

Mieczysław Giergielewicz

"Polski teatr romantyczny", Część 1 : "Prolegomena do estetyki", Stanisław Kolbuszewski, Gniezno 1931 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 29/1/4, 134-136

1932

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.

Stanisław Kolbuszewski: *Polski teatr romantyczny, Część 1: Prolegomena do estetyki.* 1931 (Gniezno), str. 132 (174).

Praca dr. Kolbuszewskiego, zakrojona na rozległą skalę, ma się składać z trzech części i obejmie zapewne całokształt dziejów dramatu romantycznego w Polsce. Całkowita realizacja podjętego zamiaru wypełni lukę w naszym piśmiennictwie; miarodajny sąd o dziele będzie można wypowiedzieć oczywiście dopiero wtedy, gdy ukaże się w druku jego całość. Z drugiej strony tom pierwszy jest niemal samoistny; stanowi rodzaj ogólnego wstępu. Autor nie zajmuje się w nim jeszcze rozbiorem dzieł literackich, lecz zdąży jedynie do odtworzenia na podstawie dochowanych świadectw poglądów estetycznych romantyków na sztukę dramatyczną.

Tytuł rozprawy może wywołać pewne nieporozumienie. Słowo „teatr“ nasuwa na myśl nie tylko literaturę dramatyczną, lecz również szereg innych czynników, jak np. aktora, reżysera, inscenizację, publiczność i t. p. Natomiast omawiana książka ujmuje przedmiot niemal wyłącznie z punktu widzenia literackiego; opiera się na opiniach teoretyków sztuki dramatycznej, pozostawiając na uboczu rzeczywistość życia teatralnego. Takie ograniczenie zakresu badań zostało naturalnie przeprowadzone celowo. Zdaje się jednak, że spojrzenie na teatr ze strony aktora czy publiczności, jako współtwórców atmosfery kulturalnej, przyczyniłoby się do częściowego wyjaśnienia niektórych postulatów estetycznych romantyzmu. Nasuwa się np. na myśl przypomnienie znajomości V. Hugo z Talmą. Estetyka dramatyczności, zawarta w książce, nosi charakter zbyt oderwany, posiada cechę niezależności od życia i wszystkimi swymi korzeniami wydaje się tkwić w teoretycznych ideałach, zbudowanych na drodze dedukcji. Termin „romantyczny“ określony został w sensie historycznym. Teatrem romantycznym został przeto nazwany „teatr“, który istnieje, żyje, rozwija się od zarania do połowy XIX wieku. Takie stanowisko ze względów metodologicznych rokuje wyraźne korzyści, jednak właśnie w odniesieniu do twórczości dramatycznej wymagałoby pewnego sprecyzowania. Nie zawiera bowiem kryterjum klasyfikacji dramatu, wskutek czego trzeba będzie później wyjaśniać, dlaczego pewne dzieła zostaną pominięte jako nieromantyczne, mimo że pod względem chronologicznym będą odpowiadały definicji. Zwłaszcza literatura polska z trudem da się pomieścić w tej prostej formule.

Materiał rzeczowy, uwzględniony w rozprawie, stanowią podstawowe teorie dramatu romantycznego w Niemczech, Francji, Włoszech i wreszcie w Polsce. Słusznie pozostawione zostało na uboczu piśmiennictwo angielskie, które na skutek kultu dla genjuszu Szekspira nie zaznało wprawdzie uciążliwej niewoli przepisów klasycznych ale zato nie współuczestniczyło w bujnym odrodzeniu dramatu na początku wieku XIX i w stosunku do potężnego rozwoju teatru romantycznego pozostawało jakby na uboczu, przyświecając mu jedynie gwiazdą szekspirowską. Natomiast pouczające wyniki mogłoby przynieść szersze uwzględnienie literatur słowiańskich.

Badania genetyczne zostały pominięte, gdyż celem autora było wydobyć z chaosu dochowanych świadectw zarysu idealnej koncepcji dramatu romantycznego, jako zbiorowego tworu. Wskutek tego stronie chronologicznej wypowiedzi krytycznych przypadła w udziale rola znikoma. Zbieżności, występujące między opiniami poszczególnych teoretyków, mają jedynie wskazywać na to, że epoka romantyczna wytworzyła pewien dość jednolity typ dramatyczności. Takie ujęcie przedmiotu przesłania wprawdzie chwilowo odrębności lokalne, lecz zato uplastycznia ducha i atmosferę epoki, oraz stwarza rozległe tło dla rozważań, poświęconych literaturze ojczyściej. Występuje na widownię europejski charakter polskiej myśli krytycznej z pierwszej połowy wieku XIX.

Romantyczne teorie dramatu były na Zachodzie opracowywane wielokrotnie, przeto badacz nasz kroczył drogą dobrze ubitą. Jednak na korzyść jego przemawia to, iż nie polegając na sądach cudzych, sięgnął do źródeł i poddał je ponownemu, samodzielnemu opracowaniu. Na mniej pewnym gruncie wypadało stawiać kroki przy omawianiu krytyki polskiej. Toteż możnaby polemizować z autorem w sprawie doboru źródeł. Wydaje się np., że za wiele miejsca zajmuje w pracy osoba K. Brodzińskiego, który nie może rościć pretensyj do miana chorążego teatru romantycznego w Polsce. Wymieniony został szereg autorów, którzy jedynie pośrednio wiążą się z teatrem romantycznym. Co prawda, brakło na naszym gruncie specjalnych rozpraw, poświęconych teatrowi, wskutek czego panującą opinię trzeba rekonstruować na podstawie wypowiedzeń przygodnych. Wypadło nieraz sięgać nawet do korespondencji. Wykłady Mickiewicza w Collège de France były wygłaszane w czasie, gdy rozwój dramatu romantycznego w Polsce dobiegał końca, toteż trzeba je traktować inaczej, niż oświadczenia Stendhala czy Hugo, składane w okresie walki o nową sztukę.

Początkowy rozdział rozprawy został poświęcony głównie rozpatrzeniu stosunku do nowych bogów teatru romantycznego: Szekspira i Calderona. Jeśli chodzi o teren polski, problem wpływów szekspirowskich został szeroko omówiony w znanej książce prof. Szyjkowskiego i dr. Kolbuszewski słusznie ogranicza się do krótkiego rysu jej treści. Natomiast stosunkowo niewiele mówiło się dotychczas o Calderonie. Omawiana rozprawa ogranicza się również do ogólnikowej wzmianki o calderonizmie, wskutek czego postawienie na jednym poziomie Calderona i Szekspira, jako „wzorów i źródła inwencji artystycznej“, budzi uczucie niepewności.

Zkolei został poddany rozważaniom problem iluzji teatralnej, który, jak wiadomo, stanowił przedmiot najżarliwszej walki między obozami klasyków i romantyków. Wyrazistymi rysami nakreślił autor dzieje kampanji przeciwko fanatycznemu przestrzeganiu zasady trzech jedności. Zwłaszcza zasługuje na uwagę przypomnienie opinii Manzonięgo. Trafnie uwydatnione zostały dwa odmienne wyobrażenia iluzji dramatycznej w dobie romantyzmu: pierwsze, reprezentowane najlepiej przez Tieck'a, domagało się całkowitego ocza-

rowania widza, dania mu złudzenia bezwzględnej prawdy, drugie zaś, występujące u Stendhal'a, godziło się z koniecznością dystansu między sztuką a widzami, którzy mimo wszystko zawsze będą sobie zdawali sprawę z tego, że przedstawienie sceniczne jest tylko fikcją. Ta ważna dwoistość w teorii dramatu romantycznego znalazła odbicie w powstawaniu dwóch typów sztuk, z których jeden odznacza się potężną, jednolitą sugestywnością, drugi zaś jest przepojony szczególnie ironją i akcentuje fantastyczność przebiegów scenicznych. Dalsze części rozprawy wykażą zapewne owocność podziału.

Rozdział trzeci, poświęcony „materji natchnienia“, analizuje zasadnicze składniki dramatu romantycznego: indywidualność ludzką z odrębnym życiem psychicznym, w którym tkwi źródło tragizmu; elementy historyczny i lokalny, oraz związany z niemi czynnik narodowy; motywy baśniowe i echa średniowiecza, wiążące się z upodobaniem do prostoty; wreszcie egzotyczność. Przedewszystkiem jednak, zdaniem autora, dramat był w oczach romantyków obrazem życia w całej jego kalejdoskopowej różnorodności, syntezą wszystkich przejawów ducha ludzkiego. Stąd też i pod względem formalnym miał łączyć różne rodzaje poezji i sztuki. Wchłania elementy muzyczne i malarskie, zbliżając się w ten sposób do opery. Obejmuje lirykę i epikę, tragizm i komizm, wzniosłość i pospolitość. To zespolenie sprzecznych elementów nadaje mu charakter groteskowy. Ze swej strony dodamy, że wykaz najważniejszych składników teatru romantycznego jest niezupełny, ale autorowi zapewne nie zależało na ich wyczerpaniu. Warto również wspomnieć, że przy zestawianiu kontrastów romantycy powoływali się na starożytnych klasyków.

Uwagi, poświęcone „formie natchnienia“, roli wiersza, chórów, stylu etc., nie budzą poważniejszych zastrzeżeń. Efektowny ustęp uwydatnia znaczenie dramatu w świetle mistyki romantycznej. Rozdział końcowy, omawiający cele teatru romantycznego, zawiera pewne powtórzenia: o zadaniach estetycznych i patriotycznych była częściowo mowa przy analizie „materji natchnienia“. Wogóle mimo że plan „prolegomenów“ odznacza się przejrzystością, w rozwinięciu przydałoby się więcej zwartości. Zestawienie poglądów Arystotelesa z teorią dramatu w dobie romantyzmu doprowadziło do stwierdzenia szeregu podobieństw. Źródła ich należy jednak szukać nie w istotnym pokrewieństwie dążeń, lecz w ogólności zasad Arystotelesa. Oryginalność romantyków zasadza się nie na ramach ogólnych, ale na sposobie ich wypełniania.

Zestawienia, przeprowadzone przez dr. Kolbuszewskiego, są krokiem naprzód na drodze do zrozumienia teatru romantycznego; stanowią dla badaczy romantyzmu jakby podręczną skalę, dzięki której wyraźniej zarysują się wymiary zjawisk literackich w rozpatrywanym okresie czasu.

Mieczysław Giergielewicz.