

Alina Kowalczykowa

**DRAMAT. POSZUKIWANIA MODELOWE
POLSKICH ROMANTYKÓW**

W okresie przełomu romantycznego w Polsce, inaczej niż w Niemczech czy we Francji, dyskusje o dramacie jako gatunku nie odegrały szczególnie ważnej roli. Romantycy o "poezji dramatycznej", "dramie", dramacie czy tragedii wspominali wprawdzie często, lecz z reguły w tekstach o charakterze ogólniejszym lub z okazji konkretnych utworów - Mickiewicz w listach o Izorze Odyńca, Mochnecki w recenzjach teatralnych. Poza rozprawą Dominika Magnuszewskiego dopiero w latach 40. pojawiają się osobne teksty, poświęcone sztuce dramatu, słynny Wykład XVI Mickiewicza, rozprawy Edwarda Dembowskiego.

Kwestia modernizacji stosunku do dramatu zajmowała natomiast bardzo pisarzy poprzedniego pokolenia, formacji przejściowej między klasycyzmem a tendencjami nowymi. Kanon dawniej obowiązujący nie dawał się utrzymać, widzieli to czytelnicy zarówno Goethego jak Schleglów, tym bardziej ważne wydawało się sformułowanie kanonu nowego, dopuszczającego większą swobodę autorów, lecz nadal zakreślającego jej wyraźne granice. Znamienne, że próby te, dokonywane przecież w intencji ocalenia modelu klasycznego za cenę wprowadzenia pewnych ustępstw, spotykały się z ostrą reakcją klasyków najbardziej konserwatywnych.

Podobnie jak w innych krajach Europy, także w Polsce natychmiastowe niemal odbicie miały wykłady Augusta Wilhelma Schlegla, wydane pt. *Über die dramatische Kunst* w latach 1809-1811. Ich reperkusje znalazły się już w rozprawie Franciszka Wężyka *O poezji dramatycznej*, przygotowanej w 1811 r. dla Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Sformułowana przez niego definicja poezji dramatycznej nie

odbiega od klasycznych wzorców, zwraca natomiast uwagę sposób wprowadzenia pojęcia "dramat": otóż gdy "drama" obejmuje tragedię i komedię, "jest nadto z wynalazku dzisiejszych wieków trzeci rodzaj, pośredni, z dwóch pierwszych zmieszany, a tego hermafrodytę nowego imieniem d r a m a t u ochrzczono" - lecz, jak twierdził Wężyk, tą nazwą wzgardzili wszyscy pisarze.

Wężyk proponował swobodne rozluźnienie reguł jedności miejsca i czasu; bardziej jeszcze burzycielski charakter miały formułowane przez niego oceny estetyczne - krytyka niezwykle wysoko przez krytyków cenionej *Atalii* Racine'a i entuzjastyczny stosunek do dzieł Szekspira. Stąd też nowym tonem tchnęły wskazówki dla dramaturgów, którym zalecał zwrot ku naturze, ku poznaniu serca ludzkiego ("odkopać źródło wzruszeń i namiętności") oraz zróżnicowanie postaci. Sugerowana przez Wężyka modernizacja "poezji dramatycznej" została przez komisję TPN (m. in. Kajetana Koźmiana) potraktowana tak ostro, że nie dopuszczono do publicznego wygłoszenia rozprawy - w druku ukazała się w przerobionych fragmentach dopiero w latach 1821-1822, kiedy te prekursorskie na gruncie polskim idee utraciły już charakter nowości.

Tłem dla kolejnych wystąpień krytyków na temat dramatu stały się ogłaszane w periodykach warszawskich i wileńskich fragmenty z dzieł Madame de Staël, noty o Szekspirze, inspirowane duchem A. W. Schlegla recenzje teatralne, z których najgłośniejszą była sygnowana kryptonimem X a przypisywana Franciszkowi Morawskiemu recenzja z *Hamleta* (1816 r.). Ustalał się kanon lektur, na które się powoływano. Obok wspomnianego dzieła Schlegla padało nazwisko Goethego (jako autora *Götza von Berlichingen* i uwag o *Hamlecie* w *Wilhelmie Meistrze*), Schillera (jako dramaturga i autora rozpraw krytycznych), Buterweka, H. Blaira, Eberharda. Inspiracje dla refleksji teoretycznej czerpano zatem ze źródeł bardzo różnych. Obok rozpraw krytycznych sięgano do arcydzieł dramatu, z analizy *Götza* czy *Wilhelma Tella* Schillera wyprowadzając nowe reguły. Były one formułowane na ogół w stylu mniej rygorystycznym, żądano przestrzegania niektórych tylko zasad (jedności akcji, podziału na akty z tradycyjnym rozłożeniem akcji, rymu, języka niewulgarnego). Tradycjonalizm przejawiał się głównie w eksponowaniu takiej problematyki estetycznej, jak kwestie gustu, piękna, wzniosłości.

Kazimierz Brodziński w różnych rozprawach (m. in. *O klasyczności i romantyczności...*, 1818, *Myśli o dramacie polskiej*, 1821) wiązał kształt dramatu z charakterem narodowym, sądził, że i w dramacie "nam tylko pozostaje łagodniejsze uczucia malować" i że dominować w nim powinien umiar, gdyż "na rozsądnym rozwijaniu wątków sztuki zależy zamiar dramatyczny". Postulował prostotę stylu, a największą wagę przykładał do "poetycznych" kreacji oraz "narodowych" tematów i charakterów. Kompromisowy charakter jego koncepcji wyrażał się najpełniej w idei połączenia zapożyczonych od Francuzów klasycznej formy z wziętymi od Niemców "wewnętrznymi zaletami czucia i imaginacji".

Ludwik Osiński w wykładach *O poezji dramatycznej* (wygłaszane w latach 1822-1830, druk 1861) anektował do tradycji własnych tak nawet obcych nurtowi klasycznemu pisarzy jak Szekspir - który "podziela chwałę z Kornelem, Rasysem i Wolterem". Takie oceny prowadziły do modyfikacji reguł - sprowadziła się ona jednak u Osińskiego do pochwały "siły natchnienia" jako nowości współczesnej dramaturgii oraz do dopuszczenia pierwiastka cudowności, byle mu "towarzyszył smak trafny". Podstawowe zasady teatru klasycznego miały pozostać niemal nienaruszone: utrzymane trzy jedności (z dopuszczeniem drobnych odstępstw w zakresie miejsca i czasu), utrzymany miał zostać kompozycyjny podział, a nawet przyjęte dawniej reguły ruchu postaci na scenie (przy dopuszczeniu jednak do dialogu więcej niż 3 osób). W porównaniu z rozprawą Wężyka ogromne to usztywnienie; polemiczny wobec niej ton zdradza przeciwstawienie przez Osińskiego rażącej dzikości Szekspira - "niezmiernej wyższości" *Atalii* Racine'a.

Poza kanon klasyczny wykroczył bardziej zdecydowanie Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* (wykłady wygłoszone w 1823 r., druk - czy bez zmian? - w 1829). Korzeniowski postulat jedności miejsca i czasu uważał już za przeżytek. Najważniejszą nowością jego wykładów był postulat wprowadzania "kostiumu dramatycznego", czyli kolorytu epoki i cech narodowych. Dialogi miały wzorować się na "toku i postępie rozmowy w życiu". Korzeniowski twierdził, że w dramatach "bardziej działa imaginacja i uczucie niż rozum"; z tą tezą wiązał się stanowczy rozdział "rodzaju tak nazwanego klasycznego z romantycznym". Różnic między nimi upatrywał nie w kształcie dzieł, lecz w temacie: romantyczne dramaty miała wy-

różniac swoboda we wprowadzaniu elementu cudowności oraz typ idealności, istniejącej "bardziej w ludziach, którzy działają, i w dążeniu ich myśli do przebywania w świecie rojeń". Z dramatem zbliżał operę, to "liryczne dramatyczne poema", które "przez połączenie wszystkich prawie sztuk pięknych razem obudza mocny interes".

Korzeniowski skłaniał się ku romantyzmowi, wyraźniej jeszcze niż w *Kursie poezji*, widać to w jego wczesnych utworach (*Aniela*, 1826 r., jako jedyny polski dramat z lat 20., zwróciła przychylną uwagę Mickiewicza). Prezentował jednak ton pojednawczy, obcy zupełnie krytyce romantycznej.

Romantycy mieli inny stosunek do dramatu: nie ustalali, co jest dopuszczalne, lecz po prostu z obrzydzeniem odrzucali francuski "gorset klasyczny". Cechą charakterystyczną ich poszukiwań modelowych była krytyka *in bloc* dawnych reguł, polemiczne traktowanie teatru francuskiego jako wzoru już martwego, jako szacownego zabytku przeszłości. Ale - wzoru martwego, gdyż nie ma w nim, jak pisał Mochnacki, odbicia epoki.

Reguły mało już romantyków polskich interesowały, i jeśli o nich wspomniano, to jako o szkodliwym krępowaniu swobody twórczej. Miała je zastąpić idea jedności funkcji, realizowana przez wszystkie składniki utworu. Regułę trzech jedności zastępowano myślą o harmonijnym połączeniu akcji, przestrzeni i czasu w dziele dramatycznym. Świetność i piękno dramatu oceniano podług nowych kryteriów - domagano się przede wszystkim tonu narodowego, odzwierciedlenia prawdy o epoce, uwiarygodnienia języka i takiego podejścia do tematu historycznego, które by odsłaniało jego znaczenie ogólniejsze.

Poglądy teoretyczne formułowano u nas głównie na podstawie rozprawy Schillera i A. W. Schlegla, później także opierano na sławnym wstępie W. Hugo do *Cromwella* (1826). Wzorem niedościgłym był Szekspir - acz do kanonu romantycznej tradycji włączano także Calderona, Lope de Vegę, a jako konkretne wzory wskazywano Götza von Berlichingen Goethego i tragedie Schillera.

Nie było jednolitej terminologii. Wymiennie, nieraz w obrębie jednego zdania, używano słów "drama" i "dramat" ("drama" wyraźniej może wiązało się z utworem scenicznym). Mieszano terminy dramat, tragedia, epopeja, powieść, poema, poezja dramatyczna,

poemat dramatyczny. W tym braku ustaleń terminologicznych, w wymienności słów, odbija się postawa romantyków wobec problemów genologicznych: tylko te gatunki, które rozkwitły w pierwszych latach romantyzmu, ballada i powieść poetycka, mają stosunkowo wyraźną formę gatunkową. Dramat, rozwijający się w okresie dojrzałości nurtu, był świadectwem coraz głębszego rozbijania zasad formalnych.

Romantycy polscy przyznali dramatowi rangę szczególną, uważali go za gatunek najpełniej oddający charakter epoki - wstrząsanej kataklizmami, pełnej wewnętrznych napięć, i za kategorię, zdolną wyrazić prawdę historii. W tym duchu pisał M. Mochnacki, że "historia świata jest to wielkie poema dramatyczne" [rec. *Mnich* J. Korzeniowskiego 1830], Dominik Magnuszewski stwierdzał, iż "nikt mi przeczyć nie będzie, gdy dramat nazwę szczytem poezji" (*Uwagi nad dramatem polskim*, 1839), Mickiewicz w *Wykładzie XVI Prelekcji Paryskich*, 1843, mówił, że "D r a m a t jest najsilniejszą realizacją poezji", a Edward Dembowski egzaltował: "Dramat w tych ogólnych warunkach pojęty, wykonany z gwałtownością i uniesieniem, zapałem tylko wrzącą postępowej sprawy miłością, czynami więcej niż mową odkreślony, a życiem bijący i zapałem w każdym wyrazie, jest szczytem poezji, jest dziedziną rozwinięcia i rozbłyśnięcia najwyższej twórczości, przewieszczeniem zupełnym przyszłości, wiedzeniem jasnym dążeń postępowych, miłowaniem ich całą duszą i posunięciem nawet myśli postępowej" (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, 1843).

Lektury Mickiewicza z czasów filomackich dowodzą poważnego studiowania teorii dramatu. Najwcześniej, za J. Sulzerem i R. Calzabigem, zwrócił uwagę na operę, wiążąc z nią nadzieje na powstanie nowego gatunku dramatycznego; uważał ją za rodzaj pośredni między tragedią a komedią. Widział w operze odbicie głębokiej znajomości serca, zapał liryczny, naturalność i prostotę, połączoną ze sztuką muzyczną (zob. filomacka recenzja *Małgorzaty* z *Zgłębocina* J. Czeczota, 1819). Te teoretyczne zainteresowania odbiły się szybko nie tyle w jego rozprawach krytycznych, lecz w kompozycji *Dziadów* wileńsko-kowieńskich.

O gatunku dramatycznym Mickiewicz w latach 20. wspominał przede wszystkim w rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829) i w listach do Antoniego E. Odyńca z wiosny 1828. *Uwagi*

o formie ograniczał wówczas do ogólnikowego zdania: " [...] dozwalam odmieniac i formę i ekonomię dramatu", opowiadał się za potrzebą rymu. Wiązał pojęcie "nowego dla Europy rodzaju dramatycznego" z "przedmiotem historycznym" zaczerpniętym z dziejów własnego narodu (w *Uwagach o Jagiellonidzie...*, 1818, zbliżał tradycyjnie dramat z epopeją). Pisał, że "w naszej epoce jedyne drama odpowiadające potrzebom naszego wieku jest - historyczne" i sądził dlatego, że w Polsce z powodu niedostatku prac historycznych i publikowanych "memoarów" dramat nie może się teraz rozwinąć. Dramaturgów, twierdził, czekać należy "z Anglii, a najprawdopodobniej z Francji". Ta zdumiewająco inna niż w rozprawie o *poezji romantycznej* ocena możliwości Francuzów była zapewne skutkiem lektury świetnego *Wstępu* M. Guizota do francuskiej edycji dzieł Szekspira (1821). Brak szerszego rozwinięcia poglądów na temat dramatu, mimo świetnego przygotowania teoretycznego Mickiewicza, wynikał prawdopodobnie właśnie z tego sceptycyzmu na temat perspektyw rozwoju gatunku w literaturze polskiej lat najbliższych.

Inaczej Mochnacki. Powtarzał wprawdzie idee Schillera, potem Schlegla, ale entuzjastycznie dążył do rozbudzenia dramaturgii polskiej. Jego recenzje teatralne z lat 1827-1830 pełne są uwag ogólniejszych o dramacie, ale zawierają także wskazówki dla autorów i tłumaczy. Teksty dramatyczne powinny być wedle Mochnackiego "oparte na historycznej podstawie i ściśle połączone z organizacją teraźniejszego życia" (rec. *Lekarza swego honoru* Calderona, 1827), przy czym "zasadą jego [tj. dramatu romantycznego] są dzieje narodowe" (tamże), w wytyczaniu tych idei ogólnych pomocny był także sąd A. W. Schlegla, że istota tragizmu leży w konflikcie między "niezmiennością ugruntowaną w naturze rzeczy i moralną wewnętrzną wolnością człowieka" (por. recenzję *Tragedia "Harald"*, 1827). Ale sens sztuki dramatycznej Mochnacki upatrywał w odmalowywaniu nie świata i wydarzeń, lecz charakterów i namiętności ludzkich, walk, toczących się w sercach, cnoty i zbrodni, czynów o wielkiej wadze moralnej. Z tego zwrócenia dramatu ku wewnętrznemu życiu człowieka wynikała niechęć Mochnackiego do tak modnego wówczas rozbudowywania tricków teatralnych, które określał jako zagrażający scenie wandalizm. Stąd także całkowicie nowe kryteria wartościowania utworów dramatycznych: "Efekt dramatyczny jest miarą ich wartości i podług tej tylko z kolei szacować je

należy" (rec. *Lekarza...*). Te artykuły czytać musieli Krasński i Słowacki. Mochnecki nigdy nie usystematyzował wyłożonych w nich idei.

Po powstaniu listopadowym wykładem poglądów romantyków na sprawę dramatu były ich własne dzieła dramatyczne, nie teoretyczne, rozprawy. Ale nadzieje związane z dramatem i jego przyszłym, idealnym kształtem były rozsiiane w listach, przedmowach, nielicznych na ten temat osobnych szkicach.

Mickiewicz w nocie wstępnej do projektowanej francuskiej edycji *Dziadów* (1834) wyłożył ideę współczesnej dramaturgii: inaczej niż w latach 20. przewidywał teraz, iż urzeczywistni się ona najpełniej w poezji polskiej. Jako szczególnie ważne cechy nowej formy wskazywał: 1) możliwość konstrukcji fragmentarycznej, a więc odchodzącej od linearnej ciągłości, otwartej na wciąż dalsze rozwinięcia, związanej luźno przez powtarzający się motyw lub "osobistość", 2) zbliżanie sfer przeciwstawnych: nadzmysłowej i ziemskiej, fantastyki z historyczną rzeczywistością, a w języku - archaizowania z aluzjami do współczesnych wydarzeń, 3) nowość formy i stylu, polegająca na zmianach tonu i rytmu oraz na zde-rzaniu różnych stylów - np. biblijnego, wasołej pieśni, hymnu, epi-gramu. Tę wizję dramatu Mickiewicz podjął i pogłębił w III kur-sie *Przelekcji paryskich*. To w nich, jako rzecz główną eksponując narodowy charakter teraźniejszego i przyszłego dramatu, dokonał zasadniczo przełomu w wymaganiach przed nim stawianych: nie kwe-stionując rangi tematu historycznego, który dotychczas zawsze naj-wyżej był tu ceniony, wprowadził pojęcie "dramatu proroczego", skierowanego ku przyszłym dziejom narodu, otwierając w ten sposób drogę przed jego formą mistyczną. Podnosił zatem znaczenie ele-mentów cudowności, rozumianej jako "przeczcucie świata nadprzyro-dzonego", które "w dramacie przybiera widomy kształt i s t o t y b o s k i e j". Pierwiastek cudowności ma być nadto "w sferze ziemskiej" związany z aktualnością. Ta zupełnie nowa koncepcja dramatu, wysuwająca na plan pierwszy jego proroczy charakter (nieprzypadkowo zbieżna w czasie z wystąpieniami Towiańskiego i z pierwszymi "proroczymi" dramatami Słowackiego, *Księdzem Markim* i *Snen, srebrnym Salomei*) miała nie być ograniczana wymogami sce-niczności - Mickiewicz postulował wręcz pisanie dramatów bez łą-czenia z nimi praktycznych nadziei na rychłe ich wystawienie;

ideał realizacji nowego dramatu widział w nowych warunkach teatralnych (przykładowo przywoływał paryski Cyrk Olimpijski).

Wykład XVI Mickiewicza stał się dla Krasińskiego impulsem do zapisania jedynej obszerniejszej wypowiedzi na temat dramatycznego gatunku, w liście do S. Małachowskiego z 15 IV 1843 r. Zarzucał Mickiewiczowi traktowanie dramatu jako dzieła subiektywnego, przeciwstawiał mu własną osobliwą wersję obiektywności, która ma być "koniecznością dramatyczną": przełożenie kreacji na aktorów, którzy by improwizowali nie tylko ruch sceniczny, lecz nawet "tyrady", znając jedynie ogólną treść utworu. Zarówno ta idea, jak i bardziej jeszcze znaczący brak w tekstach Krasińskiego śladów refleksji nad formą dramatyczną wynika z ogólnego stosunku poety do sprawy gatunków literackich.

Krasiński bowiem, autor najbardziej epicko-dramatycznego dzieła (*Irydion*), dramatu proroczo-metafizycznego, w którym miesza się proza poetycka z prozą realistyczną (*Nie-Boska komedia*), idealno-fantastycznych scen *Nie-Boskiej komedii*, cz. I i realistycznego Roku 1846, a więc dramatów, które dzieli niespotykana u jednego autora rozpiętość stylistyczna, dramatem jako gatunkiem jakby się nie zajmował. Uważał, że kształt dzieła jest nasuwany przez jego temat, że to nie uprzedni zamysł autora, lecz tok akcji decyduje o formie utworu, o zapisie w formie prozy poetyckiej czy dialogu. Wobec tak swobodnego stosunku do kompozycji utworu nie ma miejsca na jakikolwiek rygoryzm przy posługiwaniu się nazwami gatunkowymi. Krasiński *Nie-Boską komedię* może określić jako "poema", *Irydiona* jako "na pół dramat, a na pół opisanie i opowiadanie", gdzie indziej jako "powieść". Te określenia odnosi do cech stylu (jak poetyckość, wprowadzanie fragmentów narracyjnych), mały mają związek z normami gatunkowymi. Do ostatecznej granicy dorasta tu romantyczne marzenie o wyzwoleniu spod presji poetyki normatywnej: w bogatej refleksji estetycznej Krasińskiego ten problem po prostu już nie istniał. Kompozycja i styl miały wynikać z wymogów i sposobu prowadzenia tematu.

Nie mniej romantyczna mogła się okazać postawa odmienna: głęboka świadomość istnienia dramatu jako gatunku właśnie, swobodne acz przemyślnie nim rozporządzanie. Tak było u Słowackiego - który (mimo że także wprowadzał wymiennie słowa "poema" czy "epopeja") miał głębokie zrozumienie istoty formy dramatycznej,

widział i planował swoje dzieła w kształtach gatunkowych (poemat, "który ma się uwiązać z cyklu sześciu tragedii czyli kronik dramatycznych"), jeszcze w 1845 r. w liście do matki wspomni *Balladynę* jako utwór, z którego w przyszłości uczyć się będą "formy dramatycznej". Na tym trybie myślenia odbił się ściślejszy związek z konkretną tradycją - głównie z Szekspirem. We wstępach do *Balladyny* (1839) i *Lilli Wenedy* (1840) oraz w prywatnych listach pisał o "nowym dramatycznym rodzaju", o nowym "rodzaju dramatycznej tragedii", o jej formach oryginalnych i przedziwnych. Jako cechy tej nowości wskazywał "połamanie" wiersza, mówienie "prosto i z krzykiem", ucieczkę od "rzeczy rzeczywistych", traktowanie "wewnętrznej siły żywota" jako najwyższego prawa gatunku, mógł dramat być "półposagową formą Eurypidesa tragedii", mógł uragać się z porządku i ładu świata całego, a więc i kompozycji dramatycznej, mogła *Balladyna* mieć, zamiast jedności akcji, "dziesięć tysięcy celów - i tyleż prawie narzędzi" (List do Z. Krasińskiego z 3/4 VII 1843 r.). Uderza nowy zupełnie sposób traktowania tematu historycznego: już jego wybór może być jakby przypadkowy - jakieś skojarzenia, gra fantazji, nawet osadzenie w polskich dziejach obcego im motywu (zob. wstęp do *Lilli Wenedy*). Obraz historii w dramacie miał być kształtowany nie wedle prac naukowych ani memoarów, lecz wedle natchnienia i instynktu poetyckiego, w nagłych rozblyskach i w "tęczy z myśli" tworzyć się miała z dziejów "fantastyczna legenda", "nowy gaj fantazji". Wszystkie te uwagi powstawały jednak na marginesie *Balladyny* i *Lilli Wenedy* - inaczej zapewne by pisał Słowacki, gdyby podobnymi wstępami opatrzył dramat z historii współczesnej - *Kordiana*, realistyczne sceny *Horaszyńskiego* lub wykorzystującego kronikarskie zapisy *Mazepę*. Opatrywał jednak wstępami jedynie dramaty sprzed okresu mistycznego, pisał o ujęciu tematu historycznego jako dziejów przeszłych, jeszcze bez wpisanej w nie profecji. W latach ostatnich, kiedy wszystkie swoje teksty chciał traktować jako zapis prawdy objawionej, nie mógł już (choćby we własnych dramatach gatunek znów rewolucjonizował) zajmować się formalnymi poszukiwaniami modelowymi.

Norwid jako jedyny z wielkich romantyków próbował nie tylko rozszerzyć perspektywę gatunku, lecz i stworzyć nowy rodzaj dramatyczny, który by odpowiadał współczesnej rzeczywistości, ujawn-

niał tragizm, kryjący się za pozornie banalnymi, codziennymi wydarzeniami. Miała to być "biała tragedia"; nazwa ta wiąże się ze swoistymi znaczeniami, nadawanymi przez Norwida pojęciom genologicznym: "jedną i tę samą prawdę t r a g e d i a i d r a m a przedstawiały w jej charakterze m i s t y c z n y m, a k o m e d i a w jej stronie o b y c z a j o w e j. Pierwsza - i d e a ł, druga - r e a l i z a c j ę i d e a ł u" (*Widowiska w ogóle uważane*, 1852, pdr. 1909), przy czym różnica między dramatem a tragedią kryła się w tym, iż "dramat narodowym być może - tragedia arcyrzadko lub nigdy" (wstęp w: *Kleopatra i Cezar*, powstał po 1870), "tragedia jest w historii, a w życiu jest drama z komedią" (*Aktor*, powstał po 1864).

"Biała tragedia" (określana też jako *la haute comedie*) miała, po pierwsze, w miejsce krwawych rozstrzygnięć, zbrodni i krwi, wprowadzić wielkie Serio; po drugie - miała wyeksponować dramatyczne aspekty środków dotychczas niedocenianych - ciszy scenicznej i pustych pozornie słów. "D r a m y prawdziwej nie może być, ilekroć się zatraci pojęcie dramatyczne c i s z y i pojęcia jej natur", twierdził Norwid, niezwykle jest ważne "nadanie stanowczego kierunku i stopnia c i s z y w dramatyzowaniu", bo "słyszac dopiero natury c i c h o ś c i rozmaitych, przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, b i a ł y c h" (że je tak nazwę) i to zda się być wątkiem wszelkiego dramatyzowania prawdziwego" (*Białe kwiaty*, 1857).

W tym modelu dramatu (którego realizacją był *Pierścień wielkiej damy*, 1872) głównym sposobem wypowiedzi stawała się ironia, odsłaniająca głębokie znaczenie tekstu, a jej ważnym środkiem stylistycznym - parabola, metaforyzująca realne aspekty świata przedstawionego. "Biała tragedia" miała być pisana z myślą o scenie: to aktor musi dramatycznie uwypuklić moment ciszy, wyartykułować sens owych "białych" słów. Pod piórem Norwida romantyczna swoboda przekształcała się w swobodę kształtowania nowego dramatycznego kanonu - niejako się klasycyzuje.

W kraju jeszcze ok. 1840 r. dyskusje dotyczące modelu dramatu zatrzymały się jakby na poziomie lat 20., impulsem do uwag ogólniejszych stawał się najczęściej aktualny, ubogi repertuar teatralny. Dominik Magnuszewski w pełnych swady *Uwagach nad drama-*

tem polskim (datowane 1834, druk 1839) zwalczał raz jeszcze reguły jedności miejsca i czasu, powtarzał postulat nadawania narodowego kolorytu (ten "koloryt narodowy" w dramacie, a także ingerencje krytyków w sprawy kompozycji i "idei", pojawiające się w krytyce krajowej, wykpił Słowacki w *Krytyce krytyki i literatury*, 1841). Wyraźne było jednak u Magnuszewskiego rozchwianie terminologiczne - dramatem nazywał "wszelki utwór sceniczny, w którym zachodzi życie, działanie". Jego dążenie do unowocześnienia dramatu historycznego sprowadzało się do nieco paradoksalnego wprowadzenia intuicji - dramaturg miał czuć "intelektualną historię dawnych wieków", a więc poznanie intuicyjne miałoby prowadzić do przedstawienia intelektualnych prawidłowości. I walczył o język, odpowiedni do kolorytu epoki, a nie rażący archaizmami. Magnuszewski powoływał się na koncepcje V. Hugo, ale w jego gwałtownej krytyce patetycznych tyrad i nienaturalnych zachowań scenicznych widać wyraźniejszy wpływ rozpraw A. de Vigny.

Poglądy krytyków krajowych były nieraz bardziej jeszcze zachowawcze. I tak A. Przezdziecki opowiadał się za utrzymaniem nawet tradycyjnego podziału akcji między poszczególne akty (*O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce*, 1844), K. W. Wójcicki kierował uwagę dramaturgów wyłącznie ku historii (grała tu z pewnością rolę także świadomość, że tematy współczesne nie przedrą się przez cenzurę), a nadto sprowadzał zadanie do rzemiosła: "talent i praca" mają służyć przeniesieniu na scenę odkryć historyków (*Spojrzenie na literaturę dramatyczną polską*, 1843).

Autentycznego przewrotu w pojmowaniu i kryteriach oceny dzieła dramatycznego usiłował dokonać Dembowski. Dramaturga widział jako wieszczą, lecz wieszczanie podporządkował wiedzy, która z kolei miała prowadzić do "uspołecznienia" i postępu. Wynikało stąd: 1) żądanie łączenia gry namietności ze społeczną myślą, większej niż dotąd dynamizacji akcji; 2) poszukiwanie wzoru formy dla dramatu narodowego (tj. "samorodnego") nie w teatrze antycznym, lecz w poezji ludowej; 3) krytyka fantastyki i cudowności - Dembowski uznawał jedynie styl realistyczny.

Nie same te postulaty były nowością, lecz fanatyczny wręcz radykalizm, z jakim Dembowski je formułował. Wynikał stąd nowy, ostry rygoryzm, rozgraniczanie sfer tematów i form odrzucanych i postulowanych. Zamiast kanonu klasycznego pojawił się oto całko-

wicie mu przeciwstawny, lecz nie mniej wiążący twórcę - kanon ideologiczny.

Dramat jako gatunek przyciągał uwagę krytyków tak tylko długo, jak długo trwało przekonanie, że jest on najwyższą i najbardziej współczesną formą literatury. (Dembowski do gatunków, które przeminęły, zaliczył już w 1843 r. także powieść!). I zanim wraz z bezwzględną dominacją gatunku powieściowego - w okresie pozytywizmu - zamrą dyskusje o dramacie, pojawi się ok. 1860 r. ostatnia fala refleksji teoretycznych na ten temat. Świadectwem kostnienia gatunku był wyraźny powrót w myśli teoretycznej do tradycyjnych schematów rodzajowych, do ciągnących się od Brodzińskiego dyskusji o dramatycznym - lub nie dramatycznym - charakterze naszych dzieł, powtarzana opinia, że w literaturze polskiej nie mamy "ani jednego dzieła znakomitej dramatycznej wartości" (A. Pajgert *Słowo o dramacie*, 1862).

Najbardziej wówczas interesujące były propozycje Józefa Szujskiego. We wstępie do dramatu *Samuel Zborowski* (1857) żądał odidealizowania dzieł, pokazania "strony złej i brzydkiej, która bynajmniej nie zmienia ich kolosalności wobec dzisiejszej generacji, co nawet nie umie grzeszyć na wielką skalę". Szujski nie był konsekwentny: jako jedyną przed dramatem drogę ukazywał kierunek "rzeczywisty", podjęty przez Magnuszewskiego i Korzeniowskiego (dzieła Słowackiego oceniał zaś jako genialne, lecz pełne "usterek i nicości dramatycznej"), ale jednocześnie domagał się ukazowania tajemniczego "Boga dzieł", który dla dramaturga ma być "jedynym niewidzialnym bohaterem, a osoby szatą, przez którą przezierają kształty jego myśli i wyroków".

Charakterystyczną cechą krytyków krajowych był stawiany dramatowi wymóg sceniczności. Podkreślał go Henryk Lewestam w swych prelekcjach *O poezji dramatycznej* (1867; wyjątkowo banalna popularyzacja, powracająca do postulatu "upiększania obrazu życia"); również Szujski stwierdził w 1867 r. (przedmowa w: *Dramata*), że próbę przedstawienia scenicznego winien przejść każdy utwór dramatyczny. Założony związek dramatu z teatrem miał tu mieć inny sens niż u Norwida: szło o zwykłe walory sceniczne, nie o włączenie gestu i tonu w utwór jako integralnej jego części. Jedynie natomiast w refleksji modelowej Szujskiego można doszukać się śladu doświadczenia historycznego powstania styczniowego: oto dą-

żenie do prawdy ma teraz (zachowując ideę "palca Bożego") zmierzać do ukazania powtarzającego się cyklu rozpadania i scalania się ojczyzny, zatem i perspektywy ocalenia (przedmowa do dramatu *Zborowscy*, 1869).

Można na zakończenie zauważyć, że te spory o nowy model dramatu w wieku XIX przebiegały w Polsce nietypowo. Rozpoczęły się na terenie własnym klasyków - od sprawy tekstu *Wężyka*, od prób rozluźniania reguł i dyskusji o Szekspirze. Romantycy do 1827 r. (pierwsze ważne recenzje Mochnackiego) niemal się do tych dyskusji o dramacie nie włączali. Także później, w okresie rozkwitu gatunku, o problemach modelowych wypowiadali się nieczęsto - ale te nieliczne ich teksty świadczą o dokonaniu się wielkiej miary przewrotu w świadomości. Niezwykła różnorodność projektowanych koncepcji dramatu, od zupełnego zlekceważenia wyznaczników gatunkowych przez Krasieńskiego, od uzależnienia kształtu dramatu od lotu swobodnej wyobraźni u Słowackiego, po zarys nowej formy, "białej tragedii" Norwida. Ta różnorodność, która umożliwiła wspaniały rozwój dramaturgii romantycznej, była także rezultatem unicestwienia przez poetów presji ustaleń gatunkowych. Z końcem romantycznych zmagania ducha, wyrażających się najpełniej w kształcie dramatu, gatunek znów uległ konwencjonalizacji, poszukiwania modelowe traciły sens i nie wzbudzały już zainteresowania pisarzy okresu pozytywizmu.

LITERATURA

C l a r k B. H., *European Theories of the Drama*, New York 1947.

Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, red. R. G r i m m, t. 1-2, Frankfurt 1973.

K u b a c k i W., *Ranieri Calzabigi wśród lektur filomackich*, [w:] *Pierwiozniki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.

K u b a c k i W., *Dramat romantyczny*, "Pamiętnik Literacki" 1951, z. 8.

Ł u b i e n i e w s k a E., *Struktura gatunku pod obstrzałem ironii romantycznej*, [w:] "Fantazy" Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław 1985.

Ś w i o n t e k S., *Paraboliczność struktury scenicznej "Pierścienia wielkiej damy" C. Norwida*, [w:] *Dramat i teatr*, Wrocław 1967.

S z m y d t o w a Z., *Twórczość dramatyczna Norwida*, "Pamiętnik Literacki" 1935, z. 1-2.

S z y j k o w s k i M., *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661-1880*, Kraków 1920.

S z y j k o w s k i M., *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923.

Alina Kowalczykowa

DRAMA. POLISH ROMANTICS IN SEARCH OF MODEL

Disputes about the model of drama in the 19th century followed a non-typical course in Poland. They began among the writers' of transitional formation (F. Węzyk, K. Brodziński, J. Korzeniowski) with attempts to loosen the rules and discussions on Shakespeare. After 1830, in the period when their style flourished, the romantica rarely expressed their opinions on the theory of drama (A. Mickiewicz, M. Mochnacki), and their opinions show different approaches to theory, e.g. Krasiński ignored the determinants of the style, Słowacki deeply understood the dramatic form, Norwid created the new form of "white tragedy". The variety of views and negligence of the pressure of the established style encouraged the development of romantic drama. Towards the close of romanticism the style became conventional and the writers of successive generation showed no interest in search for a model.