniała moralną funkcjonalność takiego rozwiązania scenicznego.

20 Więcej na ten temat w artykule Robardey-Eppstein (tamże, s. 199–214). Utwór Dumasa wykazuje duże podobieństwo do *Fausta* Goethego (por. M.V. Jones, *The Faustian figure in nineteenth-century french theatre*, praca dyplomowa obroniona na Indiana University, 1983, s. 161–203, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/faustian-figure-nineteenth-century-french-theatre/docview/303266142/se-2?accountid=210303> [dostęp: 11.01.2023]).

21 BW 1863, II, 456.

22 Tamże, s. 455.

23 Zob. A. Ziółowicz, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996; J. Skuczyński, III część „Dziadów”: między obrzędem ludowym a liturgią chrześcijańską, [w:] tegoż, *Misteria teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000, s. 71–86.

24 A. Kowalczykowa, *Oszalałający sukces – teatr Aleksandra Dumas*, [w:] tejże, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 139.

Wspominałam o tym, że obie wersje sztuki Dumasa różniły się od siebie. Po niespełna trzydziestu latach od pierwszego wystawienia, autor zmodyfikował nie tylko szczegóły, ale całą wymowę moralną dramatu. Zaczniemy od kształtu jednego z kulminacyjnych momentów misterium, kiedy duchy ofiar Don Juana ukrywają się za maskami, przekonując arystokratę do wyboru między niebem a piekłem²⁵. We wznowieniu dramatu scena ta wyglądała zupełnie inaczej i odbywała się w absolutnej ciszy. Choreografia duchów została opisana w didaskaliach w sposób precyzyjny poprzez porównanie do baletu mniszek, znanego z *Roberta Diabła*²⁶ – opery Giacoma Meyerbeera do libretta Eugène’a Scribe’a i Casimira Delavigne’a. Sylvaine Robardey-Eppstein, interpretując znaczenie tej sceny podkreśla, że w pierwotnej wersji dramatu rozmowa z maskami potwierdza przywiązanie Don Juana do niegodziwości, natomiast we wznowieniu: „niema scena i balet oddziałują na bohatera, by wpłynąć na jego emocjonalną postawę, co przekłada się na intensywniejszą grę pantomimiczną, uwiarygadniając **ostateczną skrucę** [podkr. – M.K.]”²⁷.

Podczas tego poruszającego i przerażającego tańca główny bohater wewnętrznie mocuje się z siłami dobra i zła – miota się po scenie, jego mimika sygnalizuje przejście od śmiechu poprzez zamyślenie aż do przerażenia, co w konsekwencji ma doprowadzić go do nawrócenia. W *Don Juanie...* z 1863 roku tytułowa postać wybiera bowiem dobro, podczas gdy w wariacie pierwotnym jego dusza zostaje ostatecznie potępiona. W gruncie rzeczy wymowa omawianego utworu stanowi jednak nie rewolucję, ale powrót do najdawniejszych kreacji Don Juana, powstałych jeszcze przed opracowaniem tej historii w dramacie Tirso de Moliny czy komedii Moliera. Średniowieczne legendy hiszpańskie przedstawiały bowiem bohatera jako ostatecznie ocalonego przez Absolut dzięki noszonemu na szyi relikwiarzowi²⁸. Dopiero kolejne

²⁵ S. Robardey-Eppstein, „*Les péripéties du boulevard...*”, dz. cyt., s. 209–210.

²⁶ Oto fragment didaskaliów do drugiej wersji dramatu: „les fantômes apparaissent et commencent un ballet dans le genre de celui des nonnes de *Robert le Diable*. Tout à coup, Don Juan apparaît, magnifiquement vêtu. Peu à peu, et au fur et à mesure que se développent les figures du ballet, Don Juan, de riant qu’il était, devient rêveur, puis inquiet, puis effrayé. Il pâlit, chancelle, car il se sent au milieu de spectres et de fantômes” (A. Dumas, *Théâtre complet d’Alex. Dumas*, t. 3, Paris 1864, s. 409–410).

²⁷ „Les dialogues dans la version d’origine contribuaient à maintenir le personnage dans une alternative de choix moral, qui laissait planer un doute quant à l’issue du dénouement mais confirmait la persévérance de don Juan du côté du mal. Dans cette seconde version au contraire, la scène muette et le ballet agissent sur le héros pour infléchir sa posture émotionnelle, traduite par un jeu pantomimique qui va s’intensifier, ce qui prépare la crédibilité du repentir final” (S. Robardey-Eppstein, „*Les péripéties du boulevard...*”, dz. cyt., s. 210).

²⁸ Na ten temat zob. L. Biały, *Wstęp*, [w:] T. de Molina, *Dramaty: wybór*, wyb. przekł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1999, s. L–LVIII.

literackie warianty opracowania tej historii skłaniały dramaturgów do ukazania postaci doświadczającej sprawiedliwej – z punktu widzenia metafizyki – kary.

Podobieństwo do sceny z opery Meyerbeera rozszerza perspektywę interpretacji dramatu. Czy Węgierska mogła widzieć *Roberta Diabła* na scenie? Utwór został wystawiony w Polsce już w 1837 roku, lecz przyszła publicystka raczej nie miała okazji zobaczyć go przed wyjazdem do Paryża²⁹. Polskiej korespondentce bliższy mógł być natomiast inny wariant opowieści o *Robercie Diabla*, przedstawiony w dramacie o tym samym tytule autorstwa niemieckiego pisarza – Ernsta Raupacha. Nie przebywała ani w Warszawie, ani w Krakowie, kiedy na tych dwu scenach wystawiano dramat, ale w latach 60. XIX wieku z wielkim zaangażowaniem oddawała się sprawie wydania polskiego przekładu *Roberta Diabła*, którego dokonał Seweryn Goszczyński³⁰. Moralny sens utworu Raupacha różni się od przekazu zawartego w operze Meyerbeera, a odmienność ta kształtuje się w sposób podobny do odmienności dwu wariantów *Don Juana de Marana* Dumasa. Jak dowodzi Alina Borkowska-Rychlewska w szkicu poświęconym m.in. utworowi Raupacha, jego bohater świadomie dąży do zbawienia, wybierając drogę „pokuty i zadośćuczynienia” za dawne zbrodnie³¹. Nie czekamy zatem na decyzję do ostatnich scen utworu, nie pozostawiamy postaci w permanentnej „alternatywie wyboru moralnego”³², by posłużyć się słowami Robardey-Eppstein, których używa do opisu rozmowy Don Juana z maskami w pierwszej wersji dramatu Dumasa, lecz widzimy rodzące się w nim wyrzuty sumienia, dowodzące faktu, że arystokrata pragnie odkupienia.

Wróćmy jednak do słynnego baletu mniszek z potężnego widowiska, za jakie uchodził *Robert le Diable* Meyerbeera. Scena ta inspirowała wielu polskich romantyków, ze Słowackim na czele – to on pisał przecież urzeczony: „wir mniszek okręcających się na cmentarzu [...] uderzył silnie moją imaginacją”³³. Obraz z opery zapamiętał również Zygmunt Krasiński, który po

29 Daty wystawień opery w Krakowie podaje A. Borkowska-Rychlewska (*Literackie metamorfozy „Roberta Diabła”: o polskich wersjach libretta opery Giacoma Meyerbeera i dramatu Ernsta Raupacha*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 95, s. 112).

30 Pierwszy z zachowanych listów Węgierskiej do Goszczyńskiego w tej sprawie pochodzi z 1864 roku (zob. *Listy Zofii Węgierskiej do Seweryna Goszczyńskiego*, oprac. I. Kleszczowa, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2, s. 212), ale przekład powstał już kilka lat wcześniej.

31 A. Borkowska-Rychlewska, *Literackie metamorfozy „Roberta Diabła”...*, dz. cyt., s. 109–118.

32 S. Robardey-Eppstein, *„Les péripéties du boulevard...”*, dz. cyt., s. 210.

33 J. Słowacki, list do matki z 10 grudnia 1831, [w:] tegoż, *Listy*, t. 1, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1931, s. 30. W ówczesnej prasie tancerki z opery Meyerbeera określano słowem *les balladines*, co mogło zainspirować Słowackiego do stworzenia jego *Balladyny*.

latach w prywatnej korespondencji swoje lęki i stan psychiczny porównywał z „tańcem zakonnic w Robercie”, kiedy baletnice zaczynają „otaczać ducha skrępowanego w grobie, kiedy życie rwie się i rwie”³⁴. Paralela wysnuta przez autora *Irydiona* dobrze odpowiada koncepcji wpisanej we wznowienie Dumasowskiego *Don Juana*.

O ostatnich scenach sztuki Dumasa Węgierska pisała w słowach: „Jest to może najprzenikliwszy obraz dramatu. Widma niegdyś pięknych kobiet otaczają kołem makabrejskiego tańca Juana. [...] jęczą i tańczą, trzęsąc białe całuny”³⁵. Makabreska, do której korespondentka porównała balet duchów, to utwór sceniczny bazujący na atmosferze grozy, ale także groteski³⁶. Postulowane przez Hugo w *Przedmowie do Cromwella* połączenie trwogi oraz groteskowości z powodzeniem wykorzystywano także w XIX-wiecznej operze jako formę przedstawienia sił nadprzyrodzonych, a zwłaszcza piekielnych³⁷. Scena tańca w *Don Juanie de Marana* stanowiła jeden z momentów kulminacyjnych dramatu – to wtedy właśnie zbrodniarz pojął skalę wyrządzonych przez siebie krzywd.

Uświadomienie sobie winy, a dodatkowo także gest dobrego anioła, uosobionego w postaci zakonnicy Marty ponoszącej najwyższą ofiarę, aby ocalić Don Juana, wpłynęły na jego decyzję. Dopiero ponowne przedstawienie dramatu Dumasa, recenzowane przez autorkę *Kroniki paryskiej*, wyrażało zatem – jak to określiła korespondentka – „wysoki sens moralny”, ujęty w słowach: „Nie ma grzesznika, którego by anielska miłość nie zwróciła niebu”³⁸. Właśnie ten aspekt przedstawienia mógł zjednać przychyłność

34 Cytaty z listów Krasieńskiego podaję za: M. Bąk, *Karol Dembowski – romantyk na wojnie*, [w:] tejże, *Camões i smak sardynek: polskie dziewiętnastowieczne relacje z podróży do Portugalii*, Katowice 2019, s. 55–56; https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/20606/1/Bak_Camoes_i_smak_sardynek_polskie_dziewietnastowieczne_relacje_z_podrozy_do_Portugalii.pdf [dostęp: 11.01.2023].

35 BW 1863, II, 458.

36 Wspominam o elemencie groteskowym choćby ze względu na to, że już dla Słowackiego opisywany balet był urzekający, ale jednocześnie „śmieszny” – taki efekt dobrze sprawdzał się właśnie w operze, w której konwencja pozwalała na wizualny nadmiar na scenie, obliczony na wywołanie wrażenia. Tłumaczy to negatywny odbiór sztuki przez współczesnych Dumasowi krytyków.

37 Za przykład może posłużyć chór wiedźm w *Makbecie* Verdiego. Na ten temat zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Lęk przed nierozpoznanym („Makbet” Giuseppe Verdigo)*, [w:] tejże, *Szekspir w operze XIX wieku: romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013, s. 64–82.

38 BW 1863, II, 458. Choć we wznowieniu Dumasowskiego dramatu świadomość winy jest wyraźniejsza, polska korespondentka podkreśliła kluczowe znaczenie interwencji zewnętrznej, boskiej. Podobnie dzieje się w operze Meyerbeera oraz w *Irydionie* Krasieńskiego, w których szczęśliwe rozwiązania zawdzięczamy przede wszystkim łasce niebios (na ten temat zob. M. Bąk, *Szatańskie metamorfozy w „Irydionie” Krasieńskiego i „Robercie Diable” Meyerbeera*, [w:] *Od oświecenia*

Węgierskiej, która nie skrytykowała powszechnego we współczesnych feeriach nadmiaru efektów wizualnych, zniewalających zmysły publiczności³⁹. Widowiskowość spektaklu na podstawie dramatu Dumasa pozwala myśleć o sztuce jako o „superprodukcji”, w której magiczny sztafaż służy wykreowaniu scenicznej iluzji za sprawą maszynierii teatralnej⁴⁰, ale dla polskiej publicystki kluczowe znaczenie miał fakt, że – jak to ujęła – ta „poetyczna fantazja” przemawiała „tyleż do oczu, co do serca”⁴¹.

W kontekście wielu z widowisk „cudownych”, ukazujących wydarzenia nadnaturalne, polska publicystka wysuwała oskarżenia o ich bezmyślność⁴². Stale wracają w jej krytyce zestawienia, w których oddziaływanie efektów teatralnych porównywane jest do opium. To skojarzenie autorka mogła zaczerpnąć z lektury felietonów Gautiera, piszącego o kilkugodzinnych wieczorach teatralnych, podczas których publiczność patrzyła na scenę jak zahipnotyzowana: „haszysz i opium nie wywołują wspaniałych halucynacji”⁴³. W niektórych przypadkach podobne wypowiedzi Węgierskiej zdradzają jednak brak zrozumienia konwencji gatunku. Istotne wszak jest to, że w drugiej połowie XIX stulecia francuska feeria ujawniła tendencję autoparodystyczną⁴⁴. Autorzy widowisk, mając świadomość wyczerpania konwencji, dążyli do jej kontestacji poprzez wprowadzanie rozmaitych elementów komicznych. Zaczęto demaskować iluzjonistyczne triki, wyolbrzymiać dawne „clues”, doprowadzać sytuacje przedstawione na scenie do granic absurdu. Teatr feeryczny przekornie posługiwał się wytworzonymi przezeń środkami wyrazu.

Jako przykład może tutaj posłużyć *Le Pied de Mouton* Alphonse’a Martainville’a⁴⁵ – sztuka, którą należy traktować jako jedną z ważniejszych w historii gatunku feerii⁴⁶. Swoją premierę miała w 1807 roku, później doczekała się

ku romantyzmowi i dalej...: autorzy – dzieła – czytelnicy, cz. 2, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2007, s. 103–110).

39 Na ten temat zob. R. Martin, *Quand le merveilleux saisit nos sens: spectaculaire et féeries en France (XVII^e–XIX^e siècle)*, „Sociétés & Représentations” 2011, nr 31, s. 17–33.

40 S. Robardey-Eppstein, *Le surnaturel sur la scène romantique: la „baguette magique” de Dumas père (le cas du „Don Juan de Marana”)*, [w:] *Magie et magies...*, dz. cyt., s. 274.

41 BW 1863, II, 458.

42 Zob. BW 1868, I, 201; BW 1866, III, 255.

43 „Cette représentation est un rêve qu’on fait de sept heures à minuit les yeux tout grands ouverts; le hachich et l’opium ne produisent pas d’hallucinations plus splendides” (Th. Gautier, *Théâtres*, „La Presse” 4 października 1853).

44 R. Martin, *La Féerie romantique...*, dz. cyt., s. 411–412.

45 Na temat klimatu burleski i parodii w *Le Pied de Mouton* zob. C. Chelebourg, *La quadrature du conte. La féerie en France au temps du romantisme (1800–1848)*, „Romantisme” 2015, nr 170 (4), s. 40–41.

46 Na ten temat zob. P. Ginisty, *La féerie*, Paris 1910, s. 94–101.

wielu parodii. Bracia Théodore i Hippolyte Cogniard wystawili ją we wrześniu 1860 roku w Porte-Saint-Martin. W swojej recenzji Węgierska autorów sztuki określiła jako „ludzi niepospolitego smaku”⁴⁷, a w kontekście inscenizacji pisała: „nic łatwiejszego jak sparodiować obraz idealny [...]. Prócz może jednej lub dwóch scen trywialnych, które w tym ludowym teatrze dla zabawy większej publiczności pozostać musiały, cała sztuka składa się z przedziwnie estetycznych obrazów”⁴⁸. W opublikowanym w *Kronice paryskiej* tekście brakuje wzmianek o rekwizytach, które w swoim opracowaniu Martin wskazuje jako formę gry z konwencją teatralną – olbrzymia strzykawka goniąca bohaterów po scenie, czy pojawiający się tam indyk, traktowany jako „maskotka gatunku”⁴⁹, nie przykuwają uwagi polskiej publicystki. Niewykluczone więc, że feerie, którym korespondentka zarzucała brak logiki i niedorzeczność, pomyślane zostały właśnie jako dyskusja z rodzimą tradycją gatunku, co nie było dla niej czytelnym nawiązaniem.

Sądzę, że niechęć lub brak zrozumienia parodystycznego aspektu francuskiej fantastyki teatralnej wiąże się ze specyficznym pojmowaniem przez publicystkę „Biblioteki Warszawskiej” cudownością, ukształtowaną z jednej strony przez lekturę tragedii Szekspira, z drugiej zaś utworów romantycznych, ze szczególnym naciskiem położonym na twórczość polskich romantyków. Zanim przejdę do wyłuszczenia źródeł tego pojmowania, warto przytoczyć autorefleksyjną wypowiedź Węgierskiej na temat gatunku feerii, który, jej zdaniem, nie przystawałby do polskiego ducha narodowego:

Stowianie ze wszystkich plemion najwięcej do mistycyzmu skłonni i w nadprzyrodzone rzeczy wierzyć gotowi, nie lubią bawić się w czary, a tem mniej mieszać pomiędzy pajace owe poważne przez poetów ukazane widma, pokutujące po zamkach duchy, błędzących na pobojowiskach rycerzy, stowem, profanować wszystkich tych zjawisk widzianych, nie wiedzieć oczyma duszy czy ciała, ale podniesionych do rzędu przedmiotów wiary. We Francji, gdzie nikt w czary nie wierzy i duchów nie widuje, *la féerie* jest miłą rozrywką, sprawiającą chwilowe zapomnienie twardej rzeczywistości, złudzeniem zmysłów, odurzeniem ciągle wyężonego rozumu, krótko mówiąc, pomocą do spokojnego strawienia obiadu... najpożądańszem widowiskiem [podkr. – M.K.].⁵⁰

Jest jasne, że długie wieki panowania we Francji kartezyjanizmu niechybnie wpłynęły na silniejsze przywiązanie narodu do wiary w siłę rozumu, a kwestie zjawisk nadnaturalnych połączyły z kulturą ludową, popularną, niską. Próbę przełamania tych przekonań przyniósł dopiero romantyzm, choć – jak zauważa Renée Lelièvre w artykule *Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique*, powołując się na stanowiska Gautiera, Janina,

47 BW 1860, IV, 604.

48 Tamże, s. 605.

49 R. Martin, *La Féerie romantique...*, dz. cyt., s. 413.

50 BW 1858, IV, 699–700.

a przede wszystkim Charlesa Nodiera – na scenach oficjalnych niemal niemożliwe było ukazanie zjawisk nadnaturalnych tak, aby nie popaść w śmieszność, ponieważ kojarzono je z mało wysublimowanymi gustami publiczności teatrów bulwarowych⁵¹. Bulwar natomiast niezmiennie traktowany był jako „miejsce konsumpcji scenicznego towaru”, choć repertuar teatrów oraz charakter publiczności ulegał znaczącym przeobrażeniom w ciągu XIX wieku⁵².

Niechęć Węgierskiej wobec „zabawy w czary” we francuskim teatrze może wypływać z jej doświadczeń teatralnych jeszcze sprzed przybycia do Paryża. Nie ma pewności co do tego, czy widziała wówczas którąś z niezwykle popularnych niemieckich dram czarodziejskich, choćby autorstwa Ferdinanda Raimunda, które przez współczesną badaczkę, Elżbietę Nowicką, opisane zostały jako wyjątkowe, oferujące „coś więcej niż trywialną rozrywkę”⁵³, a przez to odpowiadające także wykształconej publiczności. Czy ten potencjał dostrzegłaby przyszła publicystka? Niewykluczone, że mimo wszystko przyłączyłaby się do opinii Mochneckiego czy Słowackiego, którzy zgodnie zarzucali dramie niemieckiego autora, zatytułowanej *Chłop milionowy*, zatrzymanie na zewnętrznej reprezentacji cudowności, przejawiającej się w dekoracjach i trikach teatralnych, do satysfakcjonującego wykonania których nie był zresztą gotowy polski teatr⁵⁴. Tak w odniesieniu do sztuki Raimunda, jak i do francuskiej feerii, są to osądy w pewnym stopniu krzywdzące, ale odzwierciedlające nastroje ówczesnej publiczności teatralnej. Analiza Nowickiej dowiodła, że drama cudowna wykazywała duże podobieństwo do niektórych elementów poważnego dramatu romantycznego⁵⁵, a przy tym prezentowała oryginalne podejście do wpisanej w nią teatralności⁵⁶, jednak bogactwo scenografii czy maszynierii teatralnej często zniechęcało do głębszej interpretacji spektakularnych widowisk.

51 Zob. R. Lelièvre, *Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique*, „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises” 1980, nr 32, s. 201–204.

52 D. Ratajczakowa, *O teatrze bulwarowym: szkic*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 1–2, s. 30.

53 E. Nowicka, *Omamienie–cudowność–afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 30.

54 Zob. M. Mochnecki, *Chłop milionowy*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Z. Przychodniak, wyb. i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 1, Kraków 1996, s. 341; J. Słowacki, list do A. Bécu z 6 stycznia 1830, [w:] tegoż, *Listy*, t. 3, dz. cyt., s. 29. O wymogach scenicznych przy wystawieniu *Chłopa milionowego* pisał Marek Dybizbański (*Fantastyczne iluzje i deziluzje w teatrze romantycznym*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 221–223).

55 E. Nowicka, *Omamienie, cudowność, afekt...*, dz. cyt., s. 44–57.

56 Tamże, s. 37–44.

Cudowność ośmieszona i ostentacyjna to zjawisko antynomiczne wobec cudowności, którą znamy z *Makbeta* czy *Hamleta* Szekspira – tak, jak przedstawił ją Ludwig Tieck. W tragediach angielskiego dramaturga nadnaturalność jest przecież silnie związana z rzeczywistością, wprowadza atmosferę niedopowiedzenia, pozostaje dostępna tylko dla tych, w których spotkanie z nią ma wywołać określone działanie, nie jest figlem, ale przerażającą prawdą⁵⁷. Do tego zestawu cech świata nadprzyrodzonego dołożmy te, które wynikają z romantycznego, przede wszystkim polskiego, mistycyzmu, wiążącego cudowność ze zjawiskami podniesionymi „do rzędu przedmiotów wiary”⁵⁸, jak chciała tego Węgierska. Żadna z opisywanych przez korespondentkę sztuk magicznych nie spełniła takich wymogów, jednak w kilku przypadkach widowiskowość została przez nią potraktowana jako atut sztuki – dotyczyło to spektakularnych dramatów historycznych.

Recenzując widowisko *Historia chorągwi*, którego kanwę stanowiły zwycięstwa francuskiej armii w okresie I Cesarstwa, publicystka zwróciła szczególną uwagę na epizod odwrotu z Rosji podczas inwazji Napoleona z 1812 roku. Nie trzeba wyjaśniać, w jak wielu aspektach scena ta, związana także z polskimi dziejami, musiała mieć znaczenie dla przebywającej w Paryżu Węgierskiej. Jej wizualny kształt porównała do jednego z obrazów Augusta Rafetta – *Nocny przegląd wojsk* (1837). Jest to dzieło, którego geneza łączy się z lekturą ballady Józefa Zedlitza⁵⁹. Oba utwory przedstawiają wycinek historii przetworzony przez wyobraźnię i metafizyczne przecucie⁶⁰. Nawiązanie autorki *Kroniki paryskiej* właśnie do tego dzieła plastycznego i romantycznej ballady wskazuje na to, w jakim kluczu – refleksyjnym, duchowym, metafizycznym – chciała widzieć wizualną jakość spektaklu teatralnego.

- 57 L. Tieck, *O cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, przekł. wstęp i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 61–72. Feeria oddziela lęk od cudowności, czyniąc z niej przedmiot estetyczny, zaprasza widza do rozkoszowania się możliwościami, jakie daje świat uwolniony od reguł, które rządzą rzeczywistością. Wspomina o tym Chelebourg (dz. cyt., s. 40–43).
- 58 Warto dodać, że refleksję o różnicach pomiędzy słowiańskim i francuskim pojmowaniem zjawisk nadnaturalnych w teatrze Węgierska wypowiedziała w kontekście recenzji *Fausta* d'Ennery'ego. Feeria ta rzeczywiście różniła się od oryginału wprowadzeniem kilku scen, których celem było wywołanie wrażenia za pomocą efektów wizualnych, bez dbałości o zachowanie logiki, motywacji psychologicznej lub tła filozoficznego, zawartego w dziele Goethego. O tych scenach zob. M.V. Jones, dz. cyt., s. 44–66.
- 59 J. Flach, *Napoleon w poezji*, „Biblioteka Warszawska” 1907, t. 4, s. 313–314. Przekład utworu Zedlitza zob. *Obraz literatury powszechnej*, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. II, Warszawa 1896, s. 491.
- 60 Opis tego obrazu, powiązany z utworem Zedlitza, Węgierska zamieściła w innym artykule, ale także w kontekście teatru – w recenzji dramatu *Ochotnicy* Victora Séjoura (BW 1862, II, 461).

Nieprzypadkowo też jako tło do tego rodzaju refleksji posłużyły jej dzieje narodu. To porównanie nie jest bowiem jedynym, jakie pojawia się w omawianej recenzji *Histoire d'un drapeau*. Węgierska zamieściła w niej fragment *Dziadów* Mickiewicza, a konkretniej *Ustępu*, rozpoczynający się od słów: „Kraina pusta, biała i otwarta”. Wplecione w tekst wyimki dotyczą wyłącznie zimowej scenerii, czytelnik „Biblioteki Warszawskiej” wiedział jednak, jak brzmią wszystkie wersy utworu, w których podmiot liryczny zadaje pytania o sens ofiary, perspektywę zbawienia czy granice boskiej opieki nad ciemionym narodem.

Pomiędzy cytatem z *Dziadów* a porównaniem do *Nocnego przeglądu wojsk* publicystka zamieściła opis sceny oraz emocjonalnej reakcji na nią pewnego widza tej sztuki. Do wspomnianego przez korespondentkę zdarzenia miało dojść podczas jednego z przedstawień w Cirque Imperial, a opowiedziane zostało Węgierskiej przez anonimowego dla nas cudzoziemca:

Na pierwszym planie pod drzewem obok drogi, tuląc się do siebie, marznie trzech żołnierzy: jeden jeszcze przytomny, daremnie stara się ocucić dwóch towarzyszy, na których czole już śmierć usiadła; wtem nadjeżdża cesarz z orszakiem: odgłos bębna spędza sen śmierci z ociężałych powiek chorążego, wyciąga ręce do przejeżdżającego cesarza, który za to, iż chorągwi nawet z martwej nie wypuścił dłoni, sam ratuje i zabiera z sobą wiarusa. Podczas jednego przedstawienia tej sceny, wydarzył się w Cyрку rozrzewniający wypadek. W chwili kiedy Napoleon wyciąga ręce do konającego chorążego, jakiś stary inwalida porwał się z miejsca na parterze i krzyknął z całej mocy: „to ja byłem!” poczem, trzęsąc się ze wzruszenia, nie mogąc słowa więcej wymówić, upadł płacząc na ławkę [podkr. – M.K.].⁶¹

Wydarzenia na scenie wiążą się tutaj z rzeczywistością, jak w *Białych kwiatach* Norwida, gdzie poeta opisuje wrażenia z *Makbeta* Verdiego, wystawionego w Rzymie. Publiczność, wiedząc o niedawnej śmierci ministra Rossiego, który zwykł zajmować jedną z operowych łóż, przeraziła się, widząc na scenie ducha Banka. Poeta pisał o tym doświadczeniu: „i kto wtedy publiczność a scenę widzieć tam przyszedł był [...] znajdował się sam pomiędzy teatru pełnią a pustką łoży ministra”⁶². Trudno ocenić, czy rzeczywiście Węgierska usłyszała anegdotę o francuskim weteranie przed zredagowaniem felietonu, natomiast jej intencja związania obrazu scenicznego – określonego przez korespondentkę „prerażająco-prawdziwym”⁶³ – z wewnętrznym doświadczeniem patrioty, który otarł się o śmierć, wydaje się jasna. Jasny jest także komunikat, skierowany do polskich odbiorców,

⁶¹ BW 1860, II, 172–173.

⁶² Na ten temat zob. E. Nowicka, *Cyprian Norwid pisze operę*, [w:] tejże, *Zapiscane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 204–205.

⁶³ BW 1860, II, 172.

otrzymujących nie tylko sprawozdanie z przedstawienia teatralnego, lecz również nadzieję, płynącą z tego osobliwego uniesienia.

Zbigniew Przychodniak w opracowaniu dotyczącym krytyki dramatycznej Antoniego Lesznowskiego proponuje wyodrębnienie dwóch przeciwstawnych odmian romantyzmu polskiego. Zgodnie z terminologią Wyki, jeden z nich określić można „romantyzmem historii”, czyli tyrteizmem, obejmującym sprawy dotyczące tożsamości narodowej, drugi „romantyzmem jaźni”, utożsamianym z orfizmem⁶⁴. Ten pierwszy jest oczywiście liczniej reprezentowany w polskim, emigracyjnym dramacie romantycznym. Drugi natomiast częściowo odpowiada estetyce *Balladyny* Słowackiego, gdzie poeta – podobnie jak działo się to we francuskich feeriach – grał metaforą teatralną, burząc iluzję sceniczną, decydując się na zabawę z widzem lub czytelnikiem⁶⁵. Jest to jednak nieczęste zjawisko w romantyzmie polskim. W zdecydowanie większej części polska dramaturgia oraz krytyka literacka opowiadała się za sztuką zanurzoną w atmosferze nadnaturalności, lecz jednocześnie umocowaną w koncepcji historiozoficznej i metafizycznej. Stanowisko Węgierskiej ujawnia przywiązanie właśnie do tej opcji, i to aż do końca jej działalności krytycznej, gdy romantyzm stał się nieodrzuconym wprawdzie, ale odległym wspomnieniem, zwłaszcza w kulturze francuskiej.

Recenzje Lesznowskiego z lat 40. i 50. XIX wieku przynoszą wyjątkowo dużo pożytku dla analizy zawartości *Kroniki paryskiej* także z tego powodu, że autor – niechętny wobec dramy *Chłop milionowy* Raimunda – zauważał różnicę między fantastyką jarmarczną a romantyczną cudownością⁶⁶. Obcowanie z francuskimi feeriami nie zawsze wszak pobudzało polską korespondentkę do krytyki, znajdziemy w jej felietonach także wiele uznania dla osiągnięć przemysłu teatralnego i wytworzonej przez niego iluzji, pochłaniającej widza sztuki. Oto opis finałowej sceny *Le Pied de Mouton*:

Ostatni obraz jest najwspanialszy ze wszystkich, jakie po dziś dzień przedstawiono na scenie. Można go tylko porównać do olbrzymiego kalejdoskopu, w którym haftując ogniste koronki, mieni się tuman drogich kamieni, oświetlonych kolumną elektrycznego słońca. Widzenie, niby wybuch wulkanu wyrzucającego wraz z potokiem ognistej lawy wszystkie diamenty, rubiny, szafiry, opale i szmaragdy, znajdujące się we wnętrzościach globu, przechodzi splendorem wszystko, co dotąd ku olśnieniu oczu ludzkich

⁶⁴ Z. Przychodniak, *Obrona „Sylfidy”. O zapomnianych recenzjach teatralnych Antoniego Lesznowskiego*, [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995, s. 248. Terminologia za: K. Wyka, *Pokolenia literackie*, wstęp H. Markiewicz, Kraków 1977, s. 232.

⁶⁵ Na ten temat zob. E. Nowicka, *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 138–140; W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4 (61), s. 45–89.

⁶⁶ Z. Przychodniak, dz. cyt., s. 244–245.

wymyślono. Strojami i klejnotami tej bajecznej wystawy, można by ubrać cały dawny karnawał wenecki, którego przepych dotąd w tradycji biesiad króluje. Zbytek tu niestychany! tym razem jednak nie gorszy oka; bo kształt ten nie jest świetną pokrywą próżni, lecz strojem nadobnej myśli, której nigdy w zbyt piękne nie można oblec szaty.⁶⁷

Teatr feeryjny miał wszak wiele wspólnego z romantyczną estetyką, zatem można go analizować w świetle koncepcji dramaturgii opracowanej zarówno przez francuskich, jak i polskich romantyków⁶⁸. Podobnie jak Lesznowski dwie dekady wcześniej, publicystka „Biblioteki Warszawskiej” spoglądała na widowiska teatralne z uwzględnieniem obu kierunków, którymi podążała romantyczna sztuka – tyrteizmu oraz orfizmu. I takim właśnie romantycznym matrycom pozostała wierna przez szesnaście lat działalności publicystycznej.

Wynika z tego dowartościowanie przez korespondentkę efektów scenicznych, które odpowiadały sztafażowi romantycznej cudowności, służyły wzmocnieniu moralnej wymowy sztuki, pobudzały do mistycznego doświadczenia lub mesjanistycznej nadziei na wyzwolenie narodu. Nieprzypadkowo też Węgierska sprzyjała sztukom nawiązującym do wczesnoromantycznego wzoru feerii teatralnej, dramaturgii wielkich romantyków – francuskich oraz polskich, wystawianych w pierwszej połowie XIX wieku na ziemiach polskich dram cudownych czy fundacyjnego dla romantycznej opery *Roberta Diabła*. Pomimo faktu, że we Francji Drugiego Cesarstwa spotykała się Węgierska z teatrem dalece odbiegającym od opisanego wzoru, często nawet go kontestującym, który musiał odpowiadać na rosnące wymagania egalitarnej publiczności teatralnej, nieustannie tęskniła za metafizyką i powagą dramatu romantycznego, śmiałego w obrazowaniu, ale jednocześnie zdolnego do wywołania duchowego poruszenia wśród odbiorców.

⁶⁷ BW 1860, IV, 608.

⁶⁸ Jak podkreśla Martin, feeria jako gatunek najlepiej odpowiadała romantycznemu postulatowi indywidualizmu oraz twórczej mocy artysty, komponującego „teatr czystej wyobraźni”. Na ten temat zob. R. Martin, *La féerie théâtrale*, dz. cyt., s. 259–270. O feerii jako jednym ze wzorów dla romantyków pisze także O. Bara (*D’un théâtre romantique...*, dz. cyt.).

Mirella Kryś

Faculty of Polish and Classical Literature, Adam Mickiewicz University, Poznań

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9780-8959](https://orcid.org/0000-0002-9780-8959)

Playing magic: An essay on Romantic drama, fantasy theatre and féerie extravaganzas in Zofia Węgierska's 'Parisian Chronicle'

Summary

This article examines the reception of the *féeries*, French theatre productions known for their fantasy plots, lavish scenery and spectacular visuals, in the feuilletons by Zofia Węgierska, published in 1853–1869 by the magazine *Biblioteka Warszawska*. In her reviews of the plays and operas staged in the capital of the French Empire she tried to pinpoint those elements of the productions that were common to the Polish and the French early Romantic aesthetics. She highly appreciated the romantic fairytale magic, the clever juxtaposition of contrastive scenes and moods, historicism, metaphysics, and dazzling stage effects as long as they helped to impress upon the audience the didactic and moral message of a play. The unvarying reference points of her criticism are the plays of Alexandre Dumas père, the Polish Romantic drama, the reception of the Viennese romantic fairytale plays in Poland (until 1850) and the journalism of Théophile Gautier.

Key words

Polish-French literary relations in the 19th century – Romanticism – theatrical reviews – *Biblioteka Warszawska* – romantic *féeries* – Théophile Gautier (1811–1872) – Zofia Węgierska (1822–1869)

Słowa kluczowe

Zofia Węgierska (1822–1869), Théophile Gautier (1811–1872), romantyzm polski, romantyzm francuski, feeria, dramat romantyczny, krytyka teatralna w XIX wieku

Bibliografia

- [Z. Węgierska], *Kronika z Paryża: literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1853–1869.
- M. Autrand, *François Ponsard et l'«école du Bon Sens»*, [w:] *Les spectacles sous le Second Empire* [ebook], red. J.C. Yon, Paris 2010.
- O. Bara, *D'un théâtre romantique fantastique: réflexions sur une trop visible absence*, „Revue d'Histoire du Théâtre” 2013, nr 257, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914274/document> [dostęp: 10.01.2022].
- M. Bąk, *Karol Dembowski – romantyk na wojnie*, [w:] tejsze, *Camões i smak sardynek: polskie dziewiętnastowieczne relacje z podróży do Portugalii*, Katowice 2019, s. 55–56; https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/20606/1/Bak_Camoes_i_smak_sardynek_polskie_dziewietnastowieczne_relacje_z_podrozy_do_Portugalii.pdf [dostęp: 11.01.2022].
- M. Bąk, *Szatańskie metamorfozy w „Irydionie” Krasińskiego i „Robercie Diable” Meyerbeera*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...: autorzy – dzieła – czytelnicy*, cz. 2, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2007, s. 103–110.
- P. Berthier, *Une lecture du feuilleton théâtral de 1864*, [w:] *Théophile Gautier et le Second Empire*, red. A. Geisler-Szmulewicz, M. Lavaud, Nîmes 2003, s. 129–141.
- L. Biały, *Wstęp*, [w:] T. de Molina, *Dramaty: wybór*, wyb. przekł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1999.
- A. Borkowska-Rychlewska, *Lęk przed nierozpoznanym („Makbet” Giuseppe Verdiego)*, [w:] tejsze, *Szekspir w operze XIX wieku: romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013, s. 64–82.
- A. Borkowska-Rychlewska, *Literackie metamorfozy „Roberta Diabła”: o polskich wersjach libretta opery Giacomo Meyerbeera i dramatu Ernsta Raupacha*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 1 (95), s. 95–118.
- A. Butrymowiczówna, *Zapomniana mistrzyni felietonu*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 31.
- C. Chelebourg, *La quadrature du conte. La féerie en France au temps du romantisme (1800–1848)*, „Romantisme” 2015, nr 170 (4), s. 35–48.
- A. Dumas, *Théâtre complet d'Alex. Dumas*, t. 3, Paris 1864.
- M. Dybizbański, *Fantastyczne iluzje i deziluzje w teatrze romantycznym*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 221–238.
- M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Kraków 1968.
- J. Flach, *Napoleon w poezji*, „Biblioteka Warszawska” 1907, t. 4, s. 313–314.
- *Obraz literatury powszechnej*, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. II, Warszawa 1896, s. 491.

- Th. Gautier, *Podróż do Hiszpanii*, przekł. i postł. J. Guze, przyp. J. Guze i P. Hertz, Warszawa 1979.
- Th. Gautier, *Théâtres*, „La Presse” 4 października 1853, s. 1–2.
- Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris 1859.
- P. Ginisty, *La féerie*, Paris 1910.
- M.V. Jones, *The Faustian figure in nineteenth-century french theatre*, praca dyplomowa obroniona na Indiana University, 1983, s. 161–203, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/faustian-figure-nineteenth-century-french-theatre/docview/303266142/se-2?accountid=210303> [dostęp: 11.01.2022].
- K. Kamińska, *Zofia Węgierska – przyjaciółka poetów i paryska korespondentka „Bluszczu”*, „Prace Polonistyczne” 1977, ser. XXXII.
- A. Kłoskowska, *Francja i Paryż drugiego cesarstwa na łamach „Biblioteki Warszawskiej. „Kronika Paryska” Zofii Węgierskiej (1853–1869)*, [w:] teże, *Z historii i socjologii kultury*, Warszawa 1969.
- A. Kowalczykowa, *Oszatawiający sukces – teatr Aleksandra Dumas*, [w:] teże, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
- A. Kruszewski, *Zofia z Kamińskich Węgierska (1822–1869) – lwica salonowa i sawantka, prekursorka literatury dla młodzieży i felietonistka, muza J. Słowackiego i C. Norwida. Z Górek Borzych na literackie salony Warszawy, Krakowa i Paryża*, „Zeszyty Koryntnickie” 2011, nr 4, s. 79–130.
- M. Kryś, „Kronika paryska” Zofii Węgierskiej wobec literatury francuskiej XIX wieku – casus Wiktora Hugo, [w:] *Romantyk jako czytelnik. II Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej*, red. A. Borkowska-Rychlewska, W. Hamerski, K. Trybuś, Poznań 2020, s. 307–320.
- T. Krzeszowiak, *Światło i barwa w dziejach teatru*, [w:] *Technika w teatrze a sztuka inscenizacji: materiały*, red. Z. Przychodniak, T. Krzeszowiak, [Poznań] 1995.
- R. Lelièvre, *Fantastique et surnaturel au théâtre à l’époque romantique*, „Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises” 1980, nr 32, s. 193–204.
- *Listy Zofii Węgierskiej do Seweryna Goszczyńskiego*, oprac. I. Kleszczowa, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2 (65), s. 209–241.
- R. Martin, *La féerie théâtrale au XIX^e siècle: de la magie „mise en scène” à la magie de l’écriture*, [w:] *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, red. S. Bernard-Griffith, C. Bricault, Clermont-Ferrand 2012.
- R. Martin, *Quand le merveilleux saisit nos sens: spectaculaire et féeries en France (XVII^e–XIX^e siècle)*, „Sociétés & Représentations” 2011, nr 31, s. 17–33.
- M. Mochnacki, *Chłop milionowy*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Z. Przychodniak, wyb. i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 1, Kraków 1996.
- E. Nowicka, *O metaforze teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 127–152.

- E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
- Z. Przychodniak, *Obrona „Sylfidy”. O zapomnianych recenzjach teatralnych Antoniego Lesznowskiego*, [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995, s. 235–248.
- D. Ratajczakowa, *O teatrze bulwarowym: szkic*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 1–2, s. 27–44.
- S. Robardey-Eppstein, *Le surnaturel sur la scène romantique: la „baguette magique” de Dumas père (le cas du „Don Juan de Marana”)*, [w:] *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, red. S. Bernard-Griffith, C. Bricault, Clermont-Ferrand 2012, s. 271–284.
- S. Robardey-Eppstein, *„Les péripéties du boulevard et les magnificences de l’opéra”: le spectacle fantastique dumasien et son écriture entre mélodrame et féerie*, [w:] *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, red. A.M. Callet-Bianco, S. Ledda, Rennes 2018, s. 202 i nn., <http://books.openedition.org/pur/87922> [dostęp: 10.01.2023].
- M. Romankówna, *Sprawa Entuzjastek*, „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 2.
- A. Siemieńska, *Biografia Zofii z Kamińskich Węgierskiej*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 297–315.
- J. Skuczyński, *III część „Dziadów”: między obrzędem ludowym a liturgią chrześcijańską*, [w:] tegoż, *Misteria teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku* Toruń 2000, s. 71–86.
- J. Słowacki, *Listy*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1931.
- L. Tieck, *O cudowności u Shakespeare’a i inne pisma krytyczne*, przekł. wstęp i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 61–72.
- W. Weintraub, *„Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4 (61), s. 45–89.
- Z. Węgierska, *Sofos – Hamlet. Listy Zofii Węgierskiej do Stefana Buszczyńskiego*, przygotował do druku i wstępem zaopatrzył J. Mikołajtis, „Biblioteka Częstochowska” 1934, t. 1.
- I. Węgrzyn, *„Tygodniki paryskie” Zofii Węgierskiej na łamach krakowskiego „Czasu”: muza romantyków i sztuka felietonu*, [w:] *Literatura niewyczerpana: w kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.
- K. Wyka, *Pokolenia literackie*, wstęp H. Markiewicz, Kraków 1977.
- A. Ziotowicz, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.
- N. Żmichowska, *Listy Narcyzy Żmichowskiej i Zofii Węgierskiej*, wstęp J. Mikołajtis, Częstochowa 1934.