

Joanna Warońska

Wokół *Przepióreczki*. Dyskusje i polemiki

Uciekła mi przepióreczka Stefana Żeromskiego, wystawiona 27 lutego 1925 r. w Teatrze Narodowym w reżyserii Juliusza Osterwy (premiera planowana na 29 listopada 1924 r. została przesunięta ze względu na powodzenie *Don Juana* José Zorilli [Osiński 1990: 367]), dość szybko zyskała rangę arcydzieła i zaliczono ją do żelaznego repertuaru sceny polskiej, obok utworów Aleksandra Fredry, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego [zob. np. T.Ł. 1929; Szletyński 1932], a nawet *Dziadów* Adama Mickiewicza. Pisana „w kręgu Reduty i dla Reduty” przekraczała granice teatru laboratoryjnego i stawała się synonimem sukcesu „artystycznego, frekwencyjnego i prasowego” [Braun 1996: 76]. Była spełnieniem marzeń Osterwy i potwierdzeniem jego wyborów; przyznawała Żeromskiemu miano największego współczesnego dramaturga polskiego (o co zabiegał Osterwa jeszcze przed I wojną światową [Braun 1996: 34], a potem w Reducie [Białota 1989]) oraz udowodniała, że obrany przez aktora, reżysera, a w tym czasie również dyrektora, kierunek odnowy teatru polskiego, a przede wszystkim sztuki aktorskiej, jest właściwy. Premiera w Teatrze Narodowym była przecież niemal bezkonfliktowym mariażem dwóch rodzajów

teatru – eksperymentalnego i instytucjonalnego. Po latach pisał o tym Kazimierz Braun [1989: 70]:

Wzorcowe zastosowanie i sprawdzenie „metod reductowych” dokonało się natomiast w przedstawieniu *Uciekła mi przepióreczka* (1925), przygotowanym przez Osterwę „po reductowemu” w Teatrze Narodowym. Osterwa i Jaracz, wspólnie z gwiazdorską obsadą reszty ról przez aktorów pochodzących z byłych Rozmaitości, dali koncert „reductowego aktorstwa”. Okazało się, że ma ono walor powszechny i może być też dostępne poza Redutą.

W swoim artykule opiszę dyskusję prowadzoną nad komedią Żeromskiego niemal od dziewięćdziesięciu lat. W tym czasie powstało co najmniej kilka publikacji podsumowujących i porządkujących kolejne etapy recepcji. Już w 1925 r. starszy bibliotekarz, pracownik Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, dr Wacław Borowy [1925] pogrupował świadectwa odbioru tego dzieła i do każdego z nurtów dopisał kilka charakterystycznych cytatów, by na tak zarysowanym tle przedstawić swoją interpretację sztuki. Ważną pozycją jest też książka Marka Białoty [1989], porządkująca inscenizacje sztuk Żeromskiego w Reducie według chronologii i miast, uwzględniająca zmiany w obsadzie oraz przykładowe świadectwa odbioru, zawierające opinię na temat gry zespołu, a także znaczeń *Przepióreczki*. Nie można również pominąć monografii Elżbiety Kalemby-Kasprzak [2000] na temat dramatów Żeromskiego oraz tekstu Andrzeja Kijowskiego [2005], który okazał się ważnym ogniwem dyskusji o *Przepióreczce*.

Analiza świadectw odbioru ujawnia okresy wzmożonego zainteresowania utworem, funkcjonującym od początku jako literatura (pierwsze wydanie w 1924 r.) i przedstawienie teatralne. W czasie tych dziewięćdziesięciu lat, które minęły od premiery sztuki, krytycy i badacze próbowali osiągnąć społeczne zaufanie dla swoich analiz i interpretacji na wiele sposobów, na przykład powołując się na korespondencję z Żeromskim czy z Aleksandrem Patkowskim, ideowym pierwowzorem Edwarda Przełęckiego (przykład Borowego), lub stosując wyrafinowane metody literaturoznawcze.

W ten sposób dopasowywali się do zmian w metodologii, wrażliwości odbiorców, a także ich oczekiwań wobec literatury i teatru. Gdy 19 lutego 1945 r. Osterwa zainaugurował *Przepióreczką* działalność Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, komedia została uznana za staroświecką i niebezpieczną dla nowej rzeczywistości [Borowy 1960: 296-297; Braun 1989: 136].

Jedną z możliwych cezur recepcji jest na pewno rok 1947 – data śmierci Osterwy, będącego strażnikiem pamięci Żeromskiego, ale przede wszystkim wzorcowym Przełęckim (to jedna z jego ukochanych ról). W drugiej połowie XX w. po komedię sięgali jednak również wychowankowie i kontynuatorzy Reduty; w 1955 r. wyreżyserowała ją Irena Byrska w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach prowadzonym przez Tadeusza Byrskiego, a w 1974 r. Tadeusz Łomnicki, wpisany na listę genezjan oraz członków Dali [Braun 1989: 138], przygotował jej radiową wersję.

Pierwsze świadectwa odbioru uznały *Przepióreczkę* za dzieło ujawniające troskę autora o przyszłość narodu, redefiniujące patriotyzm oraz obecność dziedzictwa romantycznego w nowej sytuacji polityczno-społecznej. Nurt ten został wzmocniony jeszcze po śmierci pisarza; kilka lat później do chóru zachwyconych dołączyła również na przykład „Gazeta Warszawska”, organ Stronnictwa Narodowego (recenzent: Waław Filochowski [zob. Białota 1989: 127]). Komedię zestawiano z utworami Słowackiego – Władysław Kozicki [1925] mówił o „anhelizmie nowoczesnym”, czyli czynnej ofierze, Włodzimierz Jampolski [1929] porównywał *Przepióreczkę* ze sztuką mistyczną Słowackiego *Fantazym* [Kalemba-Kasprzak 2000: 273] – oraz Józefa Conrada-Korzeniowskiego [Pietrzak 1937, 1938].

Do ogłoszenia *Przepióreczki* arcydziełem przyczyniły się rozmaite czynniki. Niewątpliwie była to najlepsza sztuka autora uznanego w dwudziestoleciu za najwybitniejszego twórcę oraz autorytet moralny [zob. Kotarbiński 1925; Wadwica 1925; Wojeński 1925; T.Ł. 1929; Natanson 1976: 138-179; Taborski 1978], a także za „Wielki[ego] Inkwizytor[a] naszych sumień” [T.Ł. 1929]; ponadto – sztuka krojona na miarę Juliusza Osterwy (Przełęcki) i Stefana Jaracza (Smugon). Dodatkowo szybka śmierć Żeromskiego (20 listopada 1925 r.) przekształciła komedię w utwór

ostatni – o randze testamentu [Piotrowicz 1925]. Nic dziwnego, że w przemówieniu wspomnieniowym wygłoszonym w Związku Artystów Dramatycznych Józef Kotarbiński [1925: 381] wyraźnie nawiązywał do *Przepióreczki*:

Za to, żeś nad polską szkołą rozwiesił jasne niebo, żeś uczył nas, jak należy szanować cudze szczęście a na ołtarzu dobra ogólnego składać osobiste uczucia i pragnienia serca, za to, żeś w swojej komedii powołał wszystkie warstwy do pracy dla kultury i oświaty ludu, za to, żeś wierny swym przekonaniom od ideologii klasowej wznosił się do walki ducha w obronie praw całego narodu – cześć Ci, mistrzu, i chwała!

O randze komedii przypominał także Zdzisław Obrzud w 1937 r., z powodu *Powrotu Przełęckiego* Jerzego Zawieyskiego (Teatr Narodowy, premiera 16 kwietnia 1937 r.; reżyseria i główna rola – Juliusz Osterwa, Dorota – Maria Modzelewska, Smuğun – Franciszek Dominiak, Sieniawianka – Maria Gella, Bęczkowski – Kazimierz Justian), sztuki planowanej jako ciąg dalszy historii kursów wakacyjnych:

Przepióreczka należy do tych utworów Żeromskiego, które miały „dobrą prasę”. Każdy się nią zachwycił: zarówno rozmiłowany w tradycji [Adam – J.W.] Grzymała-Siedlecki, jak i sprawozdawca oficjalnie czerwonego „Robotnika” [Zygmunt Kisielewski – J.W.]. Razem z *Wierną rzeką* okrzyczano ją jako najlepsze dzieło autora *Dumy o hetmanie*. Znani krytycy zachwycali się mniemaną mocą duchową bohatera tragikomedii Żeromskiego, śpiewali hymny na cześć jego „poświęcenia”, uznali sztukę za świetną szkołę wzniosłego, a specjalnie naszego: „polskiego idealizmu”. Jako sztukę o wybitnych wartościach wychowawczych, włączyli nawet nasi miarodajni pedagogowie *Przepióreczkę* do lektury dla młodzieży gimnazjalnej. [Obrzud 1937]

Powody literackie (konstrukcja i ideologia utworu), teatralne (doborowa obsada prapremierowa i wielokrotnie wznawiana

w różnych konfiguracjach rola Osterwy wywołała modę na *Przepióreczkę* w teatrach prowincjonalnych i zespołach amatorskich [zob. Koller 1925; Spektator 1930], często wiernie powielających pierwowzór), historyczne (śmierć autora i uroczystości kolejnych rocznic [Młodożeniec 1935]), a nawet polityczne zadecydowały o wzmożonej recepcji utworu. Po II wojnie światowej był to najdłużej utrzymujący się w spisie lektur dramat Żeromskiego, ujawniający „przeklęty problem polskiego inteligenta”, podobnie jak *Ludzie bezdomni*, *Wierna rzeka czy Uroda życia* [Sikora 2002: 111; por. Franaszek 2006: 270-271]. Polecano go jako lekturę uzupełniającą do przeczytania w całości przez uczniów gimnazjów (1946 r.), uczniów szkół średnich zawodowych (lata: 1959, 1982-1983), uczniów szkół średnich ogólnokształcących (lata: 1946-1949, 1958-1962, 1982-1983) [Franaszek 2006: 271]. Zresztą jeszcze przed premierą Jan Lorentowicz [1925: 160] zapowiadał:

Widowisko całe, jak wszystko, co pisze Żeromski, wywoła żywe dyskusje i ten zbawczy ruch ideowy, które budzą zawsze dzieła wielkiego talentu. Ta „komedia” przedziwna jest utworem czysto polskim i to jej znamię wybitne. Promieniuje z niej potężny duch twórczy, więc w dziejach naszego dramatu zajmie wybitne miejsce, jako reprezentacyjne świadectwo epoki.

Popremierowe zachwyty dość szybko ustąpiły miejsca dyskusji na temat ideologii i formy utworu. Wzięli w niej udział niemal wszyscy ówczesni krytycy, mniej i bardziej znani, początkujący i zawodowi, między innymi: Feliks Araszkiewicz, Józef Birkenmajer, Tadeusz Boy-Żeleński, Emil Breiter, Kazimierz Czachowski, Julia Dickstein-Wieleżyńska, Czesław Jankowski, Cezary Jellenta, Stefan Grabowski, Tadeusz Grabowski, Marian Grzegorzczak, Mieczysław Hartleb, Karol Irzykowski, Włodzimierz Jampolski, Zygmunt Kisielewski, Manfred Kridl, Jan Lechoń, Jan Lorentowicz, Stanisław Pieńkowski, Włodzimierz Pietrzak, Jerzy Eugeniusz Płomiński, Władysław Rabski, Antoni Słonimski, Władysław Włoch, Adam Zagórski, Władysław Zawistowski i wielu innych. Temperatura dyskusji oraz jej rozmiar jeszcze wzmocniły pozycję dramatu. Nic dziwnego, że w 1937 r. wileńskie „Słowo” [1937: 6]

zapowiadało kolejną inscenizację w następujący sposób: „[...] komedia współczesna, ciesząca się coraz większym powodzeniem”.

O czym dyskutowano? W przypadku przedstawień Reduty podkreślano przede wszystkim sposób gry Osterwy, a także wpływ jego osobowości na konstrukcję postaci. Pisał o tym między innymi Michał Orlicz:

Krystaliczny charakter i dynamika życiowa Osterwy, społeczny aspekt jego pracy artystyczno-wychowawczej, rozmach organizacyjny, zdolność improwizacji, radość starcia się z przeciwnikiem i upajanie się swą rolą wobec słuchaczy, wdzięk i kunszt retorycznego dowodzenia swej racji, zapamiętałość w rzeczach idei i etyki, gesty wodzowskie na uśmiechu czarującym i uwodzicielskim – splotły się w obserwacjach Żeromskiego w gotową postać Przełęckiego. [Białota 1989: 81]

Badanie zależności między aktorem a postacią naukowca należałoby zacząć od nazwiska, pamiętając, że Osterwa to nazwa szczytu w słowackich Tatrach (oba nazwiska wywodzą się więc z jednego pola semantycznego). Niemal od początku podkreślano też aktorstwo (lub kabotyństwo) Przełęckiego:

[...] odbierzmy mu [Przełęckiemu – J.W.] nie talent i technikę Osterwy, ale sam jego osobisty czar, a momentalnie wyskoczą wszystkie fałszywe dźwięki, których w argumentacji Przełęckiego pełno i cała sztuka zachwieje się w tym, co stanowi jej istotę i wynagradza po królewsku jej teatralne słabości: w etyce Przełęckiego, w tym że „takie są jego obyczaje” – obyczaje wielkiej duszy. [Noskowski 1926; por. Zagórski 1925; Boy-Żeleński 1969: 26-30; Kalemba-Kasprzak 2000: 267]

Przełęcki byłby z powodu swej ostentacyjnej arystokratyczności i pewnego kabotyństwa mniej pociągający, gdyby go p. Osterwa nie był wyposażył w osobisty urok lotności (tej z rodziny Szaniawskiego) i poetyczności, pewnej władzności i nieprzepartości. [S. 1929]

Stopniowo biograficzny wzór i doskonały odtwórca stał się przede wszystkim modelem aktora, co eksponowało potencjalną metateatralność postaci [zob. Kalembe-Kasprzak 2000: 287]: „Szlachetnym wzorcem postaci Przełęckiego był, tak się przynajmniej zdaje, aktor, gra aktorska, przejmujący talent aktorski Osterwy” [Zastępca 1938].

Przed wszystkim jednak tematem dyskusji stało się postępowanie Przełęckiego, i ono wyraźnie podzieliło krytyków. Przesunięcie dominanty z zagadnień literackich na polityczno-społeczne przekształciło utwór w ideologiczny manifest o cechach propagandy. Okazało się, że dla wielu w odrodzonej Polsce „ofiara jeszcze nie skończona”, a romantyczny kodeks wciąż obowiązuje. Lorentowicz [1925: 156] przypominał, że Żeromski od trzydziestu już lat „targa sumieniem narodu”, by następująco scharakteryzować komedię:

Problem – czysto polski, okropny w swym nakazie bezwzględnym, mordujący wszelką radość życia, zamykający jednostkę w ekstazie samoudręczenia i samobiczowania, problem przeklęty jak cała niewola.

Krytycy wskazywali więc pokrewieństwo Przełęckiego z wcześniejszymi bohaterami Żeromskiego, przede wszystkim z Judymem [Borowy 1925: 22-23], a Henryk Szletyński [1932] w przemówieniu poprzedzającym premierę sztuki w Teatrze Miejskim w Łodzi wyprowadzał genealogię postaci od Zawiszy Czarnego, Tadeusza Kościuszki, Poniatowskiego (prawdopodobnie Józefa), Romualda Traugutta i nazywał go „człowiekiem przyszłości” oraz „najgłębszym wcieleniem męskiego honoru”; pisał: „Przełęcki jest człowiekiem mocnym, dojrzałym wewnątrz, więc ma pełne poczucie, że musi te spętane sznury rozwikłać”. Według Szletyńskiego [1932: 3] docent uczył heroicznej niezgody na świat i ograniczenia ludzkiej kondycji, a w jego zachowaniu ujawniał się

pęd [...] do niepoddawania się chwilowej rzeczywistości, by ją w każdej chwili, gdy zajdzie tego potrzeba, można było prze-

zwycięzać – pęd do nieznanych etapów losu, do ujarznienia życia, do coraz dalszego poszukiwania własnej doskonałości.

Również Wiktor Brumer [1986: 134] potwierdzał, że „jego [Przełęckiego – J.W.] wyrzeczenie się ma w sobie coś imponującego”. Z czasem docent fizyki stał się kolejnym męczennikiem przypominanym przez Redutę, bratem Księcia Niezłomnego, tak ważnej przeciw postaci w teatralnej biografii Osterwy [Wadwica 1925], ale przede wszystkim ofiarnikiem pracy (o czym pisał np. Borowy).

Niemal od początku krytycy dostrzegli jednak nieprawdopodobieństwo głównej postaci komedii (Lorentowicz, Ida Wieniewska [1926]); nazywali Przełęckiego szaleńcem (Kazimierz Piotrowski [rz. 1929]), bankrutem pracy [Płomieński 1949: 7], człowiekiem anachronicznym [Breiter 1925], „tragicznym flagellantem ... wewnętrznie zakłamanym” [Jankowski 1925: 2], „szmatławym ideowcem” [Płomieński 1949: 30], „marzeniem autora o świętości i czystości” [Jampolski 1929]; w jego postępowaniu odkryto „niezdecydowanie i nieokreśloność” [Obrzud 1937], „pozór społecznego prometeizmu” [Płomieński 1949: 3-4], „szkodliwą donkiszoterię” [por. Janowski 1925] i propagowanie cierpiętnictwa [Haecker 1925]. Recenzent krakowskiego „Naprzodu” pisał:

W wolnej, demokratycznej i republikańskiej ojczyźnie ten rodzaj ofiarności stał się zbędnym; i dziś potrzebny jest społeczeństwu polskiemu idealizm i, zaprawdę nie za dużo go jest w tym społeczeństwie, ale zmienił się zakres i kierunek, w jakim dobro publiczne potrzebuje ofiarności jednostek. [Haecker 1925]

Aby dowieść nieprawdopodobieństwa postaci, posługiwano się przy tym argumentami różnej wagi. Czesław Jankowski stwierdzał, że maksymalizm Przełęckiego to realizacja odwróconej zasady „cel uświęca środki” (czyli środki mają uświęcić cel!), a bohatera uznał za nadrealistę, nadczłowieka, a nawet mizogina. Apelowal więc:

Pan się męczy, pan okrutnie się męczy. My to dobrze widzimy. Ale pan męczy się męką Żeromskiego, który niczego nie potrafi zaznać prócz męki, męki i jeszcze raz męki. Pan męczy się od tego fatalnego absurdu, co w panu siedzi. Wybij pan z siebie ten klin... mocno niepolski, a zobaczy pan, jaki z pana będzie momentalnie tęgi, niedający siebie zjeść w kaszy, mężczyzna. [Cz.J. 1925: 2]

Projektowany przez autora maksymalizm (nazywany przez krytyka „madejowym łożem”), uniemożliwiał postaci aktywizm i jakąkolwiek życiową skuteczność [zob. Jankowski 1925]. Żeromski nie zgadzał się z tezami stawianymi przez krytyka. W liście do Heleny Romer-Ochenkowskiej z 16 kwietnia 1925 r. relacjonował:

Ludzie dużo mówili o tej sztuce [*Uciekła mi przepióreczka* – J.W.], wielu ludzi dostojnych o niej pisało, wielu łobuzów o niej się nagadało, a na dnie coś dobrego dla Polski zostało. Między innymi pisał w jednej wileńskiej gazecie p. Czesław Jankowski. Bardzo miły kawalerzysta starszej daty, jeden z moich nadwornych oszczerców i potwarców. Gromadzę jego felietony w ogromnym pudełeczku ze specjalnym napisem. [Żeromski 1980: 328]

Inni dyskutanci zajmowali stanowisko bardziej kompromisowe. Godzili się na szereg niepocholebnych epitetów pod adresem Przełęckiego, ponieważ nie reprezentował on postawy społecznie skutecznej, ale mimo to nie negowali tej postaci [Wadwica 1925]. Przed wybuchem II wojny spór ten odżył w związku z *Powrotem Przełęckiego* autorstwa Zawieyskiego (1938). Pietrzak nie tylko przeciwstawił się pomysłowi dramaturga, wychowanka Reduty, ale wręcz uznawał go za typowy dla pokolenia, które nie wierzy w herosów. Miała o tym świadczyć próba kanonizowania tej postaci:

Ci, którzy Przełęckiego zwą świętym, są ludźmi odwykłymi od widoku osobistej wielkości, chcą usunąć Przełęckich z grona zbiorowości. Chcą go kanonizować, aby nie był potrzebny na

co dzień, a na dni świąt. Przełęcki jest potrzebny codziennie z jego poczuciem honoru, z jego poczuciem godności. [Pietrzak 1937: 7]

U Zawieyskiego Przełęcki to bohater salonowy, nie wódz, a jedynie niewolnik i więzień kaprysu. Natomiast dla Żeromskiego to niemal fanatyk, który realizuje program romantyków i podobnie jak Sułkowski przekształca się w „posąg światła”; jego jedyny grzech polega na tym, że „nie umiał od początku wyrzec się osobistego życia” [Pietrzak 1937: 7]. Zdaniem Pietrzaka postać ta podejmowała temat przywódcy we współczesnym świecie – powinien on wierzyć w program ideowy, ale jednocześnie nie może zatracić swojej indywidualności:

Nie społeczność wkłada na jednostkę ciężar przywództwa: to jednostka po przewodzenie sięga i wkłada równocześnie na siebie więzy obowiązków. [Pietrzak 1937: 7]

Przywódcy nie wolno być niewolnikiem osobistych pragnień. Ludzie woli nie mogą podlegać kaprysom. Inaczej los im na gładkie czoło rzuca piętno zniszczenia – jak napisał Conrad. Los niszczy imię potomne, burzy życie: tak łamią się osty wzniesione nad trawę stepu. [Pietrzak 1937: 7]

Decyzji Przełęckiego nie sposób ocenić bez udzielenia odpowiedzi na pytanie, co tak naprawdę łączy go z Dorotą. O miłości mówili między innymi Zofia Popławska, Zieliński i Boy-Żeleński, który wprawdzie podkreślał, że to kobiety kochają pochłoniętego ideą Przełęckiego, ale dodawał przy tym, że i fizyk tajemnie kocha Dorotę. Lorentowicz [1925: 158] z kolei uznał miłość grzeszną za główny problem bohatera, jednak na przykład Koller [1925: 7] gotów był zaakceptować nielegalny związek: „Biorąc rzecz zupełnie po ludzku, ani Przełęckiego, ani Doroty nie potępiliśmy, gdyby ulegli swej naprawdę bardzo pięknej, a przez dwoje wszelkimi siłami zwalczanej miłości”.

Po II wojnie światowej miłość bohaterów poddawali w wątpliwość Tadeusz Nowakowski [zob. Nowakowski 1951: 9] oraz

Kijowski [2005: 152-153], choć ten ostatni zaznaczał, że można mówić o jakimś zauroczeniu czy fascynacji:

Przyzwyczajono się w krytyce i w teatrze bardzo serio brać miłość Smugoniowej i przyzwyczajono się Przełęckiemu przypisywać miłość utajoną do niej, lecz równie jak tamta autentyczną. Otóż nie ma ani jednej, ani drugiej. Jest tylko wyznanie jednej i drugiej, wyznanie Smugoniowej i wyznanie Przełęckiego, jedno i drugie poddane natychmiastowej ocenie, jedno i drugie poddane autorecenzji.

Zagadkę Przełęckiego próbował również rozwiązać Władysław Gacki. Zwrócił uwagę na iluzję, której ulegają odbiorcy, kiedy próbują dopasować fakty i osoby do obowiązujących w społeczeństwie scenariuszy. Takie działanie nie prowadzi do prawdziwego poznania, lecz do fabularyzowania rzeczywistości. Tym samym nie dociekając, jaki naprawdę jest docent fizyki, krytyk przeanalizował tworzącą się wokół niego sytuację komunikacyjną. Podkreślił przy tym rolę horyzontu oczekiwań odbiorców, a także filtrów zniekształcających świat:

Problem Przełęckiego. Zaczadzenie nałogami romantycznymi, w powodzi bezmyślności i bezduszości współczesnej, wszędzie dopatrujemy się bohaterów (mania kreowania salwatorów, mężów opatrznosciowych), tracąc zdolność rozumienia i odczuwania ludzi żywych, rzeczywistych. Przełęcki nie jest bohaterem; pomimo iż p. Borowy kanonizował go na bohatera. [Gacki 1926b: 4]

Po latach Kalemba-Kasprzak [2000: 268] podkreślała, że Przełęcki to postać transgresyjna (na co może wskazywać także nazwisko), usytuowana między modelem bohatera niewoli a modelem bohatera odzyskiwanej wolności – to nostalgiczne doświadczenie odchodzącego Prometeusza.

W dyskusji podkreślano także niezwykłą sceniczną utworu [Koller 1926], zwartą [Kanfer 1925], niemal klasyczną budowę [Wojeński 1925], doskonały dialog czy starożytne pochodzenie

chóru profesorów [Zieliński 1939: 3; por. Kalemba-Kasprzak 2000: 275], aktualność i prawdopodobieństwo sztuki, choć Wilhelm Fal-
lek narzekał na zbyt literacki i przez to niewiarygodny język Smu-
goniowej, dłuższą rozmowę w akcie I i brak psychologicznego
uzasadnienia postaci. Ważnym elementem dyskusji był również
nauczyciel Smugon, bohater ludowy, który unieważniał pozyty-
wistyczne hasła. Jako współnik oraz ideologiczny następca Prze-
łęckiego stawał się świadectwem autorskiej „wiary w człowieka
i duszę ludzką”, a w kreacji Jaracza również „żywą personifikacją tej
wiecznej siły, jaka tkwi w glebie polskiej” [Koller 1926]; wzmacniał
ideę regionalizmu oraz kursów letnich dla nauczycieli [Janowski
1925; Patkowski 1925; T.Ł. 1929; Płomiński 1949: 38] (pewnie
z tego powodu Związek Nauczycielstwa Polskiego zalecał wysta-
wianie sztuki na prowincji [Jankowski 1925]), co było działaniem
alternatywnym wobec poczynań Przełęckiego i profesorów uni-
wersyteckich [Janowski 1925; Gacki 1926b]. Jednocześnie krytycy
zaatakowali socjologię Żeromskiego – pańszczyźniane poddań-
stwo Smugonia (Bohdan Korzeniewski w „Pionie” [1935]) oraz
ideologiczne rezonerstwo i koturnowość utworu [Andrzejewski
1935].

Kolejnym zagadnieniem była genologia. Po latach Marian
Rawiński [1993: 122] wymieniał określenia pojawiające się w dys-
kusji: komedia, sztuka z tezą, a także tragiczna komedia. Na pewno
sztuka wyróżniała się konstrukcją, o czym pisała Kalemba-Ka-
sprzak [2000: 271]:

Jest to przecież komedia bez happy endu problemowego,
choć ma happy end fabularny. Jej problemowe zakończenie
bez zakończenia przemieszcza się z przestrzeni realnej w meta-
foryczną i ironicznie potraktowaną przestrzeń edukacyjną.
Dopełnia się ona interpretacyjnie w postulacie pracy i ducho-
wego doskonalenia się.

Wielu krytyków nie zaakceptowało gatunkowej etykiety
autorskiej. Niemal od początku recenzenci ujmowali ją w cudzy-
słów (Płomiński [1949: 3] pisał o pseudokomedii), by odnaleźć
w sztuce motywy dramatyczne, a nawet tragiczne [Haecker 1925] –

Jampolski [1929] nazywał ją „bezkrwawą tragedią wnętrza” i szukał jej pierwowzorów w sztukach mistycznych Słowackiego. W takiej lekturze utwierdzała krytyków również powieściowa twórczość Żeromskiego, którego Koller [1925] uznawał za „najsmutniejszego, a nawet najtragiczniejszego autora doby współczesnej w Polsce”, zaś śmieszność obecną w jego tekstach (liczne sceny komiczne) – za złagodzoną formę zła. Lorentowicz [1925: 159] podkreślał natomiast, że komediowe motywy ujawniają się „raczej w zgrzytach niż w czystym śmiechu”, a Stanisław Pigoń zwrócił uwagę na motto z *Myśli* Bronisława Ferdynanda Trentowskiego – komediowość miała oznaczać daremną ofiarę Przełęckiego, której społeczeństwo już nie oczekuje [Białota 1989: 81].

Pojawiały się również inne pomysły genologiczne. Ludwik Jasek [1929] czytał utwór jako „satyrę społeczną” [por. Gacki 1926b], Boy-Żeleński [1929] jako „komedię heroiczną” lub komediową wersję sztuk Henrika Ibsena, zwłaszcza w obszarze relacji damsko-męskich:

Jakże łatwo mógł to być ibsenowski dramat! Wyczuł Żeromski subtelnymi nerwami artysty nastrój obecnej doby: nie chcemy smutku, nie chcemy dramatu, chcemy odetchnąć, dać odpoczynek umęczonemu polskiej duszy, chcemy uśmiechu! [...]

Pokazał Żeromski, jak cudownie elastycznym narzędziem jest komedia, i ile można w niej zmieścić dramatu, szlachetności i powagi życia. [Boy-Żeleński 1925]

Tadeusz Łopalewski dostrzegł w komedii „humor filozoficzny”, przede wszystkim zaś radość apostołskiego wezwania, by zaprzeczyć się samego siebie [T.Ł. 1929]. Podobną interpretację zaproponował Kanfer [1925], który wyprowadził ze sztuki wskazówkę dla współczesnego społeczeństwa:

Nie trzeba tylko być zawsze smutnym, musimy się nauczyć śmiać z tej ofiarnej służby, a może lżejszym się stanie ten ciężar ponad siły, który włożyliśmy na nasze barki, może łatwiej przyzwyczaimy się do włosiennicy twardego obowiązku, która wżera się w nasze miłosnych uścisków spragnione ciało. I dla-

tego Żeromski napisał komedię, która ma wspaniały akt, trykający humorem, dowcipem, wesołością, bogactwem typów, by w drugim akcie przejść już w dyskretne allegro, a zakończyć się jakąś zharmonizowaną kakofonią.

Krytycy doszli do wniosku, że autorskie określenie genologiczne dowodzi optymizmu i wiary w człowieka współczesnego, który wciąż gotów był poświęcić siebie dla dobra innych. Pisał o tym recenzent „Bluszczu” [P. 1925: 251] oraz Brumer:

Uciekła mi przepióreczka to uśmiech szczęścia i radości docenta Przełęckiego, którego oczekiwała sława, wdzięczność pokoleń, szczęście przy boku kochającej, cichej, prawej Doroty. Wszystko to Przełęcki, wesołek i flirciarz, rzuca dla zasady moralnej. [Brumer 1986: 134]

Niektórzy krytycy uważali jednak, że strach przed komicznością i przekształceniem się w figurę farsową [Cz.J. 1925] (do czego doprowadziłoby Przełęckiego życie w trójkacie miłosnym – banalny romans ze Smugoniową) był jednym z powodów działania Przełęckiego. To jednak wcale nie uchroniło go przed gombrowiczowską gębą. Kijowski [2005: 155-156] zwracał uwagę, że podobne doświadczenie stało się również udziałem Żeromskiego – w którym społeczeństwo chciało widzieć przewodnika narodu i kapłana – oraz Osterwy. Kalembe-Kasprzak podkreśla nawet, że heroizm komediowy Przełęckiego polega na przyjęciu kondycji projektowanej przez otoczenie, co poprzedza zerwanie przyprawionej gęby. W międzywojennej komedii pojawiali się przecież bohaterowie, którzy w ten sposób próbowali rozbroić swój los (np. Artur Deszel w *Złym szelągu* Brunona Winawera zostaje świadomym pechowcem). Badaczka pisze o tym następująco:

Ten wizerunek, który wylania się jakby niezależnie od intencji Przełęckiego, jest właściwą komedią. To, co docent postanowi zagrać, jest tylko sposobem wydostania się z tych niepomysłnych okoliczności; jest brawurową odpowiedzią skonstru-

owaną w tym samym języku – człowiek czynu, jakim niewątpliwie jest Przełęcki, musi przyjąć, że najlepszą obroną w tym wypadku jest atak. No, powiedzmy, że na skutek tego wyboru czeka go coś w rodzaju śmierci cywilnej – skompromituje się w oczach kolegów i środowiska. Ale uratuje życie dwojga, a właściwie trojga zwyczajnych ludzi. [Kalemba-Kasprzak 2000: 267]

Kijowski zaproponował natomiast, by utwór uznać za reprezentację komedii idei. Właśnie w tym tekście ironista Żeromski bierze bowiem w genologiczny cudzysłów również swoje dotychczasowe ideały i postulaty obecne we własnej twórczości [Kijowski 2005].

Już w międzywojniu przeczuwano, że kluczem do sztuki Żeromskiego jest tytuł. *Przepióreczkę* utożsamiono więc ze Smugoniową [Kanfer 1925], jakby w naturalny sposób wpisana w wiejski krajobraz. Zdaniem recenzenta „Czasu” „Ta przepióreczka jest rozkoszna tylko na tle szumiących łąnów pszenicy czy prosa, ale w klatce wielkomiejskiej mogłaby się wydawać śmieszna” [Z.O. 1925]. Niejednoznaczność fragmentu ludowej pieśni (potwierdzającej wprawdzie idee regionalizmu) potęgują okoliczności, w jakich była ona wykonywana. Jankowski przypominał, że w powstaniu 1831 r. piosenkę tę śpiewała polska jazda: „Tytuł jest najzupełniej w stylu żartobliwości, persyflażu, groteskowości, na wpół cynicznej nonszalancji” [Cz.J. 1925: 3].

Według Szletyńskiego [1932] piosenka ujawniała z jednej strony smutek i rygor wewnętrzny postaci, ale z drugiej również rytm zapału i humor. Warto wspomnieć, że w twórczości Żeromskiego pojawiła się ona już w *Róży* i motyw muzyczny wyznaczał pokrewieństwo dramatów [por. Kozicki 1927]. Po II wojnie światowej Kalemba-Kasprzak [2000: 260, 264-265] przeprowadziła analizę porównawczą obu tekstów. *Przepióreczka* stawała się więc utworem rozrachunkowym, a tytułowa piosenka była sygnałem ideologicznego czy ironicznego odwrócenia; w *Róży* wykonywał ją Czarowic w finale, tu Przełęcki był wyłącznie słuchaczem.

Opinie o persyflażu i groteskowości mogą prowadzić do tezy o parodystycznym charakterze utworu. Takie potraktowanie

sztuki tłumaczyłoby również wiele międzywojennych zarzutów, a dramaturgiczne niedociągnięcia okazywałyby się także potrzebą modernizacji utrwalonej formy. Fallek [1925] na łamach „Nowego Dziennika” pisał: „Dorota mówi nawet w chwilach wybitnie uczuciowych językiem napuszonym strzępami lektury, a to jest nienaturalne”.

Nie jest to zresztą jedyna droga do persyflazu. Jerzy Andrzejewski [1937] w rozmowie profesorów rozpoznał frazes, a nie żywe słowo, więc komedia Żeromskiego stawałaby się także parodią sposobów mówienia i postrzegania świata. Taka konwencja znana była w międzywojniu z działań kabaretowych oraz teatralnej twórczości Leona Schillera, stosującego w inscenizacjach między innymi persyflazową scenografię [Koecher-Hensel 1990: 142; Strzelecki 1990: 134] czy grę aktorów, której podstawą stał się ironiczny dystans do postaci (właśnie w taki sposób Osterwa grał Przełęckiego, a przed I wojną światową – Pana Młodego w *Weselu* w Teatrze Rozmaitości).

Na podstawie analizy wypowiedzi w *Przepióreczce* Kijowski postawił tezę, że Żeromski parodiuje zarówno stosowany przez siebie styl romansowy (Smugoniowa mówi jak „zadurzona idiotka” [Kijowski 2005: 154]), jak i ideowy – Przełęcki dochodzi do wniosku, że świat nie potrzebuje już proroków ani „świętych społecznikowskich” [Kijowski 2005: 155]. Kilka lat po premierze komedii Żeromskiego podobną diagnozę postawił Lechoń [1981: 351] przy okazji sztuki George’a Bernarda Shawa *Wielki kram*. Na podstawie ustaleń Kijowskiego i Kalemby-Kasprzak można pójść jeszcze o krok dalej – *Przepióreczka* okazuje się także komedią języka i mechanizmów postrzegania.

W ciągu dziewięćdziesięciu lat zastanawiano się także nad funkcją społeczną sztuki Żeromskiego oraz nad wyznawaną przez niego rolę teatru. Jankowski nie tylko przypisywał mu funkcję upowszechnienia literatury czy estetycznego kanonu (uznana konwencja, styl gry, scenografia ...), lecz traktował go także jako podstawową instytucję kształtującą narodowy światopogląd i obowiązujące filtry społeczne. Z tego względu badacz zakwestionował Redutowy objazd właśnie z *Przepióreczką* (Białystok – 1 września 1925 r., Wilno – 28 grudnia 1925 r.; reżyseria – Juliusz Osterwa,

Mieczysław Limanowski i Edmund Wierciński, scenografia – Iwo Gall). Odwołując się do programu Osterwy i Limanowskiego (a także Żeromskiego), domagał się bardziej przemyślanej polityki teatralnego zagospodarowywania Kresów, gdyż reakcja krytyki warszawskiej udowodniała, że ideologia komedii nie była „dość jasna i uchwytna dla ludzi jak najbardziej otrzaskanych z najgłębszymi zagadnieniami etyki i socjologii, tudzież z zadaniami i możliwościami teatru” [Jankowski 1925].

Co jednak sobie ci widzowie myśleli na przedstawieniu owej *Przepióreczki*? – oto kwestia, nad którą trzeba dobrze zastanowić się przed kontynuowaniem dalszej akcji misyjnej po „dzikich” polach naszych Kresów. [„Słowo” 1925]

Na przeciwnym biegunie dyskusji o funkcji edukacyjnej sztuki Żeromskiego plasują się poglądy Wacława Bandury [1925], który podkreślał znaczenie *Przepióreczki* dla wszystkich zaangażowanych w edukację powszechną:

Przywraca nauczycielom wiejskim ich godność osobistą, prawie już zatraconą w ciężkiej walce i pracy zawodowej, gdzie na odległej, odciętej od świata wioszczynie, mówi im słusznie: Wyście solą, wasza robota najważniejsza. Uczy ich wczuć się, wkochać w ideał, nim żyć, przywraca ich do godności kapłanów.

Dyskusja wokół *Przepióreczki* nie ustaje, a przedstawiony przeze mnie materiał to jedynie wycinek historii barwnej i niezwykle intrygującej. O reakcjach pierwszych krytyków na sztukę pisał w przywoływanym już artykule Gacki, inspektor szkoły w Łodzi, a także autor książek *Na posterunku. Szkice poświęcone prowincji* (z przedmową Stanisława Brzozowskiego, 1916) oraz *Kobiety i miłość w twórczości St. Żeromskiego* (1936):

Te dwa wyrazy, wypisane na tytule książki i na afiszu teatralnym, niejednokrotnie już wprowadzały w zakłopotanie oficjalną krytykę. Był [Żeromski – J.W.] zbyt wielki, by mógł

być przemilczany. Był zbyt potężną indywidualnością twórczą, aby ulec wpływowi jakiegokolwiek krytyki. Rozbieżność sądów, opinii, ocen, powstająca wokół najwybitniejszych spośród jego dzieł, świadczyła o zupełnej dezorientacji oficjalnej krytyki, tej krytyki, która stanowiąc kilka zamkniętych koterii, „krytyków-znawców”, „krytyków-estetów”, „krytyków-smakoszków” i krytyków szczerwaczy-sługusów, każda z arcykapłanem albo arcszczerwaczem na czele nie przyczyniła się w niczym i w żaden sposób do pogłębienia poglądu na zjawiska literatury. [Gacki: 1926a]

Po latach okazało się, że nie miał racji. Ewolucja stylów i konwencji, a przede wszystkim zmiana przyzwyczajzeń lekturowych stopniowo pozwoliły odnaleźć w sztuce nie tylko reportaż z kursów nauczycielskich, doprawiony elementem romansowym, ale przede wszystkim komedię niemożności poznania, odgrywaną, gdy świat przekształcał się w intertekstualną grę uzależnioną od poznających go podmiotów, a także od kształtujących je kulturowych kontekstów i używanego języka. Zapewne nie jest to jednak słowo ostatnie w literaturoznawczej debacie...

Bibliografia

- Andrzejewski Jerzy (1935), *Recenzje teatralne*, „Prosto z Mostu”, nr 8, s. 9.
- Bandura Waclaw (1925), *Na marginesie sztuki Żeromskiego pt. „Uciekła mi przepióreczka...”, „Dziennik Śląska Cieszyńskiego”, nr 96, s. 2.*
- Białota Marek (1989), *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, Ossolineum, Wrocław.
- Borowy Waclaw (1925), *O „Przepióreczce” Żeromskiego*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Borowy Waclaw (1960), *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, PIW, Warszawa.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1925), *Premiera w Teatrze Narodowym. „Uciekła mi przepióreczka”. Komedia w trzech aktach Stefana Żeromskiego*, „Kurier Poranny”, nr 59, s. 4.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1929), *Zespół Reduty w Teatrze Narodowym*, „Kurier Poranny”, nr 174, s. 5.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1969), *Pisma*, t. 24: *Perfumy i krew. Krótkie śpięcia. Wrażenia teatralne*, PIW, Warszawa.

- Braun Kazimierz, Różewicz Tadeusz (1989), *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Braun Kazimierz (1996), *Szkice o ludziach teatru*, Semper, Warszawa.
- Breiter Emil (1925), „Świat”, nr 10, s. 12-13.
- Brumer Wiktor (1986), *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-teatralne*, przedmowa, wybór tekstów i komentarz Eleonora Udalska, PWN, Warszawa.
- Cz.J. [właśc. Czesław Jankowski] (1925), *Teatr Polski*. „Uciekla mi przepióreczka...”. *Komedia w trzech aktach Stefana Żeromskiego. Występ gościnny Żelwerowicza*, „Słowo”, nr 79, s. 2-3.
- Fallek Wilhelm (1925), *Otwarcie nowego sezonu Teatru im. Słowackiego*. „Uciekla mi przepióreczka”, „Nowy Dziennik”, nr 196, s. 5-6.
- Franaszek Anna (2006), *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Gacki Władysław (1926a), *O komedii St. Żeromskiego „Uciekla mi przepióreczka”*. *W odpowiedzi p. W. Borowemu*, „Głos Polski”, nr 19, s. 4.
- Gacki Władysław (1926b), *O komedii St. Żeromskiego „Uciekla mi przepióreczka”*. *W odpowiedzi p. W. Borowemu*, „Głos Polski”, nr 21, s. 4.
- Haecker Emil (1925), *Z teatru*, „Naprzód”, nr 107, s. 4.
- Jampolski Włodzimierz (1929), *Tragedia biała i cicha*, „Gazeta Lwowska”, nr 252, s. 5-6.
- Jankowski Czesław (1925), *Ten, któremu przepióreczki uciekają...*, „Słowo”, nr 219, s. 2-3.
- Janowski Aleksander (1925), „Ziemia”, nr 3, s. 49-50.
- Jasek Ludwik (1929), *Teatr Reduta w Cieszynie*, „Gwiazdka Cieszyńska”, nr 81, s. 5.
- Kalemba-Kasprzak Elżbieta (2000), *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przelęckiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kanfer Mojżesz (1925), *Z Teatru im. J. Słowackiego*. „Uciekla mi przepióreczka”, „Nowy Dziennik”, nr 105, s. 4-5.
- Kijowski Andrzej (2005), *Rytuały oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Zbigniew Majchrowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Koecher-Hensel Agnieszka (1990), *Współpraca Leona Schillera ze scenografami*, w: *Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887-1987*, red. Lidia Kuchtówna i Barbara Lasocka, PWN, Warszawa, s. 135-151.
- Koller Jerzy (1925), *Wieczory teatralne w Poznaniu. Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej*. „Uciekla mi przepióreczka...” *komedia w trzech*

- aktach Stefana Żeromskiego. Występ gościnny Teatru Narodowego: Stefana Jaracza, Marii Niedzielskiej i Juliusza Osterwy, „Dziennik Poznański”, nr 152, s. 7.
- Koller Jerzy (1926), *Wieczory teatralne. Teatr Nowy im. Heleny Modrzejewskiej*. „Uciekla mi przepióreczka...”. Komedia w trzech aktach Stefana Żeromskiego. Występ gościnny teatru Reduta pod kierownictwem Juliusza Osterwy, „Dziennik Poznański”, nr 184, s. 5.
- Korzeniewski Bohdan (1935), *Teatr Narodowy*: „Uciekla mi przepióreczka”, komedia w 3 aktach Stefana Żeromskiego, reżyseria Juliusza Osterwy, „Pion”, nr 49, s. 7.
- Kotarbiński Józef (1925), *Żeromski w teatrze (Wspomnienie)*, „Życie Teatru”, nr 50/52, s. 380-382.
- Kozicki Władysław (1925), *Z Teatru Wielkiego*, „Uciekla mi przepióreczka...”. S. Żeromskiego, „Słowo Polskie”, nr 240, s. 5-6.
- Kozicki Władysław (1927), „Róża”. Poemat dramatyczny Stefana Żeromskiego, „Słowo Polskie”, nr 25, s. 5.
- Lechoń Jan (1981), *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916-1962*, zebrał i oprac. Stanisław Kaszyński, PIW, Warszawa.
- Lorentowicz Jan (1925), *Przed premierą St. Żeromskiego*, „Uciekla mi przepióreczka...”, „Listy z Teatru”, nr 5, s. 156-160.
- Młodożeniec Stanisław (1935), *Rozmówki teatralne. Teatr Narodowy*: „Uciekla mi przepióreczka...”. Komedia w trzech aktach Stefana Żeromskiego. Reżyseria Juliusza Osterwy, „Goniec Warszawski”, nr 195, s. 4.
- Natanson Wojciech (1976), *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, wsiP, Warszawa.
- Noskowski Witold (1926), *Gościna Reduty w Poznaniu*. „Uciekla mi przepióreczka...”. Żeromskiego. Występ Juliusza Osterwy, „Kurier Poznański”, nr 365, s. 4.
- Nowakowski Tadeusz (1951), *Obyczaje Przelęckiego. Na marginesie sztuki Żeromskiego*, „Życie Teatru”, z. 1, s. 9.
- Obrzud Zdzisław (1937), *Wiele hałasu o nic (Jeszcze o „Przepióreczce” Żeromskiego)*, „Kuźnica”, nr 18, s. 3.
- Osiński Zbigniew (1990), *Noty bibliograficzne*, w: Juliusz Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914-1947*, [teksty zebrali Zbigniew Osiński, Teresa Grażyna Zabłocka], Wiedza o Kulturze, Wrocław, s. 362-380.
- P. [właśc. Zofia Popławska?] (1925), *Z teatrów. Teatr Narodowy*. „Uciekla mi przepióreczka”. Komedia w trzech aktach Stefana Żeromskiego, „Bluszcz”, nr 11, s. 251.
- Patkowski Aleksander (1925), „Uciekla mi przepióreczka...” Stefana Żeromskiego i regionalizm, „Kurier Polski”, nr 79 i 85, s. 4.

- Pietrzak Włodzimierz (1937), *O prawdziwego Przelęckiego*, „Prosto z Mostu”, nr 31, s. 7.
- Pietrzak Włodzimierz (1938), *Testament Przelęckiego*, „Prosto z Mostu”, nr 25, s. 5.
- Piotrowicz Wiktor (1925), *Święta w Reducie*. „Po Wilji” – pieśni i kolędy polskie ujęte w kształt sceniczny. „W małym domku” – dramat w trzech aktach Tadeusza Rittnera. „Uciekla mi przepióreczka” – komedia w trzech aktach Stefana Żeromskiego, „Słowo”, nr 296, s. 2-3.
- Płomiński Jerzy Eugeniusz (1949), *Problem pracy w „Przepióreczce” Żeromskiego. Studium krytyczno-polemiczne*, Książnica-Atlas, Wrocław-Warszawa.
- Rawiński Marian (1993), *Dramaturgia polska 1918-1939*, PWN, Warszawa.
- rz. [właśc. Kazimierz Piotrowski] (1929), *Z sali Starego Teatru*. „Przepióreczka” Żeromskiego. *Występ Reduty*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, nr 290, s. 8.
- S. [właśc. Tadeusz Sinko] (1929), *Przelot „Przepióreczki” przez Kraków*. *Występy Reduty w Starym Teatrze*, „Czas”, nr 242, s. 3.
- Sikora Ireneusz (2002), *Młoda Polska w programach nauczania międzywojennego liceum*, w: *Polonistyka szkolna w latach 1918-1939. Koncepcje i polemiki, programy i ich realizacja*, red. Leszek Jazownik, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra, s. 101-122.
- „Słowo” (1937), nr 339, s. 6.
- Spektator (1930), „Uciekla mi przepióreczka...”, „Ognisko”, nr 502, s. 3.
- Strzelecki Zenobiusz (1990), *Rozmyślania scenografa*, w: *Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887-1987*, red. Lidia Kuchtówna i Barbara Lasocka, PWN, Warszawa.
- Szletyński Henryk (1932), „Uciekla mi przepióreczka...”. *Przemówienie wygłoszone przed premierą w Teatrze Miejskim*, „Głos Poranny”, nr 161, s. 3.
- Taborski Roman (1978), *O dramaturgii Stefana Żeromskiego*, w: *Żeromski i Reymont*, red. Jan Detko, PWN, Warszawa, s. 92-108.
- T.Ł. [właśc. Tadeusz Łopalewski] (1929), *Na marginesie „Przepióreczki” (z powodu wznowienia arcydzieła Żeromskiego w Reducie)*, „Kurier Wileński”, nr 102, s. 2.
- Wadwica [pseud.] (1925), „Uciekla mi przepióreczka” sztuka w trzech aktach Stefana Żeromskiego, „Dziennik Wileński”, nr 274, s. 3.
- Wieniewska Ida (1926), *Reduta we Lwowie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”, nr 10, s. 4.
- Wojeński Teofil (1925), *Żeromski jako dramaturg*, „Sztuka i Życie”, nr 1, s. 5-6.

- Zagórski Adam (1925), *Aktorzy czy ludzie*, „Przegląd Wieczorny”, nr 50, s. 3.
- Zastępca [pseud.] (1938), *Z Teatru Rozmaitości. Reduta we Lwowie*. „Uciekła mi przepióreczka” S. Żeromskiego, „Dziennik Polski”, nr 160, s. 8-9.
- Zieliński Tadeusz (1939), „Przepióreczce” w hołdzie, „Gazeta Polska”, nr 2, s. 3-4.
- Z.O. [właśc. Tadeusz Sinko] (1925), *Z teatru*, „Czas”, nr 108, s. 2.
- Żeromski Stefan (1980), *O teatrze*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 3/4, s. 287-330.

Joanna Warońska

Around “Przepióreczka”. Discussions and polemics

The author of the article has recalled Stefan Żeromski’s comedy, its premiere at Juliusz Osterwa and Mieczysław Limanowski’s Reduta and, above all, the discussion which began in the Warsaw press in 1925 and has been continued to this day. The author has identified and discussed some basic threads: the genology of the work, and its theatricality and ideology.

Almost all critics of the interwar period got involved in the beginnings of the discussion, regardless of their experience and political orientation. Readers and theatre critics (incidentally, the play *Uciekła mi przepióreczka* came in literary and theatrical circulation almost at the same time) perceived a call for a new patriotism in the work, which Przełęcki was supposed to spread in the liberated Homeland. The formal shape of the work, too, contributed to calling it a masterpiece, while the quick death of the author transformed the comedy almost in a literary testament.

Keywords: Stefan Żeromski’s dramas; Reduta; the history of drama reception; Przełęcki as a new hero; the ideology of the work.

Joanna Warońska – adiunkt w Zakładzie Kulturoznawstwa Instytutu Filologii Polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się dramatem XX w. oraz teatralnością zapisaną w utworach literackich. Jest autorką artykułów, między innymi o Brunonie Winawerze oraz o dramatach Skamandrytów.