

Wacław Kubacki

Dramat romantyczny

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 41/2, 373-407

1950

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.

WACŁAW KUBACKI

DRAMAT ROMANTYCZNY¹

1

Z rzadką jednomyślnością wypowiedzieli się dawniejsi badacze, że *Dziadów* część trzecia odznacza się luźną budową. Nie mogli się jednak z tym faktem pogodzić tak łatwo, jak godziła się z nim George Sand, toteż każdy na swój sposób przyganiał dziełu lub starał się je usprawiedliwić. Poprzestanę na paru głosach wybitniejszych.

Julian Turczyński:

...poemat niedokończony i składający się z samych fragmentów, ale cudownej piękności... Aleć i o jedności i harmonii artystycznej, drezdeńskiej nawet części, mówić także nie można.

Piotr Chmielowski:

III część nie jest artystyczną całością, ale zbiorem scen luźnie z sobą połączonych; następstwo ich zupełnie zależało od dowolności poety, nie zaś od konieczności rozwoju faktycznego wypadków lub psychicznego ludzi.

Manfred Kridl:

Zarówno *Dziady* jak i *Kordian* są fantastycznym dramatem o luźnej budowie, znanym z twórczości Goethego i Byrona. Występują tam moce niebieskie i piekielne, bohater przechodzi przez różne koleje, niezależnie od czasu i przestrzeni; nie zwraca się tu uwagi na kolejność zdarzeń, kompozycję dramatyczną, wymagania sceniczne².

Jeszcze ciekawiej przedstawiają się poglądy tego badacza umieszczone w Encyklopedii Polskiej Akademii Umiejętności. *Dziady* kowieńskie są fragmentaryczne, a nawet „nie stanowiące żadnego

¹ Rozdział pracy o III cz. *Dziadów*, która w b. r. ukaże się w druku nakładem Wyd. M. Kota w Krakowie.

² Julian Turczyński, *Rozbiór dzieł A. Mickiewicza*. Lwów 1873, zeszyt 3, s. 212. — Piotr Chmielowski, *Adam Mickiewicz*. Warszawa 1886, II, s. 133. — Manfred Kridl, *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925, s. 89—90.

organizmu poetyckiego". *Dziady* drezdeńskie to „kompleks luźnych obrazów, którym jedności wewnętrznej nie może nadać nawet gigantyczna siła uczuć poety, panująca nad całością”³.

Wydaje się, że od czasów Wojciecha Cybulskiego badania niewiele posunęły się naprzód.

Cybulski:

Akt podzielony jest na 9 scen, związanych z sobą nie jednością akcji, czyli rozwoju tego samego przedmiotu, lecz panującą ogólną ideą.

Marian Szyjkowski:

...budowa opiera się na szeregu scen luźnych na różnych miejscach i bez spojenia nicią intrygi dramatycznej.

A dalej mówi o więzi ideologicznej.

Nawet Henryk Życzyński, wyznawca jedności kompozycyjnej *Dziadów*, najwyraźniej nie umiał sobie z nią poradzić, albowiem pisze o tym dziele w sposób mało różniący się od zwolenników „nieorganiczności”:

Pod względem formy, obok dialogu, posługuje się poeta epiką i liryką, postępując z rodzajami literackimi z taką samą swobodą, na jaką sobie pozwolił w *Konradzie Wallenrodzie*⁴.

Kiedy się zestawi parę takich sądów, widać, na czym polega trudność ruszenia z miejsca. Mowa była o budowie czy kompozycji *Dziadów*. Tymczasem jeden pisze, że nie jest to „kompozycja dramatyczna”, drugi, że brak „intrygi dramatycznej”, trzeci zaczyna o „formie” i „rodzajach”, czwarty o „panującej, ogólnej idei”. Każdy wzmiankuje o „luźnym” charakterze budowy. Nikt z tego nie dojdzie, czy kompozycja polega na „idei” czy na „intrydze”, na „formie” czy na „organizmie”, na „dramatyczności” czy na „swobodzie”, na „związku scen” czy na „gigantycznej sile uczuć poety”? Prawie też wszyscy zastanawiają się, czym *Dziady* nie są, jakby przez samą eliminację można było w krytyce literackiej dojść do pozytywnych wyników.

M. Kridl wspominał nawet tradycyjnie o „programowym braku konstrukcji” w dramacie romantycznym, choć — jak wiadomo — „braki” jako takie nie istnieją, bo nie może mieć bytu coś, czego

³ Dzieje literatury pięknej w Polsce. Kraków 1936, II, s. 31 i 58; podkreślenie M. Kridla.

⁴ Wojciech Cybulski, *Dziady Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu*. Poznań 1864, s. 57. — Marian Szyjkowski w *Dziejach literatury pięknej w Polsce*, II, s. 413. — Henryk Życzyński, *Dziady drezdeńskie Mickiewicza*. Lublin 1932, s. 34.

nie ma, czego brak; zaszczycając zaś roztrząsaniem różne „braki” mało kłopotujemy się o to, co zajęło miejsce tych braków, i nie obchodzi nas, czy „brak”, który jest „programowy”, nie jest przypadkiem czymś konkretnym i pozytywnym. Nie ulega wątpliwości, że na badaniu dzieł artystycznych zaciążyło przykładanie starej poetyki do nowych, wypracowanych na innych zasadach, form literackich.

Nie ułatwiał również zadania fakt, że wyrokowano o budowie i kompozycji *Dziadów* bez zastanowienia się, co to jest kompozycja. Zwłaszcza przy badaniu nowych form mści się nierozróżnianie szerszego pojęcia kompozycji, czyli ogólnej zasady ideologicznej, od pojęcia węższego kompozycji, czyli zespołu środków artystycznych, przy pomocy których pisarz realizuje swą koncepcję. Najczęściej uwagi nad kompozycją *Dziadów* obracały się w kręgu węższym, „technicznym”. Nierzadko też określenie zastępowała metafora lub obraz poetycki. Stanisław Windakiewicz widział w nich bajrońską grę podwójnego życia ludzkiego: jawy i snu. Juliusz Kleiner wydzielał grupy scen i badał ich symetryczny układ, snując analogię z architekturą gotycką:

W tym dramacie o trzech bohaterach i o trzech punktach kulminacyjnych (jakimi są: finał *Improwizacji*, proroctwo i uderzenie piorunu) można by dopatrzeć się analogii z budowlą gotycką, trzy filary widzieć w Konradzie, w Piotrze i Senatorze, tryptyk środkowy porównać z nawą trójdzielną kościoła, a w obrębie skrzydeł bocznych ujrzeć tragicznie rwącą się ku górze i uciętą tragicznie wieżę.

Nie przeszkodziło to jednak autorowi uważać *Dziady* za całość o konsekwentnej, zwartej architektonice⁵.

Szersze zagadnienie kompozycji poruszyła Zofia Niemojewska dowodząc, że *Dziady* mają budowę specjalnego typu, którego wzorem jest średniowieczne misterium; autorka nie mogła jednak wykazać związków bezpośrednich Mickiewicza z teatrem średniowiecznym ani umieścić swej tezy w głównym, ideologiczno-literackim nurcie twórczości poety i ostatecznie nie wyszła poza stwierdzenie dość przypadkowego zresztą podobieństwa formalnego⁶.

⁵ Stanisław Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*. Kraków 1914, s. 102. — Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*. Lublin 1948, t. II, cz. I, s. 413 i 415—6; por. także J. Kleiner, *W kręgu Mickiewicza i Goethego*. Warszawa 1938, s. 42—50.

⁶ Zofia Niemojewska, *Dziady dreźnieńskie jako dramat chrześcijański*. Warszawa 1920.

Zagadnienia kompozycji *Dziadów* drezdeńskich nie można rozwiązać ani na drodze badań jednostkowej „techniki kompozycyjnej”, ani w obrębie jakiegoś schematu gatunkowego, jak misterium lub moralitet. Wyjaśnienia trzeba szukać na głównej scenie wszystkich rewolucji historycznoliterackich, w dziedzinie walk ideologiczno-politycznych. Z tej strony pada nowe światło na rozwój głównych rodzajów literackich na przełomie epoki feudalnej i rewolucji mieszczańskiej oraz na zainteresowania, studia estetyczne i poszukiwania formalne twórców.

2

Według popularnego mniemania historycznoliterackiego, dramat romantyczny, zwany także dramatem fantastycznym, powstał w wyniku pomieszania tradycyjnych rodzajów literackich liryki, epiki i obu form teatru starożytnego: komedii i tragedii (dodaje się przy tym, że nie obyło się to bez wpływu Szekspira i teatru hiszpańskiego). Samego mechanizmu „pomieszczenia” nie starano się dokładniej wytłumaczyć, co zresztą przedstawiało niemałe trudności, albowiem należało jakoś pogodzić dwie *implicite* w tej „syn-tezie” zawarte sprzeczne zasady: zasadę dowolności i przypadkowości — z zasadą jakiejś cudownej celowości, przejawiającej się w zjawiskach literacko-kulturalnych.

Zacznijmy od przypomnienia, że pomysły o mieszaniu rodzajów są starsze od romantyzmu. Już Platon porównywał i zbliżał rodzaje, gdy dowodził, że epos jest bardziej dialogiczny i mimiczny (cechy dramatyczne!) niż liryka. O Homerze zaś pisał tak, jakby to był dramaturg:

Sądę przecież, że on wszystkich tych dzielnych tragików pierwszym jest nauczycielem i przewodnikiem... Więc w dalszym ciągu trzeba nam baczną zwrócić uwagę na tragedię oraz na jej przywódcę, Homera... Homer największym jest poetą i pierwszym z twórców tragedii⁷.

Arystoteles namiętnie roztrząsał zagadnienie podobieństwa i różnicy między epiką i poezją dramatyczną, a po nim wszyscy estetycy klasycystyczni. Dało to Fr. Schległowi pochop do twierdzenia, że od czasu Arystotelesa nie posunięto naprzód zagadnienia, czy epos i tragedia są czymś różnym, czy też nie⁸.

⁷ Platon, *Rzeczpospolita*, tłum. St. Lisiecki. Kraków 1928, PAU, ks. X, r. 1, 3, 7; por. ks. III.

⁸ Arystoteles, *Poetyka* V 3—4, XXIII 1, XXIV 1 i cały rozdział XXVI. Fr. Schlegel, *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*. Berlin 1798, I 69.

Zasługa wzruszenia kanonów starożytnej poetyki należy się nie romantyzmowi, lecz Oświeceniu. Estetyczna spekulacja XVIII wieku nawiązuje w interesującej nas sprawie „mieszania” rodzajów i gatunków literackich do Platona. Shaftesbury przedstawiwszy dramatyczny charakter epickiej techniki Homera kończy w ten sposób: „...nie zostawił on już tragedii nic więcej do zrobienia, jak wybudować scenę i przystosować do niej rozmowy i charaktery postaci”. L’abbé Batteux uczył, że wspólną rzeczą tragedii i epepei jest wielka i dostojna akcja i że tragedia różni się od epepei jedynie pierwiastkiem dramatycznym. Dramat jest — jego zdaniem — widowiskiem poetyckim o interesującej akcji, do którego można przenieść wszystkie wątki i osoby występujące w epepei: bogów, bohaterów i pasterzy. Wreszcie powiada, że tragedia urodziła się z epepei (*née de l’Épopée*). Marmontel twierdził, że „wzorem tragedii była epepea”. Metastasio porównywał tragedię z epiką. Sporo uwagi poświęcił temu modnemu zestawianiu rodzajów Jean Paul. Zajmował się nim J. A. Eberhard. Nieobcy był ten sposób wykładu studiowanemu przez filomatów eklektycznemu Sulzerowi, choć uważał on to za pusty komplement greckich krytyków — przypisywanie Homerowi ojcostwa dramatycznych gatunków⁹.

Przykładem porównawczej charakterystyki jest szkic Goethego i Schilera *Über epische und dramatische Dichtung* (1797). Autorzy dają następującą klasyfikację motywów: 1. dramatyczne (*vorwärtsschreitende*), 2. epickie (*rückwärtsschreitende*) i 3. wspólne obu rodzajom. Po ustaleniu podobieństw i cech wspólnych stwierdzono z kolei różnice: rodzaj akcji, czas, stosunek autora do dzieła. W eposie akcja jest zewnętrzna, w dramacie wewnętrzna — dlatego tragedia potrzebuje mało miejsca. W eposie czasem akcji jest przeszłość, w tragedii teraźniejszość. W eposie rapsod-opowiadacz chowa się za swe opowiadanie, w dramacie zaś aktor wysuwa się na pierwszy plan. Niemniej ciekawe uwagi na temat zbliżenia i jakby wzajemnego uzupełniania się obu rodzajów znajdujemy w liście Schillera

⁹ Shaftesbury, *Soliloquy or Advice to an author* I 3. — L’abbé Batteux, *Principes de littérature*. Lyon 1802, I 237, III 7 i 82. — Marmontel, *Éléments de littérature*, art. *Regles*. Wyd. Paris 1854, III 262. — Metastasio, *Estratto della arte della poetica d’Aristotile*. Rozdział V i XXIV. — Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*. V Programm § 25, XI Programm § 63—8. — J. A. Eberhard, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. 3 Aufl. Halle 1790, s. 211. — J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2 Aufl. Leipzig 1792, I 710.

do Goethego z dnia 26 XII 1797¹⁰. Podobne stanowisko zajmował A. W. Schlegel¹¹.

Polskie poetyki są echem zagranicznych teorii. Krasicki pośród cech, odróżniających epopeję od tragedii, wymienia także znaną nam już różnicę czasu: „epopea dłuższy czas w powieści swojej zawiera, tragedia w przeciągu dniowym mieścić się powinna”. F. N. Golański prawie zaciera różnice rodzajowe:

Epopea — powiada — w rzeczy samej jest przykładem i obrazem takóž jak drama. Ten zaś obraz i przykład zależy albo na wydaniu nie-szczęścia, prędzej lub później, zawsze jednak przywiązanego do zbrodni: albo na zapędach jakiej namiętności lub onej przezwycięzeniu. Jest też i jaśniejącym wzorem cnoty, która wieniec chwały lub szczęśliwego powodzenia skutek otrzymuje. W takim celu i epopea może być uważana za drama: którego działanie, acz nie jest oczom obecne, całe jest atoli w imainacji czytelnika.

O tym, że Platon nazywał Homera tragikiem, że Arystoteles porównywał *Iliadę* z tragedią, a *Odyseję* z komedią, i że Dante określił *Eneidę* jako wzniosłą tragedię (*Piekkło* XX 113), pisał Józef Sękowski w Dzienniku Wileńskim w wiadomości o życiu i pismach Danta, którą poprzedził przekład III pieśni *Piekkła*. Fr. Wężyk dowodził w rozprawie *O poezji dramatycznej*:

¹⁰ *Horenausgabe von Schillers sämtlichen Werken*. XIV 362. — W liście Schillera do Goethego czytamy:

„Dass der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, leuchtet mir sehr ein.

Ich setze noch hinzu: Es entsteht daraus ein reizender Widerstreit der Dichtung als Genus mit der Spezies derselben, der in der Natur wie in der Kunst immer sehr geistreich ist. Die Dichtkunst als solche macht alles sinnlich gegenwärtig und so nötigt sie auch den epischen Dichter, das Geschehene zu vergegenwärtigen, nur dass der Charakter des Vergangenseins nicht verwischt werden darf. Die Dichtkunst als solche macht alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nahe (durch Idealität) und so nötigt sie den Dramatiker, die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfernt zu halten und dem Gemüt eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen. Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Charakter hinaufstreben und wird nur dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird eben so zu dem Drama herunterstreben und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen; just das, was beide zu poetischen Werken macht, bringt beide einander nahe” (cyt. wyd. dzieł Schillera, XIII 453—4).

¹¹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 2 Aufl. Heidelberg 1817, I 58—9.

Oprócz wspomnianych rodzajów dramatycznej poezji (komedia i tragedia), smak dobry i zdrowy rozsądek nie przypuszcza innego. Lecz jest nadto z wynalazku dzisiejszych wieków trzeci rodzaj, pośredni, z dwóch pierwszych zmieszany, a tego hermafrodytę nowego imieniem dramatu ohrzczono¹².

Mickiewicz już w młodzieńczych pracach krytycznych zdradza znajomość osiemnastowiecznej problematyki rodzajów literackich. W recenzji operetki Czeczota *Małgorzata z Zębocina* nazywa epikę i lirykę najstarszymi i najważniejszymi gatunkami, z których kombinowania powstaje poezja dramatyczna. Wspomniawszy w *Wykładach lozańskich* literatury azjatyckiej zauważył poeta: „Nie wydaje się, żeby ich tragedia narodziła się z epopei, aby z kolei stworzyć komedię i satyrę, a potem rozprószyć się w epigramach”. W *Prelekcjach paryskich* posunął się nawet już do twierdzenia, że szczególnie wyraźnie występuje prawo genezy gatunków literackich w literaturze słowiańskiej:

W poezji Słowian wszystkie rodzaje stylu stykają się z sobą; jest w nich odmiana podług uczuć i myśli, które wyrażają, ale nie masz przeciwieństwa mocno rażącego w samej formie; nie masz nawet w jej zmianach przejść nagłych: kolory przechodzą tu z jednego w drugi łagodnie jak w tęczy. Co by powiedziano np. we Francji, gdyby kto w usta którego tragika sławnego, obok wierszy Racina i Corneilla włożył zwrotkę Marota, Desaugiers albo Berangera? Czy dałaby się pojąć taka mieszanina? A u Słowian to uchodzi. Ułamek pieśni żeńskiej wybornie u nich zlewa się z poezją bohaterską, jeśli rytm jest jednaki. Poezja zaś bohaterska bardzo łatwo zamienia się na dramat. Dostyć jest pooddzielać rozmowy, porozdawać okresy osobom, żeby zrobić z epopei dobrą sztukę teatralną¹³.

Kiedy spotkamy u Mickiewicza zdanie: „Tytus Liwiusz tworzył epopeę, Tacyt i Swetoniusz tragedie, a sami nie wiedzieli dokładnie, czego dokonywali”, wiemy, że jest to więcej niż metafora. Mickiewicz wyraża się podobnie jak Diderot, który tragedię nazywał piękną stronicą historii; jak Stendhal, który o sztukach klasycznych i pseudoklasycznych mówił, że dostarczają przyjemności epickich (*un plaisir épique*), a powieści Waltera Scotta określał jako tragedie romantyczne poprzeplatane długimi partiami opisowymi; wreszcie

¹² I. Krasicki, *O rymotworstwie i rymotworcach*. Dzieła. Wrocław 1824, III 54. — F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wyd. 3. Wilno 1808, s. 529. — Józef Sękowski, *Dziennik Wileński*, 1817, VI 484—5, przypisek. — Fr. Węzyk, *Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce*, I 276.

¹³ Adama Mickiewicza *Dzieła wszystkie*, V 229, VII 270. — *Literatura słowiańska*, rok I, lekcja 21.

jak Bohdan Zaleski, który poznawszy w rękopisie III część *Dziadów* donosił Bielowskiemu, że „*Dziady* będą naszą prawdziwą narodową epopeją”¹⁴.

Problem mieszania rodzajów niepokoił romantyków i ciągle jeszcze zaprzęta idealistyczną estetykę, jako schellingiańsko-heglistyczna spuścizna. Hoelderlin zastanawiając się nad różnicą między liryczną, epiczną i tragiczną twórczością doszedł do wniosku, że tragedia może się skłaniać ku różnym stylom i być liryczną, epiczną lub tragiczną! Jeden z naszych mniej znanych heglistycznych estetyków, H. Cegielski, uczył: „Jest więc dramat zespoleniem i niejako neutralizacją epiki i liryki, a będąc idealizowaniem czynu, a zatem prawdziwego życia człowieka tak prywatnego jak publicznego, jest ostatnim, ale oraz najwyższym poezji działem”. I dalej: „Toż i poezja dramatyczna, idealizująca świat czynności, jest całością żywiołów epicznych i lirycznych, dokładną kompozycją jednych i drugich, a tym samym najwyższą doskonałością poetyczną”. K. Borinski zauważył, że określenie eposu jako mieszaniny (*mixtum*) odegrało rolę w epickim traktowaniu sztuki dramatycznej przez twórców. Ernst Hirt pisał, że Szekspir tworzył epicznie i że nasze dramaty byłyby bardziej epickie, gdyby nasze przedstawienia trwały, jak w Chinach, osiem lub dziesięć godzin!¹⁵

Przedstawiona tutaj w najogólniejszym zarysie historia zagadnienia mieszania rodzajów rozwiewa romantyczny mit o żelaznym gorsecie poetyki klasycystycznej. Nie była to poetyka systematyczna i naukowa. Brak w niej ścisłych definicji. Cechy podawane jako charakterystyczne są nieraz czysto zewnętrzne. Kojarzono przepisy techniczne, jako przypadkowe wnioski z historii literatury, ze spekulacją nie mającą nic wspólnego z zagadnieniami konkretnej twórczości. Jak widzieliśmy, zasługę pomieszania rodzajów i stylów należy przypisać nie romantyzmowi, lecz poetykom klasycystycznym.

¹⁴ Adama Mickiewicza *Dzieła wszystkie*, VII 255–6. — Diderot, *Paradox sur le comédien*. — Stendhal, *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, I 1. — *Korespondencja J. B. Zaleskiego*. Lwów 1900–4, I 38.

¹⁵ Hoelderlins *Werke. Ästhetische und philosophische Bruchstücke*. Deutsche Verlags-Anstalt, I 413. — H. Cegielski, *Nauka poezji, zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*. Poznań 1845, s. 57 i 631. — K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*. Berlin 1886, s. 143. — Ernst Hirt, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Berlin 1923, s. 101 i 127.

Kapitałny przykład znajdujemy we wspomnianej rozprawie Fr. Wężyka *O poezji dramatycznej*, który ku przerażeniu klasyków chwalił monolog Szekspirowskie na podstawie poetyki pseudoklasycznej! Przedtem Corneille dowodził, że sztuki jego są w zgodzie z poetyką Arystotelesa.

3

Z kolei zajmiemy się drugim nieporozumieniem na temat romantycznego mieszania rodzajów, a mianowicie poglądem, że dramat romantyczny powstał ze skojarzenia tragedii, epiki i liryki. Mieszanie rodzajów w dramacie romantycznym nie jest rzeczą ani pierwotną, ani istotną. Występuje ono w pewnym zakresie także w tragedii starożytnej, gdzie obok dramatyki mamy partie epiczne (opowieści gońców) i liryczne (chóry).

Najważniejsze cechy dramatu romantycznego pozwalają mówić o tym, że zastosowano do niego poetykę eposu. Sprawą niewątpliwie najbardziej ważną w dokonanej przemianie, a zarazem najprędzej i najłatwiej dostrzeżoną, choć nie rozumiano całej jej doniosłości, było oparcie dramatu na nowej zasadzie kompozycyjnej: zamiast zwartej, jednoosiowej akcji otrzymaliśmy dzieła o budowie luźnej, wieloosiowej. Już Arystoteles przewidywał tę możliwość: „Należy wreszcie, o czym już wspomniałem, ciągle pamiętać o tym, by nie układać tragedii na sposób epiczny. Przez «epiczny» rozumiem układ «wielowątkowy», jak gdyby kto np. materiał całej *Iliady* opracował w jednej tragedii”¹⁶. U nas Fr. Węzyk ostrzegał pisarzy, „iż dozwolone w innych poezji rodzajach ustępy (epizody) niezgodne są z naturą dramatycznej poezji”¹⁷.

Pani George Sand w swoim studium o dramacie romantycznym uważała nowy typ kompozycji za zupełnie naturalny i dla usprawiedliwienia luźnej budowy III części *Dziadów* powoływała się na *Fausta* Goethego¹⁸.

Dla naszych dalszych rozważań szczególnie to bardzo charakterystyczny. Jej opis dramatu romantycznego odpowiada kompozycyjnej zasadzie starożytnej eposu.

¹⁶ *Poetyka*, XVIII 4.

¹⁷ Rozprawa dodana do *Barbary Radziwiłłówny* Fr. Wężyka. Kraków 1822, s. 86–7.

¹⁸ George Sand, *Essai sur le drame fantastique* (1839). (*Autour de la table*, 1876).

Kompozycja jest tą właściwą cechą — powiada Ryszard Ganszyniec — która odróżnia epopeję od innych podobnych rodzajów poezji. I właśnie ta jej właściwość wywołała przy krytycznym rozpatrywaniu wątpliwości najpoważniejsze. W homeryckim eposie nie znajdujemy, powiedziawszy drastycznie, nic, co by według naszych pojęć stanowiło jedność wewnętrzną. Widzimy wprost, jak tam rozwijają się różne techniki: zdarzenia przedstawione są na płaszczyźnie, bez perspektywy; jest to raczej parataksa niż hipotaksa... Każda scena stanowi dla siebie całość i za każdym razem skupia w sobie całe zainteresowanie, a przecież musi się ją rozumieć jako część całości. Tutaj zawodzą po prostu pojęcia i rubryki, jakie wytworzyliśmy sobie na podstawie poezji nowoczesnej, ale do tej techniki kompozycyjnej mamy zupełne analogie w sztuce starogreckiej, w której przedstawienie scen złożonych należy do wyjątków, a nawet tak bardzo podziwiane obrazy, jak Polygnota *Nekyja*, działają raczej przez swoje poszczególne obok siebie zestawione sceny, niż przez ich całość. Ten rodzaj kompozycji, który poszczególnemu wątkowi pomimo jego wcielenia w całość zapewnia pełne własne życie i pełne działanie, każe nam wnioskować, że te poszczególne wątki są komórkami zarodkowymi epopei¹⁹.

Uczonym, który z tej sprawy zrobił w swoim czasie rewolucję filologiczną, był Fr. A. Wolf. Pobudzony przez francuskich i angielskich badaczy, pokusił się on w dziele *Prolegomena ad Homerum* (1795) o wykazanie, że kompozycja eposów Homeryckich w dzisiejszej postaci jest rzeczą wtórną, że kompozycja ta jest owocem późniejszego złączenia w całość samodzielnych pierwotnie rapsodów. Mamy u Wolfa coś jakby hipotezę pochodzenia „luźnej” kompozycji epickiej, próbę wytłumaczenia właściwości „rodzajowej”. Kanon poetyki starożytnej został podważony od fundamentów, sami strażnicy cyklopiej warowni wskazywali nowatorom literackim szczyby i wyłomy w murach. Wolf przytaczał jako analogie historycznoliterackie do swoich wywodów fragmenty epiki staroniemieckiej, wschodnie dywany poetyckie i *Koran* (§ 35). Wspomina też o starożytnych przeróbkach epickich pieśni na dzieła sceniczne, czego dokonywano „przez zmianę formy poetyckiej” (§ 26). Grecy istotnie opracowywali wątki epickie dla teatru, czyli pierwsi musieli zetknąć się praktycznie z zagadnieniem stosunku epiki do dramatu. W naszej literaturze eksperymentu podobnego dokonał Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*.

Tezy Wolfa okazały się płodne dla ogólnego ruchu kulturalnego i eksperymentów poetyckich, choć ich wartość ściśle filologiczną poważnie się dzisiaj kwestionuje. Studia nad zaczątkiem romantyzmu

¹⁹ *Powstanie epopei*. Pamiętnik Literacki, 1923, s. 51.

polskiego nie doceniały w Wolfie i w ogóle w filologii klasycznej, której adeptem przecież był Mickiewicz i jego filomaccy przyjaciele, wolnego sprzymierzeńca romantyków w walce z pseudoklasyccyzmem. Zaslugą filologów jest odkrycie, że poetyka Arystotelesa, a tym mniej francuskie poetyki pseudoklasyczne, nie tłumaczą dzieła Homera (Wolf, § 27); w ten sposób zachwiano jego autorytet, jako teoretyka sztucznych, nie istniejących w rzeczywistości dzieł poetyckich. Mickiewicz zna tę rewolucyjną tezę, jak wynika ze wstępu do pierwszego tomu *Poezji*:

Chcący albowiem podług ułamku *Poetyki* Arystotelesa wyrokować o Homerze, Ariście, Klopsztoku, Szekspirze, podobnym będzie do sędziego, który by podług praw Solona albo XII tablic stanował w sprawie Greka, Włocha, Niemca i Anglika.

Niemniejsze znaczenie dla ruchu romantycznego ma wciągnięcie przez Wolfa do Homerowej dyskusji epiki ludowej, powoływanie się na epos starogermański, poezję orientalną, słowem porównawczy w skromnym zresztą zakresie charakter jego pracy. Młode pokolenie literackie było pod urokiem Macphersona, Herdera i Schległów²⁰.

Literaturze oddał Wolf jedną ważną usługę bezpośrednią: ułatwił Goethemu rozwiązanie zagadnienia kompozycji *Fausta*, o czym pamiętają badacze niemieccy. Schiller w liście do Goethego z dnia 26 czerwca 1797 wyłożył teoretyczne trudności, jakie widział przy dziele tego typu, co *Faust*:

Zastanawiając się nad sposobem opracowania widzę wielką trudność w tym, żeby znaleźć szczęśliwą miarę między żartem i serio; rozsądek i rozum zdają się w tym temacie walczyć z sobą na śmierć i życie... Szkopuł dostrzegam także w tym, że diabeł na skutek swego realistycznego charakteru w dziele stawia pod znakiem zapytania swój metafizyczny byt. Rozum może przyjąć tylko jego idealną egzystencję, a rozsądek może go pojąć i pozwolić mu działać jedynie w tej postaci, w jakiej występuje w dramacie. Szczególnie jestem ciekaw, w jaki sposób ludowa baśń dostosuje się do filozoficznej myśli dzieła²¹.

Goethe odpowiedział przyjacielowi zaraz następnego dnia:

Pańskie uwagi, co było rzeczą naturalną, doskonale zgadzają się z moimi założeniami i planami, tylko że ja ułatwiam sobie zadanie przy tej barbarzyńskiej kompozycji i myślę raczej dotknąć tych najwyższych wymagań, aniżeli je spełnić. Będę się starał, żeby poszczególne części

²⁰ Por. Ign. Wieniewski, *Fr. A. Wolfa „Prolegomena ad Homerum” w świetle nowszej krytyki*. Przegląd Humanistyczny, 1924.

²¹ Cyt. wyd. Schillera, XIII 352.

były przyjemne, dawały rozrywkę i kazały myśleć; co do całości zaś, która zawsze pozostanie fragmentem, to może w niej znaleźć zastosowanie nowa teoria eposu²².

Jest to teoria Wolfa o samodzielności poszczególnych części epickiego poematu. Za aluzję do tej teorii uważa się słowo dyrektora z „Prologu w teatrze” *Fausta*:

Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!

Przypomnijmy, że A. W. Schlegel powiedział o *Fauście*, że są to „rapsodyczne fragmenty bez początku i końca”. Ten sam krytyk napisał o dramacie hinduskim *Śakuntala*, iż „w budowie całości” wykazuje tak zdumiewające podobieństwo do dramatu romantycznego, że można by podejrzewać, iż została zszekspiryzowana przez angielskiego tłumacza²³.

W ten sposób powstał nowy rodzaj dramatyczny. Obrona luźnej budowy *Dziadów* przy pomocy *Fausta* staje się teraz bardziej zrozumiała. Można istotnie stwierdzić podobieństwo w swobodnym układzie scen i w mieszaniu elementów metafizycznych z realistycznymi²⁴. Nie wolno jednak zapominać, że Mickiewicz znał także teoretyczną stronę tego zagadnienia. Tu się zaczyna najciekawsza rzecz. *Fausta* poznał młody poeta mniej więcej w tym samym czasie, co teorię Wolfa, czyli jeszcze przed wyjazdem do Rosji. Homer dzięki Grodkowi stał się ośrodkiem filologicznych zainteresowań młodzieży wileńskiej. Sam Grodek zajmował się Homerem: praca doktorska z r. 1786 *De Hymnorum Homericorum reliquiis* i rozprawa z r. 1791 *Über das Local der Unterwelt beim Homer*²⁵. Dzieło Wolfa nazywa Grodek w historii literatury greckiej przewyborną dysertacją, powołując się na swój referat ogłoszony w Dzienniku Wileńskim pt. *Wykład nowego mniemania względem poematów „Iliady” i „Odyssei” Homerowi przypisywanych*. Grodek wynosząc erudycję i bystrość wniosku Wolfa nie docenił jednak roli jego inspiratora l'Abbé d'Aubignaca, któremu dopiero potomność miała oddać sprawiedliwość²⁶.

²² Propyläen Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken, XI 297.

²³ op. cit., I 37, III 404.

²⁴ Por. Z. Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe*, Pamiętnik Literacki, 1924—5, s. 117—9.

²⁵ Zygmunt Węclewski, *Wiadomość o życiu i pismach G. E. Grodka*. Rozprawy Wydz. Filol. Akad. Um. Kraków 1876, IV, s. 8 i 13.

²⁶ G. E. Grodek, *Initia Historiae Graecorum litterariae*. Vilnae 1821—3, I 11. — Dziennik Wileński, 1805, nr 3—4, s. 67—8, przypisek.

Przytoczę jeszcze parę głosów, które pośrednio dowodzą, że teorię Wolfa znano w Polsce. F. N. Golański pisze: „Ale Homer (czy ktokolwiek był około tego dzieła pracujący) zostawił je zupełne i poprawne”; Grodek zaczyna w swej literaturze ustęp o Homerze w następujący sposób: „Homeri nomine intelligi volo vates aliquot epici carminis primarios...” O teorii Wolfa pisał też znany Mickiewiczowi Fr. Schlegel, który *Prolegomena* nazywał „arcydziełem krytycznego rozumu i uczoności”²⁷.

W bibliotece seminarium filologicznego prof. Grodka znajdujemy szereg pozycji odnoszących się do kwestii Homerowej, a wśród nich są także poprzednicy Wolfa: Klotzius, *Epistolae homericae*; Blackwell, *Über Homers Leben*; Wood, *Versuch über das Originalgenie Homers*; *Zusätze zu Wood*; Koepfen, *Über Homers Leben und Gesänge* oraz Wolf i Buttman, *Museum*²⁸. *Prolegomena* Wolfa zajmują sporo miejsca w korespondencji filomackiej. 5/17 listopada 1819 radzi Malewski Mickiewiczowi, żeby o dzieło Ruhnkena *Elogium Hemsterhusii* i Wolfa *Prolegomena ad Homerum* zwrócił się sam do Grodka. Dnia 19 listopada (1 grudnia) 1819 pisze Jeżowski do Mickiewicza: „W ostatnim liście swoim zapytujesz mnie, czyli się też starał o książki dawniej żądane, jakimi są *Prolegomena* Wolfii, *Elogium* Runkenii...” W tym samym liście pyta, czy Mickiewicz pracując nad komentarzami Wolfa porobił z nich wypiski, bo w takim razie mogłyby one służyć jako „wiadomość naukowa” dla Towarzystwa Filomatów. Z początkiem grudnia 1819 r. Malewski donosił Mickiewiczowi, że w Bibliotece Uniwersyteckiej nie ma *Prolegomenów* i że Grodek chciał mu pożyczyć własny egzemplarz, ale dotąd mu go nie zwrócono. 19 lutego/2 marca 1820 Malewski wysyłając Mickiewiczowi książki pisał, że *Prolegomenów* Wolfa nie ma. Jak wynika z listu Malewskiego do Jeżowskiego z wiosny 1821, znał Wolfa filomata Kowalewski²⁹.

Wykłady kowieńskie Mickiewicza świadczą, że poeta znał ogólne poglądy Wolfa³⁰. O *Prolegomenach* Wolfa, jako o rzeczy dobrze sobie znanej, i w ogóle o literaturze Homerowej pisał poeta w odprawie *Krytykom i recenzentom warszawskim*; są o Wolfie wzmianki także

²⁷ F. N. Golański, *op. cit.*, 583. — G. E. Grodek, *op. cit.*, I 17. — Fr. Schlegel, *op. cit.*, I 158, przypisek.

²⁸ Jan Oko, *Seminarium filologiczne G. E. Grodka*. Wilno 1933, s. 23.

²⁹ *Korespondencja filomatów*, I 246, 282, 288, 307, 433, III 217.

³⁰ *Muzeum*, 1898, s. 575—6.

w *Wykładach lozańskich*. Dodajmy, że Mickiewicz w *Wykładach lozańskich* łączył romantyzm ze studiami klasycznymi Goethego i Byrona³¹.

Od znajomości zewnętrznej, od lektury, przechodzę do wykazania, że zagadnienie przeze mnie poruszone zajmowało poważne miejsce wśród teoretycznoliterackich studiów Mickiewicza. O rozległości i bogactwie literackiego przygotowania poety wiedzieliśmy od dawna. Poetyka epopei i dramatu, zgodnie z duchem czasu, wysunęła się wśród tych zainteresowań na plan pierwszy. Pośród odkrytych niedawno ineditów Mickiewiczowskich znajduje się koreferat rozprawki Zana, *Uwagi nad pismem pod tytułem „Początek i postęp poezji dramatycznej u Greków i Rzymian”* (1818). Już z tego drobiazgu widać nie byle jaką erudycję estetyczną:

Gdyby zaś obszerniej chciał o tym pisać — krytykuje poeta przyjaciela — rozprawy Calzabigiego umieszczone na czele dzieł Metastazjusza, rozprawki Woltera i innych przy *Teatrze Woltera* drukowane, *Historia i teoria dramatyki* Schlegla z nowszych, z dawnych zaś pisma w dykcjonarzu Sulcera pod artykułem *Dram(atische) Dicht(ung)* wyliczone pod ręką znajdować się powinny³².

Najciekawsze rzeczy dla naszych rozważań znajdujemy w paryskiej prelekcji Mickiewicza z dnia 4 kwietnia 1843. Wykład ten często bywa cytowany. Zatrzymam się przy kilku szczegółach, charakterystycznych dla zbliżenia poetyki romantycznej z poetyką klasyczną.

Dramat, wzięty w najwspanialszym i w najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej...

Jest to romantyczna synteza, czyli popularne mieszanie gatunków. Uzasadnia ją jednak poeta nie romantycznie, Szekspirem, jak można by się spodziewać, lecz klasycznie.

W tradycyjnej sztuce greckiej — powiada poeta — w tragediach Eschileśa i Sofoklesa, znajdujemy w chórach wielką poezję liryczną czasów pierwotnych, widzimy w dialogach epopeę, powtarzającą się w działaniu, mamy w ustach osób, wprowadzonych na scenę, w przemowach owych Nestorów, owych Ulisesów, nawet niektórych bogów, znanych już ludowi z Homera, zawiązki krasomowstwa politycznego, które wkrótce

³¹ Adama Mickiewicza *Dzieła wszystkie*, V 324—5, VII 249, 255, 257, 278, 286.

³² *Twórczość*, 1945, zeszyt 4.

potem zabrzmiało na placach publicznych. Nigdzie dramat nie był tak dociągnięty, tak zupełnie wydany, jak u Greków.

Czyli pierwszej syntezy rodzajów literackich dokonali tragicy starożytni. Innym ważnym szczegółem jest zdanie, że druga synteza podobna dokonała się na gruncie chrześcijańskim, w misteriach:

Teatr, przedstawiający sceny Narodzenia Pańskiego i tym podobnych tajemnic, obejmował cały świat, jaki był w wyobrażeniach chrześcijan: niebo z orszakiem aniołów i świętych, ziemię stanowiącą samo pole działania, piekło pod postacią paszczy szatana, skąd wychodziło uosobione zło wszelkiego rodzaju, poczynszy od zdrady aż do błazeństwa.

Obok dramaturgii greckiej stawiał Mickiewicz teatr średniowieczny, misteryjno-ludowy; natomiast teatrowi hiszpańskiemu i Szekspirowi przypadła podrzędna rola „wydoskonalenia niektórych części tej rozległej osnowy”. Zepchnięcie tych literackich wzorów teatru romantycznego do pomocniczej roli technicznej świadczy o ideologicznym ujmowaniu przełomu w dramaturgii.

Drugą cechę dramatu romantycznego, paralelizm metafizyczno-realistyczny, wywodzi się pospolicie z misteriów. Mickiewicz jednak jest zdecydowanym klasykiem, ideał paralelizmu świata rzeczywistego i nadmysłowego znajduje u Homera:

W tej mierze sztuka chrześcijańska grzeszyła najgorzej. Homer pod tym względem jest dotychczas — jeśli się godzi tak powiedzieć — najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko naprzód dzieje się w niebie, w krainie duchów, potem zstępuje na ziemię, wykonywa się przez ludzi; a ludzie nie są wszakże narzędziem ślepym, mogą pójść za natchnieniem wyższym albo je odepchnąć i to stanowi całą tajemnicę ich powodzeń lub niedoli. Stąd też bohaterowie Homera są daleko naturalniejsi, lepiej dają się nam pojąć od bohaterów Tassa lub tegoczesnych poematów i romansów.

Zauważmy mimochodem, że były to poglądy spopularyzowane przez współczesne poetyki. Np. K. L. Schaller pisał:

Poema Homera wyższym życiem za ich [niebian] pośrednictwem oddycha... Przez wprowadzenie współdziałających niebian, działanie więcej ważności, więcej siły nabywa i wszystko tym sposobem przybiera „charakter górności”³³.

Wraca również Mickiewicz w swym wykładzie do maszyny niebieskiej, której istotę ujmuje, co jest godne podkreślenia, nie moralnie ani metafizycznie, lecz integralnie poetycko:

³³ K. L. Schaller, *Zasady poezji i wymowy*. Warszawa 1826—7, II 6.

Wypada tu nam znowu dotknąć cudowności. Wyłożyliśmy już dawniej, mówiąc o epopei, że cudowność w poezji nie jest bynajmniej sprężyną sztuczną, wprowadzoną dla napięcia uwagi czytelnika, dla uczynienia poematu ciekawszym, ale stanowi część istotną każdego utworu, który ma w sobie cokolwiek życia. Naturaliści powiadają, że rozbiegając jakąkolwiek roślinę, jakiegokolwiek jestestwo organiczne, przychodzi się na ostatek do czegoś nieodgadnionego, do czegoś cudownego. Ta rzecz, nie dająca się pojąć, cudowna, jest właśnie pierwiastkiem żywotnym. Podobnież i w poezji. Każdy utwór poetycki ma w głębi siebie to życie organiczne tajemne, nazwane po szkolnemu cudownością, które wznosząc się w miarę, jak wzrasta zakres utworu, w wierszykach i piosnkach przebija się tylko na kształt lekkiego technienia z krain wyższych, w epopei i w dramacie przybiera już widomą postać bóstwa³⁴.

Widzimy więc, że Mickiewicz 1) zestawia epopeję z dramatem i 2) określając istotę dramatu chrześcijańskiego, czyli romantycznego, posługuje się przykładami i analogiami z epiki i dramaturgii greckiej.

4

Fr. Schlegel zwrócił uwagę na fakt, że dzięki jakiemuś wybitnemu dziełu na czoło zainteresowań całego okresu wybija się jeden rodzaj literacki. Epos Homera stanąwszy u kolebki literatury greckiej wywarł przemożny wpływ także na inne rodzaje, w pierwszym rzędzie na tragedię:

Pieśni epickie były wreszcie skarbcem zasobów dla attyckich tragediów. Epos Homerycki, jako arcytwór głównego rodzaju poetyckiego, nie tylko dostarczał różnorodnego pokarmu dla ich zmysłu artystycznego i kształcił go. Był także wzorem ich twórczości (tragicznej), który oni co prawda musieli jeszcze więcej przetworzyć niż wszystko, co zapożyczyli od poezji lirycznej³⁵.

W epoce przełomu romantycznego ideałem poetyckim epoki była epopeja, a teatralno-muzycznym — opera. Powtórne ożycie starożytności i prawdziwy renesans Homera przypada na wiek XVIII i pierwszą połowę XIX stulecia. Dlatego wywarł on taki potężny wpływ na poetykę rodzaju dramatycznego. Przełom romantyczny przynosi górowanie dramatu, jako następcy eposu. Decydującą rzeczą w tym procesie literacko-socjologicznym nie jest indywidualność jakiegoś twórcy, lecz rodzaj twórczości. Obok Szekspira coraz większe zainteresowanie budzi Ajschylos i Arystofanes. Niedługo do głosu teatr hiszpański i hinduski.

³⁴ *Literatura słowiańska*, rok III, lekcja 16.

³⁵ Fr. Schlegel, *op. cit.*, I 87.

Przy tej sposobności wspomnieć też trzeba o teatrze ludowym, z którego wyrosło średniowieczne misterium. Mówiąc o początkach dramatu w Polsce poetyka Fr. Ksaw. Dmochowskiego wspomina „szkolne dialogi”, w czasie których:

Żaki różne czyniły widowiska z siebie,
Udawały, co w piekle, co dzieje się w niebie³⁶.

Romantycy zwrócili na ten teatr baczną uwagę. W krytyce niemieckiej kult Szekspira szedł wyraźnie w parze z pochwałą rodzimości i ludowości w dramacie (Lessing).

Do zatarcia sformułowanej przez Goethego i Schillera różnicy między eposem i dramatem, to znaczy między pojęciami akcji zewnętrznej i wewnętrznej, przyczyniła się też walnie ewolucja, jaką przeszła epopeja w czasach nowożytnych. Zmiana polegała na przrzuconiu akcji epickiej z zewnątrz do duszy bohatera; współdziałał w tym procesie fakt, że osobowość i „prywatność” człowieka nabiera od czasu Renesansu coraz większego znaczenia. W XVII wieku epopeja „uwewnętrznia się” i „psychologicznia”, co ją pozbawia cech epicznych w znaczeniu starożytnym, a zbliża do dramatu-misterium. Pogląd Tassa na świat wyraził się w charakterze bohatera, ten zaś charakter wymagał nowej koncepcji artystycznej, która groziła ewolucją literacką. Dlatego klasycznie zorientowana poetyka krytykuje Tassa, trafnie dostrzegając niebezpieczeństwo dla siebie w dokonanej przez niego innowacji. Czytamy w *Sztuce rymotworczej* Dmochowskiego:

...w tym sobie zaszkodził,
Że bohater w nim mały. Godfred ci dowodził,
Godfred wygrywał bitwy na nieprzyjacielu:
Lecz naprzód mało znaczy wśród rycerzy wielu
Którzy dokazywali cudów dzielną dłonią,
Potem czyni modlitwą więcej, niżli bronią³⁷.

Ostatecznego rozkładu eposu dokonali autorzy mesjad, Milton i Klopstock; z polskich autorów brano także pod uwagę ks. Walentego Odymalskiego, bez większych jednak wyników badawczych.

Drugim rodzajem, górującym w epoce, jest — opera. Jak zobaczymy za chwilę, poetyki klasycystyczne także ten teatralno-muzyczny rodzaj wyprowadzają z epopei. L'abbé Batteux wywodził:

Jak w epopei są dwa rodzaje wielkości, dziwność, fantastyczność (*le merveilleux*) i heroiczość, podobnie mogą być dwie odmiany tragedii:

³⁶ Fr. Ksaw. Dmochowski, *Pisma rozmaite*. Część druga. Warszawa 1826.

³⁷ Jak wyżej, 362.

jedna heroiczna, którą pospolicie nazywa się tragedią, i druga fantastyczna, zwana widowiskiem lirycznym albo operą...

Opera jest zatem przedstawieniem fantastycznej fabuły. Jest to pierwiastek boski epopei pokazany w teatrze. Ponieważ występującymi osobami są bogowie lub herosi-półbogowie, powinni się oni przedstawić śmiertelnikom przez działania, wyrażenia i modulację głosu, które przechodzą prawa zwyczajnego prawdopodobieństwa. 1^o Ich działalność jest podobna cudom. Oto otwiera się niebo, świetlisty obłok przynosi niebieską istotę; oto zaczarowany pałac, który znika na najmniejsze skinienie i zamienia się w pustynię itp. 2^o Ich język jest całkowicie liryczny: on wyraża uniesienie, entuzjazm, szaleństwo uczucia. 3^o Najbardziej wzruszająca muzyka towarzyszy słowom i przez swe tony, modulacje i kadencje wydobywa z nich siłę i ogień³⁸.

Również Marmontel zestawia operę z epopeją i tragedią:

Cechą znamioną epopei jest przenoszenie sceny tragedii (tzn. sceny dramatycznej) do wyobraźni czytelnika. Tam, korzystając z obszerności swego teatru, powiększa ona i zmienia swoje obrazy, rozpościera się w krainie fikcji (zmyślenia) i włada według upodobania wszystkimi środkami fantastyki. W operze muza dramatyczna z kolei zazdrosna o przewagi, jakie ma nad nią muza epicka, próbuje jej dorównać, albo raczej przewyższyć ją realizując dla oczu to, co w opowieściach maluje się jedynie w myśli.

Mówiąc o twórczości operowej Quinaulta pisze Marmontel:

Dzięki niej napełnił on swój teatr cudownościami; ułatwił sobie przechodzenie z ziemi do nieba i z niebios do piekieł; podporządkował sobie przyrodę, zawładnął dziedziną fikcji, otworzył tragedii [teatrowi] karierę epicką i połączył w jednym rodzaju korzyści jednego i drugiego gatunku poetyckiego [tzn. epiki i dramatu]³⁹.

Zasługą Quinaulta było wprowadzenie do teatru elementu fantastycznego. Ranieri de Calzabigi tłumaczył to tym, że Quinault pomieszał zasadę prawdopodobieństwa, jaka obowiązuje w epice, z prawdopodobieństwem, wymaganym w teatrze. W epice chętnie się znosi pewne fantazje, których nie dopuszcza się w dramacie. Poezja epicka pozwala na większe licencje niż poezja dramatyczna⁴⁰. Diderot pytał się w *Dorval et moi*: „Czyż bogowie, występujący w operze, nie są tymi samymi bóstwami, które działają w epopei?”⁴¹ Opera

³⁸ L'abbé Batteux, *op. cit.*, I 237—9.

³⁹ Marmontel, *op. cit.*, III 23—4 i 32.

⁴⁰ Calzabigi, *Dissertazione su le Poesie Drammatiche del Sign. Abate Metastasio. Poesie del Sign. Abate Metastasio*. Torino 1757, s. CCVI. Por. W. Kubacki, *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich (Pierwiosnki polskiego romantyzmu)*. Kraków 1949).

⁴¹ Diderot, *Oeuvres complètes*. Paris 1875, VII 153.

była rekwizytornią wszelkich dziwów i cudowności. Mickiewicz mówiąc w *Prelekcjach paryskich* o niedostatecznym wyposażeniu technicznym teatrów do wystawiania nowych dramatów (np. *Nieboskiej komedii*) i zastanawiając się, jak można by zaradzić niektórym brakom, czyni charakterystyczną uwagę: „niebo i piekło mogłyby wreszcie być pożyczone od oper terażniejszych”⁴².

Zakończymy te uwagi przypomnieniem wybitnych twórców, którzy w historii literatury zapisali się także jako operopisarze: Quinault, La Fontaine, La Motte, Marmontel, Voltaire, Addison, John Gay, Zeno Metastasio, Wieland. W Polsce oprócz Książka żywo interesował się operą i współpracował z muzykami preromantyk Kazimierz Brodziński: tłumaczył libretta Rossiniego i Mozarta, napisał libretto do opery Kurpińskiego *Kalmora* i teksty *Mszy polskiej do śpiewania* Elsnera; jego wiersze na uroczystości i obchody masonskie oraz kantaty umuzyczniali najwybitniejsi współcześni kompozytorzy polscy⁴³.

5

Opera działała rozkładająco na teatr klasyczny zarówno z desek scenicznych, jak z poetyk. Sulzer wyznawał, że czuł się zakłopotany, gdy przystępował do pisania o operze, taką bowiem mieszaninę wielkości z przyziemnością i piękna z niesmacznością przedstawiał według niego ów gatunek. Zauważmy mimochodem, że podobne wrażenia odnosili pseudoklasycy z dzieł Szekspira! Stanowisko opery wśród sztuk pięknych nigdy nie było jasne. Mimo reformy Glucka i Mozarta klasycystyczni estetycy zaliczali operę do literatury. Uważam za zbyt szkodliwe, że cytuję różne dzieła nie ze względu na ich wartość teoretyczno-naukową, lecz z powodu charakterystyczności pewnych formuł i dlatego, że najprawdopodobniej należały one do lektur młodego Mickiewicza. Krasicki umieszcza operę między tragedią i komedią. Według J. F. Królikowskiego, stanowi ona „drama muzykalne”. „Opera jest — powiada Euzebiusz Słowacki — poema liryczno-dramatyczne, z którego teatralnym wystawieniem łączy się śpiew i muzyka...”⁴⁴

⁴² *Literatura słowiańska*, rok III, lekcja 16.

⁴³ Br. Gubrynowicz, *Kazimierz Brodziński. Życie i dzieła*. Część pierwsza. Lwów 1917, s. 230—1 i 298—311.

⁴⁴ I. Krasicki, *Dzieła*, III 46. — J. F. Królikowski, *Prozodia polska*. Poznań 1821, s. 214. — Euz. Słowacki, *Dzieła*. Wilno 1826, II 137.

Literackość opery zostaje podkreślona przez wydzielenie w niej dwu postaci: czysto literackiej i teatralnej, wokalnie-muzycznej. Wzajemny stosunek obu tych składników operowych był przedmiotem sporów estetycznych. Jeszcze w polskiej przeróbce K. L. Schallera poezja jest w operze „panującą sztuką, muzyka zaś jest tylko miłą jej towarzyszką”. J. F. Królikowski jest zwolennikiem równowagi: „lubo w operze muzyka wszystko stanowić się zdaje, nie powinna jednakże panować nad poezją, ale niechaj jedno drugiemu dopomaga”. Mickiewicz w recenzji operetki Czeczota był zdania, że muzyka jest „główną w operach sztuką, której poezja towarzyszy tylko”⁴⁵.

Muzyczny zaś charakter opery kształtował jej stronę literacką w sposób godny uwagi. Wszyscy teoretycy wychodząc z założenia, że muzyka ma za sferę działania uczucie, wysuwają w operze na pierwszy plan pierwiastki liryczne, zalecają uproszczenie dramatycznej akcji i psychologii bohaterów, pozwalają na zmianę scen i przepych wystawy⁴⁶. F. N. Golański powtarzał te poglądy: „Bo sztuka opery zdaje się bardziej mieć na celu słodkie omanienie, aniżeli końcem podobności do prawdy zachowanie regularności dramatu. Woli bardziej zadziwiać, aniżeli ściślej prawdy przestrzegać”. Podobnie pisali J. F. Królikowski i Mickiewicz jako recenzent operetki Czeczota⁴⁷. Poetyka opery pokrywa się więc jak gdyby z teorią dramatu romantycznego, która głosiła: liryczność, luźność i swobodę dramatyczną, feeryczność i zmianę miejsca oraz syntezę sztuk. Sulzer przytoczył dla przykładu kilka wątków operowych, które wcale nieźle mogłyby się znaleźć w romantycznych widowiskach: bitwy, triumfy, burze, rozbicie okrętu, upiory⁴⁸.

Zaliczanie opery do rodzaju dramatycznego i równocześnie pozwalanie jej na takie licencje, które burzyły klasyczne prawa dramatyczne (trzy jedności), nie mogło nie mieć rewolucyjnych następstw w rozwoju teatru. Psychologiczno-dramatyczna schema-

⁴⁵ K. L. Schaller, *op. cit.*, II 112. — J. F. Królikowski, *op. cit.*, 214. — Adama Mickiewicza *Dziela wszystkie*, V 230.

⁴⁶ J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste*. 3 Aufl. Berlin u. Stettin 1805, s. 306. — Fr. Bouterwerk, *Ästhetik*. Göttingen 1815, II 205. — J. G. Sulzer, *op. cit.*, III 473. — K. L. Schaller, *op. cit.*, II 110—1.

⁴⁷ F. N. Golański, *op. cit.*, 556. — J. F. Królikowski, *op. cit.*, 215. — Adama Mickiewicza *Dziela wszystkie*, V 231.

⁴⁸ J. G. Sulzer, *op. cit.*, III 467.

tyczność operowych spektakli oraz nieprzestrzeganie dramatycznych jedności wywodzą się z epiki. Nie darmo Sulzer mówiąc o operze powoływał się na takie epickie utwory, jak Klopstocka *Bardiet oder Hermannsschlacht* i Osjana *Fingal i Temora!* Co ciekawsze, Sulzer zauważa, że byłaby to droga do stworzenia zupełnie nowego rodzaju dramatu⁴⁹.

Opera nie tylko dawała zły przykład innym współrodzajom dramatycznym. Jest w jej technice pewien szczegół, który nazwać można pośrednikiem w wprowadzeniu elementu epickiego na scenę. To recytatyw. W dawniejszych operach rola recytatywu polegała na tym, że zapoznawał on widza z akcją. Recytatyw obejmował całą dramatykę w znaczeniu zdarzeń przedstawianych i wypadków, których na scenie nie można było pokazać, dziedzinę namiętności, słowem całą sferę od opowiadania do patosu⁵⁰. W ten sposób akcja, czyli w ogólnym znaczeniu dramat, zamieniała się w opowieść, czyli ogólnie mówiąc w epikę. Ułatwiał to muzyczny charakter opery, w której akcja była czymś ubocznym. Dopiero Gluck i Mozart zdramatyzowali operę łącząc ściślej pierwiastek muzyczny z literackim przez nadanie akcji wyrazu muzycznego. Wiadomość wszakże o tym, jak widzieliśmy, nie od razu dotarła do estetyk i poetyk.

Wciągnięcie opery do poetyki — jako specjalnego gatunku dramatycznego, który cieszył się prawami i swobodami odmówionymi innym współgatunkom, który w rygorystycznym systemie stanowił jedno wielkie źródło wszelkich licencji artystycznych — okazało się wprowadzeniem drewnianego konia do pseudoklasycznej Troi. Zajęcie się młodego Mickiewicza poetyką opery i wybranie do tłumaczenia z encyklopedii Sulzera artykułu o operze, gdzie spotkaliśmy myśl o możliwości stworzenia na drodze operowej nowego gatunku dramatycznego, można łączyć z poszukiwaniem przez poetę nowej formy teatralnej, która w *Dziadach* nie tylko korzysta ze wszystkich „romantycznych” licencji operowych, lecz nawet w II części *Dziadów* naśladuje schemat opery, posługując się „arią”, „duetem” i „recytatywem”.

II część *Dziadów* pomyślana „muzycznie” jest nieocenionym ogniwem w nakreślonym tu rozwoju Mickiewiczowskiej formy dra-

⁴⁹ J. G. Sulzer, *op. cit.*, III 473. — Gluck zamierzał umuzyczyć *Hermannsschlacht* Klopstocka; por. A. B. Marx, *Gluck und die Oper*. Berlin 1863, II 12.

⁵⁰ J. G. Sulzer, *op. cit.*, IV 5. — J. F. Królikowski, *op. cit.*, 161—2.

matycznej. Mówi się przy tym dziele o braku właściwej akcji, o kompozycji ramowej, w której poszczególne obrazy zostały luźno powiązane uroczystością *Dziadów*. Tymczasem nie jest to utwór ściśle dramatyczny, lecz muzyczno-teatralny, jakby literacko autonomiczne libretto operowe. IV część *Dziadów* to jakby wielki recytatyw Gustawa, przeplatany ariami, czyli partiami lirycznymi. Wyraźne ślady techniki operowej znajdujemy w *Dziadów* części trzeciej.

6

Omówiony proces rozkładu form i pomieszania rodzajów znalazł uzasadnienie w spekulacyjnej estetyce romantycznej. Schelling w wykładach jenejskich z lat 1802—3, poświęconych *Filozofii sztuki*, omówił jej podstawowe formy, które mu pozwoliły na usystematyzowanie wszystkich gałęzi sztuki, „zarówno w jej realnym jak idealnym przejawie”. W liryce widzimy pierwiastek nieskończoności wcielony w skończoność, czego rezultatem jest indywidualność. Epos to przedstawienie skończoności w postaci nieograniczonej, co oznacza ogół, powszechność. Dramat jest syntezą powszechności i indywidualności⁵¹. Podobnie, tylko w sposób bardziej rozbudowany i zawyły, ujął tę sprawę Hegel w *Wykładach o estetyce*.

Nietrudno z tej twardej filozoficznej łupiny wyłuskać sens. Jest to próba wyjaśnienia romantycznego przełomu, który znalazł wyraz artystyczny w nowym typie dramatu. Dwie jego cechy znamienne, indywidualizm i społeczny charakter, wyprowadza Schelling z jego składników rodzajowych, liryki i epiki. Indywidualizm to bunt przeciw wszelkiego rodzaju ograniczeniom: formalnym w sztuce, obyczajowym, społecznym i politycznym w życiu. To poczucie swobody i nowatorstwa, to wybujały liryzm i immoralizm. To rozluźnienie racjonalistycznego kanonu sztuki, obalenie szranków feudalnego systemu i podważenie absolutyzmu. Scheda epicka romantycznego dramatu to jego społeczny charakter, ideał ogółu i powszechności, przejawiający się w dążności do filozoficznej interpretacji życia (*Faust*, *Manfred*), w dopuszczeniu do głosu żywiołu ludowego i zajmowaniu się zagadnieniami politycznymi (*Dziady*).

Schelling zgłosił charakterystyczną poprawkę do teorii Wolfa o pochodzeniu *Iliady*: twierdził mianowicie, że wprawdzie wielu poetów ją pisało, lecz wszyscy oni myśleli i czuli jednakowo, two-

⁵¹ Schellings *Werke*. Münchner Jubiläumsdruck 1927—8, III 391.

rzyli jako jedna zbiorowa indywidualność! Mitologia i homeryckie poematy były dla starożytnych wspólnym korzeniem poezji, historii i filozofii. *Fausta* uważał Schelling za poemat mitologiczny⁵². Wilhelm Humboldt widział w eposie uniwersalność idealną, etyczną, w dramacie zaś uniwersalność konkretną, społeczną⁵³. Te dwie przeciwne tendencje dramatu romantycznego (liryka — epika, indywidualizm — zbiorowość) w estetycznej syntezie Schellinga i Hegla dają dialektyczny obraz przelomu i tłumaczą występujące w epoce sprzeczności.

Nowe rodzaje nie powstają mechanicznie przez kombinowanie starych gatunków, stylów czy form. Nowa koncepcja sztuki jest zwykle nową wizją świata. Rewolucji artystycznej może dokonać jedynie nowy typ kompozycji w szerokim znaczeniu tego słowa, czyli nowa społeczno-polityczna interpretacja życia, której następstwem w sztuce bywa nowa zasada oceny, selekcji i układu obrazów życia, zwanych pospolicie w dziele literackim akcją lub fabułą.

Zauważone przez romantycznych krytyków górowanie pewnego rodzaju literackiego w epoce ma swój głębszy sens. Epika jest ideałem artystycznym nie tylko Oświecenia, lecz także Renesansu, czyli dwu epok, które zapisały się w dziejach wielkimi przewrotami społeczno-politycznymi, a ściślej mówiąc rewolucjami mieszczańskimi przeciw feudalizmowi. Szekspir jest bliski romantykowi nie tylko ze względów estetycznych. Jest on genialnym wyrazem podobnego fermentu i dynamiki społeczno-kulturalnej. Hegel wyróżnił następujące cechy epiki: realizm, codzienność, ludowość i narodowość oraz pierwiastek walki⁵⁴. Charakterystyka to cenna, bo odbija pogląd epoki, która doskonale zdawała sobie sprawę z kulturalno-politycznego znaczenia literackich walk i przelomów. Epika, zarówno w postaci poetyckiej jak powieściowej, była bronią renesansowej rewolucji. Tu należy Boiardo, Pulci, Ariosto i noweliści włoscy z Boccacciem na czele, nowela i powieść hiszpańska uwieczniona antyrycerskim eposem Cervantesa, Hans Sachs w Niemczech i bogaty Renesans angielski z Szekspirem, a nawet Milton opiewający w swej mesjadzie bunt aniołów!

⁵² *Philosophie der Kunst*, Zweiter Abschnitt, § 41—2.

⁵³ Por. E. Spranger, *Wilhelm von Humboldt und die Humanitäts Idee*. Berlin 1928.

⁵⁴ G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Dritter Teil, Drittes Kapitel. A. *Die epische Poesie*.

Mickiewicz pisał w kwietniu 1828 roku do Odyńca: „Sofokl nierychło wyszedł na scenę po Homerydach, a Szekspir po romansistach i nowelistach angielskich”. Mamy w tych słowach nie tylko formalną genezę dramatu z epiki, lecz także — jak w wypadku Szekspira — zaznaczony socjalny rodowód jego teatru. Wiemy bowiem, że jak poetyki klasycystyczne zestawiały dramat z epopeją, tak poetyki preromantyczne i romantyczne zestawiają go z powieścią. Tak postępował np. Diderot i Jean Paul⁵⁵. J. A. Eberhard nazywa powieść utworem epicznym, który nie ma najwyższego stopnia doskonałości, nie odznacza się cudownością i szerszym znaczeniem albo którego bohaterowie nie mają „najwyższej zewnętrznej godności”⁵⁶. Dojrzewa czas, w którym powieść nazwie się „mieszczańską epopeją”. Epos, który od czasu Renesansu był ideałem twórczości, ustępuje wreszcie miejsca powieści.

Rozwijający się w romantyzmie dramat historyczny i powieść społeczno-obyczajowa pozwoliły wtargnąć do literatury współczesnym zagadnieniom społecznym i politycznym bądź pod maską historyczną, bądź w postaci żywej aktualności. Była to wielka rewolucja mieszczańska w teatrze.

W *Dziadów* części trzeciej, w scenie „Salon warszawski” mamy znamiennej satyrę na ahistoryczność klasycystycznej literatury. Jeden z literatów wysłuchawszy opowiadania o Cichowskim, którego dręczono w więzieniu karmiąc śledziami i odmawiając wody, zauważył:

Takich dziejów słuchają, lecz kto je przeczyta?
I proszę, jak opiewać społeczne wypadki?
Zamiast mitologii są naoczne świadki.
Potem jest to wyraźny, święty przepis sztuki:
Że należy poetom czekać, aż — aż —

JEDEN Z MŁODZIEŻY

Póki? —

Wieleż lat czekać trzeba, nim się przedmiot świeży
Jak figa ucukruje, jak tytuń uleży?

LITERAT I

Nie ma wyraźnych reguł.

⁵⁵ Diderot, *De la poésie dramatique*, X. — Jean Paul, *op. cit.*, XI Programm § 63, 65—6, XII Programm § 69—71.

⁵⁶ J. A. Eberhard, *op. cit.*, 213.

LITERAT II

Ze sto lat.

LITERAT I

To mało!

LITERAT III

Tysiąc, parę tysięcy —

LITERAT IV

A mnie by się zdało,
 Że to wcale nie szkodzi, że przedmiot jest nowy;
 Szkoda tylko, że nie jest polski, narodowy.
 Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
 Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi;
 Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki,
 Trzody, cienie — Słowianie, my lubim sielanki. .

LITERAT I

Spodziewam się, że panu przez myśl nie przejedzie,
 Aby napisać wierszem, że ktoś jadał śledzie.

7

Poetyka odzwierciedla społeczne układy, wstrząsy i zaburzenia. Wzorowana na teatrze ludowym brutalność scen diabelskich w III części *Dziadów*, scen pomyślanych kontrastowo, krytycznie, zarówno w stosunku do indywidualistycznych zapędów i uniesień Konrada jak do etykietalnego „Salonu warszawskiego” i świetnego balu u Senatora, ma swój aspekt także narodowo-społeczny; utwierdzają nas w tym mniemaniu niektóre glosy i obrazki w scenie balowej oraz obecność patriotycznej młodzieży blisko drzwi „Salonu warszawskiego”, jakby na marginesie towarzystwa stołecznego.

Występowanie w dramacie romantycznym pierwiastków komicznych obok tragicznych, wyprowadzanie na scenę pospólstwa, błaznów, kalek (W. Hugo), opętańców było czymś więcej aniżeli obrazą smaku pseudoklasyków. Wystawiało to na sztych feudalny, arystokratyczny konwenans socjalny, który się legitymował i maskował poetyką Arystotelesa. Klasyfikacja Arystotelesa była naturalistyczna i w niektórych szczegółach zdradzała stanowy charakter: „Komedia jest, jak powiedzieliśmy, naśladowczym przedstawieniem charakterów gorszych, ale nie w całej rozciągłości złego, tylko w zakresie szpetnego, którego częścią jest śmieszność”. Bohater

zaś tragedii ma należeć do ludzi, „którzy żyli w wielkim poważaniu i powodzeniu, jak Edyp, Tyestes i inni znakomici mężowie z takich rodów, a popadł w nieszczęście wskutek jakiegoś zbłądzenia”. Arystoteles jednak był zdania, że szlachetny charakter może mieć, czyli może być bohaterem tragedii, każdy człowiek — i kobieta, i niewolnik⁵⁷.

K. Borinski uważał, że wybieranie królów i bohaterów na osoby tragiczne było podyktowane względem nie socjalnym, lecz estetycznym: tym większa bowiem groza przejmowała widzów, im wyższego rzędu osoba padała pod ciosem losu⁵⁸. Przeoczył wszakże fakt, że ta estetyczna teoria przeżywania tragizmu opierała się na założeniu, że król lub książę jest wyższą osobą, niż plebejusz! Poetyki zresztą nie zostawiają co do tego żadnej wątpliwości. J. A. Eberhard twierdził, że wielkość i ważność dzieła (hierarchia rodzajowa) zależy od wielkości i ważności bohaterów (od hierarchii stanowej), i żeby nie było wątpliwości, dawał za przykład mieszczaństwo! Krasicki pisał, że tragedia wywodzi się z rytmów bohaterskich (jeszcze jeden przykład na epicki rodowód dramatu!) i opiewa czyny ważne; komedia zaś pochodzi z satyry i występują w niej osoby z niższych warstw. K. Brodziński porównywał do komedii obrazy „wystawiające zwyczaje i obrazy towarzyskie najczęściej prostego ludu”. H. Cegielski jeszcze w połowie XIX wieku utrzymywał: „Z wszystkiego, co się o tragedii i jej charakterach powiedziało, wypada, że najstosowniejszym dla niej przedmiotem są wypadki i chwile życia z wyższej warstwy społecznej, jako tej, która reprezentuje dziejowe żywioły ludzkości”⁵⁹.

Wolter w przedmowie do *La Prude* powiedział, że Francja leży między dwoma bardzo różnymi teatrami: hiszpańskim i angielskim. W pierwszym przedstawia się Jezusa Chrystusa, opętanych i diabłów, w drugim szynki i niektóre rzeczy jeszcze gorsze; w sztukach zaś Szekspira najpodlejsza hołota zjawia się na scenie razem z książętami, a ci książęta często mówią jak hołota⁶⁰.

⁵⁷ *Poetyka*, V 1, XIII 3, XV 1.

⁵⁸ K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. Leipzig 1924, II 315.

⁵⁹ J. A. Eberhard, *op. cit.*, 194—5. — I. Krasicki, *Dzieła*, III 54. — K. Brodziński, *Pisma*. Poznań 1873, VI 234. — H. Cegielski, *op. cit.*, 641.

⁶⁰ *Oeuvres complètes*. Paris 1877, IV 391. — *Dictionnaire philosophique*. Art. *Art dramatique*. *Du théâtre anglais*.

Młody Mickiewicz szanował te społeczne konwencje klasycystycznej poetyki, jak wiemy z krytyki *Jagiellonidy* Tomaszewskiego, w której przyganiał autorowi, że pozwolił niewolnicy na rycerski, szlachezny czyn: „Zdaje się, że dzieła takie daleko właściwiej przystoją Kloryndzie, aniżeli podlej niewolnicy, wziętej jasyrem od kozaków”⁶¹. Maurycy Mochnacki musiał bronić praw Nebaby do zaszczytu występowania w roli głównego bohatera w *Zamku Kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego. Bronił go zresztą po szlachecku:

Powie kto: „nie godziło się prostego Kozaka wysadzać na bohatera poematu!” — W czym atoli nie masz nic przeciwnego zamiarom autora. Kozaków, jakimi byli w istocie, stawia przed oczy nasze. To jedynie miał na celu, tego dokazał. Bohaterem poematu może być nie tylko Kozak, ale nawet żebrak, włóczęga. Komuż rześka postać tego Nebaby w kosztownej burce, w wytwornym atamańskim stroju, komuż się nie podoba? Któż go wśród hajdamackiej czerni nie rozróżni z dumy na czole, po oblicza krasie? Jak sam zwierzchni Pan polski, tak przed panem hardy...⁶²

Uszanowanie należne przedstawicielom wyższych, rządzących stanów nie pozwalała z ich życia stroić żartów: mogli oni być tylko bohaterscy i tragiczni. Na odwrót, mieszczanin lub chłop nie mógł być tragiczny, bo wyższa dziedzina uczuć była przywilejem krwi. Temat i bohater warunkował technikę poetycką. Wiersz, jako forma trudniejsza i rzadsza, nadawał się w sam raz do opiewania wyższych osób i podnioslejszych spraw. A. K. Czartoryski wyjaśniał tytuł dzieła Dantego przesądem dawnej poetyki: „Domyślają się uczeni, że w czasie, w którym żył, komediami nazywano dzieła nie dość górnie pisane, żeby mogły zwać się poemami heroicznymi”. Sam jednak uważał, iż

Wiersz jest poświęcony tragedii, jako bardziej niżeli proza służący jej powadze, w nią bowiem wielcy tylko ludzie, bohaterzy, półbogowie, bogowie czasem i wielkie uczynki wchodzą. Może i komedia wiersza zażyć, lecz jej wolno jest (nawet i przyzwoiciej) mówić prozą, bo ludzi wszystkich stanów i w potocznym życiu wystawia⁶³.

Epos tedy stąpił odświętnym krokiem rycerskiej parady, a satyra i komedia szydziły jambem lub prozą życia przedstawiały integralnie — w prozie. Zwycięstwo rewolucji mieszczańskiej zburzyło

⁶¹ Adama Mickiewicza *Dzieła wszystkie*, V 213.

⁶² M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Bibl. Nar., s. 129.

⁶³ Przedmowa do *Panny na wydaniu*. Warszawa 1774, s. 10 i 43, przypisek.

także hierarchię w dziedzinie poetyki. Stary porządek rzeczy walke przegraną na polu politycznym toczył jeszcze długo w okopach klasykistycznej poetyki. Obrona aleksandrynu we Francji, walka o męski rym w Polsce, czy literacki zamach stanu dokonany przez Goethego dzięki wprowadzeniu mieszczańskiego „Knittelversu” do *Fausta* świadczą, jaką rolę w wielkich przemianach społeczno-politycznych odgrywają tak niepozorne zdawałoby się rzeczy, jak sprawa rymu, średniówki czy pewien układ przycisków w wierszu!

Związek poetyki z grupą, warstwą, klasą jest rzeczą znaną. Droga rewolucji artystycznej jest drogą społeczną. Na tym polega w interesującym nas okresie znaczenie Richardsona, Rousseau’a, Diderota, Lessinga i Goethego. Preromantyk Karpiński stoi z dala od dworskiej grupy pisarzy stanisławowskich. Świeża nobilitacja towarzyska Brodzińskiego nie ułatwiła mu zajęcia zdecydowanej postawy wobec romantyzmu. Już L. Siemieński był zdania, że Franciszek Morawski byłby może nawet przeszedł do obozu romantycznego, gdyby nie osobiste stosunki z przywódcami pseudoklasykistycznej opozycji. F. Brunetière twierdził, że gdyby Chateaubriand nazywał się Durand lub Dupont (pospolite nazwiska mieszczańskie), to kto wie, czy jego *Geniusz chrześcijaństwa* nie uchodziłby za moralizatorskie głądziarstwo (*une capucinade*)⁶⁴.

W mieszczańskim preromantyzmie walka z francuską poetyką i literaturą ma wyraźnie stanowy charakter. Galomania w tamtych czasach to maska arystokratyzmu. Germanomania i anglomania są oznaką demokratyzmu. Klasycznym przykładem jest krytyczna i literacka działalność Lessinga. U nas nieśmiało szedł w jego ślady K. Brodziński żądając, aby literatura reprezentowała cały naród, a nie tylko pewne klasy; tak zaś będzie, „dopóki gust francuski trzyma w swych rękach berło”⁶⁵.

Dosyć często oświeclano pod względem społecznym niedoszłe mariaże Mickiewicza z Marylą Wereszczakówną i Ewą Ankwiczówną. Rzadziej — dokonany przez Mickiewicza przełom literacki. Leon Borowski w swej satyrze na romantyzm, pt. *Porównanie życia Szurłowskiego i Baki na wzór Plutarcha*, wykwintowi, sztuce i dowcipowi

⁶⁴ F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 6-me leçon. *Madame de Staël et Chateaubriand*.

⁶⁵ K. Brodziński, *Pisma estetyczne*. Warszawa 1934, I 102. — O różnicy położenia społecznego między klasykami i romantykami wspominał T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*. Kraków 1918, s. 383, 403, 539.

warstwy oświeconej szydlawie przeciwstawił nową poezję jako sztukę dla pospólstwa: „To wieśniak, dziecię, niewiasta doskonale rozumieją...”⁶⁶ Jan Śniadecki także rozróżniał kierunki literackie według tego, czy mogą bawić ludzi dobrze wychowanych, czy nieokrzesane pospólstwo. Pseudoklasycy warszawscy atakowali nie założenia nowej sztuki, lecz pozycję towarzyską i sytuację społeczną swych przeciwników: romantycy to „pińskie głowy”, a ich wódz, Mickiewicz, to „smorgoński poeta”, który barbaryzuje szlachetny język polski, przeznaczony do salonów zabaw przyjemnych i pożytecznych. Śniadecki pisał urągliwie pod adresem romantyków, że „teatr nie jest to karczma ani rynek jarmarkowy”. Kajetan Koźmian nowe sztuki określał jako „dramata ledwie nie w karczmach czerpane”, co w świetle staropolskiej obyczajowości oznacza dyskryminację stanową, albowiem szlachcie zamożny nie zaglądał do karczmy; uczęszczali do niej tylko chłopci, gmin szlachecki oraz pacholkiwie i służący, czyli „liberia”⁶⁷.

8

Dotychczasowe rozważania pozwalają na wyciągnięcie pewnych wniosków.

Zachwianie stosunków między rodzajami i gatunkami w poetyce klasycystycznej jest odbiciem fermentu społeczno-politycznego, a mianowicie dokonywającej się w XVIII w. emancypacji mieszczaństwa. Była to walka z typem kultury arystokratycznej, elitarniej. To, co tradycyjnie nazywa się walką z trzema klasycznymi jednościami we francuskiej tragedii (czasu, miejsca i akcji), jest w swej istocie walką o szersze możliwości wypowiedzi, o nową, odpowiednią dla masowego charakteru ruchu — formę sztuki dramatycznej. Mickiewicz mówiąc o nowym teatrze, nowym bohaterze i nowym widzu, uczynił ciekawą uwagę na temat nieprzydatności dawnych gmachów teatralnych do nowych celów :

We Francji jeden tylko Cyrk Olimpijski mógłby przypaść dla sztuki mającej rzeczywiste znaczenie; w nim tylko dałyby się jakkolwiek wprowadzić na scenę dzieła bohaterskie i masy ludu, tak dzisiaj przeważne w życiu społecznym⁶⁸.

⁶⁶ Tygodnik Wileński, 1820.

⁶⁷ L. Siemieński, *Obóz klasyków*. — J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*. — *Pamiętniki Kajetana Koźmiana*. Poznań 1858, oddział I, s. 73.

⁶⁸ *Literatura słowiańska*, rok III, lekcja 16.

Epika dawała nieograniczoną swobodę w zakresie gospodarzenia czasem i miejscem. Goethe i Schiller, rozróżniwszy epicką akcję zewnętrzną od dramatycznej akcji wewnętrznej, zauważyli, że dlatego właśnie tragedia nie potrzebuje dużo miejsca. W teatrze starym była to podstawa prawidła „jedności miejsca”. Częsta zmiana miejsca w teatrze romantycznym to właściwość akcji zewnętrznej, czyli cecha charakterystyczna epopei. To, co nazywa się potocznie romantycznym mieszanym gatunków w teatrze, jest w gruncie rzeczy epizacją dramatu, czyli rozszerzeniem poetyki rodzaju epickiego na rodzaj dramatyczny. Opera była gatunkiem dramatycznym, który cieszył się przywilejami epickimi (swoboda czasu i miejsca), dlatego odegrała niemałą rolę techniczną w romantycznej rewolucji.

Nie można także zapominać, że w dziele dramatycznym już Arystoteles wyróżniał formę sceniczną i formę ściśle dramatyczną, czyli dzieło grane w teatrze i dzieło czytane, twierdząc, że tragedia działa i bez przedstawienia na scenie, i bez aktorów⁶⁹.

Fr. Schlegel uczył romantyków, że w starożytności postać reprodukcji zbliżała epopeję i tragedię: tragedie często recytowano i na odwrót taki Demetrios z Faleronu mimicznie przedstawiał rapsody Homera⁷⁰. Spuszczanie z oczu formy scenicznego z zasady prowadzi do zmiany formy ściśle dramatycznej. *Fausta* jeszcze za życia Goethego trzeba było przystosowywać do przedstawienia na scenie. Byron w przedmowie do *Sardanapala* uprzedzał czytelników, że pisał to dzieło bez myśli o scenie. Cała nasza dramaturgia romantyczna, na skutek politycznych okoliczności, mogła liczyć na jedną tylko scenę: na wyobraźnię czytelników.

Nie lekceważąc znaczenia różnych pierwiastków formalnych i technicznych, główną jednak rolę w przełomie dramatycznym, rolę ideologiczno-artystyczną, należy przypisać epice jako rodzajowi literackiemu o określonych tendencjach społecznych. Poetyka epicka pozwalała na wyprowadzenie szerokich mas narodu na scenę, dopuszczała do głosu zagadnienia historyczne i aktualności polityczne (na co klasycystyczna poetyka dramatyczna pozwalała tylko „demokratycznej” komedii).

Równocześnie z opisanym procesem epizacji dramatu szedł w poetykach XVIII wieku proces rozszerzania pojęcia epiki także na prozę powieściową, co łączy się ze specyfikacją stanową: powieść

⁶⁹ *Poetyka*, VI 16.

⁷⁰ Fr. Schlegel, *op. cit.*, I 90—1, 111.

jako gatunek mieszczański. Mieszczańska sielanka i mieszczańska powieść poetycka (*Luiza Vossa*, *Herman i Dorota* Goethego) należą, według teoretyków i krytyków przełomu, do epiki. A. W. Schlegel pisząc o „eposie” Goethego prowadził walkę o zrównanie stanów, o kulturalną nobilitację mieszczaństwa. Pozytywistyczni historycy literatury doskonale rozumieli sens społeczno-polityczny dokonanego wówczas przełomu literackiego. Wiedzieli, że epos z bohaterami ze stanu średniego przeciwstawia się eposowi feudalno-rycerskiemu. Łączyli niemiecki epos mieszczański z *Panem Tadeuszem* nie formalnie, lecz socjalnie, uważając drobną szlachtę polską za odpowiednik średniego mieszczaństwa niemieckiego⁷¹.

Nieuwzględnienie epickiej genezy dramatu romantycznego stało się powodem wielu nieporozumień w studiach nad *Dziadami*. Szukano klucza do rozumienia dramatu Mickiewicza na peryferiach, wywodząc jego formę z moralitetu i misterium. Tymczasem „schematyczność” dziejów Konrada, anonimowość i symboliczność bohatera (Więzień z *Prologu*, Pielgrzym w *Ustępie*), jego jakby depersonalizacja — to są cechy epickie. O typiczności, czyli — jak byśmy dzisiaj powiedzieli — „schematyczności” dzieł literackich, pisał już Arystoteles. Addison bronił Milтона przed zarzutem, że *Raj utracony* jest dziełem bez indywidualnego bohatera, twierdząc, iż to jest właśnie cechą epiki⁷². Więzień i Pielgrzym to są symboliczne fazy „uspołecznienia” bohatera-indywidualisty, który z Gustawa (czyli z bohatera dramatu osobistego w IV części *Dziadów*) staje się Konradem (czyli bohaterem narodowym). Bohaterem głównym III części *Dziadów* jest zbiorowość: młodzież wileńska, Polska walcząca i cierpiąca, a nawet w pewnym sensie cała ludzkość.

Nie z średniowiecznych moralitetów i nie w okresie drezdeńskim, lecz z osiemnastowiecznej poetyki, w czasie studiów historyczno-literackich i filologicznych na uniwersytecie w Wilnie, dowiedział się Mickiewicz, że w epopei geniusz ludzki ogarnia cały wszechświat: „niebo, które kieruje losami, i ziemię, gdzie one się spełniają”.

Deistycznie zabarwiona poetyka l'abbé Batteux więcej mówi o III części *Dziadów*, niż przypadkowe podobieństwo moralitetowe:

⁷¹ H. Biegeleisen, *Pan Tadeusz Adama Mickiewicza*. Warszawa 1884, s. 5.

⁷² *Kritische Abhandlung von den poetischen Schönheiten in Johann Miltons Verlohrnem Paradiese*, 6 Abschnitt, dodatek do Bodmera *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*. Zürich 1740, s. 271.

Epopeję można określić jako opowiadanie wierszem o akcji prawdopodobnej, bohaterkiej i cudownej (fantastycznej)... Dziwność (*le merveilleux*) polega na odsłonięciu wszystkich nieznanych sprężyn wielkich czynów, na pokazaniu nie tylko działających ludzi, lecz także ręki bóstwa, która ich prowadzi lub niesie, gdzie uważa za stosowne, na przedstawieniu z jednej strony człowieka z jego słabością, niewiedzą, namiętnościami i enotami, a z drugiej — mądrości, potęgi, dobroci, sprawiedliwości najwyższej istoty, która rządzi losem człowieka według swego upodobania. W ten sposób epopeja jest równocześnie historią ludzkości i bóstwa i ich wzajemnych stosunków, jednym słowem historią bogów, ludzi i religii⁷³.

W osiemnastowiecznych poetykach — a nie w mistycznym romantyzmie, w epice — a nie w dramacie narodził się chrześcijański Prometeusz. Chrystianizacja sztuki, zastąpienie Olimpu bóstwem lub najwyższą istotą miały na celu zwiększenie prawdopodobieństwa psychologicznego. H. Życzyński pisząc o estetycznym wykształceniu Mickiewicza pominął ważnego w tej sprawie pośrednika i nauczyciela rodzimego. Fr. Karpiński w rozprawie *O wymowie w prozie albo wierszu* dowodził:

Po ustanowieniu chrześcijaństwa w szczęśliwej Europie, nie wiem, jakim prawem ojcowie nasi pogańskie bożyszcza, które tak dalekimi od czystości religii naszej widzieli, do swoich poezji ośmielili się przyjąć? Zdaje się rzecz oczywista, że co poganie najsprawiedliwiej wzywając ich robili, to w naszym obrządku wcale niepotrzebnym stało się zachodem. Niech tak będzie, że fikcja do poezji wchodzić koniecznie powinna; przecie i na to nam zawsze zgodzić się potrzeba, że ta tylko słodycz nam sprawować zwykła, która bliżej do prawdy przystępuje⁷⁴.

Sprawą komplikacji wynikłych na skutek wprowadzenia do nowoczesnej sztuki porządku nadprzyrodzonego zajmował się Mickiewicz w młodzieńczej recenzji *Jagiellonidy* Tomaszewskiego:

Bóstwo chrześcijańskie według wyobrażeń, jakie o nim wiara i filozofia mieć kazały, zdaje się, iż żadnym sposobem za machinę do poematu wprowadzonym być nie może; trudno albowiem malować zmysłowie potęgę, dobroć lub inny jakikolwiek przymiot istoty, której umysłowie pojąć nie jesteśmy w stanie.

Niemniejsze są kłopoty z psychologią postaci i motywacją:

Zawsze albowiem niszczy się po większej części interes poematu, kiedy jedna strona, której bóstwo sprzyja, koniecznie zwycięską być musi, a nieszczęście i przeciwności, jakie ją spotykają, są przestępstw popełnionych karami, a zatem nie tak męstwa i stałości umysłu, jak raczej,

⁷³ L'abbé Batteux, *op. cit.*, I 222—4.

⁷⁴ Fr. Karpiński, *Dziela*. Wyd. Turowskiego. Kraków 1862, s. 759.

według wyobrażeń chrześcijańskich, pokornego poddania się i cierpliwości wymagają. Żaden rycerz krucjaty nie odezwie się ku niebu górnymi słowy bohaterów *Iliady*.

Warto nadmienić, że poglądy te popularyzował znany filomatom w oryginale K. L. Schaller.

Możliwość wyjścia z impasu dla nowoczesnego artysty chrześcijańskiego widział poeta w wprowadzeniu świętych do epopei. Święci bowiem kojarzą w sobie pierwiastek ziemski i nadprzyrodzony, stanowią jakby łącznik między sferą psychologii a sferą cudu. „Z ludzi zrodzeni... nie zapominający nawet upodobanych sobie na ziemi zabaw”⁷⁵.

Jest to na język realizmu psychologicznego przełożona deistyczna machina epicka l'abbé Batteux, a zarazem szkic teoretyczny III części *Dziadów*. Zwrot w dramaturgii Mickiewicza nie dokonał się nagle, w wyniku jakiegoś przełomu wewnętrznego, lecz odbywał się po obiektywnej linii rozwoju jego twórczości.

Kierunek tej ewolucji wyznaczała literacka problematyka epoki (zagadnienie epiki chrześcijańskiej) i historia. Jeden z najpoważniejszych krytyków, prekursorów romantyzmu — Bodmer — uważał dziwność (*le merveilleux, das Wunderbare*) za środek rozszerzenia zakresu poezji o nowy świat wyobrażeń, za sposób powiększenia królestwa fikcji. W pół wieku potem upadek rewolucji mieszczańskiej i reakcja feudalno-absolutystyczna w Europie uczyniły z tej domeny czystej fikcji literackiej — miejsce ucieczki z rzeczywistości. Z dziwności epickiej narodził się dramat fantastyczny. Ze skojarzenia dwu planów epopei — ziemskiego i nadziemskiego, ludzkiego i Opatrznościowego — powstał mesjaniczny dramat Mickiewicza. Mickiewicz czuł rodzenie się nowej epoki, starał się odgadnąć jej kształt artystyczny, dostyszeć dalekie jeszcze kroki historii. Ciekawe, że myśl jego krążyła wówczas koło zagadnienia epiki i dramatu: „Byron uczuł — pisał do Odyńca w kwietniu 1828 — ducha nowej poezji i znalazł jej formy epiczne; ale dramatycznych dotąd nie ma, bo te się później tworzą”. Entuzjastyczne przyjęcie *Les Soirées de Neuilly* A. Cavego i A. Dittmera świadczy nie tyle o doniosłości samego dzieła, ile o atmosferze poszukiwań twórczych, w której się poeta wówczas znajdował. W liście do Odyńca z 20 maja 1828 pisał Mickiewicz, że zbiór ten „może nawet stanowić epokę w sztuce dramatycznej,

⁷⁵ Adama Mickiewicza *Dzieła wszystkie*, V 197—8. — K. L. Schaller, *op. cit.*, II 7—8.

a przynajmniej obwieszcza nową zupełnie formę, różną od greckiej i od szekspirowskiej". Jeszcze wyraźniej sformułował to poeta we wstępie do petersburskiego wydania *Poezji* z roku 1829. Wzmianka o francuskich scenach historycznych, wróżących „nowy dla Europy rodzaj dramatyczny, od formy greckiej, szekspirowskiej i kalderonowskiej różny”, stoi w kontekście z pochwałą Niemcewicza, który „utworzył sam nowe formy historycznego dramatu, politycznej komedii i historycznych śpiewów nie podług retoryki Dekoloniusza, ale stosownie do potrzeb czasu”⁷⁶.

Badający dzieła literackie w oderwaniu od życia społeczno-politycznego J. Kallenbach nie rozumiał zainteresowania, jakie okazał Mickiewicz dla współczesnego teatru francuskiego. Jego znaczenie polegało na odważnym wprowadzaniu na scenę aktualnych zagadnień politycznych⁷⁷.

Pisząc o dramacie historycznym nie należy zapominać także o drugim biegunie oscylowania twórczości romantyków: o epice. Mickiewicz marzył nie tylko o dramacie, lecz także o eposie. Napisał epicką *Grażynę*, w której nie brał nawet reminiscencji z Homera. Wacław Hanka podsuwał poecie myśl o eposie z wojen husyckich. Pociągały Mickiewicza kroniki dramatyczne w rodzaju *Goetza von Berlichingen* Goethego i *Borysa Godunowa* Puszkina. Lecz także czar *Rękopisu królowodzkiego*, epickich pieśni serbskich, nie mówiąc już o powieściach Waltera Scotta, był niemały.

Mamy nadto ślady tych pasowań się czysto formalnych w samej twórczości poety, w *Konradzie Wallenrodzie*, który już przed *Dziadów* częścią trzecią był mieszaniną form i stylów. Mickiewicz nie mógł się zdecydować na literacki kształt tego dzieła i w rezultacie nie był z niego zadowolony. Wyjaśniano tę sprawę jednostronnie i zewnętrznie: względami na cenzurę. Powody zwicnięcia kompozycji dzieła były głębsze. Miał to być poemat historyczny i równocześnie współczesny, aktualny, polityczny — stąd oscylowanie między epiką i dramatem. *Konrad Wallenrod* to ważne ogniwo w twórczości Mickiewicza, etap na drodze do dramatu romantycznego. Już Mochacki dostrzegł w tym poemacie dysproporcję „między tą częścią, gdzie się rzecz przed naszymi dzieje oczyma, a częścią opisową, nar-

⁷⁶ Jak wyżej, V 320—1.

⁷⁷ Por. W. Borowy, *Dziadów część trzecia a teatr francuski*. Teatr, 1949, nr 12.

racyjną”⁷⁸. Romantyczna powieść poetycka przechodzi miejscami w utwór sceniczny, w którym niespodzianie znajdujemy dużą wkładkę epicką w sensie tradycyjnym, ubraną nawet w polskie heksametry. Jest to *Powieść Wajdeloty*. Treściowo to rapsod, powieść bohatera, a formalnie to recytatyw, czyli partia, w której zapoznaje się widza z tym, czego z takich czy innych powodów nie można było pokazać na scenie czy włączyć w tok powieści poetyckiej. Dodajmy, że powieść Wajdeloty przez cofnięcie akcji, przez podanie antecedensów, przypomina takie przykłady techniki epickiej, jak opowieść Odysa u Feaków lub Eneasza na dworze Dydony.

Formę epicko-dramatyczną, ze śladami techniki operowej, mamy właśnie w *Dziadów* części trzeciej. Jest to dramat z epizodami epickimi (opowieść Jana Sobolewskiego o wywożeniu kibitek) i lirycznymi (monolog Konrada). Epizod kibitkowy usuwa sprzed oczu widzów kaźni młodzieży szkolnej dosłownie w myśl poetyki klasycznej: *ne pueros coram populo Medea trucidet...* Cały *Ustęp* zresztą ma epicką formę. Epicki obraz świata to prymat gromady ludzkiej. Bohater epopei zwykle jest przedstawicielem zespołu. Liryka i tragedia zajmują się przeżyciami indywidualnymi. Epos to poetyka zbiorowości. Tak tedy „epicka” konstrukcja *Dziadów* części trzeciej byłaby w zgodzie z ideą tego dramatu, którego tematem jest podporządkowanie prometejskiej jednostki celom ogólniejszym i wyższym — służbie narodu i ludzkości.

Dodajmy, że po *Dziadach* następuje w twórczości Mickiewicza jakby rozkład epicko-dramatycznej syntezy: z jednej strony mamy próby historycznego dramatu w języku francuskim, a z drugiej epos szlachecki o ostatnim zajeździe na Litwie.

⁷⁸ M. Mochnacki, *op. cit.*, 114.