

Janusz Skuczyński

"Romantyczne światy : czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego", Włodzimierz Próchnicki, indeks oprac. Maria Próchnicka, Kraków 1992 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/2, 239-241

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Włodzimierz Próchnicki, *ROMANTYCZNE ŚWIATY. CZAS I PRZESTRZEŃ W DRAMATACH SŁOWACKIEGO*. (Recenzenci: Jarosław Maciejewski, Zofia Stefanowska, Maria Żmigrodzka. Indeks opracowała Maria Próchnicka). Kraków 1992. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 244. Seria „Select”.

W książce Włodzimierza Próchnickiego stosunkowo szeroko rozbudowane są partie wstępne, objaśniające podjętą przez autora problematykę. Obok tradycyjnego wstępu – pełniącego po części rolę od razu i zakończenia – do fragmentów wprowadzających przynależy cały jeszcze erudycyjny rozdział 1: zawartych zostało w nim wiele interesujących spostrzeżeń i propozycji badawczych, którymi obdzielić można by niejedną jeszcze pracę. Ale w tym też kontekście tym bardziej uderza brak jednoznacznych i dokładniejszych rozstrzygnięć, dotyczących przyjętych ostatecznie przez samego autora założeń metodologicznych. Fakt ten zaciąży potem na zasadniczych, analitycznych partiach całej książki.

Podtytuł rozprawy: *Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, wskazuje, iż Próchnicki podejmuje ogólny dwu wymiarów świata przedstawionego w obrębie dzieł twórcy *Kordiana*. Badacze niejednokrotnie podkreślali ścisły związek czasu i przestrzeni w opisie oraz interpretacji utworów literackich, w praktyce jednak – z różnych względów – ich analizę rozdzielali oraz usamodzielniali. Często były to powody natury czysto techniczno-kompozycyjnej – w sytuacji, kiedy przedmiotem ich zainteresowania stawały się inne jeszcze aspekty twórczości danego pisarza. W tym wypadku sytuacja ta nie wchodzi w rachubę. A jednak Próchnicki rezygnuje w wykładzie metody oraz w całej pracy ze ściślejszego związania ze sobą obu wybranych do analizy kategorii badawczych. Relacje zachodzące między nimi widzi w sposób dość ogólny: „Przestrzeń podporządkowana czasowi, czas podporządkowany przestrzeni, czas i przestrzeń jako kategorie równorzędne to jedynie możliwy zestaw rozwiązań” (s. 10). W praktyce przychodzi mu prezentować przede wszystkim ostatnią z tych relacji – co w toku wywodu analitycznego udobitnione zostaje jeszcze przez fakt następczego opisywania wymiaru czasowego i przestrzennego w kolejnych dramatach Słowackiego (nie wszystkich: badacz pomija utwory, które zachowały się w kształcie fragmentarycznym – jak tłumaczy, ale skoro wprowadza *Złotą Czaszkę* czy *Samuela Zborowskiego*, to winien też znaleźć miejsce dla *Agezylausza*, a nawet *Zawiszy Czarnego*).

A tymczasem, pomijając np. *stricte* teatralne poszukiwania Adolfa Appii, istnieją w myśli teoretycznej co najmniej dwie propozycje potraktowania czasu i przestrzeni w ścisłym związku współzależności – w zgodzie chociażby z łączącą te kategorie więzią ontyczną, tak w rzeczywistości, jak i w przypadku dzieł literackich, poświadczoną przy tym każdorazowo powołaniem przez ich twórców (inna rzecz, iż niezbyt fortunnie brzmiącego w polskim języku) terminu „czasoprzestrzeń”. Z jednej strony jest to Bachtinowska koncepcja chronotopu jako „zespolenia oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości” utworu literackiego¹, z drugiej – w odniesieniu już bezpośrednio do form dramatycznych – propozycja Roberta Petscha, który łączy czas i przestrzeń w termin „*Zeitraum*” i w stosunku do każdego z jego członów stawia pytania o rozciągłość czasu i przestrzeni (*Erstreckung*), trwanie (*Dauer*), wreszcie gęstość (*Dichte*)². W bogato udokumentowanym przeglądzie stanowisk badawczych obu tych propozycji Próchnicki akurat nie przywołuje.

Ale nie chodzi o te konkretne pominięcia; autor potraktowałby te propozycje zapewne jako nazbyt go ograniczające. Rodzi się problem istotniejszej natury: czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego Próchnicki ujmuje „na trzech płaszczyznach: morfologii, tematu i idei” (s. 7), a więc uwzględnia różne całkowicie poziomy dzieła literackiego. W toku analizy oznacza to konieczność odwoływania się ciągle do różnorodnych koncepcji i języków krytyki: od językoznawstwa, poprzez poetykę, do semiotyki kultury, szkoły mitograficznej, krytyki tematycznej, historii idei. Próchnicki objawia zresztą w zakresie sztuki interpretacji ogromną inwencję, przywołując wciąż nowe perspektywy poznawcze. I szczególnie w sytuacji tego „rozzutu” interpretacyjnego – nieuniknionego, a będącego niewątpliwie wartością „samą w sobie” całej książki – ważne byłoby wypracowanie przez autora takiej metody traktowania czasu i przestrzeni, która nadałaby jedność i przejrzystość jego wywodom. I to nie tylko w płaszczyźnie „synchronicznej”.

Próchnicki próbuje uporządkować prezentowany przez siebie materiał analityczno-interpretacyjny w płaszczyźnie „diachronicznej”. Dramaty Słowackiego opisuje po kolei, uwzględniając konsekwentnie czas ich powstania, a jednocześnie grupuje je w kilka (sześć) odrębnych całości; nazwy

¹ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*. W zbiorze: *Wokół problemów realizmu*. Przedmową opatrzył A. Lam. Warszawa 1977, s. 15 (tłum. J. Faryno).

² R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*. Halle 1945.

cech dystyngtywnych tych grup (do których przyporządkowuje niekiedy jeden tylko dramat, jak np. w wypadku *Fantazego* jako „diagnozy świata realnego”) stanowią zarazem tytuły poszczególnych rozdziałów (czy raczej: całości kompozycyjnych — pomijając rozdział 1). Przy czym autor zastrzega się od razu, iż nie tworzy w ten sposób „typologii utworów scenicznych Słowackiego” (s. 8). Tyle że te formy porządkowania wywodu budzą też inne z kolei wątpliwości: zastosowane zostały w nich niejednorodne kryteria — bądź też o miejscu poszczególnych utworów zdecydowano w sposób nazbyt arbitralny.

Dwa pierwsze dramaty Słowackiego — *Mindowe* i *Maria Stuart* — przedstawione są przez Próchnickiego wspólnie jako egzemplifikacja dokonującego się pod piórem poety „rozpadu formy klasycznej”, potem zaś ostatni z kolei utwór dramatyczny, tj. *Samuela Zborowskiego*, prezentuje badacz oddzielnie jako ilustrację „wszechświata mistycznego”. I taki sposób ujęcia tych trzech dzieł jest „konsekwentny”, a jednocześnie pozwala na uchwycenie „zasadniczego” procesu, jaki dokonuje się w obrębie dramaturgii Słowackiego, na wyraziste zarazem przedstawienie aspiracji całego w ogóle romantyzmu w artystycznym uobecnianiu rzeczywistości: odejście w „nowej tragedii” od klasycystycznych reguł jedności czasu i miejsca akcji prowadzi w końcu twórców romantycznych do objęcia świata w jego „totalności kosmicznej” (s. 201). Ale nie można już się zgodzić na wspólne traktowanie *Kordiana*, *Balladyny* i *Horsztyńskiego* — i to prezentowanie ich jeszcze jako stawiających „szekspirowskie tematy z historii Polski”. Dramaty powstawały bezpośrednio jeden po drugim, dotyczą polskich dziejów, ale ich koneksje z Szekspirem przejawiają się za każdym razem inaczej, co zaś ważniejsze: wiążąca je formuła ma niewiele wspólnego z czasem i przestrzenią, które to kategorie są jeszcze w każdym z tych utworów traktowane przez Słowackiego w inny zupełnie sposób.

Próchnicki zresztą to w końcu sam pokazuje. *Kordian* jawi się w jego opisie jako „najmocniej osadzony w historii dramatu Słowackiego” (s. 79), jednocześnie w utworze tym „historyczną i geograficzną dosłowność rozszerza metafizyka ram kosmicznych” (s. 90). W *Balladynie* natomiast „historyczny” (s. 93) prezentowany jest w różnych planach czasowych i przestrzennych: mitycznym, baśniowym, folklorystycznym, przyrodniczym, kulturowym, w końcowym zaś rezultacie, za sprawą dopuszczenia jeszcze do głosu czynnika ironii, powstaje w dramacie „opis świata dialektycznego, ze skomplikowanymi, rozgrywanymi na różnych poziomach związkami przyczynowymi” (s. 91–92). Jeszcze inaczej rzecz się przedstawia w *Horsztyńskim*. A przy tym wszystkim w *Kordianie* bohater tytułowy jest ponadto „nieustannie ukazywany [...] jako więzień tego świata, bez względu na to, czy rzeczywiście przebywa w przestrzeni zamkniętej” (s. 89). Podobnie jak potem w wypadku bohaterów *Mazepy* — dramatu, który wespół z *Lillą Wenedą* oraz *Beatryks Cenci* Próchnicki umieszcza z kolei w grupie utworów demonstrujących „świat jako więzienie”. Jest to celna znowu formuła w odniesieniu do *Mazepy*. Ale przecież mogłaby ona dotyczyć również *Kordiana*. Tym bardziej iż *Lilla Weneda* znalazła się w tej grupie z tego jedynie względu, że „prezentuje uwięzienie niewinnej na tle pogrążenia w niewolę całego narodu” (s. 8). Natomiast w wypadku *Beatryks Cenci* argumentem na rzecz tego przyporządkowania ma być fakt, iż „ród Cencich zamknięty będzie w kręgu zbrodni i kary” (s. 156). Podobne wątpliwości budzi także ujęcie dramatów cyklu „sarmackiego”, tj. *Złotej Czaszki*, *Księdza Marka* i *Snu srebrnego Salomei*, objętych wspólnie formułą: „między przeszłym a przyszłym”. Przystając na tak ważną rolę „przeszłego”, czynnika profetycznego, ale tylko w wypadku dwu ostatnich dramatów, nie można się zgodzić na równie silną akcentację w nich pierwiastka „przeszłego”, jednorodnie przy tym traktowanego; nie sposób też zaakceptować tak ścisłego związania tych utworów ze *Złotą Czaszką*: dramat powstał przed przełomem mistycznym — z drugiej połowy r. 1842 pochodzi tylko dołączona do niego *Parabaza*; choć samo połączenie tych trzech dzieł w cykl „sarmacki” jest niewątpliwie inspirujące badawczo. Ujmując zaś rzecz całą krótko: w zaproponowanych przez autora *Romantycznych światów* klasyfikacjach, w wydobywanych przez niego w ten sposób swoistych dominantach kompozycyjnych poszczególnych dramatów, jest zbyt wiele niejasności, niekonsekwencji itd.

Ale inaczej pewnie w tej pracy stać się nie mogło. W postępowaniu badawczym Próchnickiego zabrakło jeszcze jednej, najważniejszej rzeczy: w opisie kolejnych utworów Słowackiego w niedostateczny sposób uwzględnia on poetykę dramatyczną (*Samuela Zborowskiego* traktuje wręcz jak tekst dyskursywny, w którym doszło do „zdominowania konstrukcji przez ideę utworu”, s. 202). Znamienny z tego względu jest zresztą już tytuł wstępnego rozdziału 1: *Czas, przestrzeń, literatura: ustalenia i uściślenia*. Pojawia się w nim właśnie „literatura”, a nie dramat — czy też hasło „literatura” nie zostaje uzupełnione jeszcze o „dramat”. Nie znaczy to, iż Próchnicki w swoich rozważaniach teoretycznych specyfikę formy dramatycznej zupełnie pomija; dociera nawet do złożonej problematyki relacji zawiązujących się między fikcyjnym charakterem rzeczywistości przedstawionej w dramacie a jej naturą fizyczną w akcie scenicznej prezentacji. Ale w toku analiz całą tę

ostatnią sprawę sprowadza tylko do wymiarów wzmiankowanej od czasu do czasu kwestii „konwencji teatralnej” — co zresztą jest w zgodzie z obranym przez niego terenem penetracji badawczej. Zdecydowanie za rzadko natomiast odwołuje się już do poetyki historycznej, do badań w ogóle dramatu jako struktury immanentnej. Zaufać należałoby tymczasem Irenie Sławińskiej — wytrawnej znawczynie „czytania dramatu”, w tym również autorce pionierskich w Polsce prac na temat czasu i przestrzeni w dramacie — która w swoim szkicu teoretycznym (będącym plonem kilkakrotnie modernizowanych przemyśleń) pisze wprost, iż „funkcjonalna analiza dramatu stanowi pierwszy i konieczny zabieg badawczy, a narzędzia proponowane przez tradycję strukturalistyczną są nadal bardzo przydatne”. I podkreśla jeszcze: „Pierwszy i konieczny to zabieg”, na którego podstawach dopiero — by uzupełnić myśl Sławińskiej — zaszczebiać można następnie inne „oferty metodologiczne”; ostatecznie bowiem jest ona zwolenniczką — tak jak i Próchnicki — „pluralizmu metodologicznego”³.

Autor *Romantycznych światów* zdaje się być świadomy własnych ograniczeń. Tym faktem można tłumaczyć jego zastrzeżenie, iż nie daje w swojej książce typologii utworów dramatycznych Słowackiego. Nie formułuje ponadto w niej w sposób wyraźniejszy żadnych prawidłowości, nie przedstawia schematów czy modeli mechanizmów operowania przez twórcę *Kordiana* kategoriami czasu i przestrzeni. W głównym trzonie pracy ogranicza się do serii analiz i interpretacji kolejnych dramatów, często akt po akcie, scena po scenie, a potem — pomijając kilka ustaleń ze wstępu — nie podsumowuje tych interpretacji w jakimś fragmencie o charakterze tradycyjnego zakończenia. Uwagi ogólniejszej natury należy w rezultacie „wylawiać” z toku analitycznego całej książki.

Przy okazji np. oglądu *Balladyny* Próchnicki konfrontuje klasycystyczny dramat zamknięty z charakterystycznym dla romantyzmu dramatem otwartym i pisze: „W dramacie zamkniętym czas jest jednolity, jednoliniowy i ciągły; podobnie z przestrzenią, która nie obejmuje obszarów wydarzeń akcydentalnych. Dramat otwarty przeciwstawia nieprzerwanemu, równomiernemu ciągłowi chwilę pierwszoplanową w stosunku do czasu w całości utworu. Przestrzeń będzie eksponowana nie jako skonwencjonalizowana konieczność, lecz jako istotny środek wyrazu, który można z dużą dowolnością kształtować. Zdarzało się tak sporadycznie już w starożytności, potem utrwaliła to tradycja szekspirowska, którą romantycy podnieśli do rangi reguły”. Kilka wierszy dalej dodaje ponadto: „Jest coś niezmiernie charakterystycznego w rozrzutności, z jaką romantycy tworzą swoje dramaty, budując szerokie perspektywy czasowo-przestrzenne. Różnorodność i wielość czasów i przestrzeni nie jest chaotyczna, lecz podporządkowuje się nadrzędnym celom artystyczno-ideowym” (s. 92). A w innym jeszcze miejscu uzupełnia: „romantyczną nowością jest odrzucenie tezy wynikającej z codziennego przekonania o jednorodności świata, wraz z artystycznymi konsekwencjami, jakie to powoduje” (s. 102). To najistotniejsze obserwacje na temat traktowania czasu i przestrzeni w dramatach Słowackiego, ujmowania obrazu rzeczywistości w całym w ogóle romantyzmie, którego Słowacki był najbardziej charakterystycznym reprezentantem. Ostatecznie też wszystko to autorowi *Romantycznych światów* udało się pokazać i udokumentować.

Na koniec jeszcze uwaga o innym zupełnie charakterze: w recenzowanej książce zaskakuje nadmiernie swobodne operowanie interpunkcją, bywa, że najwyczałnijej jej brak. A przecież w tym zakresie nadal obowiązują powszechnie przyjęte zasady.

Janusz Skuczyński

Marek Piechota, O TYTUŁACH DZIEŁ LITERACKICH W PIERWSZEJ POŁOWIE XIX WIEKU. Katowice 1992, ss. 136. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 1265. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej”: Stefan Zabierowski. Recenzent: Stanisław Makowski).

W polskich badaniach z zakresu teorii i historii literatury mało i niesystematycznie zajmowano się tytułami utworów. To przekonanie Marka Piechoty zadecydowało o kształcie jego książki. Pierwszą jej część stanowi przegląd stanowisk badawczych i literackiej praktyki, od romantyzmu po współczesność. Piechota wiele uwagi poświęca statusowi ontologicznemu tytułu wobec dzieła — odpowiedzi na pytanie, czy tytuł dzieła literackiego stanowi jego integralną część, czy znajduje się poza nim. Kwestia ta jest, wedle autora, zbyt często pomijana przez badaczy. Wyznania Andrzejewskiego na temat powstawania tytułu *Popiół i diament* oraz Sienkiewicza na temat *Quo vadis* skłaniają Piechotę do wniosku, iż tytuł nie musi być rezultatem stosowania się do

³ I. Sławińska, *Czytanie dramatu. W: Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 7–15.