

# Rafał Węgrzyniak

---

"Obrazy narodowe w dramacie i teatrze", Dobrochna Ratajczak, red. nauk. Janusz Degler, Wrocław 1994 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 88/1, 161-166

---

1997

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dobrochna Ratajczakowa, *OBRAZY NARODOWE W DRAMACIE I TEATRZE*. (Redaktor naukowy Janusz Degler). Wrocław 1994. Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 408. „Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie. Studia – Rozprawy – Artykuły”. Pod redakcją Jana Błońskiego, Janusza Deglera, Jacka Popieła, Dobrochny Ratajczak. [T.] 14.

Książka Dobrochny Ratajczakowej została poświęcona – najprościej rzecz ujmując – tematyce narodowej w dramaturgii polskiej od oświecenia do współczesności. Najstarszym utworem omawianym w pracy jest bowiem – nie wymienione z tytułu – *Malżeństwo z kalendarza* (1766) Franciszka Bohomolca, najnowszym zaś *Lekcja polskiego* (1988) Anny Bojarskiej. Autorka śledzi w literaturze dramatycznej tego okresu „obrazy narodowe” – przejąwszy to pojęcie z komedii Aleksandra Ładnowskiego z 1851 r. – budujące „niepodległościowy chronotop teatru” (s. 23), a wśród nich „dwa podstawowe: dwór szlachecki i insurekcja: 1794, 1831, 1863 oraz – niosące wreszcie wyzwolenie – legiony Piłsudskiego” (s. 24). Oba obrazy są dla niej „częścią literacko-teatralnego repertuaru polskich *tableaux*, który powstał na chwilę przed utratą niepodległości lub wkrótce po jej utracie i w istotny sposób określił dziewiętnastowieczną świadomość narodową, współtworząc romantyczną religię patriotyzmu” (s. 24). W obrazach tych Ratajczakową interesują najbardziej „Mity narodowe, przekonania i wyobrażenia narodu na swój własny temat” będące „odwzorowaniem archetypów, ukrytych w nieświadomości zbiorowej” (s. 25). Dlatego uwagę swą skupia nie tyle na najwybitniejszych dokonaniach polskiej dramaturgii, co na dziełach sztuki popularnej, utworach drugorzędnych, zarówno grywanych w teatrach, jak i nigdy nie wystawionych, lecz zachowanych w rękopisach. Wbrew tytułowi, sugerującemu, że dla badaczki ważne będzie zaistnienie danego obrazu w teatrze, w pracy nie jest praktycznie stosowane rozróżnienie dramatów na te, które doczekały się scenicznej realizacji, i na te, które jej nie miały. Nie przeszkadza to zresztą autorce traktować ich wszystkich jako scenariuszy teatralnych. Wystarczającym argumentem na rzecz takiego podejścia wydaje się jej „dramatyczny kształt tych tekstów” (s. 27).

To założenie prowadzić musi do pojawienia się w książce licznych niekonsekwencji. Ratajczakowa demonstruje bowiem na przemian podejście do utworu dramatycznego historyka literatury lub historyka teatru. Nader nisko oceniając walory literackie omawianych dzieł pozwala sobie na formułowanie sądów generalnych dotyczących polskiego teatru, ignorując na ogół dokonujące się na przestrzeni ponad 200 lat przemiany w estetyce teatru, przynależność danych utworów do rozmaitych gatunków i odmian teatru. W książce na równi są traktowane teksty komedii stanisławowskich, XIX-wiecznych i z dwudziestolecia międzywojennego, tragedii klasycystycznych, romantycznych i modernistycznych, libretta oper, komediooper, wodewilów i operetek. W znikomym stopniu uwzględniane są przy ich omawianiu różnice w konwencjach i stylistykach, w jakich zostały napisane, albo w przeznaczeniu dla scen o charakterze elitarnym lub też popularnym czy ludowym.

Nic dziwnego, iż badaczka przeczytawszy dziesiątki na ogół zapomnianych tekstów dramatycznych co jakiś czas narzeka, że tyle jest wśród nich „dramatów nieważnych i jałowych” (s. 22), że reprezentują one „przysłębiający poziom” (s. 61), że cechuje je „marność i miałość” (s. 65), wyznaje, iż „Artystyczna nijakość tego typu tekstów może dziś porażać” (s. 75), dziwi się, że „sztuki, dziś odbierane jako nudne i jałowe, ongi cieszyły się sporym wzięciem” (s. 76), zwierza się, iż dzieła te są „dziś już po prostu nudne” (s. 87), a pełno wśród nich „utworów biednych, upokarzająco błędnych, intelektualnie ubogich” (s. 101) *etc.* Pozwala to jednak Ratajczakowej stwierdzić, że teatr polski był „biedny, uwikłany w sprzeczności, skazany na kompromisy i lot niezbyt wysoki” (s. 22), ale na szczęście „Świetnych aktorów nie brakowało nigdy naszej scenie”

(s. 52)<sup>1</sup>. Mniejsza o owe wątpliwe sądy, rozciągnięte zresztą na całą kulturę polską okresu zaborów, trwającą w zaścianowości „poza nowoczesnością, poza kręgiem estetycznych rewolucji i przełomów” (s. 62), wśród „artystycznych namiastek, autocenzury, uwag dwuznacznych i niejasnych, patriotycznych egzaltacji wywołanych przez drobiazgi” (s. 100).

Co gorsza, na ahistorycznym podejściu i słabej znajomości dziejów teatru oparta jest podstawowa teza książki. Ratajczakowa twierdzi bowiem, że począwszy od oświecenia teatr polski służył za „kanał komunikacyjny», wiodący »z serca do serca«” (s. 139), i oddziaływał „poza granicami rozumu” (s. 345), zgodnie z opinią znanego „wroga teatru” Jeana Jacques’a Rousseau wyłożoną w *Liście o widowiskach* (s. 139, 345). Podstawowym środkiem komunikacji był „obraz sceniczny, twór nie tylko artystyczny, lecz przede wszystkim czysto uczuciowy, z uczuć zrodzony, do uczuć apelujący, poza uczuciem tracący swą moc przekazywania znaczeń” (s. 139). Genezę „obrazu scenicznego” autorka wywodzi z popularnych w XVIII- i XIX-wiecznej Europie *tableaux vivant*, żywych obrazów, opisanych chociażby w *Powinowactwach z wyboru* Johanna Wolfganga Goethego. Zdaniem Ratajczakowej, żywe obrazy zaczęły przenikać do teatru odgrywając istotną rolę „w procesie przekształcania dramatu w aktach w dramat w obrazach” (s. 10). Na gruncie polskim owe żywe obrazy spełniały szczególne zadania w repertuarze patriotycznym oddziałując najsilniej na publiczność, więc służąc komunikacji „z serca do serca” i będąc elementem „ezopowej mowy” (s. 18) w warunkach niewoli i surowej cenzury.

Prawdą jest, że począwszy od przełomu XVIII i XIX w. elementy widowiskowe zaczęły odgrywać coraz większą rolę w teatrze, zwłaszcza w gatunkach niskich, takich jak melodramat czy drama. Stały się ważnym składnikiem opery, baletu i pantomimy, a stamtąd przenikały do dramatu romantycznego. Inscenizatorzy ówczesni tworzyli nade wszystko naturalną lub historyczną scenerię dla dramatu i ukazywali zjawiska cudowne, nadprzyrodzone. Praktyka wtapienia w spektakl „żywych obrazów” albo stylizowania go na dzieła malarskie przypada na drugą połowę w. XIX, a w polskim teatrze nabrała cech arcyzmu dopiero za sprawą Stanisława Wyspiańskiego. Przywoływane przez Ratajczakową apoteozy władców wieńczące spektakle z okresu klasycyzmu z tym nurtem nie mają nic wspólnego, gdyż wywodzą się z teatru dworskiego. Badaczka sama zauważa, że „rzadko trafia się” w XIX w. na „prawdziwe żywe obrazy” (s. 49), że „Schematyzm i ubóstwo [...] rozwiązań dekoracyjno-widokowych nie stwarzały jeszcze żadnej malarskiej szansy obrazowi” (s. 37), albo też konstatuje, iż „zwyczajne, »codzienne« dekoracje wnętrz i najbliższego otoczenia dworów scenicznych nie stwarzały ciekawych możliwości kreacji ówczesnym dekoratorom” (s. 48, przypis 4). Prawdziwe jest więc stwierdzenie, że dopiero na przełomie XIX i XX w. ustalił się „obowiązujący do dzisiaj kanon urządzenia dworkowej bawialni lub salonu” (s. 94). Jeśli idzie o obrazy z historii Rzeczypospolitej lub powstań narodowych, to teatr nie miał się do czego odwoływać, gdyż na dobry ład pewne powszechnie przyjęte wyobrażenia w malarstwie w pierwszym przypadku narzucił Jan Matejko, a w drugim Artur Grottger czy Wojciech Kossak. Dlatego również o żywych obrazach w repertuarze patriotycznym można mówić dopiero od przełomu XIX i XX wieku. Ratajczakowa tropi więc w dramatach i spektaklach teatralnych coś, co przez pierwszą połowę XIX stulecia nie istniało.

Niezależnie od wątpliwości, jakie budzi podstawowa teza książki, pozostaje w niej przegład patriotycznego repertuaru i pojawiających się w nim motywów. W części pier-

<sup>1</sup> W innym miejscu Ratajczakowa twierdzi, że teatr polski w okresie zaborów utracił „potrzebę wystawiania sztuk z wielkiego repertuaru. I taki zawężony horyzont dzielił ze swoją widownią. Patrząc na rzecz ostro i bezwzględnie, może nawet krzywdząco w stosunku do legendy tego teatru, powiedzmy, iż wystarczała mu najzupełniej popularna dramaturgia głównie obcego pochodzenia, w najlepszym przypadku rekompensowana doskonałą grą aktorską” (s. 101). Por. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 79–188.

wszej („*Stal dwór...*”) autorka omawia obraz szlacheckiego dworku, który „stał się elementarną przestrzenią zabsolutyzowanej polskości” (s. 40), przemienił się w „arkę narodowego obyczaju” (s. 41). Ów „symbol i synekdocha utraconego państwa” (s. 82) pojawia się, zdaniem Ratajczakowej, prawie wyłącznie w rozmaitych odmianach „narodowej idylli”. Intryga utworów analizowanych w tej części osnuta jest wokół starań o rękę panny lub miłosnych nieporozumień, ukazują one służbę obywatelską i żołnierską szlachty, jej życie codzienne, dawną przeszłość dworu i w końcu jego zagładę.

W drugiej, znacznie obszerniejszej części („*W krwawym polu...*”) omówione zostały obrazy kolejnych zrywów niepodległościowych, a więc insurekcji kościuszkowskiej, powstania listopadowego i styczniowego oraz Legionów Józefa Piłsudskiego. Obrazy innych walk narodowych doczekały się zwięzłych analiz niejako na marginesie (konfederacja barska w rozdziale o insurekcji 1794, rabacja galicyjska i rewolucja 1905 r. w rozdziale o powstaniu 1863, a wojna polsko-bolszewicka z 1920 łącznie z Legionami)<sup>2</sup>. W pierwszych dwóch rozdziałach tej części badaczka drobniawo opisuje, jak teatr warszawski zareagował na wybuch powstań. W rozdziale o powstaniu 1863 nie wspomina nawet o ówczesnym bojkocie teatru warszawskiego (z pominięciem oper Stanisława Moniuszki), w ostatnim zaś skupia się wyłącznie na dziejach Teatru Polowego I Brygady. Sporo uwagi poświęca natomiast ówczesnym wojskowym pieśniom dochodząc do przekonania, że „Polska zamartwychwstawała w takt legionowej piosenki wtopionej w krajobraz, niesionej przez wiatr” (s. 342). W przeglądach utwory przywołujące obrazy powstań narodowych ułożone są w zasadzie chronologicznie: od najstarszych, pisanych na gorąco, do współczesnych dramatów. Obszerniejszych analiz doczekały się tylko niektóre dzieła (m.in. *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, *Kościuszko pod Raclawicami* Władysława Anczyca, *Warszawianka*, *Leleweł* i *Noc listopadowa* Wyspiańskiego). Najbardziej instruktywny w rozprawie wydaje się spory ustęp poświęcony „melodramatowi styczniowemu” będącemu domeną „romantycznego banału i kiczu” (s. 271), przenikniętemu „mesjanistyczno-martyrologiczną ideą” (s. 275) przejętą z *Dziadów* Adama Mickiewicza i odwołującym się do obrazów stworzonych przez Artura Grottgera.

W całej książce brakuje czytelności i przejrzystości w układzie materiału. Z pewnością przydałoby się wprowadzenie podrozdziałów albo przynajmniej żywej paginy wskazującej zawartość stronicy. Dla przykładu w rozdziale „*Złoty wiek*” szlacheckiego dworu znalazły się uwagi o cenzurze (s. 100–101), o adaptacjach powieści na scenie (s. 106–109) i o didaskaliach w dramatach XIX-wiecznych (s. 112–113), wszystkie zaś na marginesie głównego wywodu, poświęconego utworom ukazującym przeszłość Rzeczypospolitej. (O niekonsekwencjach w konstrukcji rozdziałów drugiej części już wspominałem).

Praca jest rezultatem sporej erudycji. Zacytowano i przywołano w książce mnóstwo nie tylko dzieł literackich, ale i opracowań z zakresu historii politycznej, literatury, teatru i sztuki. Autorka odwołuje się także do klasycznych dzieł nowoczesnej humanistyki – do Bachelarda, Barthes’a, Cassirera, Eco, Eliadego, Girarda, Ricoeura, Uspienkiego *etc.* Użytek, jaki czyni z ich twierdzeń czy teorii, budzi jednak wątpliwości. Nie rozumiem, czemu ma służyć interpretacja powstań w kategoriach „wyjścia z kryzysu ofiarniczego” (s. 148–149, 294–295, 300), przejętych z prac Reného Girarda *Sacrum i przemoc* oraz *Kozioł ofiarny*. Powtórzenie w ślad za *Wyobraźnią symboliczną* Gilberta Duranda, że w obrazie matki „pojawia się dominanta kopulacyjna lub trawienna” (s. 231), chyba nic nie mówi o etosie konspiracyjnym, którego znakiem ma być matka. Wolałbym również, aby Ratajczakowa twierdząc, że *Warszawianka* Wyspiańskiego

<sup>2</sup> Pominięta została zupełnie *Wiosna Ludów*, która doczekała się swojego obrazu chociażby w *Legionie* (1900) S. Wyspiańskiego czy w *Wiosnie Narodów w Cichym Zakątku* (1929) A. Nowaczyńskiego.

„Przemawiała magicznym walorem doskonałości, która (zdaniem Eliadego) »Nie należy do naszego świata. Jest czymś innym niż ten świat, przychodzi skądinąd«” (s. 243), zamiast *Traktat o historii religii* zacytowała jakąkolwiek opinię z epoki poświadczającą ów sąd, znane mi są bowiem tylko krytyczne oceny prapremiery<sup>3</sup>. Odnosi się wrażenie, że badaczka pragnie epatować czytelnika niektórymi zestawieniami czy porównaniami. Czemu innemu bowiem może służyć zdanie w rozdziale *Rok 1930*: „Narodowy raj jest rajem wolności, miłości, zgody, piękna; wywalczono go dziś, przed chwilą i jest to doprawdy »Raj teraz, *Paradise now*« wszelkich młodzieńczych kontestacji” (s. 224). Trudno się dopatrzeć, niestety, związku pomiędzy spektaklem Living Theatre z r. 1968 a wojną polsko-rosyjską z lat 1830–1831.

Przy silnie akcentowanej nowoczesności podejścia do zagadnienia zdumiewa całkowite pominięcie filmu, który przecież stał się już w Dwudziestoleciu masową sztuką widowiskową, zaadaptował na swój użytek pewne gatunki (dramat historyczny czy melodramat), posługuje się obrazem i chętnie sięga po tematy wcześniej cieszące się powodzeniem w teatrze (wystarczy przywołać chociażby *Kościuszkę pod Raclawicami*, film Józefa Lejtesa z r. 1938). Ratajczakowa natomiast w ogóle nie pamięta o kinie, pisze bowiem, że „teatr stwarzał autorowi największą szansę dotarcia do zbiorowości i dopiero z końcem wieku zastąpiła go prasa, potem radio *etc.*” (s. 344).

Ponadto w książce pojawiło się mnóstwo stwierdzeń mocno wątpliwych lub po prostu błędnych. Czytamy w niej, że „Specyficzną postać *tableaux* realizowały spektakle-pochody na wolnym powietrzu, jak np. urządzone corocznie w Minkowcach [...] święta Matki Boskiej Zielnej” (s. 11). Wspomniane tutaj procesje trudno nazwać „spektaklami-pochodami”, przynależą bowiem do obrzędów religijnych. Ratajczakowa pisze, że Ludwik Solski jako reżyser wszedł w rolę malarza „przenosząc na scenę Matejkowską *Unię lubelską* i *Kazanie Skargi* (1912)” (s. 30), nie dodaje jednak, iż uwaga ta odnosi się do wystawienia trylogii Lucjana Rydla *Zygmunt August* (*Królewski jedynak*, *Złote więzy*, *Ostatni*) w Teatrze Miejskim w Krakowie. Warto może dodać, że Wyspiański w 1907 r. do swego *Zygmunta Augusta* zadysponował dwa żywe obrazy: *Śmierć Barbary* Józefa Simmlera i *Unię lubelską* Jana Matejki, gdyż badaczka twierdzi, iż w teatrze Wyspiańskiego „W stosunku do tradycyjnych *tableaux vivants* artystyczne działanie zostaje tu odwrócone” (s. 31).

*Pogrzeb* Kazimierza Laskowskiego trudno zaliczyć między utwory „epigońskie, popularne i naśladowcze” w stosunku do Wyspiańskiego (s. 31), jest to przecież parodia *Wesela*. Pragnąc dowiedzieć, że dramat XIX-wieczny był od realizmu „nieskończenie daleki” (s. 82), autorka zwraca uwagę na zły stan dróg, a szczególnie gościńca „z Wrocławia do Drezna” (s. 81). Ani jedno, ani drugie miasto w XIX w. nie leżało na ziemiach polskich. W *Do piachu* Tadeusza Różewicza nie mamy do czynienia „z całą okrutną fizjologią bitwy” (s. 132). Wspomina się tam tylko gwałt i rabunek, a ukazana jest egzekucja. Autorka w ogóle nie zwraca uwagi na polityczną wymowę *Starego dworku* Adama Ważyka w 1945 r., sugerując nader ogólnikową ideę, że dwór „musi przetrwać”, gdyż jest „objęty Boską opieką” (s. 132).

Zupełnie nie pojmuję twierdzenia, iż w *Warszawiance* Wyspiański „w planie formy [...] zaprzecza Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI*, odwracającej literaturę od sceny” (s. 242). Mickiewicz miał ambiwalentny stosunek do współczesnego teatru i radził poetom piszącym dramaty nie przyjmować ograniczeń narzucanych przez scenę, tworzyć z myślą

<sup>3</sup> F. Koneczny („Przegląd Polski” t. 131 (1898)) w *Warszawiance* dostrzegł „szereg jej wad: zapadanie w tyradę bez potrzeby, bezczynność wielu osób na scenie [...], powtarzanie się w rzeczach nie zasadniczych” i stwierdzał: „Utwór jest bardzo nie wykończony”. Cyt. z: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 16: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Vol. 3. Opracowała A. Doboszevska. Kraków 1995, s. 27. Por. też inne opinie – *ibidem*, s. 27–29. Ponadto sam Wyspiański wprowadził liczne zmiany w wyd. 2 dramatu z r. 1901 (zob. *ibidem*, s. 127).

o teatrze przyszłości, ale nigdy nie posunięto się przy interpretacji *Lekcji XVI* do tak zdecydowanego odczytania sugestii autora *Dziadów*<sup>4</sup>. Ponadto Wyspiański tworzył dramaty i swój teatr pod wpływem *Lekcji XVI*, trudno więc uważać, że prowadził z nią „ironiczny dialog”.

Nigdy nie słyszałem o „włoskich scenach nocnych pochodzących z commedii dell'arte” w *Śnie nocy letniej* Williama Szekspira (s. 245). Komedia ta rozgrywa się przecież w Atenach. Nie dostrzegam też związku między *Śmiercią porucznika* Sławomira Mrożka a „likwidacją »Przeglądu Kulturalnego«” czy „uchwałą XIII Plenum KC PZPR o walce z »wrogimi tendencjami« w nauce i kulturze” (s. 251). Dramat Mrożka otrzymał nagrodę w konkursie na sztukę rozpisany przez MON, po czym został zaatakowany w toku kampanii narodowych komunistów „mocarowców”, przedstawiających się jako obrońcy tradycji romantycznej przeciwko „szydercom”. *Samuel Zborowski* Ferdynanda Goetla nie nawiązywał do sporów Piłsudskiego z proaustriackim Naczelnym Komitetem Narodowym (s. 314), lecz do sytuacji po zamachu majowym. Teatr Polowy I Brygady określano jako „żołnierski bałagan teatralny” nie w związku z „*Budą jarmarczną* Błoka” (s. 336), lecz dlatego, że „bałagan” to nazwa popularnego w Rosji teatru ludowego. Dworek nie mógł „przypomnieć o swoim pośmiertnym istnieniu przy okazji spektaklu [...] *Przepióreczki* Zeromskiego” (s. 349), scenerię tego dramatu stanowi bowiem „duża izba szkoły wiejskiej”.

Bardziej niż owe drobne błędy albo lapsusy drażni jednak styl, jakim napisana jest książka, łączący żargon naukowy z poetyckimi metaforami w dość wątpliwym guście. Porównując dwór do arki narodowego obyczaju, pisze Ratajczakowa: „Niebawem popłynie ona w przyszłość razem z licznym gronem mieszańców, wierną służbą, suto zastawionym stołem, sposobną piwniczką, kołysana na falach czasu wraz z dziedzicami i ogrodami, wtopiona w niezmienny pejzaż pól, łąk, lasów i gajów” (s. 41).

Mimowolny komizm cechuje stwierdzenie: „Czyż można się dziwić, że w tej sennej atmosferze bohaterowie objawiają swą aktywność głównie polowaniem? Polują w lasach na zwierzynę, w dworkach – na dziewczynę” (s. 52), albo: „Dziewczyny (z posagiem) zajmują tu pozycję pożądanego dobra, są słońcem, wokół którego wiruje karuzela konkurentów” (s. 91).

W wysoki ton uderza autorka w zakończeniu: „oto nasze mienie ojczyste, nasze dziedzictwo, niezaprzeczalne także wtedy, gdy nie dostawało w nim wielkich zdarzeń i godnych pamięci bohaterów. Ważne, że był to obraz swojski, własny, prawdziwy krajobraz z tęczą, w której obok bieli, złota i czerni nie brakowało nigdy krwawych pasm, przebijających przez wszystkie inne pasma, niczym przez przewiązane na piersi bandaże” (s. 349). Książkę dokonującą krytyki narodowej mitologii stworzonej i kultywowanej w dramacie i teatrze zamykają, paradoksalnie, słowa będące wyrazem patriotycznej egzaltacji. Ale to tylko jedna z wielu niekonsekwencji tej pracy.

<sup>4</sup> Zob. Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. W: *Staroświeczna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*. Warszawa 1963. – T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*. W: *Rzeczy teatralne*. Warszawa 1984. Ratajczakowa cytuje zresztą zdanie z *Lekcji XVI*, podważające jej interpretację: „sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracjach, ale przeciwnie, wszystkie te przybory powinny wynikać z myśli poetyckiej” (s. 229, przypis 67). Zdanie to m.in. przywołane zostało (w przekładzie F. Wrotnowskiego z edycji *Literatury słowiańskiej* <t. 3. Poznań 1865, s. 167>) w rozmowie W. Feldmana z Wyspiańskim o inscenizacji *Dziadów* (*Felieton krakowski: St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów”*. „Słowo Polskie” 1901, nr 526. Przedruk w antologii: *Wyspiański w oczach współczesnych*. Zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski. T. 2. Kraków 1971).

Nie ulega przy tym wątpliwości, że pomimo wyliczonych wad czy niedociągnięć rozprawa Dobrochny Ratajczakowej jest dziełem cennym i pożytecznym, które nie tylko przynosi szerokie ujęcie dziejów nurtu dominującego w dramaturgii polskiej okresu porozbiorowego, odzwierciedlającego tworzenie się i przemiany świadomości narodowej, ale stanowi też głos w dyskusji o potrzebie rewizji po r. 1989 rodzimego kanonu literackiego.

Rafał Węgrzyniak

Henryk Markiewicz, *TEORIE POWIEŚCI ZA GRANICĄ. OD POCZĄTKÓW DO SCHYŁKU XX WIEKU*. Warszawa 1995. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 568.

Książka ta, której pierwsza część (rozdz. I–III) jest (z bardzo niewielkimi modyfikacjami, dotyczącymi przede wszystkim poszerzonej tu bibliografii) powtórzeniem, druga zaś kontynuacją wydanej kilka lat temu przez tego samego edytora pozycji Henryka Markiewicza *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu* (Warszawa 1992), stanowi pierwsze tego typu przedsięwzięcie nie tylko na forum polskim, lecz i światowym. Istnieją bowiem, jak dotychczas, jedynie niepełne ujęcia teorii powieści z danego kręgu kulturowego, dokonywane przeważnie pod jednym kątem (nawet najszersze i najbardziej współczesne z nich, *Introduction aux grandes théories du roman* Pierre'a Chartiera, wydane w r. 1990, skupiając się przede wszystkim na powieści francuskiej i teoriach francuskojęzycznych, nie obejmuje tak szerokiego kręgu problemów z różnych krajów, jak również w omawianiu teorii powstałych po drugiej wojnie nie wykracza poza *nouveau roman* i nie zajmuje się współczesnymi naukowymi teoriami powieści). Zawarta teraz w jednym tomie Markiewiczowska historia teorii powieści (bo i tak można ująć problematykę tej książki) ogarnia zaś zarówno programy powstałe w okresie rodzenia się gatunku w całej Europie, jak teorię towarzyszącą jego rozwojowi oraz powstawaniu kolejnych nurtów na całym świecie aż po dzień dzisiejszy, a wreszcie współczesne najwybitniejsze ujęcia krytyczno- i teoretycznoliterackie. W początkowej partii autor zajmuje się przy tym przede wszystkim tzw. poetyką sformułowaną powieści, w późniejszych częściach coraz bardziej rozszerzając zakres tematyczny na problematykę związaną z jej kolejnymi nowymi kierunkami rozwoju, a także, z jednej strony, na teorie tworzone przez współczesnych krytyków i wybitnych powieściopisarzy (też właściwie mające przede wszystkim cechy poetyki sformułowanej i dotyczące dość często ich własnych powieści) oraz z drugiej – na *sensu stricto* naukowe teorie powieści.

Tak szeroki zakres materiału, przez cały czas istnienia powieści ujmowanego w dodatku przez krytyków i twórców częściej normatywnie niż opisowo, a zarazem ulegającego rozlicznym przekształceniom, związanym zarówno z przemianami gatunku powieściowego, jak z relacjami względem powstającej i intensywnie rozwijającej się już od XIX w. naukowej teorii powieści, wchodzącej w XX w. w obręb teorii literatury – sprawił szczególne trudności przy jego opracowywaniu. Tym bardziej iż materiał ten dotyczy problemów powieści przynajmniej pięciu kręgów narodowych, tj. francuskiego, angielskiego, niemieckiego, amerykańskiego oraz rosyjskiego, i wymaga niekiedy uzupełniających informacji o ważnych koncepcjach wywodzących się z innych krajów. Wszystkie te teorie ujmowane są przy tym w momencie powstawania i rozwoju dość często za pomocą terminologii zupełnie odmiennej, charakterystycznej dla danego kręgu kulturowego i funkcjonującej przede wszystkim czy nawet wyłącznie w jego języku. W dodatku praktycznie w większości wypowiedzi należących do teorii powieści przeważnie nie chodziło tylko o samą powieść, gdyż od początków swego świadomego i uznanego istnienia, czyli przynajmniej od w. XVIII, stanowiła ona część literatury uczestniczącą żywo w programach wszystkich kolejnych prądów literackich. Teorie jej więc zawsze w jakimś