

Magdalena Piotrowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-1823-9218>

Józef Chociszewski jako „producent teatralny”

Streszczenie

Józef Chociszewski kojarzony jest zazwyczaj z wydawnictwami dla ludu, czasopismami i powiastkami. „Najpracowitszy Wielkopolanin” – jak zazwyczaj go nazywano – mógł też pochwalić się sporym dorobkiem dramatycznym. Tę część twórczości autora badacze zazwyczaj pomijają. Może się to wiązać z niełatwymi do wyjaśnienia problemami (dotyczącymi choćby kwestii genologicznych) czy z próbą oceny tego typu literatury. Choć w dramatach autor rezygnował z pogoni za oryginalnością i powielał modele o już utrwalonej tradycji, którym nadto brakowało kunsztu (raziły natrętną tendencją, stereotypami, szafowały wyeksploatowanymi efektami i motywami teatralnymi), to doczekały się one licznych wydań i wystawień. Ich niewątpliwą zaletą było to, że stanowiły odpowiedź na autentyczne potrzeby scen amatorskich przełomu XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: Józef Chociszewski, dramat, producent teatralny, teatr amatorski, stereotyp

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: mpiotr@amu.edu.pl



Received: 2025-12-22. Verified: 2026-03-07. Accepted: 2026-03-31

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Józef Chociszewski a “theatre producer”

Summary

Józef Chociszewski is usually associated with the publications addressed to the general public, including journals and short stories. However, this “most diligent from among Greater Poland citizens”, as he used to be called, could also boast of quite a number of dramatic works. Unfortunately, this context has been often disregarded, most probably as it was related to some difficult questions, e.g. referring to genology, or to attempts at evaluation of his works of this kind. Although in his dramatic works he resigned from the pursuit of originality and repeated the traditional well-accepted patterns, although his works were far from excellence and showed intrusive tendencies, stereotypes, used exploited theatrical effects and motifs, they were issued and presented on stage many times. Their undeniable advantage was the fact that they responded to the very needs of amateurish theatres from the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Józef Chociszewski, drama, theatre producer, amateurish theatre, general public, 19th century

Narodziny nowego modelu widowni w XIX wieku

Na marginesie problematyki zajmującej historyków dramatu i teatru drugiej połowy XIX wieku umieścić warto zagadnienie – mogłoby się zdawać mniej ambitne – lecz bez wątpienia zasługujące na uwagę. Chodzi bowiem o to, by nie tracić z pola widzenia zarówno samych dramatów, jak i ich scenicznych prezentacji – podkreślimy – uznawanych za teatralnie przeciętne, lub wręcz słabe. Wiele z nich – o czym częstokroć zapominamy – odegrało ważną rolę w kulturze i w znaczącym stopniu wpłynęło na kształtowanie masowych gustów. Potwierdzają to teksty Józefa Chociszewskiego, czytane przez zwolenników literatury masowej końca wieku XIX i początku XX. Twórca ten jest dziś zapomniany, rzadko przywoływany przez historyków literatury; jeśli już się o nim wspomina, to zazwyczaj jedynie w kontekście powiastek pozytywistycznych.

Odmierna od pozostałych krajów europejskich sytuacja społeczno-narodowościowa ziem polskich wymuszała potrzebę wypracowania innego modelu

„producenta teatralnego”¹. Wariant polski teatru popularnego, którego początków należałoby szukać już w latach 40. XIX wieku, podpowiadał inne rozwiązania – otwierał się wprawdzie na nowych odbiorców, lecz w mniejszym stopniu niż wariant zachodnioeuropejski oferował im rozrywkę i emocje. Powielał model przepracowany w dziewiętnastowiecznych powiastkach, utrzymanych w moralizatorskim tonie, mających na celu podniesienie poziomu oświaty ludu² i podtrzymywanie świadomości narodowej. Oczekiwano literatury na wskroś utylitarnej. Potwierdza to baczna obserwacja ówczesnej aktywności wydawniczej oraz wypowiedzi krytyczno-literackich i teatralnych³. Coraz częściej pojawiały się już nie propozycje

- 1 J. Terni, *Teatr początków kultury masowej: francuski wodewil i miasto – 1830–1848*, przeł. P. Morawski, „Dialog” 2013, nr 1, s. 58–85. Model francuski, austriacki czy niemiecki związany był z tamtejszymi bulwarami i z kręgami mieszczańskimi. O teatrze i dramacie tego czasu – zob. *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992; M.J. Olszewska, *Przemiany gatunkowe dramatu ludowego*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013, s. 79–124; *Myśl teatralna doby postyczniowej. Antologia*, wyb., oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.
- 2 Wyjaśnienia wymaga tu określenie, które wielokrotnie pojawia się w wypowiedziach Chociszewskiego. Pisząc o sztukach „ludowych”, nie ograniczał tego terminu do folkloru, lecz pod pojęciem ludu rozumiał, zgodnie z koncepcjami dziewiętnastowiecznymi, warstwy niewykształcone, czyli również niewykształconych mieszkańców miast. To nie tylko zatem wiejska dziatwa czy wieśniak na roli, ale i miejska młodzież, robotnik w kopalni czy członkowie licznych towarzystw (np. czeladzi katolickiej, robotników i terminatorów). Obok nich, rzadziej, polscy kupcy i przemysłowcy. Zob. m.in. J. Chociszewski, *Pracowity Adaś i leniwy Ignas igra z tańcami i śpiewami dla młodzieży, a szczególnie dla towarzystw czeladzi katolickiej, robotników i terminatorów*, Igra, Gniezno 1910; *Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedijek, krotoczwil, fraszek scenicznych, monologów, dialogów i wierszy, stosownych na przedstawienia ludowe podczas wespoł [sic!], imienin, wieńców itp.*, nakładem J. Chociszewskiego, czcionkami J.B. Langiego, Gniezno 1900, s. 28 i 66; W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski (1837–1914)*, Drukarnia „Lech”, Gniezno 1937, s. 142. To odbiorcy, którzy oczekiwali nie dzieł wybitnych i oryginalnych, lecz pisanych „żywo, przystępnie, prosto z serca” i zrozumiałych dla każdego (M. Dereżyński, *Chociszewski Józef, życie, czyny i środowisko najpracowitszego Wielkopolanina: w piętnastą rocznicę zgonu*, Drukarnia Nakładowa Józefa Kawalera, Szamotuły 1929, s. 14). Zob. też: K. Chruściński, *Powiastka „dla ludu”. Z badań nad „literaturą trzecią” 2 połowy XIX wieku*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, t. 1, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 217–231; tenże, *Formy literatury popularnej w Wielkopolsce i na Pomorzu w okresie pozytywizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1983; J. Data, *Józef Chociszewski i jego książki*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Wydawnictwo ŁUK, Białystok 1994, s. 101–107.
- 3 Szerzej o tym zagadnieniu zob. *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, red. A. Nowak i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013. Warto tu również wspomnieć o ważnych kontekstach poruszonych w książce Tadeusza Budrewicza *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków

ogólne, lecz konkretne podpowiedzi i działania zaprojektowane na masową skalę, adresowane do niewykształconego odbiorcy. Obserwujemy narastającą modę na formy lekkie i proste w budowie – humoreski, dyktetyki oraz komedie (głównie jednoaktówki), obrazki sceniczne, żartobliwe dialogi. Nieprzypadkowo teksty te przyjmowały zazwyczaj postać niewielkich broszur lub wchodziły w skład popularnych wówczas publikacji zbiorowych (na przykład jako „teksty do deklamacji” czy zabaw i igr). Równolegle publikowane były w licznie wydawanych czasopismach dla ludu i w kalendarzach. Co znamienne – były tanie, powszechnie dostępne i łatwe do wystawienia.

Zasługi Józefa Chociszewskiego (1837–1914) – zarówno jako autora, jak i redaktora czy wydawcy – są nie do przecenienia⁴. Bibliografia jego prac obejmuje ponad sto pięćdziesiąt pozycji, a publikacje osiągały wyjątkowo wysokie nakłady (w sumie niemal trzy miliony), przygotowane zaś przez niego do druku wydawnictwa innych autorów – to niemal dwa miliony egzemplarzy. Warto dodać, że to właśnie spod jego pióra wyszła broszurka *Sobieski pod Wiedniem...*, ciesząca się niezwykłą wprost popularnością – w ciągu jednego miesiąca w 1883 roku doczekała się dwudziestu wydań o łącznym nakładzie stu tysięcy egzemplarzy. Zauważyć też trzeba różnorodność gatunkową tej twórczości – od powiastek po opowiadania, nowelki i drobne obrazki, dalej gawędy, humoreski, fraszki sceniczne, komedie, bajki sceniczne, igry, dialogi i monologi. Obok nich liczne elementarze, książki historyczne oraz broszury okolicznościowe. Należy tu odnotować także wydania zbiorów wierszy i piosenek, podań ludowych, tekstów użytkowych (przemówień, powinszowań, listowników), książek do nabożeństwa, a także gier i pocztówek.

Nieprzypadkowo w nekrologach nazwano Chociszewskiego „najpracowitszym Wielkopolaninem, który lud czytać nauczył”⁵. Doceniając jego zasługi na polu społeczno-kulturalnym, wymieniano go obok wybitnych postaci związanych z Wielkopolską: Karola Marcinkowskiego, ks. Piotra Wawrzyniaka czy Maksymiliana Jackowskiego⁶. Wspólne dla nich było poświęcenie na polu pracy oświatowej

2016 oraz tego autora *Krasnoludki w służbie ideologii. Przykład Józefa Chociszewskiego*, [w:] *Ludzie i krasnoludki – powinowactwa z wyboru*, red. J. Majchrzyk, T. Budrewicz, współpraca J. Axer, T. Bujnicki, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014, s. 201–214.

4 Chociszewski był płodnym pisarzem, wydawcą książek i czasopism dla ludu, był też cenionym działaczem kulturalno-społecznym. Wydał liczne podręczniki (geografii i historii), powieści historyczne, książki z zakresu literatury polskiej, zbiory wierszy, pieśni i podań ludowych, a także kalendarze. Zob. E. Pieścikowski, „Ach! w tym Poznańskim...” *Życie literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 1959, s. 102–111; M. Dereżyński, *Chociszewski Józef...*, s. 12. Należy tu również przywołać pracę doktorską Jana Pyzia „Działalność wydawnicza J. Chociszewskiego. Studium dziejów oświaty dla ludu w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej poł. XIX wieku”, Poznań 1985 [maszynopis w Archiwum UAM].

5 M. Dereżyński, *Chociszewski Józef...*, s. 12–13.

6 W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski...*, s. 144.

i narodowej. Mimo tych zasług w poznańskich monografiach nie znajdziemy pełnego wizerunku Chociszewskiego, a część z nich utrwała powierzchowny, a nawet krzywdzący obraz. Taką opinię powielał na przykład poznański historyk prof. Stanisław Karwowski (autor cenionej *Historii Wielkiego Księstwa Poznańskiego*): „[...] Chociszewskiemu Bóg odmówił tego polotu, co innym autorom polskim, niemniej jednak imię jego jest znane powszechnie, gdyż na książkach jego, jak na elementarzach, uczyła się dziatwa kilku pokoleń języka polskiego i dziejów narodowych”⁷.

Warto w tym miejscu dodać, że mimo licznych wydań swoich prac w okazałych nakładach Chociszewski do końca pozostał „biednym literatem”. W niewielkim stopniu sytuację tę polepszyły obchody pięćdziesięciolecia pracy twórczej (w 1910 roku)⁸. Powodów było kilka. Na sytuację finansową autora wpływ zapewne miały liczne procesy sądowe⁹, konfiskata dzieł oraz brak godziwej zapłaty za wystawianie jego utworów. Dodatkowo istotnym utrudnieniem było nieprzestrzeganie prawa autorskiego, umocowanego wprawdzie w przepisach, jednak w praktyce często łamanego. Los ten spotkał między innymi *Genowefę* (obraz dramatyczny ludowy w sześciu odsłonach według powieści kanonika Christopha von Schmid, z pięcioma pieśniami Seweryny Duchnińskiej). Mimo opublikowanej wzmianki, jak stwierdza Chociszewski, „zaszły w licznych razach, mówiąc łagodnie, omyłki i przekroczenia. Zadziwiłem się niemało, gdy się przekonałem, że Towarzystwa Polskie, które powinny świecić dobrym przykładem, nie posiadają jasnych pojęć o duchowej własności”¹⁰. Do nielicznych, które wywiązywały się z obowiązku przestrzegania prawa autorskiego, należały towarzystwa między innymi z Gniezna, z Brus (na Kaszubach), Kruszwicy, Grodziska, Kostrzyna, Bydgoszczy, berlińskie, zjednoczone w Komitecie Polskich Stowarzyszeń, oraz „Lutnia” – Towarzystwo Śpiewu w Gdańsku.

Chociszewski wielokrotnie przestrzegał przed konsekwencjami samowolnych przedruków, wskazywał także na konieczność uzyskania pozwolenia na wystawianie jego sztuk przez teatry amatorskie. Wspominał o nagminnym łamaniu przepisów, mimo że od wielu lat obowiązywała jednoznaczna zasada: „wszelkie sztuki dramatyczne wolno grać bezpłatnie dopiero w 30 lat po śmierci autora [...]”¹¹. Przekroczenie tego prawa wiązało się z karą sądową (grzywną lub półrocznym więzieniem). Sama świadomość istnienia przepisów w tym zakresie okazywała się jednak niewystarczająca – brakowało skutecznych mechanizmów egzekucyjnych. W efekcie Chociszewski do końca życia borykał się z problemami finansowymi.

⁷ M. Dereżyński, *Chociszewski Józef...*, s. 11.

⁸ W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski...*, s. 139.

⁹ G. Gzella, *Józef Chociszewski przed sądem pruskim: skutki jednego artykułu z 1863 roku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia” 2000, z. 4, s. 293–301.

¹⁰ *Scena ludowa...*, s. 13.

¹¹ Tamże, s. 12.

Należy także wspomnieć o innym czynniku, który mógł mieć bezpośredni wpływ na kiepską kondycję finansową Chociszewskiego. Mam tu na myśli zwolnienie z opłat za korzystanie z utworów scenicznych podczas przedstawień odbywających się w domach prywatnych¹². Wiązało się to zapewne z próbą omijania cenzury, zgodnie bowiem z obowiązującym w Wielkopolsce prawem teatru amatorskie były zmuszone do przedkładania władzom wymaganych dokumentów (w tym tekstu sztuki). Z obowiązku tego zwolnione były jedynie teatry domowe. Rozwiązanie to, bez wątpienia, pociągało za sobą mniejsze zyski autora (między innymi rezygnację z wpływów ze sprzedaży biletów), dawało jednak namiastkę wolności i pozwalało występować oraz uczestniczyć w przedstawieniach tym, którzy nie mogli liczyć na zgodę władz pruskich.

Chociszewski miał świadomość tych niedogodności, co prowokowało go niekiedy do odejścia od wyważonego tonu na rzecz wypowiedzi bardzo osobistych:

Doznałem w tym względzie niemało krzywdy. Nieraz wpłynęło 100 i więcej marek czystego dochodu z odegrania mej sztuki, a nie odebrałem ani grosza wynagrodzenia, a gdym się upominał, napisano mi, że dochód z przedstawienia przeznaczony był na cel dobroczynny [...], zatem niezamożny autor może się uważać za szczęśliwego, że się przyczynił do tego chwalebnego dzieła. Gdyby komu z tych panów zabrać kilkanaście marek i przeznaczyć na cel dobroczynny, pewnie by [...] nastąpiła skarga sądowa; inna rzecz z literatem, który przez kilka lat z powodu prac piśmieniowych siedział w więzieniu – tego można krzywdzić bezkarnie w myśl wierszyka: „Po śmierci mu wszyscy kadzą, a za życia jeść nie dadzą”¹³.

Chociszewski wobec teatru

Współczesnych badaczy może zastanawiać fakt pomijania spuścizny dramatycznej Chociszewskiego. Zagadnienie to, jak dotąd, nie budziło większego zainteresowania. Tym bardziej jest to dziwne, że działalność autora przypadła na okres bujnego rozwoju tak teatralnego, jak i – co zazwyczaj się pomija – muzycznego ruchu amatorskiego. A jest to, jak sądzę, kontekst znaczący w analizie dramatu. Zachodzące wówczas zmiany coraz częściej wiązały się z pytaniami o miejsce i rolę autora, w efekcie czego pojawiła się kategoria „producenta” lub „dostawcy teatralnego”, oferującego teksty łatwe do wystawienia, spełniające funkcje wychowawcze i funkcje ludyczne.

¹² Tamże.

¹³ Pałka Madeja. *Widowisko fantastyczno-alegoryczne w pięciu odsłonach. Na tle starożytnych podań ludowych*, oprac. J. Chociszewski, Druk. J.B. Lange, Gniezno 1903, s. 61–62.

Lektura wybranych utworów i prześledzenie ich kariery scenicznej skłaniają do postawienia tezy, że Chociszewski wszedł do historii teatru nie tyle jako twórca obdarzony wybitnym talentem literackim czy dramatycznym, ile jako „producent” tekstów przeznaczonych dla teatrów amatorskich. Wiele zawdzięczał estetyce biedermeieru – konsekwentnie wykorzystywał typowe dla niej motywy i chwytły, powielając utrwalone formy. Wybory te podyktowane były otwarciem teatru na nowe grupy społeczne – widza mało wyrobionego, nieoczekującego oryginalności i nowatorskiej formy. Bez wątpienia wiele z tych komedii przypominało popularne w dobie pozytywizmu powiastki ludowe, które – przypomnijmy – pisał również sam Chociszewski. Podobnie jak one miały stanowić przyjemną lekturę, a zarazem uczyć i wychowywać czytelnika ludowego i młodzieżowego¹⁴.

Warto też pamiętać, że budowanie nowego modelu widowni rozpoczęło się po rewolucji francuskiej i było procesem długotrwałym. Zmiany następujące w Europie Zachodniej w XIX wieku były wynikiem wielorakich procesów modernizacyjnych: dotyczyły zarówno sfery społecznej, jak i ekonomicznej, wiążąc się z emancypacją, postępem alfabetyzacji oraz demokratyzacją kultury¹⁵. Ich efektem stało się rosnące zapotrzebowanie na dostawców – „producentów teatralnych” – których zadaniem było dostarczanie sztuk spełniających oczekiwania publiczności bez odpowiedniego przygotowania kulturalnego.

Podobne procesy zachodziły na ziemiach polskich – dopiero jednak w drugiej połowie XIX wieku, co wiązało się z rosnącą aktywnością scen profesjonalnych oraz z upowszechnieniem działań amatorskich, zarówno teatralnych, jak i muzycznych. Zapowiedzi tego zjawiska obserwujemy najwcześniej w Wielkopolsce (już od lat 40.)¹⁶, w pozostałych zaborach – nieco później¹⁷. Skoro pojawiła się

14 Zob. E. Pieślikowski, „Ach! w tym Poznańskim...”, s. 105–106.

15 Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013. Stąd „Paryski bulwar, londyński West End, wiedeńskie sceny przedmiejskie – tu teatry pozostawały powszechnie dostępne. Wszak teatr był wówczas jedną z podstawowych przestrzeni zbiorowych poza ulicą czy handlowym pasażem i domem towarowym oraz kawiarnią” (D. Ratajczakowa, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna XIX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2020, t. 11, s. 27).

16 Szerzej o tym procesie w książce: M. Piotrowska, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM w Kaliszu, Poznań–Kalisz 2000. Projekty te wychodziły z kręgów wielkopolskich organiczników. Zakładały potrzebę szeroko rozumianej edukacji, w której teatr miał stanowić jedno z ogniw. Celem tych patronackich działań było zbudowanie silnej struktury lokalnych towarzystw. Wskazywano też na potrzebę pisania tekstów dla teatrów amatorskich. Podkreślano znaczenie „produkcji”, również w odniesieniu do utworów scenicznych.

17 Wielkopolska wyróżniała się pod względem aktywności scen amatorskich. Warto w tym miejscu wspomnieć o cennych opracowaniach dotyczących pozostałych regionów – Galicji: m.in.

nowa publiczność o niewyrobionych gustach, zrodziła się potrzeba tworzenia form dramatycznych odpowiadających jej oczekiwaniom. Powstające wówczas utwory podążały zatem śladem wcześniejszych powiastek – powielając tematy, stereotypy oraz środki perswazji, a zarazem zachęcając do realizacji haseł organicznikowskich. Adresatem tych niewielkich form scenicznych były dzieci i młodzież, a także – coraz częściej – członkowie prężnie działających w Wielkopolsce towarzystw (między innymi katolickich, przemysłowych, kupieckich). Polecano je do odgrywania zespołom amatorskim i kręgom kameralnym – rodzinnym i towarzyskim.

Warto przypomnieć jeszcze inny istotny fakt. Otóż, Chociszewski w 1900 roku opublikował obszerny tom o wymownym tytule *Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedijek, krotochwil, fraszek scenicznych* – to w nim odnajdziemy wiele cennych wskazówek związanych z działalnością teatralną. Tam też zamieszczony został projekt ustawy dotyczącej powołania towarzystwa teatralnego. Chociszewski wspomina w nim wprowadzie o Gnieźnie, równocześnie jednak podpowiada, by z tego modelu korzystać także w innych miejscowościach¹⁸. Jednoznacznie określony zostaje cel tych działań – dostarczanie przyzwoitej i taniej rozrywki oraz popularyzowanie „stosownych sztuk teatralnych dla ludu i młodzieży”. Te przedsięwzięcia zakładały wykorzystanie różnych form aktywności: od łatwych sztuk scenicznych, po deklamacje, odczyty, śpiew i żywe obrazy. Paleta możliwości przydatnych do wykorzystania podczas uroczystości rodzinnych (weselna, imieniny) oraz spotkań ważnych dla lokalnej społeczności (dożynki, majówki czy zabawy towarzystw) była zatem szeroka i różnorodna. Podobne refleksje odnajdziemy także w innych tekstach. Sam Chociszewski na kartach jednej ze swoich komedii zaznaczał: „Pisząc to widowisko miałem głównie na celu rozprawienie zasadniczej myśli tej legendy, że nigdy nie jest za późno porzucić drogę występku [...] Drugim celem jest dostarczenie ludowi i młodzieży niewinnej rozrywki, która ma uszlachetniać serca i zachęcać do dobrych uczynków [...]”¹⁹.

K. Estreicher, *Teatr ludowy w Galicji*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1900; E. Webersfeld, *Teatr prowincjonalny w Galicji. Wspomnienia teatralne i inne*, oprac. M. Dęboróg-Bylczyński, Oficyna Wydawnicza Teatru Małego w Gdańsku, Gdańsk–Bydgoszcz 2013; Królestwo Kongresowe: B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka im. Wł. Broniewskiego, Gostynin 2006; Śląska: Z. Obrzud, *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku 1862–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972; Cz. Mykita-Glensk, *Polski teatr amatorski na Górnym Śląsku w XIX stuleciu*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1988. Wiele interesujących uwag przynosi również praca Henryka Tymona Jakubowskiego, *Amatorski ruch teatralny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1975.

¹⁸ Zob. *Scena ludowa...*, s. 11. Chociszewski traktował ten tom jako jedną z najważniejszych książek dla ludu i młodzieży, jako iskrę „która rozdmuchana, może wywołać dobroczynny ogień i światło pośród ciemnej i mroźnej nocy niewoli, od przeszło stu lat nas otaczającej” (tamże, s. 4–5).

¹⁹ *Pałka Madeja...*, s. 59.

Wybór adresata wiązał się nie tylko z tematyką, lecz także z kompozycją utworów oraz zastosowanymi środkami wyrazu. Sięganie po utrwalone stereotypy – w przypadku niewyrobionego odbiorcy – należało do sprawdzonych technik, niekiedy bywało nadużywane (choćby przez literaturę tendencyjną).

Chociszewski jest autorem licznych sztuk i obrazków scenicznych, które skutecznie zaspokajały potrzeby teatrów amatorskich. Nie wszystkie zostały odnotowane w *Dramacie polskim 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*; opracowanie to rejestruje jednakże konkretne dane – odnotowano w nim 82 pozycje. Niekiedy wprawdzie pojawiają się tu drobne nieścisłości (jak uwzględnianie przeobrażeń utworów innych autorów), mimo to dorobek ten uznać można za imponujący. Podkreślimy – mowa tu o liczbach, nie o wartości artystycznej dzieł. Wiele z tych sztuk wystawiono na wielkopolskich scenach amatorskich (na przykład w Gnieźnie, Grodzisku, Pobiedziskach, Miłosławiu i Poznaniu), także na Kujawach i Śląsku, rzadziej w innych dzielnicach, niekiedy także w aktywnych ośrodkach polonijnych (na przykład w Berlinie)²⁰. Wiele z tych przedstawień realizowanych było w kręgach towarzystw katolickich. Warto tu podać kilka przykładów:

- *Bartek w sieni piekielnej i rajskim przedsionku*, wystawiono: Wilhelmsburg 1909, teatr amatorski;
- *Czarodziejski stolik*, wystawiono: Poznań 1902;
- *Dlaczego Jasiowi i Wosiowi urosły rogi na głowie*, wystawiono: Bydgoszcz 1899;
- *Genowefa + żywy obraz Przyjęcie Genowefy*, wystawiono: Gniezno 1899; Żnin 10 lutego 1901, amatorzy z Koła Kościelnego św. Cecylii w Żninie; Miłosław 1911;
- *Koszyk kwiatów*, wystawiono: Gniezno 27 kwietnia 1902, teatr amatorski;
- *List do Matki Boskiej*, wystawiono: Pobiedziska 1875;
- *Na ten weksel płacę*; wystawiono: Gniezno 30 października 1904, Dom Katolicki;
- *Pałka Madeja*, wystawiono: Poznań 3 października 1903, Towarzystwo Przemysłowe „Kościeszko”;
- *Stróż nocny ze Swarzędza w Kostrzynie*, wystawiono: 10 sierpnia 1902 w Czytelnicy Katolickiej w Międzyrzeczu;
- *Wór pieniędzy w lesie*, wystawiono: Gniezno 30 października 1904, Dom Katolicki;
- *Wyrok książęcy cieszyńskiej*, wystawiono: Witkowice 24 marca 1900.

²⁰ *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*, t. 1: A–Ł, oprac. S. Hałabuda i in., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Księgarnia Akademicka, Warszawa–Kraków 2014. Warto przypomnieć, że zgodnie ze swym zakresem *Dramat polski 1765–2005* nie rejestruje polskich przedstawień w Niemczech ani tych organizowanych przez Polonię amerykańską, która również wystawiała sztuki Chociszewskiego (zob. np. „Dziennik Chicagowski” 1909, nr 302, s. 8).

Szczególnym powodzeniem cieszyła się *Genowefa*. Jak sam Chociszewski zauważał, mimo bardzo ostrej i niesprawiedliwej oceny w „Kurierze Poznańskim” sztuka ta grana była z ogromnym powodzeniem: w ciągu zaledwie dwóch lat wystawiono ją w teatrach amatorskich blisko czterdzieści razy. Podkreślał przy tym, że powodzenie to zawdzięczała nie tyle samej fabule, ile przede wszystkim pięknym pieśniom Seweryny Duchinińskiej i melodiom Ignacego Gorzelnińskiego, dyrygenta chóru katedralnego w Gnieźnie. Dodatkowym walorem były także znakomite kreacje aktorskie K.I. Kosickiego i panny Stanisławy Gieborowskiej²¹.

Przyjrzyjmy się w tym miejscu biografii Chociszewskiego. Otóż, od 1869 roku przez blisko ćwierć wieku był związany z Poznaniem, pozostając aktywnym uczestnikiem rynku księgarskiego, prasowego, literackiego i społecznego. Okres ten wydaje się kluczowy dla rozwoju sceny popularnej, przypada na tak zwane „złote czasy lubowników teatru”. Warto dodać, że właśnie w roku 1869 powołany został Komitet Teatralny, a kilka lat później – w 1875 – miało miejsce oficjalne otwarcie Teatru Polskiego (ze znamienym napisem na fasadzie – „Naród Sobie”). Daty te zazębiają się z okresem intensywnej aktywności Chociszewskiego.

O próbach włączenia się Chociszewskiego w propagowanie działań sceny amatorskiej świadczą liczne edycje zaspokajające rosnące potrzeby rynku, który chłonił wszelkiego rodzaju poradniki teatralne²² oraz publikacje dostosowane do możliwości i kompetencji amatorów. Zauważmy – Chociszewski nie działał w próżni; podążał szlakami przetartymi przez poprzedników. W tym czasie zbliżył się do środowisk, z którymi współpracował w następnych latach. Bez wątpienia dostrzegał wzrastające oczekiwania odbiorców masowych i sam „pracował nad stworzeniem teatru ludowego, dla którego starał się o odpowiedni repertuar”²³. Odpowiadając na ten popyt, publikuje w 1900 roku *Scenę ludową*, w której znajdziemy szczegółowe propozycje dotyczące funkcjonowania teatrów domowych.

²¹ *Scena ludowa...*, s. 12.

²² Popularnością cieszyły się poradniki teatralne (m.in. E.O. Roger [właśc. Ogonowski Edgar], *Teatr amatorski. Dziełko podręczne dla amatorów*, Poznań 1871; *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz pantomim i żywych obrazów z tekstem do reprodukcji i naśladowania*, ułożył Mieczysław Zagórski, Poznań 1911; *Teatry amatorskie. Podręcznik dla urządzających przedstawienia amatorskie*, zestawiał A. Ludwiczak, Sekretarz Generalny T.C.L. [Towarzystwa Czytelni Ludowych], Poznań 1914). Potwierdzeniem tej aktywności były też wydawnictwa dla teatrów amatorskich – wśród nich zwłaszcza serie poznańskie: „Naród Sobie. Wydawnictwo teatralne z muzyką na fortepian i podłożonymi śpiewami” (Poznań ok. 1897–1939, wyd. Adam Cybulski, tu m.in. Karol Kucz, Aleksander Ładnowski, Ludwik Dmuszewski, Władysław Ludwik Anczyc, Jan Kanty Galasiewicz); seria „Teatr Ludowy” (Poznań 1910–1936, Księgarnia Świętego Wojciecha, opublikowano m.in. Józefa Korzeniowskiego, Marię Bogustawską); „Biblioteka Teatralna” (1890–1892, pod red. Wojciecha Simona), „Biblioteczka Teatralna. Sztuki Teatralne ze Śpiewami i Muzyką” (Środa Wielkopolska, 1873–1914, Franciszek Ksawery Zaremba).

²³ M. Dereżyński, *Chociszewski Józef...*, s. 11.

W okresie zaostrożonej cenzury pruskiej przedstawienia organizowane w tej formie nie wymagały policyjnego zezwolenia²⁴. W teatralnych poradnikach Chociszewskiego pojawiały się kolejne postulaty: opowiadał się on, między innymi, za powołaniem specjalnego towarzystwa odpowiedzialnego za „teatrzyki ludowe”. Samo określenie „teatrzyki”, nieprzypadkowo użyte w formie deminutywnej, wymaga dopowiedzenia. Wskazuje ono zarówno na adresata (niewykształconych odbiorców z miast i wsi oraz dzieci), jak i pełni funkcję normatywną – zakładając „drobnostkę” dramatyczną i formalną prostotę.

W następnych latach Chociszewski kontynuował aktywność na tym polu. Opublikował zbiorek *Gwiazdka i gwiazdor. Zbiór dramacików, komedyjek, dialogów i widowisk szopkowych na gwiazdkę i kolędę* (Gniezno 1902), jak i kolejne pozycje dedykowane scenom amatorskim.

Chociszewski, dostawca teatralny, dramaty publikował także na łamach czasopism oraz w tomach zbiorowych, których był redaktorem. Do tej grupy utworów należą między innymi: *Czytanka narodowa zawierająca opowiadania, wiersze, powiastki, piękne przykłady z życia naszych przodków, najważniejsze zdarzenia z historii polskiej, opisy ojczystego kraju, piosenki, łamigłówki, czarodziejskie sztuki i gry dla dzieci* (wydana w Gnieźnie w 1909 roku), zawierająca liczne litografie z komentarzami (na przykład *Święty Kazimierz wzór dla dzieci i młodzieży, Wanda, Kazimierz Wielki*), portrety literatów (Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego), a obok nich – *Krakowiaki i mazurki z dziejów Polski czy Króciuchna (sic!) geografia dawnej Polski*. Znalazły się tam również *Łatwe igry, komedyjki, dialogi dla dzieci*, zawierające między innymi komedie: *Dzieci zadają sobie zagadki i Kominiaż i dzieci, Złoty zegarek, Spalona różga i Strzeżcie się pijaństwa*; zebrany i wydany przez Chociszewskiego *Deklamator polski. Zbiór poezji religijnych, narodowych i historycznych, stosownych do wygłoszenia podczas uroczystości patriotycznych, rodzinnych oraz wycieczek letnich z dodatkiem dialogów i sztuczek teatralnych* (Inowrocław 1898). W publikacji tej odnajdujemy rozdział zatytułowany *Dialogi i sztuczki teatralne*, obejmujący między innymi komedie: *Trafiła kosa na kamień* Jean-Baptiste’a Dubois, w przekładzie Konstantego Majeranowskiego; *Batożek*, to jest komedyjka na tle życia Kościuszki autorstwa Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego; *Młodzieniec i dziadek* Kazimierza Brodzińskiego.

Aktywność Chociszewskiego – redaktora i wydawcy czasopism – potwierdza rozpoznanie dotyczące kształtowania się teatru ludowego kierowanego do mas; zważywszy na to, że periodyki były powszechnie dostępne, stawały się doskonałym medium popularyzującym repertuar sceniczny (utwory samego Chociszewskiego²⁵, a także innych dramatopisarzy). Dla przykładu – w „Przyjacielu Dzieci.

²⁴ *Scena ludowa...*, s. 10.

²⁵ Niektóre komedie Chociszewskiego wcześniej publikowane były na łamach redagowanych przez niego czasopism (m.in. „Przyjaciela Dzieci”), dopiero później ukazywały się

Piśmie sześciotygodniowym z obrazkami dla pouczenia i rozrywki dzieci i młodzieży i starszych” ukazała się komedia *Błązek* (1866, z. 1, Pelpin). W „Przyjacielu Dzieci i Młodzieży” opublikowano *Jarmark* – komedię w jednym akcie dla dzieci (1869, nr 7–9), a także *Kuchcik księdzem* (nr 23–26). Popularny „Piaś” drukował w 1899 roku komedie: *Żyd przed sądem* oraz *Sposób na gadatliwe kobiety*; w roku kolejnym, 1900, na łamach pisma zamieszczono *Wór pieniędzy w lesie* – dialog w czterech scenach i fraszkę sceniczną *Żyd się w szkło zamienił*. Z kolei „Gawędziarz Poznański” w 1886 roku opublikował komedię *Trafiła kosa na kamień* (R. 1, s. 97–107).

Znane są jeszcze inne tropy poświadczające związki Chociszewskiego z teatrem. Należą do nich informacje o charakterze anonsów wydawniczych, zapowiadających takie utwory, jak *Koszyk kwiatów* (obraz dramatyczny ludowy w pięciu odsłonach ze śpiewami i tańcem; przerobiony przez Chociszewskiego z powieści kanonika Schmida), zbiór *Pół tuzina wesołych dialogów i komedyjek [...]*, zawierający drobne formy sceniczne, między innymi *Mazur i Żyd*, *Sto tysięcy marek*, *Czarodziejskie skrzypki*. Wzmiankowano również *Genowefę*. Pojawiały się ponadto zapowiedzi przygotowań do wydania w 1911 roku *Teatru amatorskiego i domowego*, zbioru monologów, dialogów, komedyjek, dramacików i fraszek scenicznych z dzieł: Aleksandra Fredry, Józefa Korzeniowskiego, Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Seweryny Duchińskiej, Ludwika Kondratowicza, Zygmunta Przybylskiego, Aleksandra Ładnowskiego.

Te wielotorowe działania, realizowane przez lata nie tylko na niwie literackiej, lecz także wydawniczej, wpisywały się w szerszy program społeczno-kulturowy Chociszewskiego.

Chociszewski wobec gatunków

Dorobek sceniczny Chociszewskiego jest – jak dotąd – stosunkowo skromnie przebadany i opisany²⁶. Obfitość oraz różnorodność zagadnień z nim związanych otwiera się zarówno przed badaczem, jak i przed czytelnikiem. Choć nie należy do literatury wysokiej próby i wielokrotnie przybierał formę niewielkich broszurek czy powiastek, jego rola pozostaje bezcenna. Cechy tego piśmiennictwa, takie jak peryferyjność, synkretyczność, funkcja instrumentalna (oświatowo-propagandowa,

w samodzielnej edycji – jak *Komedyjki dla dzieci i młodzieży* (Cieszyn 1902). Warto zauważyć, że na zbiory te można spoglądać w kategorii antologii (szerzej o tym zagadnieniu zob. R. Stachura-Lupa, *O antologizowaniu w drugiej połowie XIX wieku (na marginesie antologii Władysława Bełzy)*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2022, t. 12, s. 113–130).

²⁶ W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski...* Drobne wzmianki znajdziemy też u E. Pieścikowskiego, *Józef Chociszewski 1837–1914*, [w:] *Wybitni Wielkopolanie XIX wieku*, red. W. Jakóbczyk, A. Wojtkowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959, s. 357–378.

podporządkowanie programowi pracy u podstaw) czy ilościowe natężenie edycji adresowanych do ludu, wpisują je w model kultury popularnej. Z tego względu szczególne miejsce i uwagę należy poświęcić kwestiom genologicznym. Problem gatunków i ich odmian nastrocza wiele trudności, gdyż kategorie przejęte z dramatu nie wystarczają do opisu mnogości i różnorodności klas, typów oraz wariantów twórczości popularnej. Potwierdzeniem samodzielności poszczególnych gatunków jest nie tylko ich odmiennność i spójność genologiczna, ale i wyrazistość poetyk. Identyfikacja i systematyzacja utworów zasadza się głównie na kryterium tematycznym²⁷.

Należy się zastanowić nad tym, w jakim stopniu Chociszewski wykorzystywał świadomość genologiczną. Nie ma tu miejsca na grę z konwencjami – źródłem przyjemności odbiorczej mogło być jedynie powielenie utartych schematów. Dlatego sięga po formy o utrwalonym rodowodzie, niezmiennie popularne od lat 40. XIX wieku: komedię (zwłaszcza jednoaktową, niekiedy w wariantach: „komedia dla dzieci” lub „komedyjka”), krotoczwilę, fraszkę sceniczną, humoreskę sceniczną, igrę (w odmianach: „igra dla ludu i młodzieży” i „igra z tańcami i śpiewami”), dialog (także w wariantach: „żartobliwy dialog”, „wesoły dialog”), „obrazek sceniczny”, a także „dialog dramatyczny ludowy [...] ze śpiewami i tańcem” (na przykład *Koszyk kwiatów*) czy dramat – a raczej, jak sam określał: „dramacik”. Rzadziej pojawiała się forma bardziej rozbudowana – widowisko fantastyczno-alegoryczne ze śpiewami i tańcami (jak w przypadku *Pałki Madeja*).

Analiza powyższych przykładów pozwala na wyłonienie formy określanej mianem przysłów dramatycznych²⁸. Gatunek ten pozostaje niedoceniany przez badaczy literatury wieku XIX. Choć początkowo związany był z kręgami salonowymi (od XVII wieku), z czasem zaczęto go kojarzyć z literaturą dziecięcą i ludową²⁹. Co znamienne, źródeł tej krótkiej i skondensowanej formy doszukiwano się w grach towarzyskich, co – w odniesieniu do „igry”, terminu często stosowanego przez Chociszewskiego – wydaje się szczególnie istotne. Popularność przysłów dramatycznych na polskich scenach przypada właśnie na drugą połowę XIX wieku, co można wiązać ze zmianą miejsca i roli teatru – jego otwarciem na nowego odbiorcę, częstokroć wywodzącego się z niewykształconych, niskich kręgów społecznych (ludu i dzieci).

²⁷ Zob. *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997 oraz A. Martuszevska, *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

²⁸ D. Ratajczakowa, *przysłowie dramatyczne*, <https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/137/przyslowie-dramatyczne> (dostęp: 10.12.2025); K. Szumska, *Proverbes dramatiques w polskiej dramaturgii XIX wieku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4, s. 65–81.

²⁹ Obok licznych tłumaczeń wystawianych na polskich scenach forma ta jest obecna między innymi u Pauliny Krakowowej, Ludwika Anczyca, Aleksandra Fredry i Aleksandra Skarbka.

W użyciu funkcjonowały nazwy mało precyzyjne, co było typowe dla komediopisarstwa drugiej połowy wieku XIX. To, co łączyło te teksty, to brak wyrazistych sygnałów genologicznych. Zdarzało się, że kolejne edycje przynosiły drobne modyfikacje (na przykład zmiana określenia „komedia” na „igra”), w efekcie czego pojawiały się różne warianty dotyczące tego samego utworu. U Chociszewskiego deklaracja zawarta w tytule znajduje jednak dostateczne rozwinięcie i realizację w poetyce dzieła, dzięki czemu odbiorca mógł poprawnie odczytywać przynależność gatunkową tekstu. W obrębie omawianych form daje się dostrzec rozpoznawalny schemat poznawczy, odsyłający „do całej klasy tekstów podobnych do siebie ze względu na określone cechy (struktura, funkcja, relacja nadawczo-odbiorcza) [...] [w którym – M.P.] odbiorca porządkuje własne doświadczenie, unikając chaosu [...]”³⁰.

Wybór gatunku nie był bezrefleksyjnym kaprysem autora, lecz wynikał – po pierwsze – z potrzeby dostarczenia odbiorcy ramy niezbędnej do odczytania tekstu (gotowych schematów i wzorców), po drugie – ze znajomości doświadczeń oraz kompetencji publiczności. Decyzje genologiczne dalekie były od indywidualnych ambicji autora (Chociszewskiego), wpisywały się natomiast w szerszy, normatywny projekt, zgodny z założeniami pozytywizmu. Projekt ten jednoznacznie określał zarówno rolę autora-producenta, jak i odbiorcy, a także kierunek interpretacji. To właśnie gatunek projektował określony sposób przedstawiania świata i jego odbioru. Był on zarazem konfrontowany z nową publicznością – masową i niewykształconą – oraz z jej aktywnością recepcyjną. Kontekst ten dostatecznie definiował nowy model widowni i stawiał konkretne wymagania przed producentami teatralnymi. Tworzenie dla publiczności masowej i niewykształconej wiązało się z koniecznością odwoływania się do osobistych doświadczeń widza. W ten sposób można tłumaczyć radykalną demokratyzację bohaterów, fabuły i akcji. Temu podporządkowana była prostota psychologiczna oraz ukazywanie świata jednoznacznych wartości, w którym widz bez trudu rozpoznawał niewinność i cnotę, a odrzucał niegodziwość. W tym właśnie należy upatrywać otwarcia na modus komediowy, który – jako jeden z nielicznych gatunków – mógł zaspokajać masowe gusty.

Choć dramaty te dalekie są od artystycznej doskonałości i rażą miałością poruszanych problemów, nijakością akcji oraz brakiem silnych emocji i gwałtownych uczuć, cieszyły się znaczną popularnością. Ludowy odbiorca nie oczekiwał oryginalności, lecz utartych schematów i nawiązań do form tradycyjnych (obrazków dramatycznych, przysłów, baśni). Oznaczało to także rezygnację ze skomplikowanej intrygi na rzecz prostoty oraz dążenie do takiej konstrukcji postaci, by samo

³⁰ Zob. G. Ptaszek, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Poltext, Warszawa 2015, s. 43.

rozpoznanie charakteru było dla widza oczywiste³¹. Choć w efekcie tych zabiegów powstawał obraz daleki od prawdy psychologicznej, był on jednak zgodny z oczekiwaniami odbiorców i przynosił im ukojenie.

Warto w tym miejscu zauważyć, że zachowało się niewiele recenzji tych utworów, tym bardziej zasadne wydaje się przytoczenie fragmentu negatywnej oceny tomiku *Komedyjki dla dzieci i młodzieży* (zebrał J. Chociszewski, Cieszyn 1902): „Wszystkie mają treść wybitnie moralizująca; po największej części są cliwe i nudne. Polszczyzna ich często niepoprawna, rażą zwłaszcza germanizmy w dwóch pierwszych komedyjkach (*Dobry Staś, Jarmark*)”³².

Mimo licznych niedoskonałości sztuki te zdobywały powodzenie w teatrze doby germanizacji. Współcześnie jednak twórczość Chociszewskiego razi anachronizmami oraz natrętną tendencją, szafowaniem wyeksploatowanymi efektami i motywami teatralnymi. Co zatem decydowało o jej wcześniejszym powodzeniu? Być może odpowiedzi należy szukać w fakcie, że teksty te miały do spełnienia niezmiernie istotną misję. Być może – podobnie jak popularne w XIX wieku melodramaty – „mogły być przez widzów traktowane jako rodzaj nowej religijnej i społecznej edukacji w zakresie fundamentalnych zasad [po których poznaniu – M.P.] wychodzili oni z teatru lepsi”, jak pisała na ten temat Dobrochna Ratajczakowa³³.

Dla ówczesnych odbiorców wydźwięk tego typu tekstów nie pozostawał bez znaczenia. Sceniczne utwory Chociszewskiego przejęły funkcję szerzenia cnót organicznikowskich oraz określonych wzorów dobrego rzemieślnika, kupca, a także obywatela i przedstawiciela ludu. Nawiązywały do hasła walki o utrzymanie

31 Warto tu również zasygnalizować kolejną kwestię – sposób budowania postaci scenicznych, wpisywania ich w czytelne klisze i stereotypy – zob. np. Maciek Gapa czy stróż ze Swarzędza (J. Chociszewski, *Czarodziejski stolik i zaczarowane kije w miechu: igrza dla ludu i młodzieży w dwóch odsłonach / przerobiona z powieści gminnej przez Józefa Chociszewskiego. Dodana wesoła komedyjka: „Stróż ze Swarzędza w Kostrzynie”, Drukarnia „Lecha”, Gniezno 1901), Węglicka (tenże, *Kopa wesołych i ciekawych opowiadań: dodana igrza: „Garnek z popiołem” i dialog: „Osobliwy kraj”, Września „Labor”, Gniezno 1910) czy Bartek Gąsior, zwany Łykaczem (tenże, *Bartek w sieni piekielnej i w rajskim przedsionku: wesoła igrza dla domowych i amatorskich teatrów*, Września: Prądyński, Kapatczyński, Gniezno 1908). Są i inni noszący znaczące nazwiska – wśród nich Pafnucy Gryziopórko, Teodor Wszędobyłski, ale i Oślicka czy Cielątkowska; obok znajdziemy Kubę Rozbijacza i Wojtkę Kieliszka. Bohaterami są osoby znane z życia: to wdowy, Żydz, komornicy sądowi, obywatele miejscy, czeladnicy, słudzy dworscy, żebracy, rozbójnicy wkraczający na drogę dobra (na przykład Madej), pobożne i pracowite córki (zob. tenże, *Irena, czyli poświęcenie córki dla ojca: dramacik historyczny zachęcający młodzież do pełnienia czwartego Bożego przykazania*, Poznań: T. Bobkowski, Gniezno 1909).**

32 [rec. tomu *Komedyjki dla dzieci i młodzieży*, zebrał J. Chociszewski, Cieszyn 1902], „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich” 1911, nr 9/10, s. 158.

33 D. Ratajczakowa, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura...*, s. 17; autorka odwołała się do koncepcji Charles’a Nodiera.

ziemi, propagowały rozwój spółdzielczości kredytowej, zachęcały do popierania polskiego handlu i działalności gospodarczej, wskazywały zgubne skutki emigracji zarobkowej, a najczęściej ostrzegały przed lekkomyślnym zaciąganiem kredytów u Żydów. Owa tendencja moralna – dziś nużąca i krytycznie oceniana przez badaczy – w rzeczywistości otwierała tym utworom dostęp do scen amatorskich doby germanizacji i w tym kontekście powinna być odczytywana.

Sto lat temu pisano na łamach poznańskiej „Pracy”:

Wielkość Chociszewskiego polegała na tym, że poznał kierunek i granice swego talentu. Nie zabierając się do rzeczy wielkich, którym by nie sprostął, miał się rzeczy małych i wykonywał je dobrze i z pożytkiem dla ogółu, i właśnie przez to stał się tyle dodatnim pracownikiem na niwie narodowej. Zasługi jego są niezmierne. Są one innego rodzaju jak zasługi większych od niego i sławniejszych mistrzów pióra; lecz uwzględniając ogromny jego wpływ na młodzież i lud, nieprzystępny dla dzieł słynnych koryfeuszów literackich, nie przesadzimy, jeżeli powiemy, że co do zasług położonych około narodu, Chociszewski mierzyć się może z niejednym wielkim pisarzem i niejednym pod tym względem prześciga³⁴.

A nam – po latach – wypada zrezygnować z waloryzacji dramatycznego dorobku Chociszewskiego wedle kryteriów estetycznych, a poprzestać na ocenie rezultatów jego masowej produkcji, tak literackiej, jak scenicznej.

Bibliografia

- Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Budrewicz Tadeusz, *Krasnoludki w służbie ideologii. Przykład Józefa Chociszewskiego*, [w:] *Ludzie i krasnoludki – powinowactwa z wyboru*, red. J. Majchrzyk, T. Budrewicz, współpraca J. Axer, T. Bujnicki, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014.
- Budrewicz Tadeusz, *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016.
- Chociszewski Józef, *Bartek w sieni piekielnej i w rajskim przedsionku: wesola igra dla domowych i amatorskich teatrów*, Września: Prądyński, Kapałczyński, Gniezno 1908.
- Chociszewski Józef, *Czarodziejski stolik i zaczarowane kije w miechu: igra dla ludu i młodzieży w dwóch odsłonach / przerobiona z powieści gminnej przez Józefa*

³⁴ Józef Chociszewski, „Praca. Tygodnik polityczny i literacki, ilustrowany” 1910, nr 16, s. 484–485.

- Chociszewskiego. *Dodana wesoła komedycja: „Stróż ze Swarzędza w Kostrzynie”*, Drukarnia „Lecha”, Gniezno 1901.
- Chociszewski Józef, *Irena, czyli poświęcenie córki dla ojca: dramacik historyczny zachęcający młodzież do pełnienia czwartego Bożego przykazania*, Poznań: T. Bobkowski, Gniezno 1909.
- Chociszewski Józef, *Kopa wesołych i ciekawych opowiadań: dodana igra: „Garnek z popiołem” i dialog: „Osobliwy kraj”, Września „Labor”, Gniezno 1910.*
- Chociszewski Józef, *Pracowity Adaś i leniwy Ignas igra z tańcami i śpiewami dla młodzieży, a szczególnie dla towarzystw czeladzi katolickiej, robotników i terminatorów, Igra, Września „Labor”, Gniezno 1910.*
- Chociszewski Józef, *Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedijek, krotoczwil, fraszek scenicznych, monologów, dialogów i wierszy, stosownych na przedstawienia ludowe podczas współ [sic!], imienin, wieńców itp.*, nakładem J. Chociszewskiego, czcionkami J.B. Langiego, Gniezno 1900.
- Chruściński Kazimierz, *Formy literatury popularnej w Wielkopolsce i na Pomorzu w okresie pozytywizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1983.
- Chruściński Kazimierz, *Powiatka „dla ludu”. Z badań nad „literaturą trzecią” 2 połowy XIX wieku*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, t. 1, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Data Jan, *Józef Chociszewski i jego książki*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Wydawnictwo ŁUK, Białystok 1994.
- Dereżyński Mieczysław, *Chociszewski Józef, życie, czyny i środowisko najpracowitszego Wielkopolanina: w piętnastą rocznicę zgonu*, Drukarnia Nakładowa Józefa Kawalera, Szamotuły 1929.
- Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*, t. 1: A–Ł, oprac. S. Hałabuda i in., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Księgarnia Akademicka, Warszawa–Kraków 2014.
- Estreicher Karol, *Teatr ludowy w Galicji*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1900.
- Gzella Grażyna, *Józef Chociszewski przed sądem pruskim: skutki jednego artykułu z 1863 roku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia” 2000, z. 4.
- Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, red. A. Nowak i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013.
- Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz pantomim i żywych obrazów z tekstem do reprodukcji i naśladowania*, ułożył M. Zagórski, Poznań 1911.
- Jakubowski Henryk Tymon, *Amatorski ruch teatralny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1975.

- Konarska-Pabiniak Barbara, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka im. Wł. Broniewskiego, Gostynin 2006.
- Martuszevska Anna, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Mykita-Glensk Czesława, *Polski teatr amatorski na Górnym Śląsku w XIX stuleciu*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1988.
- Myśl teatralna doby postyczeniowej. Antologia*, wyb. i oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Uniwersytet Opolski, Opole 2016.
- Obrzud Zdzisław, *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku 1862–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- Olszewska Maria Jolanta, *Przemiany gatunkowe dramatu ludowego*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.
- Pałka Madeja, *Widowisko fantastyczno-alegoryczne w pięciu odsłonach. Na tle starożytnych podań ludowych*, oprac. J. Chociszewski, Druk. J.B. Lange, Gniezno 1903.
- Pieścikowski Edward, „*Ach! w tym Poznańskim...*” *Życie literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2003.
- Pieścikowski Edward, *Józef Chociszewski 1837–1914*, [w:] *Wybitni Wielkopolanie XIX wieku*, red. W. Jakóbczyk, A. Wojtkowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959.
- Piotrowska Magdalena, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM w Kaliszu, Poznań–Kalisz 2000.
- Ptaszek Grzegorz, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Poltex, Warszawa 2015.
- Pyzio Jan, „Działalność wydawnicza J. Chociszewskiego. Studium dziejów oświaty dla ludu w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej poł. XIX wieku”, Poznań 1985 [dysertacja doktorska – maszynopis w Archiwum UAM].
- Ratajczakowa Dobrochna, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna XIX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2020, t. 11.
- Ratajczakowa Dobrochna, *przysłowie dramatyczne*, <https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/137/przyslowie-dramatyczne>
- Roger E.O. [właśc. Ogonowski Edgar], *Teatr amatorski. Dziełko podręczne dla amatorów*, W kommissie M. Leitgebra, Poznań 1871.
- Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedijek, krotoczwil, fraszek scenicznych, monologów, dialogów i wierszy, stosownych na przedstawienia ludowe podczas wespół [sic!], imienin, wieńców itp.*, nakładem J. Chociszewskiego. Czcionkami J.B. Langiego, Gniezno 1900.

- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- Sobkowiak Walerian, *Józef Chociszewski (1837–1914)*, Drukarnia „Lech”, Gniezno 1937.
- Stachura-Lupa Renata, *O antologizowaniu w drugiej połowie XIX wieku (na marginesie antologii Władysława Bełzy)*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2022, t. 12.
- Szumiska Katarzyna, *Proverbes dramatiques w polskiej dramaturgii XIX wieku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4.
- Teatry amatorskie. Podręcznik dla urządzających przedstawienia amatorskie*, zestaw A. Ludwiczak, Sekretarz Generalny T.C.L. [Towarzystwa Czytelni Ludowych], Poznań 1914.
- Terni Jennifer, *Teatr początków kultury masowej: francuski wodewil i miasto – 1830–1848*, przeł. P. Morawski, „Dialog” 2013, nr 1.
- Webersfeld Edward, *Teatr prowincjonalny w Galicji. Wspomnienia teatralne i inne*, oprac. M. Dęboróg-Bylczyński, Oficyna Wydawnicza Teatru Małego w Gdańsku, Gdańsk–Bydgoszcz 2013.
- Wybitni Wielkopolanie*, red. W. Jakóbczyk, A. Wojtkowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959.

Magdalena Piotrowska, profesor UAM; historyk literatury, teatru i widowisk; zajmują ją głównie konteksty kulturowe XIX i XX wieku. Autorka książek o wielkopolskiej recepcji Mickiewicza, o teatrach amatorskich i o *Narodowych widowiskach kulturowych* oraz artykułów naukowych (między innymi o recepcji Słowackiego, recenzjach teatralnych Władysława Rabskiego, żywych obrazach, poezji i pieśni Towarzystwa Gimnastycznego Sokół).