

Zofia Rejman

"Polska tragedia neoklasycystyczna", wybór i opracowanie Dobrochna Ratajczak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 82/2, 294-298

1991

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.

Nieprędko jeszcze — szczególnie w obecnej sytuacji — będziemy mogli wydać wszystko to, co zasługuje nie tylko na pamięć, ale i na autentyczną lekturę. Dlatego warto komponować nowe *Helikony*, *Parnasy* i *Wiryardze*. Więcej antologii, dobrych antologii i pięknych, starych wierszy.

Krzysztof Mrowcewicz

POLSKA TRAGEDIA NEOKLASYCYSTYCZNA. Wybór i opracowanie Dobrochna Ratajczak. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1989. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CLXXXII, 400, 2 nlb. + errata na luźnej kartce. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 260. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

Literatura pierwszych lat porobiorowych, do niedawna pomijana w historii literatury, cieszy się w ostatnich latach sporym zainteresowaniem badaczy. Po książkach Piotra Żbikowskiego i Ryszarda Przybylskiego, po *Bakecie* Jarosława Marka Rymkiewicza, którego bohaterem jest Wilno początku w. XIX, przyszła kolej na publikowanie tekstów. Już wcześniej ukazała się antologia Zdzisława Libery *Poezja polska 1800—1830*¹, a ostatnio — *Polska tragedia neoklasycystyczna*. Znalazły się tu 4 utwory: *Ludgarda* Ludwika Kropińskiego, *Gliński* Franciszka Wężyka, *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego i *Bolesław Śmiały* Antoniego Hoffmana. Teksty poprzedzone zostały obszernym wstępem Dobrochny Ratajczak, który zasługuje na szczególną uwagę jako pierwszy nowoczesny zarys monograficzny polskiej tragedii narodowej.

Autorka rozpoczyna od krótkiego naszkicowania dróg rozwoju tragedii od czasów saskich. Wydaje się, iż przyjmuje założenie o ścisłym podporządkowaniu literatury tego okresu historii i polityce. Świadczą o tym zastosowane w pracy podziały chronologiczne wyznaczane nie przez kolejne utwory bądź ich sceniczne realizacje, lecz przez wydarzenia polityczne. Przyjęcie takiej perspektywy jest, jak sądzię, konsekwencją słabości polskiej tragedii oświeceniowej — gatunek ten bowiem reprezentuje w drugiej połowie XVIII w. niewielka liczba dzieł, których wartości literackie nie są oceniane wysoko. Pierwsze rozdziały stały się więc, z konieczności, opisem nieobecności tragedii w literaturze i teatrze i poszukiwaniem przyczyn tego zjawiska. Widzi je przede wszystkim autorka w specyfice polskiego klasycyzmu, który nazywa „doktryną państwową”, nastawioną na szybką akcję edukacyjną. W tych warunkach tragedia, gatunek trudny, stawiający wysokie wymagania i autorom, i czytelnikom, przegrywała z komedią, dramą i operą. Rozważania Dobrochny Ratajczak potwierdzają tezę Janusza Maciejewskiego, iż praktyka literacka Oświecenia była w wielu punktach sprzeczna z doktryną klasycyzmu, na którą powoływano się w wypowiedziach teoretycznych². Podstawowe, dydaktyczne i moralizatorskie funkcje literatura epoki realizowała poprzez gatunki spoza poetyki normatywnej: dramę mieszczańską, powieść, powiastkę moralną i publicystykę (gatunki „monitorowe” — esej, felieton, reportaż).

Szeroki adres czytelniczy narzucony przez wymagania serii zdecydował zapewne o umieszczeniu we wstępie obszernych informacji o charakterze podrecz-

¹ P. Żbikowski, *Klasycyzm postanistawowski*. Warszawa 1984. — R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983. — J. M. Rymkiewicz, *Bakiet*. Londyn 1989. — Z. Libera, *Poezja polska 1800—1830*. Warszawa 1984.

² J. Maciejewski, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*. Seria 2. Wrocław 1977.

nikowym, dotyczących kultury polskiego Oświecenia. Spośród faktów i dzieł przedstawionych przez Dobrochnę Ratajczak w pierwszych rozdziałach wstępu warto wyróżnić kilka tych, które wpłynęły na późniejszy rozwój tragedii. Przede wszystkim *Tragedię Epaminondy* Konarskiego, która otwiera dzieje tego gatunku w Polsce, a jednocześnie ustala dwie ważne cechy polskiej odmiany tragedii — optymizm i tendencyjność. Dalej dwa dzieła Wacława Rzewuskiego, *Zólkiewski* i *Władystaw pod Warną*, wprowadzające narodowe dzieje i narodowych bohaterów, wreszcie — wystawienie w Teatrze Narodowym *Meropy* Woltera, pierwszej i jedynej tragedii na scenie tego teatru (1792).

Tragedia rozwijająca się w okresie porozbiorowym stanowi, zdaniem Dobrochny Ratajczak, zupełnie nową jakość. Otrzymała też nową nazwę: tragedia neoklasyczna. Użyty w tytule książki termin jest jednocześnie propozycją nazwy stylu dominującego w literaturze przełomu XVIII i XIX wieku. W dawniejszych pracach określany był on mianem pseudoklasycyzmu, w nowszych nazywany klasycyzmem postanisławowskim lub późnym klasycyzmem. Pierwsze określenie, zawierające negatywną ocenę epoki, zostało poniechane. Dwa następne akcentują ciągłość literatury oświeceniowej. Tymczasem Dobrochna Ratajczak uważa, że „upadek państwa, »kamień grobowy«, który zamknął się nad Polską, przerwał ciągłość rozwojową naszego Oświecenia” (s. XLV). Dowodzi, że zarówno nowe warunki historyczne jak i przemiany w myśli filozoficznej uczyniły z literatury porozbiorowej okres odrębny, mający własne zaplecze światopoglądowe, własną estetykę i dynamikę rozwoju. Termin „neoklasycyzm” jest jednak o tyle niebezpieczny, iż w historii sztuki, gdzie jest najczęściej stosowany, nie dotyczy jednoznacznie zjawisk z końca XVIII wieku. Świadczy o tym wypowiedź Mariusza Karpowicza, który neoklasycystycznymi nazywał zjawiska w sztuce europejskiej połowy wieku, a nawet lat czterdziestych³.

W badaniach nad literaturą pierwszego trzydziestolecia XIX w. podkreśla się zwykle, iż o jego obliczu zdecydowały dwa zjawiska, które Dobrochna Ratajczak nazywa szeregami. Pierwszy — szereg ciągłości — to swoista „unia personalna”, żyjący i tworzący po rozbiorach pisarze stanisławowscy: Staszic, Kołłątaj, Niemcewicz, Franciszek Ksawery Dmochowski. A także „unia szkolna” — podobny typ wykształcenia, którego podstawą były teksty klasyków. Dodać tu można wspomniany gdzie indziej przez autorkę fakt, że najważniejsze dzieła filozoficzne polskiego Oświecenia, *Ród ludzki* Staszica i *Porządek fizyczno-moralny* Kołłątaja, powstały już po rozbiorach. Drugi szereg, innowacyjny, to przede wszystkim przeobrażenia w myśli filozoficznej i estetycznej, przenikanie nowych idei z Niemiec oraz wzrastające napięcie i poczucie kryzysu wartości. Rzecz w tym, że w dotychczasowych badaniach w tym pierwszym szeregu — ciągłości — umieszczano zwykle tragedię porozbiorową, gatunek tradycyjny, sytuowany najwyżej w klasycznych poetykach. Dobrochna Ratajczak dowodzi natomiast, że tragedia porozbiorowa jest gatunkiem przełomu, zawierającym w sobie wszystkie niepokoje i rozdarcia starego stylu, a swój spektakularny, choć krótkotrwały sukces zawdzięcza silnej presji nieklasycystycznych wzorów.

Dobrochna Ratajczak traktuje tragedie porozbiorowe jako pewną całość, obejmującą kilkadziesiąt tekstów o tematyce narodowej, utrzymanych w podobnej stylistyce. Autorzy tych dzieł usiłowali zachować podstawowe cechy gatunku — regułę trzech jedności, zasady prawdopodobieństwa i stosowności, 5-aktową konstrukcję i wysoki styl. Równocześnie wizja świata, którą w swych tekstach zawierali, często prowadziła do rozsadzenia klasycystycznych norm. Wizja owa wyrasta, zdaniem

³ M. Karpowicz, *Główne problemy sztuki polskiej w latach 1740—1770*. Referat wygłoszony 27 listopada 1990 na sesji naukowej w Instytucie Badań Literackich PAN.

autorki, z dwóch silnych na przełomie wieków idei — tradycjonalizmu i providencjalizmu. „Na koncepcję człowieka zakorzenionego w uniwersalnym ładzie świata zostaje nałożona koncepcja człowieka zakorzenionego w narodowej wspólnotie” (s. CIV). Twórcą tego ładu jest providencjalny Bóg, czuwający i wymierzający sprawiedliwość, strażnikiem — naród, pojmowany dość abstrakcyjnie jako zbiorowość wyposażona w zdolność decydowania o losach jednostek i państwa. Konflikt polega zwykle na podjętej przez bohatera tragedii próbie naruszenia tak pojętego ładu świata. Efektem tego jest śmierć bohatera i przywrócenie porządku.

Z ideą providencjalną koresponduje oświeceniowa jeszcze wiara w sprawiedliwość praw rządzących światem, programowy optymizm. Feliński, Węzyk, Hoffman nie sądzili, że rzeczywistość przynosi ze sobą konflikty prawdziwie tragiczne, a więc nierozwiązywalne. Z klasycznej tragedii, greckiej i francuskiej, wzięli oni — zdaniami Dobrochny Ratajczak — tylko formę. Tworzyli więc tragedie bez tragizmu: zamiast rozpaczy smutek, zamiast tragizmu patos.

Autorzy tragedii sięgali po temat historyczny nie po to, by dać świadectwo prawdzie. Stąd wybór faktów i interpretacja zdarzeń były zawsze tendencyjne. Chodziło bowiem o przekształcenie dziejów Polski w mit, o swoistą sakralizację historii, tak ważną w chwili klęski. Równocześnie to właśnie sięgnięcie do historii spowodowało, zdaniem autorki wstępu, rozbicie norm gatunkowych tragedii, wniosło do niej elementy „północne”, gotycyzm, szekspiryzm.

Odklasycznieniu tragedii służyły także jej sceniczne realizacje. Na polskim teatrze wywarł bowiem swe piętno eklektyczny gust Bogusławskiego. Przez wiele lat wychowywał on swoją publiczność na dramach i operach, przyzwyczajając ją do wielkich widowisk i silnych emocji. Teatralne wersje tragedii wzbogacano więc o skomplikowane dekoracje, ekspresyjne sceny zbiorowe i nade wszystko — o emocjonalne aktorstwo. Jak pisze Dobrochna Ratajczak, w lwowskiej premierze *Glińskiego* „obie główne role męskie (Gliński — Jan Nepomucen Nowakowski, Trepka — Antoni Benza) grane były w stylu patetycznym i rozrzewniającym, niezwykle sugestywne w obrazie potęgowanego aż do wzniosłości cierpienia (Gliński) i w pełnym uniesienia poświęceniu (Trepka) — miały już niemal romantyczny charakter” (s. CXII).

Sposób, w jaki autorka prezentuje rozwój polskiej tragedii narodowej, różnorodność kontekstów, które przywołuje, pozwalają w nowy sposób spojrzeć na literaturę porozbiorową. W tym oświetleniu jest to okres dynamiczny, targany sprzecznościami wewnętrznymi, w którym elementy „stare” i „nowe” istnieją równocześnie, przenikają się i oświetlają. „Uklasycznienie” Szekspira i współistniejące z nim „uromantycznienie” Woltera, towarzyszące tym zabiegom spory i polemiki literackie są znakami przełomu i sygnałami rodzenia się nowych wartości. Jest to wizja o wiele bardziej pociągająca niż ta, w której prowadzono po prostu dwie równoległe linie — klasyczną i romantyczną, istniejące osobno, obok siebie.

Dzieje tragedii porozbiorowej odczytać można jako pasmo sukcesów. Na sukces ten składa się wielka liczba powstałych wówczas utworów (autorka wymienia 40 dzieł o tematyce historycznej), podniesienie poziomu artystycznego aktorów i publiczności teatralnej, rozwój krytyki literackiej — stworzenie języka profesjonalnej oceny tekstu literackiego i jego scenicznej realizacji, a także wspomniane już polemiki literackie wokół tragedii, które były ważnym elementem sporu klasyków z romantykami.

Można też jednak odczytać wysiłki twórców i inscenizatorów tragedii narodowej jako ciąg niepowodzeń. Spośród 4 drukowanych w tomie tragedii 3: *Barbara Radziwiłłówna*, *Gliński* i *Ludgarda*, były teatralnym sukcesem. Można by do tego dorzucić jeszcze 2 czy 3 premiery, ale nie zmienia to faktu, że próby oparcia teatru o tragedię właśnie, podjęte przez Ludwika Osińskiego w Warszawie, skoń-

czyły się niepowodzeniem. Teatr świecił pustkami, stale zagrożony krachem finansowym. Tematyka narodowa, podstawowy — zdaniem Dobrochny Ratajczak — atut tragedii, panowała wówczas także w liryce i epice. W teatrze zaś — w dramacie i operze. To właśnie one dostarczały publiczności patriotycznych emocji, a sprzyjał temu wykształcony jeszcze w czasach stanisławowskich nawyk aluzyjnego odczytywania tekstów. Szukano aluzji politycznych w *Barbarze Radziwiłłównie*, ale także w *Przerwanej ofierze*. Zbigniew Raszewski pisze: „kiedy [...] dyrektor [Bogusławski] nalegał na prawo Inkasów do niepodległości i ukazywał, jak np. w *Przerwanej ofierze*, ich niebываły triumf, wnoszony na nosidłach z gałęzi palmowych, poprzedzony przez grupę jeńców hiszpańskich, otoczony tłumem rozśpiewanego ludu, publiczność odpowiadała na to najczystszy patriotyzmem inkaskim. [...] A kiedy wojsko polskie [...] w 1809 powracało do Warszawy, witający je tłum śpiewał na przemian *Mazurka Dąbrowskiego* i marsza z *Przerwanej ofiary. Powracają cni rycerze*”⁴. Publiczność wymagała wielkich inscenizacji i tanich, patriotycznych wzruszeń. Dramy i opery dawały jej jedno i przemyślały drugie. Tragedie były dla polskiej publiczności zbyt trudne i zbyt nudne. Nawet w tak wysoko cenionej *Barbarze* czekano podobno na jeden tylko moment — słynną mowę Boratyńskiego, sycającą narodową dumę i... tłumnie opuszczano teatr.

Autorka pisze o tym oczywiście, ale w bardzo obszernych rozważaniach fakt ten ulega pewnemu zatarciu. Wydaje się, że warto podkreślić, iż tragedie narodowe, pisane dla teatru, nie odniosły w tym teatrze olśniewającego sukcesu, nie powróciły też na deski sceniczne w XIX i XX wieku. Próba taka podjęta przez Kazimierza Dejmka w latach sześćdziesiątych — realizacja *Barbary Radziwiłłówny* — skończyła się niepowodzeniem.

Tragedie te zachowują na pewno wartość historyczną. Wydaje się, że warto postawić pytanie, towarzyszące nam przy lekturze pracy Dobrochny Ratajczak, choć nie sformułowane *expressis verbis*: jakie czynniki spowodowały powstanie tak wielkiej liczby tragedii narodowych w XIX wieku. Sądzę, że warto wziąć tu pod uwagę karierę drugiego gatunku wysoko notowanego w klasycznych poetykach — epepei. Wszystkie te *Jagiellonidy*, *Puławy* i *Świątynie Sybilli* łączy z tragedią kilka ważnych elementów. Epopeja także nie istniała w zasadzie w Oświeceniu stanisławowskim, wymienia się tu zwykle tylko *Wojnę chocimską* Krasickiego, równie nieudaną, jak współczesne jej tragedie Karpińskiego, Niemcewicza i Książnina. Podobnie jak tragedie, epopeje podejmowały tematykę historyczną, a bohaterami czyniły dawnych władców i wodzów. Podobnie też idealizowały historię i współtworzyły narodową mitologię. Surowo ocenione przez następne pokolenia, szybko zostały zapomniane — nie figurują nawet w programie studiów polonistycznych. W swoim czasie tragedie i epopeje narodowe odbierane były przez wyrobioną literacko publiczność nie tylko jako teksty przeznaczone do czytania czy oglądania w teatrze, ale także jako świadomy gest o charakterze etycznym.

Wybór gatunku nigdy nie był dla klasyka kwestią przypadku. Stefania Skwarczyńska pisze: „Sytuację nadawczą określają w pewien sposób momenty społeczno-historyczne. Znaczenie tej sytuacji jest dla komunikatu pierwszorzędne. Są one siłą motoryczną dla krystalizacji gatunków literackich, o genezie zawsze przecież historycznej”⁵. Wolno przypuszczać, że teza ta zachowuje prawdziwość także w sytuacji szczególnie silnego eksploatowania niektórych form gatunkowych, np. tragedii i epepei w początkach XIX wieku. Na karierę tych dwóch wysokich gatunków wpłynęła dramatycznie przeżywana utrata niepodległości. Sięgnięcie po nie ustana-

⁴ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1978, s. 97.

⁵ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 93.

wiało automatycznie więź między autorem a wykształconym czytelnikiem. Tragicznej sytuacji narodu odpowiadał najwyższy wysiłek twórcy. Wielość tych prób charakteryzuje postawę poetów, ich emocjonalne napięcie i gotowość zmierzenia się z najtrudniejszym nawet zadaniem. We wstępie do *Jagiellonidy* Jan Paweł Woronicz pisze, że uchylanie się od zapisania dziejów narodu w tych największych formach gatunkowych jest objawem rozpacz, niegodnej Polaków⁶.

Każdy z tych utworów, analizowany osobno jest próbą dyskusji z odbiorcami o przyczynach wielkości i upadku I Rzeczypospolitej i swoistą rekonstrukcją charakteru narodowego Polaków, którzy największe nawet konflikty umieli rozwiązywać zgodnie z najlepiej pojętym interesem swego państwa.

Wstęp kończy krótka analiza czterech zamieszczonych w tomie tragedii, które autorka wybrała, jak pisze, ze względu na ich walory artystyczne. Jedną z nich — *Barbarę Radziwiłłównę* — Ryszard Przybylski nazwał w przywołanej tu już książce dziełem wybitnym. Dobrochna Ratajczak potwierdza tę opinię i równie wysoko ocenia 3 pozostałe utwory, co wydaje mi się mocno dyskusyjne. Mimo bowiem iż ich twórcy korzystali ze znakomitych, precyzyjnie wskazywanych przez autorkę rozprawy wstępnej wzorów — od Szekspira do Racine'a — a może właśnie dlatego, że wzory te były tak bardzo od siebie odległe, *Ludgarda*, *Bolesław* i *Gliński* sprawiają wrażenie solidnych, lecz dość nudnych dyskursów historycznych. Bohaterowie zostali dobrze wybrani, ich losy ciekawie zinterpretowane. Zabrakło tylko literackiego talentu.

Zofia Rejman

Stanisław Brzozowski, ESEJE I STUDIA O LITERATURZE. Wybór, wstęp i opracowanie Henryk Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź (1990). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich—Wydawnictwo. T. 1: ss. XCII, + 688, 4 nlb.; t. 2, ss. 693—1224. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 258. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

1

„Wódka filozoficzna” i „jak można obcować z rozżarzoną węglą” — te dwie metafory zirytowanego Irzykowskiego wypowiedziane pod adresem Brzozowskiego można odnieść i do recepcji jego twórczości. Wydaje się, że większość dotychczasowych prac o Brzozowskim była jakby stosowaniem tekstów tego krytyka jako używki, a postępowanie w opisie tych tekstów przypominało kłopoty z uchwyceniem parzącego przedmiotu. Cechy retoryczne pisarstwa Brzozowskiego ułatwiały taki proceder, a odbywał się on w aurze jawnych lub ukrytych chęci ideologicznego czy publicystycznego wyzyskiwania tego pisarstwa. Jeszcze w r. 1990 Andrzej Walicki kończył swój wstęp do nowego wydania *Idee* karcącym: „Niestety: ta straszliwa rozbieżność, tak wnikliwie rozpoznana przez Brzozowskiego, nie zanikła po odzyskaniu przez Polskę samodzielnego bytu państwowego”¹.

I oto mamy Brzozowskiego-myśliciela w „Bibliotece Narodowej”², miejscu w którym ma się ujawniać zespół zaakceptowanych już wartości literackich, opi-

⁶ J. P. Woronicz, *Jagiellonida*. „Kłosa” 1883, nr 926.

¹ A. Walicki, *Filozofia dojrzałości dziejowej*. Wstęp w: S. Brzozowski, *Idee*. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej. Kraków 1990, s. 68.

² Dotąd w tej serii wydano S. Brzozowskiemu powieść: *Sam wśród ludzi*. Opracowała M. Wyka. Wrocław 1979. BN I 228.