

Mieczysław Klimowicz

"Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru", Dobrochna Ratajczak, Poznań 1985 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/3, 339-345

1987

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.

Dobrochna Ratajczak, PRZESTRZEN W DRAMACIE I DRAMAT W PRZESTRZENI TEATRU. Poznań 1985. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ss. 240, 14 nlb. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 30.

Książka Dobrochny Ratajczak *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru* przynosi w dziedzinie teatrologii nowe propozycje metodologiczne i zgodnie z nimi przedstawia zarysy monografii dwóch głównych gatunków teatru polskiego Oświecenia i pierwszej połowy w. XIX: komedii i tragedii. Jest to kontynuacja — na wyższym poziomie syntezy — nowatorskich prac autorki opublikowanych w „Pamiętniku Literackim” przed niewiele laty: *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze* (1978, z. 2) oraz *Przestrzenie narodowej tragedii* (1981, z. 2). Dylemat, który towarzyszy teatrologii od początku jej istnienia, mianowicie jak scalić elementy składowe przedstawienia: tekst literacki dramatu, architekturę teatru, jego organizację, grę aktora, inscenizację, publiczność etc., rozwiązuje Ratajczak w sposób ciekawy i sprawdzający się w konkretnych analizach oraz w ich rezultatach.

Wychodząc z założenia, iż nie będzie próbowała odtworzyć kształtu przedstawienia, co uważało się na ogół za główne zadanie teatrologii, autorka „stawia sobie za cel opisu nie tyle indywidualne osiągnięcia poszczególnych twórców, nie analizę pojedynczych dzieł czy wręcz arcydzieł, choć one wyznaczały przecież rozwój sceny narodowej i sztuki teatru, co prezentację realnie i powszechnie panujących norm, a nade wszystko — reguł formowania struktur przestrzennych” (s. 102). Pojęcie „przestrzeni” zarówno w literaturze, jak i w teatrze zaczyna być coraz częściej stosowane i okazuje się płodne naukowo w różnego rodzaju analizach i opracowaniach monograficznych; tutaj przedstawione jego rozumienie wyróżnia się jednak historycznoliterackim punktem wyjścia — to struktura dramatu w realizacjach scenicznych jest terenem obserwacji, co zostało umotywowane klasycystycznym charakterem obu omawianych gatunków dramatycznych, odznaczających się przewagą elementu literackości nad elementem widowiskowym. Stosunki przestrzenne w dramacie — pisze autorka — wyrażając pośrednio pewne prawdy o świecie stają się wyznacznikiem określenia i rozróżniania gatunków dramatycznych, poza tym przestrzeń pozostaje w stałych związkach ze wszystkimi składnikami dramatu: postaciami, fabułą, akcją etc., co stwarza możliwości zintegrowanej analizy sztuki czy też grupy sztuk.

Odwołując się do prac teoretyków: Bachtina, Łotmana, z polskich Janusza Sławińskiego, Ireny Sławińskiej, Jana Błońskiego, stwierdza badaczka, że „ponad światem »wysłowionym« w dziele daje się każdorazowo zbudować całościowy obraz przestrzenny tworzony i przekazywany przez poszczególne gatunki dramatyczne (wraz z zespołami preferowanych jednostek znaczeniowych i aksjologicznych, wykorzystujących określoną topikę przestrzenną i odwołujących się do społeczno-kulturowych wzorów doświadczania przestrzeni), natomiast samą czasoprzestrzeń również można traktować jako wyróżnik gatunkowy, jako cechę przynależną »poszczególnym gatunkom literackim i ich odmianom«” (s. 101).

Trudność podstawowa, zdaniem Ratajczak, polega na tym, że do odtworzenia takich modelowych konstrukcji potrzebne są szczegółowe analizy wszystkich dzieł powstałych w omawianym okresie — zadanie w praktyce raczej niewykonalne. Odrzuca też badaczka możliwość ograniczenia się do dzieł sprawdzonych na scenie, które weszły do kanonu literatury, wtedy bowiem odpadyby utwory mniejszej rangi, zasilające codzienne życie teatru, reprezentujące poza tym najlepiej normy gatunkowe. To one więc, utwory typowe, choć mało nieraz wartościowe artystycznie, a raczej ich struktury, będą przedmiotem obserwacji. Na marginesie warto przypomnieć, iż pierwszą próbę systemowej analizy prawie całej francuskiej produkcji teatru klasycystycznego lat 1630—1674 przedstawił Jacques Scherer w swo-

jej książce *La Dramaturgie classique en France* (1950; i wyd. nast.). Inny wprowadził cel przyświecał temu autorowi, mianowicie zbadanie techniki dramatu klasycystycznego. Zrealizował to dzięki zastosowaniu oryginalnej metody polegającej na wyodrębnieniu tzw. struktury wewnętrznej i zewnętrznej dzieła, ale położył również akcent na analizę struktur utworów przeciętnych, które pozwalają łatwiej uchwycić działanie norm systemowych i na ich tle zrozumieć osiągnięcia wielkich mistrzów.

Rozprawa Dobrochny Ratajczak składa się właściwie z dwóch części. Pierwsza, zatytułowana *Scena-świat à l'italienne*, omawia w sposób gruntowny narodziny i rozwój „włoskiej maszyny do grania”, która dzięki zaletom swojej struktury przestrzennej, wyodrębnieniu sceny, perspektywie, malarskości i innym wynalazkom technicznym stworzyła koncepcję teatru iluzjonistycznego, który zdominował teatry świata i dopiero w XX w. przeżywamy jego kryzys na skutek konkurencji kina. Obszerny zarys monograficzny rozwoju włoskiej sceny w Europie i w Polsce do XVIII w. jest pierwszym całościowym opracowaniem tego zagadnienia w naszej literaturze przedmiotu, ponadto znakomicie wprowadza do głównej części rozprawy poświęconej stosunkowi przestrzennej organizacji polskiego dramatu w omawianym okresie do możliwości sceny włoskiej.

Druga część książki poświęcona jest komedii i tu można sprawdzić, jak przydatna okazuje się kategoria przestrzeni zastosowana przez autorkę do analizy tego gatunku. Np. rozdział *Opozycje przestrzenne: stolica i Kufłowice*, chociaż podejmuje dyskutowane już w historii teatru i dramatu problemy, m.in. opozycje: wieś—miasto, stolica—prowincja, swojskość—cudzoziemszczyzna, młodzi—starzy, postępowi—konserwatyści, pozwala je ująć w szerszym, integrującym całość kontekście oraz lepiej zrozumieć i opisać związki między różnymi odmianami komedii oraz gatunkami pokrewnymi. Np. przestrzeń komedii Bohomolca lat 1765—1767 przedstawiająca wiejski lub warszawski dworek, jest — stwierdza autorka — prawie pusta, „uniwersalna”, stanowi miejsce przechodnie, pozbawione intymności i charakterystycznych realiów; stąd główny akcent zostaje położony na grę aktorów i kostiumy, które stanowiły istotny czynnik w unarodowieniu tej przestrzeni.

Otrzymujemy dalej niezwykle ciekawy wywód o tym, jak dzięki wpływom sentymentalizmu owa przestrzeń komedii zaczyna nabierać cech swojskości i bardziej realistycznego charakteru. Badaczka wychodzi od stwierdzenia Teresy Kostkiewiczowej, zawartego w jej książce *Klasycyzm — rokoko — sentymentalizm* (Warszawa 1975), że sentymentalizm nie był prądem konkurencyjnym wobec klasycyzmu, ale współistniejącym z nim i uzupełniającym go, po czym wykazuje, jak w gatunkach inspirowanych przez sentymentalizm, takich jak komedia poważna, opera komiczna i drama, zaczyna się formować koncepcja domu jako przestrzeni prywatnej, miejsca, w którym panują cnoty mieszczańskie, gdzie znajdują schronienie i azyl szlachetni lub nieszczęśliwi bohaterowie dramy. Przestrzeń ta powoli się rozrasta, gdyż „strefa intymna mogła być teraz chroniona swoistym pasem dodatkowym, rozciągając prywatność na przylegający do domu ogród, i dopiero ta całość przeciwstawiana bywała zewnętrznemu światu” (s. 121). Pomiedzy tą intymną przestrzenią a przestrzenią zewnętrzną, miastem, istnieje stosunek antagonistyczny. To stamtąd działają złe siły, które zagrażają spokojowi i bezpieczeństwu mieszkańców domu, jak np. w *Ojcu rodziny* Diderota, *Graczu Moore'a* czy w *Zbiegu z miłości ku rodzicom* Stephaniego. „Tak pojęta antynomiczność przestrzeni skłania wręcz do ostrego wydzielenia ze sfery publicznej (świata, miasta, ulicy) przestrzeni prywatnej (domu, ogrodu), i to niemal na zasadzie przeciwstawienia obszaru *sacrum* obszarowi *profanum*, by z kolei z prywatnego terytorium ukreować swoisty dom-wszechświat, stanowiący wykładnik oczywistej tęsknoty za rajem ziemskim” (s. 121).

Znajdujemy w dalszym ciągu omawianego rozdziału interesującą analizę wpły-

wu tej arkadyjskiej koncepcji domu na komedię. Analiza ukazuje również awans szczegółów, rekwizytów, które zaczynają współgrać z aktorem i nadają tej przestrzeni charakter intymny, co można obserwować nie tylko w komedii klasycystycznej inspirowanej przez sentymentalizm, ale i w tzw. warszawskiej komedii obyczajowej, wyrastającej z ducha rokoka. Formowanie się arkadyjskiej wizji dworku szlacheckiego w komedii pod wpływem dramy było wyrazem nie tylko wpływu „zewnątrznego”, jednego gatunku na drugi, ale odnaleźć je można w głębszych pokładach „struktury wewnętrznej” komedii. Np. u Bohomolca czy u Lipskiego taka właśnie wizja znajduje wyraz w sentymentalnych dialogach i monologach postaci czy nawet w całych scenach.

Zastosowana tu metoda pozwala nie tylko ująć rozwój komedii w. XVIII i pierwszej połowy XIX w diachronii, w wymiarze historycznym, ale i scalić analizę różnych jej odmian oraz związków z gatunkami pokrewnymi w jednolitej narracji w porządku chronologicznym, bez wyodrębniania, jak czyniono dotychczas, rozdziałów poświęconych komedii dydaktycznej, obyczajowej, poważnej *etc.* Dzięki zastosowaniu pojęcia przestrzeni dramatu i teatru — nawet, zdawałoby się, już dobrze udokumentowane i zbadane niektóre zjawiska w komedii i teatrze XVIII-wiecznym nabierają głębszego wymiaru. Np. omawiając przestrzeń komedii pierwszych lat stanisławowskich stwierdza autorka zgodnie ze stanem badań, iż opozycje wieś—miasto czy stolica—provincia oparte są w niej na zasadzie uznawania miasta i tych, którzy z niego pochodzą, za wzór nowoczesności i wszelkich cnót, a miejsce akcji — dworek szlachecki, stanowi siedlisko zacofania i konserwatywnego sarmatyzmu. Natomiast pozytywni bohaterowie, przybysze z miasta lub tam wyedukowani, to bezbarwni rezonerzy, ubrani we francuskie fraki, jedynym zaś elementem unarodowienia tej „pustej” przestrzeni są negatywne postacie sarmatów. W latach siedemdziesiątych w. XVIII, wskutek zmian w kulturze, dorastania generacji oświeconych sarmatów oraz wpływów sentymentalizmu, zaczyna się proces unarodowienia przestrzeni komedii, sarmaci stają się pozytywni, cechą obcości otrzymują postacie rokokowe, ubrane po cudzoziemsku.

W sposób niezwykle subtelny autorka analizuje ten proces doprowadzając narrację do początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy to w wielu komediach, a przede wszystkim w Niemcewiczowskim *Powrocie pośta*, kształtuje się obraz domu — dworu szlacheckiego jako nowoczesnej arkadii ziemiańskiej, „swoistego matecznika polszczyzny” (s. 132), w którym uprawia się autentyczne cnoty, gdzie panuje prostota i skromność, szczery oświeceniowy patriotyzm. Nacechowanie negatywne natomiast otrzymuje tu świat rokokowej arkadii, reprezentowany w sztuce przez postacie Starościny i Szarmanckiego, kontynuacje wzorów z warszawskiej komedii obyczajowej. Z zawartym w przestrzeni teatralnej komedii obrazem arkadii szlacheckiej kontrastuje przestrzeń kreowana tylko słowem, owa „mała kabanka w gaiuku”, „kaskada” i „brzeg szemrzącego strumyka”. Świat autentycznych wartości został przeciwstawiony światu sztucznych potrzeb i pozorów.

Doceniając w pełni korzyści płynące z zastosowanej przez autorkę metody oraz nowatorstwo rezultatów, można by jednak zgłosić kilka uwag na temat omawianego rozdziału. Nie wszystkie elementy struktury dzieła, a zatem i przestrzeni dramatu, zostały, jak np. u Scherera, w analizach uwzględnione, co można tłumaczyć tym, iż rozprawa nie jest jeszcze pełną monografią gatunku, ale ujęciem go z pewnego punktu widzenia. Natomiast w napisanej tą metodą historii komedii powinny się one znaleźć w większym stopniu niż dotychczas: przede wszystkim myślę o sposobach awansowania postaci mieszczańskich i chłopskich w dramie i operze komicznej, czego nieudane próby obserwujemy także w komedii. Być może, optyka teoretyczna rozprawy nie zmuszała autorki do wyeksponowania tej sprawy, ale w historii teatru, jak dowodzą dokumenty, była to rzeczywista rewolucja; w ówczesnej „przestrzeni” dramatu i teatru pojawiły się postacie dotąd nie spotykane

w roli bohaterów poważnych czy lirycznych. Pamiętnikarze opisują szok, jaki u widzów mieszczańskich wywołały pierwsze przedstawienia dramy na scenie Comédie Française. Z relacji tych wynika, iż nigdy na widowni teatru nie wylano tyłu łez jak w owym czasie. Mimo iż drama poza terenem niemieckim nie przyniosła arcydzieł żywych do dziś na scenie, współcześnie stanowiła ważne wydarzenie w kulturze. Formowanie się koncepcji bohatera mieszczańskiego w nowej „przestrzeni” dramatu, oparte na motywacji sentymentalizmu, jest problemem godnym uwagi.

Nieco inaczej ma się rzecz, moim zdaniem, z operą komiczną (zwaną na terenie wiedeńskim „Singspiel” — śpiewogrą), chociaż wyrosła ona również z inspiracji sentymentalizmu. Mimo niewielkich rozmiarów i komediowego charakteru opera komiczna poruszała nieraz, zwłaszcza w w. XVIII, ważne problemy społeczne, polityczne, a nawet filozoficzne, by wymienić takie utwory, jak *Cud mniemany* Bogusławskiego i *Zaczarowany flet* Mozarta—Schikanedera. Słusznie pisze autorka, że przestrzeń w operach o tematyce miejskiej kształtowała się podobnie jak w dramie, wzbogacając się o nowe realia, np. kuźni, warsztatu rzemieślniczego. Inaczej natomiast w operze komicznej przedstawiającej wieś, gdzie akcja toczy się wprawdzie w wiejskiej chałupie, która nie stanowi miejsca wyodrębnionego, ale włączona jest w przestrzeń zewnętrzną: z placem otoczonym innymi chałupami, młynem *etc.* „Rysem znamienym jest to, iż zostaje ona [tj. chałupa] wtopiona niejako w wiejską wspólnotę i że ta wspólnota wpływa w sposób zdecydowany na los bohaterów. Toteż chałupa staje się nieoczekiwanie czymś w rodzaju »wiejskiej agory« [...]” (s. 127). Najczęściej w bliskiej perspektywie, w przestrzeni fikcyjnej, jest dwór szlachecki, wpływający — czasem negatywnie, ale w większości wypadków pozytywnie — na losy bohaterów.

Taka konstrukcja przestrzeni wiejskiej w operze komicznej ma, moim zdaniem, głębszą motywację w sytuacji kulturowej okresu. Należałoby wyjść od prostej obserwacji, że jeśli w dramie mieszczańskiej nie tylko jej twórcą, bohaterem, ale i adresatem w procesie komunikacji teatralnej był przede wszystkim mieszczanin, to wiejska opera komiczna powstawała poza sferą zainteresowania chłopca i nie przewidywała jego uczestnictwa w odbiorze utworu. Szlacheccy autorzy w Polsce i dyrektorzy teatrów mogli tu nawiązać jedynie do mitu arkadii szlacheckiej, żywej od czasów Reja, której istnienie chłop swą pracą umożliwiał, ale w niej nie brał udziału. Ideologia Oświecenia spowodowała modernizację tego mitu, którą najlepiej, w sposób poglądowy, ilustrują zakładane przy rezydencjach magnackich i szlacheckich ogrody angielskie. Np. w Puławach Czartoryskich ogród przedstawiał już nową koncepcję arkadii: obok starych drzew, autentycznej i nieskażonej natury obejmował prawdziwe wsie, chaty wiejskie wraz z ich mieszkańcami. Księżna Izabela stworzyła nowy typ kontaktów ze wsią, bywała na uroczystościach rodzinnych, poza tym wieś uczestniczyła w wielu fetach dworskich, i to wieś prawdziwa, może tylko lepiej ubrana niż zwykle. Składnikiem nowej arkadii została zaś w pewnym sensie wieś jako zbiorowość, a jej sprawy, widziane z perspektywy pałacu, reżyserowano np. w większości oper komicznych (z wyjątkiem *Cudu mniemanego*) zgodnie z założeniami fizjokratyzmu. Awans tych chłopskich postaci oraz unarodowienie przestrzeni teatralnej stały się możliwe dzięki środkom przejętym z polskiej tradycji sielankowej i z folkloru. Myślę, iż był to w teatrze również przełom, choć mniej szokujący niż w dramie, lecz przełom godny osobnego zbadania.

Sądzę również, iż w dalszych badaniach nad przemianami przestrzeni dramatu i teatru w. XVIII i XIX, badaniach, które tak twórczo rozwija Dobrochna Ratajczak, warto poświęcić więcej uwagi sprawom iluzji teatralnej, ponieważ jej rozumienie w procesie komunikacyjnym autor—dzieło—widz może mieć pewne znaczenie dla interpretacji tego, co dzieje się w owej teatralnej przestrzeni. W studiach filmoznawczych istnieje już na ten temat bogata literatura przedmiotu, zwłaszcza

jeśli idzie o zagadnienia identyfikacji. Ponieważ „włoska maszyna do grania” nastawiona była również na wywołanie iluzji, wydaje się nie od rzeczy rozwinąć i tutaj ten wątek. Autorka oczywiście nie traci go z pola widzenia, wspomina o iluzji w związku z trzema jednościami klasycystycznymi, które ją warunkowały, ale kwestia ta nie ma większego znaczenia w przedstawionych nam wywodach. Nie potrafię, rzecz jasna, skonstruować tutaj jakiejś koncepcji badania iluzji w teatrze klasycystycznym, chciałbym jedynie przypomnieć niektóre — interesujące, moim zdaniem — fakty.

Problemom iluzji i trzech jedności poświęcają wiele uwagi francuscy pomalierzyści, np. Destouches, który w licznych wstępach do swoich sztuk dość szeroko omawia to zagadnienie. Wychodzi z założenia, że widz w trakcie spektaklu powinien mieć pełne złudzenie, iż ogląda na scenie zdarzenia prawdziwe, a uzyskanie tego złudzenia osiągalne jest dzięki respektowaniu trzech jedności. Sztuka może być, zdaniem Destouches'a, artystycznie znakomita, jeśli jednak narusza klasycystyczne jedności, staje się dla teatru nieużyteczna, pozbawia bowiem widza iluzji rzeczywistości. Z tymi poglądami polemizuje w „Monitorze” z r. 1766 Teatralski, który idąc za Johnsonem stwierdza, iż nie jest prawdą, jakoby widz patrzył na przedstawienie jak na wydarzenie prawdziwe, natomiast jego udział w akcji polega na identyfikowaniu się z postaciami sztuki, zatem jedności klasycystyczne nie są tu niezbędne¹. Ta nowa koncepcja iluzji wynikała z fascynacji Szekspirem w Europie, który mimo prób cywilizowania go jako „genialnego barbarzyńcy” według gustów klasycystycznych, oddziaływał jednak „destruktywnie” na ówczesny teatr i na charakter jego przestrzeni.

Nawet twórca teatru o profilu klasycystycznym, Stanisław August, był admiratorem Szekspira, o czym świadczy jego wypowiedź w pamiętnikach po obejrzeniu w Londynie r. 1754 sztuk autora *Hamleta*. Pisał m.in.: „Wiążę z tym spektaklem wspomnienie wszystkich pięknych reguł trzech jedności, których stosowanie daje powód francuskim autorom dramatycznym do uważania się za lepszych od angielskich. Wyznaję jednak, że im więcej widziałem sztuk Szekspira, tym bardziej staję się heretykiem w tej materii. [...] Albowiem sądzę, iż szczegóły, którymi są napełnione sztuki angielskie, a zwłaszcza Sekspira, określające tak mocno barwę i klimat czasu i kraju reprezentowanego na scenie, dają mi więcej iluzji niż ta wzniosła i tym samym nadęta jednorodność stylu tragedii francuskich. Albowiem bez iluzji nie ma rozrywki teatralnej”².

Sądzę więc, że w dalszych badaniach wpływ Szekspira na przemiany przestrzeni w polskim teatrze, zwłaszcza w pierwszej połowie w. XIX, należałoby wziąć pod uwagę, co potwierdzają również ostatnie prace³.

Wracając po tych marginesowych uwagach do głównego nurtu rozważań autorki o przestrzeni w komedii, chciałbym podkreślić szczególną rangę rozdziałów: *Dwie przestrzenie — dwie rzeczywistości (miejski salon i wiejski dworek)* oraz *W drodze do Soplicowa*. Nasuwa się tutaj refleksja, jak daleko w głąb XIX wieku rozwija się nadal komedia klasycystyczna i sentymentalna, w okresie międzypowstaniowym w biedermeierowskiej formie; mimo iż romantycy traktowali ją pogardliwie,

¹ Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego. 1765—1773*. Warszawa 1965, rozdz. *Pod patronatem Destouches'a*.

² *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*. T. 1. St.-Petersbourg 1914, s. 112—113. Cyt. (w przekładzie własnym) według przedruku w: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 166.

³ Zob. Z. Wołoszyńska, *Shakespeare en Pologne vers la fin du XVIIIe et au début de XIXe siècle*. W zbiorze: *Le Théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes, Pratiques, Echanges*. „Romanica Wratislaviensia” 25 (1985).

sami nie stworzyli własnego wzorca tego gatunku. Ważna to obserwacja, którą należy uwzględnić w dyskusji nad cezurą między Oświeceniem a romantyzmem. Istotny tok rozważań dotyczy jednak formowania się w komedii, zwłaszcza w jej „wysokiej” odmianie, przestrzeni miejskiej i wiejskiej; salonu, nacechowanego negatywnie, jako nienarodowa przestrzeń obca, oraz wiejskiego dworku, nowej arkiadii, jedyne miejsce po rozbiorach, w którym można się czuć bezpiecznie i żyć cnotliwie.

Formowaniu się stereotypu dworku szlacheckiego jako centrum polszczyzny sekundowała postaniśławowska komedioopera, w której na „drodze do Soplicowa” pojawiały się poszczególne symbole „polskiej chaty”, nie składając się jednak wskutek ograniczeń gatunkowych — podobnie jak w komedii — na obraz całościowy dworku. Autorka w sposób niezwykle ciekawy analizuje ten proces, stwierdzając na końcu, że dopiero po powstaniu styczniowym pewne zbliżenie do wzoru Soplicowa można obserwować w operze, mianowicie w *Strasznym dworze*, w którym nie tyle dzięki walorom libretta, ile dzięki muzyce dokonana się jakby synteza dotychczasowych elementów. „W każdym razie — konkluduje autorka — dla naszych rozważań jest istotne, że zarysowana tutaj ostateczna krystalizacja opisywanych tendencji dokonana została już poza obrębem komedii, która zmierzała co prawda z uporem do zbudowania scenicznego Soplicowa, ale nie potrafiła go osiągnąć. Dotarła tam natomiast poezja (*Pan Tadeusz*) i muzyka (*Straszny dwór*)” (s. 181).

W sumie więc otrzymaliśmy niezwykle ciekawy zarys historii komedii omawianego okresu, ujęty w kontekście gatunków pokrewnych, oparty na nowoczesnych założeniach metodologicznych, pozwalających lepiej, niż to robiono dotychczas, integrować dzieje gatunku z przemianami zachodzącymi w kulturze epoki.

Ostatnie dwa rozdziały książki: *Tragedia „wszędę jednaka”* i *„przede wszystkim narodowa”* oraz *Wawel: scena narodowej tragedii*, analogicznie do części poświęconej przestrzeni w komedii rozważają te same problemy na terenie „królewskiego gatunku”, ujmując je w formie szkicu monograficznego w układzie synchronicznym, które to rozwiązanie narzucił stosunkowo krótki okres rozwoju tragedii postaniśławowskiej, mianowicie lata 1807—1820. Główną oś rozważań stanowią przemiany uniwersalnej przestrzeni, typowej dla tego gatunku, w przestrzeń „narodową”, prowadzącą w efekcie — podobnie jak w komedii — do mitu dworku arkiadii „prywatnej”; tutaj do awansu Wawelu, Krakowa, kopca Krakusa itp. jako „narodowego centrum na scenie”, „obrazu świętej narodowej przestrzeni”, umieszczonej w miejscu publicznym. W pełnych erudycji i inwencji intelektualnej wywodach zawarty został przegląd problematyki polskiej tragedii neoklasykistycznej, a rezultaty tych badań wzbogacają znacznie literaturę przedmiotu, by wspomnieć, jako *pars pro toto*, efektowną i udokumentowaną tezę, iż na renesans tragedii wpłynął wyraźnie rozwój gatunków mieszanych o charakterze preromantycznym, takich jak drama, melodramat i opera. To z kolei pobudziło purystów do przeciwdziałania, czego produktem znakomitym była *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego (s. 192).

O niektóre drobiazgi można by się spierać. Np. wyrażona na s. 215 opinia, iż stworzony w klasycystycznej tragedii mit polskiego złotego wieku, umieszczany w czasach przedhistorycznych, np. w sztukach o Wandzie, traktowany jako sceniczna utopia narodowego bytu, wyrasta z oświeceniowych utopii początku — nie wydaje się całkiem słuszną. Oświeceniowe utopie początku, motywowane Russowską koncepcją „stanu natury”, miały charakter uniwersalistyczny, jak np. kraina Nipuanów w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* Krasickiego. Jedyną próbę jej unarodowienia w XVIII w. w Polsce spotykamy w *Rzeczysze matce królów* Jezierskiego, gdzie lud w Kruszewicy „na podzamczu”, rzemieślnicy, jak Piast kołodziej, jest społeczeństwem żyjącym według „stanu natury” zgodnie z Russowskimi wzorami. W tragediach o Wandzie natomiast zastosowanie kategorii narodu i typu

konfliktu, w jakim pozostaje bohaterka z jego prawami, wskazuje raczej na preromantyczną motywację utopii.

Są to jednak drobiazgi. Książka Dobrochny Ratajczak jako całość stanowi moim zdaniem wybitną propozycję interpretacyjną w badaniach nie tylko nad teatrem, ale i nad kulturą tego okresu. Operuje ogromnym zapleczem erudycyjnym, nowa metodologia zaś pozwala na większą integrację faktów i procesów, co jest obecnie w humanistyce osiągnięciem szczególnym.

Mieczysław Klimowicz

Anna Kubale, *DZIECKO ROMANTYCZNE. SZKICE O LITERATURZE*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 190. „Rozprawy Literackie” [T.] 45. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Stanisław Jaworski, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Imieniem Jana Jakuba Rousseau zaczyna Anna Kubale książkę o dziecku romantycznym. I nie bez przyczyny, ponieważ dopiero od autora *Emila* rozpoczęła się epoka prawdziwego zainteresowania dzieciństwem. W wieku XVIII dziecko weszło do kultury jako postać samodzielna, odrębna od dorosłych, nie zaś tylko jako miniatura człowieka dojrzałego. Autorka w rozdziale wstępnym (głównie w przypisach) krótko omawia stosunek do dziecka w epokach preromantycznych, uświadamiając czytelnikowi, jakim kolosalnym krokiem w tej dziedzinie były lata przełomu romantycznego. Rousseau odkrył dzieciństwo jako stan naturalny, stworzony przez naturę i w niej trwający. Z pojęciem dziecka naturalnego wiązał się u Rousseau ideał dziecka prostego, niewinnego i wolnego. Ideał, do którego człowiek dorosły na próżno pragnie powrócić, aby odzyskać więź z otaczającym go światem materialnym, odnaleźć poczucie — jak pisze autorka — „swej pierwotnej spójności i integracji” (s. 18). Obok Rousseau autorka we wstępie wprowadza nazwisko Schillera, który na sposób romantyczny podjął wątek człowieka „naiwnego”, przeciwstawił mu człowieka „sentymentalnego”, rozdartego pomiędzy naturą a kulturą, przekraczającego stan dziecięcej naiwności, doświadczającego w pełni stanu rozwiniętej kultury i pragnącego, z tej perspektywy, odzyskać w przyszłości doskonałość, jaką ma dziecko „naiwne”, lecz odzyskać na wyższym poziomie, ze świadomością swej pracy duchowej i związanego z nią cierpienia¹. Schiller dostrzegł w dziecku także możliwość rozwoju, otwartość. Widział istotę jego kondycji w nieograniczonym spełnianiu się, w byciu samym powołaniem i początkiem. Dziecku w ten sposób czystemu i otwartemu bliski był Bóg i niebo.

Tak więc literatura bezpośrednio poprzedzająca romantyzm ukazała trzy cechy dziecięctwa, które Anna Kubale uznała za składowe późniejszej, romantycznej myśli

¹ W kontekście człowiek—natura widzi dziecko romantyczne M. Janion, która w licznych studiach podkreślała znaczenie mitu dziecięctwa w romantyzmie: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, rozdz. *Wiersze sieroco Lenartowicza*; *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, rozdz. *Natura*; *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962 (w rozdziale wstępnym badaczka przedstawia egzystencjalny sens utraconego dzieciństwa, w dalszych zaś rozdziałach — tragiczne próby przywrócenia jego wartości w świecie dojrzałego poety).