

Dobrochna Ratajczak

Przestrzenie narodowej tragedii

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 43-82

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DOBROCHNA RATAJCZAK

PRZESTRZENIE NARODOWEJ TRAGEDII

Przepisy teatralne zarówno ściągają się do wszystkich języków i krajów, bo natura wszędy jest jednaka, wszędy więc z nich przy lekkich zmianach korzystać można. [S. Potocki]

Gdyby mię kto zapytał: jakie przedmioty powinny zajmować pióra dramatycznych, a szczególnie tragicznych pisarzy? rzekłbym śmiało: przede wszystkim narodowe. [F. Weżyk]¹

1

Polską tragedię narodową grywaną i pisaną w latach 1807—1820² trzeba odczytywać jako produkt dwoistej inspiracji pochodzącej z dwóch przeciwstawnych sobie nurtów, które z początkiem stulecia zderzyły się na terenie tego gatunku i spiętrzyły w falę obywatelsko-patriotycznego

¹ W. [S. Potocki], *Uwagi przyrzczone p. Chwalskiemu. Świstek krytyczny*. „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 5. Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów. 1815—1819*. Opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński. Wrocław 1956, s. 436. Dalej skrót: RT. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. — F. Weżyk, *O poezji dramatycznej. Rozprawa III. W: Bolesław Śmiały. Trajedyja w pięciu aktach*. Kraków 1822, s. 74.

² Daty te zostały narzucone w sposób arbitralny, aczkolwiek nie bez uzasadnienia. Pierwsza to termin prapremiery polskiej oryginalnej tragedii (*Władystaw pod Warną* J. U. Niemcewicza, 1 I 1807), otwierającej ciąg tych tragedii na scenie narodowej, druga natomiast odwołuje się do premiery ostatniego znaczącego tekstu tragediowego — *Zótkiewskiego pod Cecorą* I. Humnickiego, granego 1 XII 1820. Znamienne, że ta premiera wypadła nieomal w przeddzień „inauguracji” romantyzmu polskiego i *de facto* kończy sceniczne dzieje naszej tragedii z ducha klasycystycznego wyprowadzonej. Późniejsze utwory są albo utrzymane już w romantycznej tonacji (*Wanda* M. Fredry, *Mnich* J. Korzeniowskiego), chociaż podejmują niejednokrotnie te same motywy, albo też — zbyt późnione — nie odegrały istotnej roli (np. *Krakus* A. Chodźki). M. Szykowski (*Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycystyczny. 1661—1831*. Kraków 1920, s. 171) przyjmuje rok 1819 jako ostatni dla „złotego” okresu naszej klasycystycznej tragedii. Niemniej *Repertuar teatrów warszawskich 1814—1831* sporządzony przez E. Szwanowskiego (Warszawa 1973) wskazuje wyraźnie, iż dopiero rok 1820, rok premiery ostatniej znaczącej polskiej tragedii klasycystycznej, jak też zarazem *Dziwicy Orleańskiej* F. Schillera, tworzy w dziejach scenicznych gatunku datę graniczną.

heroizmu, w tragiczną lekcję narodowej moralności płynącą z dziejów ojczystych. Pierwszy nurt, klasycystyczny i elitarny, był proveniencji literackiej i akademickiej. Dążył do ujęcia sztuki w szereg norm i prawideł opierając się na traktowanych ponadczasowo w z o r a c h ich realizacji. Dla tragedii takim wzorem uznawanym wówczas za niedościgniony była *Atalia* Racine'a³. Nurt drugi wywodził się ze źródeł teatralnych i stanowił splot tendencji romantycznych (niesionych przede wszystkim przez dramę). Jako bardziej demokratyczny preferował on gust szerszych kręgów odbiorczych, zawdzięczając im przecież swój byt powszedni.

Wpływu obu nurtów na kształt polskiej tragedii nie sposób tutaj przecenić. Oddając wszakże cesarzowi, co cesarskie, trzeba powiedzieć, że zasadnicza koncepcja gatunkowa była dziełem klasyków. Wykryształizowała się ona dość późno, po przezwycięzeniu rozlicznych trudności związanych z dominującym w okresie stanisławowskim modelem literatury. Nastawiona praktycystycznie druga połowa XVIII wieku — poszukując skutecznych literacko-teatralnych środków społecznego oddziaływania — preferowała Bohomolcowy model adaptowanej sceny komicznej, pozostawiała zaś na uboczu propozycję teatralną pijarów, propagujących czynnie formułę zaangażowanego i poddanego aktualizacji politycznej teatru tragediowego⁴. W efekcie tego posunięcia na scenie narodowej pojawił się Figlacki, nie — Epaminondas, a z bogatego dorobku Melpomeny stulecie wybrało tylko *Meropę* Woltera⁵. Trudna pozycja tragedii wiązała się wówczas nie tylko z minimalną podatnością gatunku na adaptację, z niemożnością przystosowania do polskich warunków motywów i wątków greckich oraz rzymskich, z uniwersalnością problematyki. To wszystko połączone z komiczno-dramatycznym ukierunkowaniem naszej sztuki aktorskiej oraz odmienną niż francuska kulturą odbioru⁶ — zdecydowało w owym czasie o koncentracji wysiłków

³ „Dzieło to poczytano sprawiedliwie za najpełniejszy wzór rymotwórstwa teatralnego, za skład dramatycznych prawideł” — pisze L. Osiński (*Dziela*. T. 2. Warszawa 1861, s. 437), wcześniej już powołujący się na ocenę Schlegla, który określił *Atalię* mianem „najdoskonalszej” tragedii, „jedynej, której nic zarzucić nie można” (s. 397). O roli wzorów zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 424—427.

⁴ Zob. L. Bernacki, *Teatr XX Pijarów w Warszawie*. W: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 1. Lwów 1925, s. 413—429.

⁵ Streszczenie tragedii, opublikowanej w r. 1779, przyniósł *Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu polskiego przystugi, dany na rok przestępny 1780* (zob. Bernacki, *op. cit.*, s. 185—186), choć premiera odbyła się 12 lat później.

⁶ Zob. J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie Oświecenia*. W zbiorze: *Teatr Narodowy. 1765—1794*. Warszawa 1967, s. 13—15. — M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*. Lwów 1918, s. 46—49, 62. — Z. Libera, *Z problemów polskiej tragedii osiemnastowiecznej*. W zbiorze: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*. Wrocław 1967, s. 144—145.

teoretyczno-normatywnych przede wszystkim na popularyzacji prawideł tragicznych i na szkolnych (najczęściej) w swym rodowodzie *quasi-*-, „wprawkach” translatorskich⁷. Z początkiem nowego stulecia pojawiła się na scenie narodowej narastająca fala przekładów obcych arcydzieł gatunku, posiadająca bez mała cechy zorganizowanej akcji⁸. „Akcja” owa nie miałyby wszakże żadnych szans powodzenia bez współudziału teatru. Trzeba bowiem zdać sobie jasno sprawę z faktu, iż w pierwszej połowie XIX w. odbiorca dzieła dramatycznego jest wciąż głównie widz teatralnym i słuchaczem, nie czytelnikiem.

Taka sytuacja dramatu posiadała różnorakie motywacje, tak socjologiczne, jak kulturowe czy estetyczne. Janina Kamionkowa pisze:

Ukształtowanie ówczesnego modelu kultury jako kultury książki drukowanej i słowa czytanego [...] było w pierwszej połowie wieku, nawet jeszcze w latach trzydziestych, programem, który dopiero stawał się rzeczywistością. Najpoważniejszą przyczyną hamującą rozwijanie czytelnictwa [...] była m. in. wygórowana cena książki⁹.

Nastawienie na bezpośrednią komunikację, na żywy akt odbioru, który powinien być aktem uczuciowego współuczestnictwa i zaangażowania, musiało określić strukturę dramatu, „wpisując” w nią niejako nakaz teatralnej transformacji i natychmiastowego kontaktu z widzem, ponieważ — jak stwierdza mimochodem jeden z Iksów — „cel [...] główny dzieł dramatycznych nie jest tak ich czytanie, jak ich wystawienie”¹⁰. Ten nakaz transformacji, owa wyrazista perspektywa wykonawcza, ujawniała się przede wszystkim w preferowaniu zmysłowej urody słowa (rytm, rym, melodia, struktura fraz i powtórzeń), w projektowaniu jednego, wielkiego obrazu scenicznego, którego istotne znaczenie da się ująć w łatwą do zapamiętania sentencję. Znaczenie to funkcjonowało niczym podpis pod obrazem odebrany w sposób bardziej emocjonalny niż intelektualny, w formie kontaktu zbiorowego, nie podczas indywidualnej lektury drukowanego tekstu.

Taką funkcję teatru traktowanego przez epokę jako „władza wykonawcza w dziedzinie literatury” — według słów pani de Staël¹¹ — for-

⁷ Zob. J. Kelera, *Tragedia oświeceniowo-sentymentalna w Polsce przed rokiem 1795*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 67—68.

⁸ Zob. J. Ujejski, wstęp w: T. Łubieńska, *Wanda. Tragedia w 5 aktach*. Warszawa 1927, s. 3—4.

⁹ J. Kamionkowa, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*. *Studia*. Warszawa 1970, s. 231.

¹⁰ RT 305—306. Przyjmując ten punkt widzenia trudno przyczyn niepowodzenia tragedii upatrywać wyłącznie w „martwość tego *par excellence* literackiego zjawiska obcego pochodzeniem i czasem powstania — a zatem pozbawionego tego nerwu życia, który jedynie potrafi przemówić do serc i wyobraźni ogółu” (Szykowski, *op. cit.*, s. 157). Podkreślenia we wszystkich cytatach pochodzą od Autorki artykułu.

¹¹ A. L. de Staël Holstein, *Wybór pism krytycznych*. Przełożyła i opracowała A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz. Wrocław 1954, s. 177. BN II 49.

mowała ogromna tradycja horacjańskiego sposobu myślenia o malarstwie i poezji. W jej nurcie znajdowali się najbardziej cenieni podówczas estetycy francuscy, jak Boileau, Dubos, Batteux, Marmontel, których wpływ na polską refleksję teoretyczną był znaczny¹². W *Rozprawie III* dzieła Wężyka *O poezji dramatycznej* czytamy:

Gdy wyraz „drama” oznacza działanie, już snadno jest stąd ustanowić, iż samo przeznaczenie dramatycznego poematu powołuje raczej do wystawienia działań niżeli opisów. Dlatego jeden z najdawniejszych prawodawców poezji (Horacy) wyrzekł te pamiętne słowa: leniwiej poruszają umysły dzieła powierzone uszom słuchaczy, jak te, które się wystawują przed ich wiernymi oczami¹³.

Ten Horacjański *leitmotiv* przewija się przez rozmaite „sztuki poetyckie”, „kształty dramatyczne” i rozprawy o dramacie¹⁴. A w *Polskiej literaturze dramatycznej* Brodzińskiego czytamy następujące „podsumowanie” bardziej szczegółowych uwag nad dwiema, XVIII-wiecznymi jeszcze, tragediami (*Gwido hrabia Blezu* Naruszewicza i *Judyta* Karpińskiego):

Sztuki, o których mówiłem, nie były wystawione na scenie, za czym ledwo do dramatyki naszej należeć mogą.

Brodziński dzielił ze swoją epoką głębokie przekonanie, że

Scena ciągnie zbrodnie przed swój straszny trybunał, działa silniej niż publiczna kara śmierci, bo okazuje okropne męczarnie sumienia, zuchwałych zbrodniarzy już dawno w proch rozsypanych wywołuje dla okropnej nauki potomności. [...] takie widoczne przedstawienie silniej skutkuje niżeli martwe litery, żywiej i trwalej działa scena niżeli moralność i prawa¹⁵.

O wystawianiu dzieł dramatycznych na „sąd ludów” mówił Osiński, o wzruszaniu serc widzów, budzeniu w nich litości i trwogi, udzielaniu żywej nauki moralnej — czytamy w każdym kursie poezji¹⁶.

¹² Zob. *Anneksa* w pracy B. Zaleskiego *Poetyka Filipa Neriusza Golańskiego. Studium z dziejów krytyki literackiej w Polsce*. Fryburg 1918. — M. Dynowska, *Filip Neriusz Golański na tle współczesnej epoki. Studium dziejom neoklasycyzmu w Polsce poświęcone*. Kraków 1916. — S. Pietraszko, wstęp w: F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. CXII—CXIII. BN I 158.

¹³ Węzyk, *op. cit.*, s. 78.

¹⁴ Zob. np. Dmochowski, *op. cit.*, s. 72. — L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*. W: *Rozmaite pisma*. Lwów 1844, s. 129. — E. Słowacki, *O poezji*. W: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*. T. 2. Wilno 1826, s. 59.

¹⁵ K. Brodziński, *Polska literatura dramatyczna*. W: *Pisma*. Wydanie zupełne, poprawne i dopełnione z nie ogłoszonych rękopisów, staraniem J. I. Kraśzewskiego. T. 5. Poznań 1873, s. 63, 28—29.

¹⁶ Osiński, *op. cit.*, s. 302. — J. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznamiętszych autorów czerpanej*. Poznań 1828, s. 101, 104. — F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Edycja 3. Wilno 1808, s. 543. — Zob. także S. Bielski, O. Górski, E. Dmochowski, *Wybór róż-*

W tej sytuacji społeczna egzystencja zarówno przekładanych, jak oryginalnych dramatów musiała wiązać się ściśle z bytem i losami sceny narodowej. Daty spektakli wyznaczają swoisty rytm „publikacji” utworów, niejednokrotnie zresztą wiodących ulotny, wyłącznie teatralny żywot (jak np. *Wanda Łubieńskiej*, *Gustaw Waza* Kropińskiego, *Heligunda* czy *Bolesław Śmiały* Hoffmana)¹⁷. Ileż to razy właśnie spektakle wyprzedzały druk tragedii. Teatr był miejscem ich publicznej prezentacji i oceny. Czyż w tym kontekście nie można potraktować serii przekładów tragedii francuskiej, jakie w latach 1800—1807 poprzedziły prapremierę pierwszej pokazanej w teatrze polskiej przedstawicielki gatunku — *Władysława pod Warną* Niemcewicza (1 I 1807) — jako celowego przygotowania widza do odbioru tragedii? Czyż nie można interpretować tej serii jako prezentacji przed publicznością warszawską w z o r ó w t r a g e d i o w y c h? Nie bez powodu recenzent *Ludgardy* pisał w 1816 roku:

Tłumaczenia *Cyda*, *Horacjuszów* i *Cynny* dały poznać narodowi, do jakiego stopnia wsparty wielkością Rzymu, napojony jego wzorowymi pięknosciami, wznieść się może geniusz, stworzyć i doprowadzić do szczytu rodzącą się sztukę dramatyczną. To te tłumaczenia ocuciły naród i otworzyły szranki do zawodu, w którym wkrótce nowymi ozdobi się zaszczyty, mylnymi nie dając się uwodzić prawidłami [...]. Chcąc mieć własny i oryginalny teatr, nie oddalajmy się od prawideł, wpatrujemy się pilnie we wzory dochodzące najwyższego stopnia doskonałości¹⁸.

Akceptacja tej właśnie funkcji wzorów nie podlegała wówczas dyskusji. Tak sądził teatr, głosiły to nawet „romantyzujące” poetyki Wężyka, Korzeniowskiego¹⁹. Zmianie jednak, przy zachowaniu zasady, ulegała egzemplifikacja. W ten sposób w miejsce *Atalii* wchodził *Hamlet* (Wężyk, Brodziński), dramaty Schillera lub nawet (w wersji popularnej) *Puszcza pod Hermanstadt* L. C. Caignez („niegdyś upodobana drama”,

nych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży. Warszawa 1820. T. 2, cz. 3, s. IV, VII.

¹⁷ *Wanda* została przez Ujejskiego wydana w 120 lat po „reprezentacji w teatrze warszawskim” (ed. cit., s. 59), obie tragedie Hoffmana dwa lata później (w 1929 r.) w „Bibliotece Zapomnianych Utworów Dramatycznych” wydawanej przez Polski Instytut Teatrolologiczny. *Gustaw Waza* Kropińskiego zaś — w „Archiwum Literackim” (t. 18 (1973)).

¹⁸ Y, „*Ludgarda*”. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” (dalej skrót: GKW), 12 XI 1816. Cyt za: RT 537: Zob. też recenzję wcześniejszą *Ludgardy*, z 30 IV 1816 (jw. s. 148—149).

¹⁹ Zob. F. Wężyk, *O poezji dramatycznej. Przyczynek do historii początków romantyzmu w Polsce*. Do druku przygotował i wstępem opatrzył S. Tomkowicz. W zbiorze: *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*. T. 1. Kraków 1878, s. 274, 304—306. — J. Korzeniowski (*Kurs poezji*. W: *Dzieła*. T. 12. Warszawa 1873, s. 2) pisze: „Nie było tu myślą moją, iżby odwieść od korzystania ze wzorów, lecz zawsze byłem przekonany, że wzory te powinny być tylko celem nauki, nie przerabiania [...]”. Zob. też Brodziński, op. cit., s. 77.

jak podawał „Kurier Warszawski” z r. 1825). Nowe wzory wpływały na pozycję tragedii w teatrze, pozycję jeszcze nie ustabilizowaną, a już chwiejną. Świadomość ta napawała goryczą i niepewnością zwolenników klasycystycznego porządku w sztuce i to rozgoryczenie widać w słowach Niemcewicza skierowanych w 1810 r. pod adresem publiczności: „wyniosły Kornel, rzewliwy Racine, dowcipny Molière, przystojnie wesoły Regnard, Destouches i inni dramatyczni najznakomitsi pisarze mało tylko ściągali widzów”, a innego rodzaju sztuki „napępiały widzami wszystkie teatru przystępy”. Czytamy dalej:

przez odstrychnienie się swoje od natury i zdrowych prawideł, wołą zmysły omamiać, niż umysł zachwycać, wołą szarpać serca, niż je tkliwie dotykać, rzewnie poruszać, a znajdując przesadzenie sztuki łatwiejszym nad piękność prostej natury, zmieniają żalność i smętność w zapamiętałą wściekłość, grzeczne dowcipu pociski — w raniące przekąsy, uśmiech wesołości — w szyderstwo i nieprzyzwoite żarty. W takich to płodach znajdowano szczególne upodobanie, w sztukach, gdzie w każdej scenie nowa dekoracja, nowe czary, zadziwiający przemiany i coraz świeże zabójstwa²⁰.

Jeśli wziąć to pod uwagę, sytuacji teatralnej klasycystycznej tragedii nie można uznać za łatwą. Wkraczała ona przecież z początkiem stulecia na grunt sobie obcy, nawet wrogi, poddany wpływowi sentymentalnym i wczesnoromantycznym, niechętnym wobec klasycystycznych zasad, lansującym własne wzory — Szekspira i Schillera, Kotzebuego i Pixérécourta. Dzięki temu tragedia, której kształt w istotnej mierze określała jeszcze oświeceniowa dyrektywa pracy nad społeczeństwem, mająca uczyć i wychowywać widza, sama została poddana jego silnej presji i preferowanym przez niego nowym regułom estetyki sztuki widowiskowej.

Jak się jednak zdaje, linie podziału przebiegały tylko pozornie ostrzej w teorii polskiej tragedii niż w jej dramatyczno-teatralnej praktyce. Wprawdzie dwoistość wzorców tragediowych tworzy złudzenie „rozpięcia” naszej ówczesnej refleksji teoretycznej między tak jaskrawymi przeciwstawieniami, jak dramaturgia Racine’a i Szekspira, ale łatwo stwierdzić, że nie zdołało to ugodzić w sposób istotny w podstawy poetyki klasycznej. „Francuskich” kryteriów oceny Osińskiego nie podważyło jego prywatne uwielbienie dla Szekspira²¹ ani „szekspiromania” Wężyka nie przekształciła jego rozprawy *O poezji dramatycznej* (1811) w romantyczne wyznanie dramatopisarskiej wiary, mimo iż przeprowadzona tam charakterystyka Szekspira jako twórcy „wzorowych piękności” i uznanie jego dzieł za najlepszą szkołę dramaturgów uniemożliwiły druk pracy pod egidą akademickiego Towarzystwa Przyjaciół

²⁰ Cyt. za: A. Kraushar, *Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk, 1800—1832. Monografia historyczna*. Ks. 2. T. 1. Kraków 1901, s. 233.

²¹ Osiński, *op. cit.*, s. 392: „Uwielbiam piękności Szekspira, gdzie je widzę, ale wszystkiego bez wyjątku nie poczytam za doskonałość”.

Nauk²². O ile jednak w teorii możemy wskazać na przypadki przeciwstawiania Racine'a Szekspirowi, o tyle praktykę sceniczną (a w pewnej mierze i dramatyczną) tego czasu można określić przez inne, niemal symboliczne zestawienie: Woltera i Szekspira²³.

Szokujące nas dzisiaj potraktowanie Szekspira jako autora dram w stylu niemieckim, spotykane w pismach Jana Śniadeckiego²⁴, posiada swoje uzasadnienie właśnie w tej praktyce. Nie tylko dlatego, że tragedie Szekspira docierały do nas nierzadko za pośrednictwem niemieckich przekładów, ale przede wszystkim ze względu na związaną z niemieckimi dramami manierę inscenizacyjną, współkształtującą nową, już romantyczną normę sceniczną. Norma ta ewoluowała od jednego obrazu, podstawowego dla idei dramatu, w stronę uszczegółowionej, migotliwej i zmiennej wieloobrazowości. Ta nowa, ekspansywna norma wykorzystywała również efekty Wolterowskiej tragedii, która tworzyła pomost między klasycyzmem a romantyzmem. Tragedia ta dzięki realizacji Marmontelowskiej sugestii zmian dekoracji w każdym akcie, nacisku na element malarsko-wizualny (nowa funkcja rekwizytu), operowaniu tłumami w środku i w głębi sceny, wprowadzeniu gwałtownych i brutalnych efektów melodramatycznej śmierci — może być traktowana jako prekursorka dramy *à grand spectacle*. Przykład *Tankreda*, podziwianego przez Musseta czy panią de Staël i uważanego przez nich za sztukę odpowiadającą wymaganiom czasu, to *casus* najbardziej charakterystyczny. Wymiana doświadczeń nie była wszakże w danym przypadku jednostronna. Jeżeli Wolterowskie tragedie ewoluowały (wraz z całym gatunkiem) w XVIII w. w stronę dramy, co tak trafnie spostrzegał Musset²⁵, to również drama i melodramat czerpały wówczas hojnie od starego mistrza, „pożyczając” styl, tyradę, monolog, konstrukcję dramatyczną. „Bez tragedii Wolterowskiej dramat romantyczny nie byłby tym, czym jest” — stwierdza André Billaz²⁶. Wolterowskie zasady,

²² Zob. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 328. Zob. też *Zdanie sprawy o piśmie Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej”*. Z aktów Towarzystwa Krajewsko-Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Maj 1814. W zbiorze: *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 1, s. 338: „Jak niebezpiecznym sądzi Deputacja łatwe potępienie wzorów Rasyne, tak niebezpieczniejszym daleko uważa wystawienie za wzór i w tym względzie, i w innych Szekspira”. A oto jeden z pięciu głównych zarzutów Deputacji: „Ze wzorami autora więcej byli, jak się okazuje, pisarze angielscy, a mianowicie Szekspir, o którym nie można do młodzieży powiedzieć: *haec vos exemplaria nocturna versate manu, versate diurna*” (s. 340).

²³ Zob. A. Billaz, *Les Écrivains romantique et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France. (1795—1830)*. T. 1. Lille 1974, s. 363.

²⁴ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*. „Dziennik Wileński” 1819. W zbiorze: *Walka romantyków z klasykami*. Opracował S. K a w y n. Wrocław 1960, s. 52. BN I 183.

²⁵ A. de Musset, *De la Tragédie*. — *Sur les débuts de Mademoiselle Rachel*. Opinię tę cytuje Billaz (*op. cit.*, t. 2, s. 944).

²⁶ Billaz, *op. cit.*, t. 2, s. 947, 946.

chwyty i motywy spotykane są z jednej strony w melodramacie (np. w *Izkaharze królu Guaxary* Bogusławskiego), z drugiej — w tragedii (np. we *Władysławie pod Warną* Niemcewicza)²⁷. Kojarzą one te dwa gatunki i zbliżają do siebie ich normę sceniczności, którą związać trzeba z Wolterowską „piękną chęcią rozprzestrzenia granic dramatyki”, tj. łączenia pierwiastka wewnętrznego dramatu: „wysokiej myśli” i „uczucia tkliwego” — z pierwiastkiem inscenizacyjnym: „blaskiem zewnętrznej wystawy”.

Czuł on [tj. Wolter], że nie należy zastępować wewnętrznej wartości powierzchowną wspaniałością, lecz czuł zarazem, że nie trzeba z niej ogołacać sztuki, kiedy ta wymaga jej z natury swego przedmiotu²⁸.

Stwierdzenie to sugeruje wyraźnie, że są przedmioty, które wymagają inscenizacyjności. Ale recenzent w tym momencie przekracza już myśl Woltera, który w liście do pani Pompadour, poprzedzającym *Tankreda*, pisał tylko o powiększeniu wrażenia wywołanego przez „piękne myśli” — „stosowną okazałością” i „strojem ozdobnym”. Znamienne jest także, że w rok później, w recenzji *Cyda*, padną słowa stanowiące jakby kontynuację refleksji zapisanej na marginesie *Tankreda*. Będą to słowa o „czynach historycznych, które jeżeli w dziele dramatycznym mają wielkie i godne siebie uczynić wrażenie [...], wówczas konieczne przedrzeć się muszą za granice zwyczajnego zakresu dramatyki”. Czyn każdy ma swoje własne piętno — stwierdza recenzent i wielkość Corneille’a upatruje w jego odwadze, w „śmiałości niepsucia, to jest niezmuszania romantycznej osnowy *Cyda* do prawideł [...]”. Czytamy dalej: „Przyjdzie może i u nas ta chwila, gdzie piękna i romantyczna osnowa *Wandy* zajmie pióra godne siebie”²⁹.

Mamy tu do czynienia z nowym spojrzeniem na tragedię, spojrzeniem z perspektywy dramy i Szekspira, kiedy dążenie do indywidualizacji osnowy uchyla już klatkę tragediowych prawideł. Jednakże pręty klatki wyłamane zostaną dopiero z chwilą, gdy — jak pisze trafnie, choć ze zrozumiałą dezaprobatą Osiński, analizując Cervantesowską *Numancję* — wola poety stanowić będzie „najgłówniejsze i samowładne prawo”³⁰. Na to jednak jest na razie za wcześnie. Jesteśmy bowiem w momencie pośrednim, kiedy przełamuje się bezwzględna dominacja reguł na rzecz uznania praw samej osnowy. Sytuacja ta otworzy moż-

²⁷ Zob. Smolarski, *op. cit.*, s. 64, 67. Z generalną diagnozą Smolarskiego stwierdzającą „słabe echa” Woltera w polskiej tragedii trudno się w pełni zgodzić. Nawet w pracy Szykowskiego (*op. cit.*, s. 78, 81—83, 92, 173) znajdziemy wypunktowanie szeregu związków przez Smolarskiego pominiętych.

²⁸ X, „*Tankred*”. *Tragedia*. GKW, 3 V 1817. Cyt. za: RT 277. Uwaga ta jest istotna ze względu na szczególną pozycję *Tankreda* w oczach romantyków francuskich — zob. Billaz, *op. cit.*, t. 1, s. 361.

²⁹ X, „*Cyd*”, GKW, 10 I 1818. Cyt. za: RT 303, 304, 305..

³⁰ Osiński, *op. cit.*, s. 349.

liwość „uromantycznienia” przez Wężyka fabuły *Wandy*, pokazania widzowi zamku i dwu walczących wojsk, mostu na Wiśle, wzbogacenia utworu o efektowne sceny zbiorowe (ofiara na mogile Krakusa) i o pojedynkę Rytygiera z Wandą przebraną w męską zbroję, wprowadzi w akcję muzykę i śpiew; nowy „duch” dramatu usprawiedliwi malarzką inscenizację obrazu nocnego Poznania w V akcie *Ludgardy*, obrazu, który dzięki zastosowaniu gasnących świateł miasta jako znaku popełnionej zbrodni otrzymał określoną i istotną rolę do zagrania w rozwoju akcji (w czym przypomina późniejszy obraz nocnego miasta i ogrodu w V akcie *Hernaniego*). Dzięki temu zyska motywację „głos” nieba przemawiającego burzą i gromem, wysyłającego „skrwawiony cień” z teatralnej zapadni („słysząc grzmot, ziemia się otwiera” — czytamy w didaskaliach *Bohdana Chmielnickiego Niemcewicza*); usankcjonowane zostaną żywe obrazy w V akcie *Bolesława Śmiałego Wężyka* (król w oblężeniu otwiera drzwi kościoła, „w którym widać zwłoki Stanisława otoczone kapłanami i oświecone od pochodni”) i jego *Barbary Radziwiłłówny* (scena przyjęcia przez króla hołdu księcia pruskiego i pomorskiego) czy Niemcewiczowskie „malarstwo sceniczne” we *Władysławie pod Warną*, które zastępuje *de facto* akcję.

Wszystkie te akty przekroczenia uznanego „zakresu dramatyki” nie pozostały dla klasycyzmu bez konsekwencji. Uderzały one bowiem w podstawową zasadę konstrukcyjną klasycystycznego sceno-świata jako świata idealnej iluzji. Przepisy gatunkowe rygorystycznie dbały przecież o zachowanie w tragedii „czwartej ściany”³¹, oddzielającej nieprzekraczalną linią demarkacyjną idealne przestrzenie świata przedstawionego od przestrzeni rzeczywistych, pozaartystycznych. „Czwarta ściana” sugerowała autonomię tego świata, na której straży stały tak wymogi prawdopodobieństwa i przyzwoitości, jak *decorum* stylu i słynne trzy jedności. Tymczasem norma romantyczna, związana wówczas głównie z niemiecką dramą, francuskim melodramatem, tragediami Szekspira i Schillera, projektowała znaczne wzbogacenie ograniczonych w tragedii struktur dramatycznych. Nowe tendencje artystyczne dążyły do silniejszego związywania sztuki i rzeczywistości: realizm kładł nacisk na modelowanie sztuki na wzór życia, romantyzm — na kształtowanie życia pod wpływem sztuki³².

Pierwszy zagrażał więc klasycyzmowi przez udosłownienie idealnej dyrektywy klasycznej: „podobieństwa do prawdy”, akcentując konieczność odwrócenia dotychczas obowiązującego w tej poetyce schematu (zamiast koncentracji na istotnych rysach natury — podkreślanie ich

³¹ [L. Osiński], *Teatr Narodowy. „Gliński”. „Pamirnik Warszawski” 1810.* nr 3, s. 427—428. Przedruk w: *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1862, s. 382.

³² Zob. J. Lotman, *Teatr i teatralność w kształtowaniu kultury początków XIX wieku*. Przełożył A. Bogusławski. „Nowy Wyraz” 1974, nr 11, s. 97.

„przypadkowości”, indywidualnego charakteru); drugi natomiast niepokoił dążeniem do spotęgowania i wysublimowania traktowanej modelowo fikcji. Melodramaty i dramy podkreślały konwencjonalność sceno-świata, akcentując przesadną w demonstrowaniu stanów, przerysowaną w pokazywaniu uczuć, niemal „behawiorystyczną” etykietę tak malarskiego, jak aktorskiego sposobu postępowania, zamiast „wieczyście stylu wzniosłego”, budzącego na widowni jedno, zasadnicze uczucie, oferowały mieszaninę ulotnych i różnych wrażeń, wprowadzały nieład i chaos „życiowy” w miejsce wyrazistego uporządkowania, sankcjonowały szereg epizodów i wątków — zamiast wszechogarniającej jedności akcji. Nie bez powodu oburzał się Śniadecki: „teatr nie jest to karczma ani rynek jarmarkowy, nie, jest to izba gwaru i zgiełku”³³. Świadomość niesionej przez nowy dramat kolizji między bardziej realistycznie rozumianą „naturą” a idealnie klasycystyczną iluzją została zasygnalizowana w *Kształtach dramatycznych* Euzebiusza Słowackiego następującą, bezradną uwagą:

cała sztuka zależy na pogodzeniu tego obojga. Przepisy w tym względzie trudne. Na to należy tak odpowiedzieć, jak niegdyś Zenon, tym, którzy zaprzeczali ruchu, za całą odpowiedź wstał i chodzić zaczął³⁴.

W tej „przejęciowej” sytuacji nie może dziwić, że skala wpływów nieklasycznych była w naszej tragedii dość szeroka. O malarskości romantycznej już się mówiło powyżej, odnotujmy zatem jeszcze wchodzenie realistycznie motywowanego rekwizytu (np. *Chmielnicki Niemcewicz*, *Barbara Radziwiłłówna Wężyka* i inne)³⁵, występowanie jednolicie zbrodniczych charakterów³⁶, pojawienie się „ustępów”, tj. rozbudowanych akcji pobocznych (np. wątek Warki i Kaslerza w *Wandzie Łubieńskiej*), zauważmy takie motywy, jak przebranie kobiety w zbroję męską (w *Heligundzie* Hoffmana i *Wandzie Wężyka*), obłęd traktowany jako kara (*Bolesław Śmiały Wężyka*, *Zólkiewski pod Cecorą* Humnickiego), rozbudowanie słowne i inscenizacyjne wykorzystywanych przeciw już przez klasycyzm (częstych też u Woltera) motywów snów, wróżb, prze-

³³ Cyt. za: Szykowski, *op. cit.*, s. 229.

³⁴ E. Słowacki, *Kształty dramatyczne*, W: *Dziela [...]*, t. 2, s. 136.

³⁵ Znamienne są długie sceny ze szyletem w *Bolesławie Śmiałym Wężyka* czy w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego, sceny oparte na psychologicznym „ogranu” rekwizytu, tak krytykowanym przez Iksów (zob. RT 219—220, 259).

³⁶ Takie ujęcie postaci Bolesława przez Wężyka krytykują Iksowie (zob. X, „*Bolesław Wtóry*”. RT 221 i 224); „srogi” i „dziki”, niby wyjęty z dramy, jest bezinteresownie zły Sambor z *Ludgardy* czy Gracjan z *Zólkiewskiego pod Cecorą*. Podobnie przedstawia się problem charakteru „dobrych” bohaterów wielu tragedii. Znamienne, że drama wpłynęła już na ukształtowanie charakteru wcześniejszej przeciw Barbary Wybickiego. Wskazuje na to R. Fieguth (*Patos klasycznie przytłumiający. O „Barbarze Radziwiłłównie” Felińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 24—25).

czuć (*Władysław pod Warną*, *Chmielnicki*, *Gliński*) — szczególnie motywu upióra, który na ogół wprawdzie wie jeszcze egzystencję wyłącznie przed „oczami duszy” bohatera (wyjątkiem jest tu *Chmielnicki*), ale już wprowadza istotny epicki moment do tego teoretycznie „czystego”, pogrążonego w „absolutnej” teraźniejszości dramatu.

Ponadto tragedie te nie stronią od możliwości p o k a z y w a n i a zarówno cierpienia duszy (np. przerysowane sceny rozpaczki skrzywdzonych bohaterek *Ludgardy* i *Praksedy* — z *Żółkiewskiego*), jak i „męki ciała” (sceny śmierci), które przepisy klasyczne kazały „opowiadać”, nie — „wystawiać”, by podkreślić moment psychologicznego przeżycia, a aktorów nie zmuszać do „obrzydłych grymasów” naruszających *decorum*. Czytamy jeszcze u Brodzińskiego: „Okropność pochodząca z widoku rzadko jest dobrą i przy czynności powinna być zawsze uboczną”³⁷. Cierpienia fizycznego nie sposób wyrazić „szlachetnie” — argumentowała pani de Staël. Tymczasem rozpacz „rzuciła” bohaterki po scenie od kulisy do kulisy, śmierć efektownie „krwawiła” teatr zabójstwem i samobójstwem od trucizny (*Chmielnicki*, *Mendog*) czy miecza, sztyletu, puginau (*Chmielnicki*, *Gliński*, *Ludgarda*, *Heligunda*, *Mendog*), gra namiętności podpowiadała walkę wręcz (*Wanda* i *Bolestaw Śmiały Wężyka*, *Żółkiewski pod Cecorą*), melodramatyczne „czarne charaktery” rozwijały krwawe intrygi (*Gracjan w Żółkiewskim*, *Sambor w Ludgardzie*, *Bona w Barbarze Radziwiłłównie*), zasczenie miały wypełniać, zgodnie z wolą autora, przeraźliwe odgłosy trąb bojowych i bitew, dźwięki „ryczącej spży”, na niebie miały się pojawiać niekiedy „niknące światła i błyskawice” (*Żółkiewski*), a na scenie widz winien oglądać snujące się tłumy dworaków, senatorów, wieśniaków, rycerzy.

Poczynione powyżej obserwacje prowadzą do paradoksalnego spostrzeżenia, iż dopiero teatralny „ogarek” zapalony wzrastającym romantycznym i realistycznym tęsknotom widowni umożliwił sceniczne życie utworom napisanym w blasku klasycystycznej świecy. I mimo iż ogarek ten zapalał już Wybicki czy Karpiński³⁸ u schyłku osiemnastych lat ubiegłego stulecia, teatr przechylający się wówczas dopiero powoli w stronę romantyczną nie mógł jeszcze poprzeć tych inicjatyw, skazanych wyłącznie na literackie, a więc marginesowe wówczas istnienie. Dopiero bowiem romantyczność pojawiająca się we wczesnej swojej fazie w postaci forpoczty dram i melodramatów wprowadzi na scenę styl tragiczny pożyczony od Woltera i Szekspira, pokaże „te zdarzenia naciągane i tylekroć powtarzane i w romansach, i na scenie”, które przekazała im „powaga tragedii”³⁹, wzbudzi zainteresowanie sprawami osta-

³⁷ K. Brodziński: *Pisma*, t. 5, s. 388, 386; *Polska literatura dramatyczna*, s. 49.

³⁸ Zob. Kelera, *op. cit.*, s. 85 n.

³⁹ X, „*Fenelon*”. GKW, 6 I 1816. RT 113—114.

tecznymi, wielkimi namiętnościami, śmiercią bez winy i słuszną karą, cierpieniami moralnymi i nieuchronnymi konfliktami wartości, prezentując je widowni w atrakcyjnej i popularnej formie. Ale dzięki temu drama spełni w stosunku do tragedii rolę propedeutyczną i właśnie ona umożliwi jej intensywne, choć krótkie sceniczne życie, umożliwi kosztem pewnych koncesji na rzecz nowego gustu. Z drugiej strony te uwarunkowania spowodują wystąpienie tendencji przeciwstawnej, purystycznego klasycyzmu, dążącego do zaprzeczenia „zgubnych” wpływów, ich wygaszenia, usztywnienia zasad i oczyszczenia gatunku. Dążenia te widać wyraźnie w *Wandzie* Euzebiusza Słowackiego, w obu alfierowskich tragediach Hoffmana (szczególnie w *Bolestawie Śmiałym*)⁴⁰, w najdoskonalszym zaś kształcie miały się one objawić w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego. Siłę tej ostatniej tragedii upatruje Rolf Fieguth właśnie w klasycystycznym „przytłumieniu” wszelkich nieortodoksyjnych wobec tej poetyki elementów⁴¹.

Postępowanie purystów mogło być tym bardziej uzasadnione, im większy był nacisk „nieczyste”, „mieszanej” praktyki scenicznej. Wszak w codziennym „młynie” teatralnym łatwo było o gatunkowe nieporozumienia, nawet o „falszerstwa”, obniżenie stylu, zatarcie tak istotnych różnic między „królową sceny” tragedią a „wzgardzonym”, „nijakim” gatunkiem — dramą. Jakże znamienny jest fakt, że pierwszą „tragedią” w Teatrze Narodowym był *Bewerlej*, drama, której podtytuł brzmiał *Tragedia miejska*. Przecież dramami *de facto* były takie „tragedie”, jak słynny i nieprawdopodobny *Abelino bandyt wenecki* Zschokkego, popularni *Hiszpanie w Peru, czyli śmierć wodza Rolli* Kotzebuego, *Gabriella de Vergi* Dormanta du Belloy, w której mąż przynosił niewinnie posądzonej żonie serce zabitego przez siebie jej ukochanego, *Fenelon, czyli zakonnice w Kambrze* Chéniera, „tragedia” oparta na wykorzystywanym niejednokrotnie motywie grzesznej zakonnicy uwięzionej w lochach klasztornych, czy wreszcie rojąca się od zbójców, pełna strasznych wydarzeń, z tytułowym upiorem snującym się po scenie — głośna *Matka rodu Dobratyńskich* Grillparzera. Bywało, iż wspólna problematyka i wspólny los łączył dramy i tragedie ze względu na podobieństwo funkcji aktualnej i politycznej. Szereg dram zatrzymywała cenzura, gdyż uznawała je za nieprawomyślne, nie bez pewnych podstaw kojarząc romantyczność z duchem opozycji i wolności. Taki los spotkał chociażby dramę Kotzebuego *Hrabia Beniowski, czyli Spisek na Kamczatce, czyli Wybicie się na wolność*, tragedię Schillera *Fiesco, czyli Spisek*

⁴⁰ Zob. J. Ujejski, wstęp w: A. Hoffman, *Tragedie. Heligunda, Bolesław Śmiały*. Warszawa 1929, s. 16—19. Zob. też wstęp do Heligundy pióra autora, wyliczający skrupulatnie konieczne ograniczenia stosownie do prawideł dramatycznych poczynione (s. 70—72); również ocenę *Heligundy* w *Pismach* prozą K. Koźmiana (Kraków 1888).

⁴¹ Fieguth, *op. cit.*, s. 23—26.

w *Genui* czy wspomnianą już *Matkę rodu Dobratyńskich*. Nie jest zatem bez znaczenia, że ostatnia ważna premiera narodowej tragedii — *Zólkiewski pod Cecorą* Humnickiego (1 XII 1820) — tylko o niecałe dwa lata poprzedza Mickiewiczowski manifest romantyzmu i jakże „romantyczny” jest jej odbiór, z zapełniającymi parter akademikami ubranymi w czamary i oklaskującymi wiersze o wolności, z żandarmerią i tajną policją czuwającą na drugim spektaklu, z całą „atmosferą politycznej sensacji” podsycanej przez zakaz wystawienia”⁴².

2

Spiętrzenie różnoimiennych wpływów musiało się uwidocznić w kategoriach przestrzennych narodowej tragedii, kategoriach przecież podstawowych dla zasad konstruowania tragicznej wizji świata. Klasycyzmowi zawdzięczała ta tragedia spójną i wyrazistą wizję świata rządzonego przez wieczny rozum odzwierciedlony w absolutnych prawach moralnych obowiązujących w idealnym, teatralnym czasie i idealnej przestrzeni „domu widowisk”. Świetna tradycja gatunku narzucała tu twórcom obowiązek, ba, konieczność konstrukcji o charakterze uniwersalnym. Tragedia przecież miała przedstawiać „wielkie cnoty lub zbrodnie, wielkie pomysły albo niedole, słowem to wszystko, co tylko całą ludzką istotę lub znakomitą jej część obchodzi i dotykać może [...]”⁴³. Stąd cel moralny tragedii, sformułowany trafnie przez Brodzińskiego poza pragmatyzmem poetyk normatywnych, jest jasny i głęboki:

aby skutek ludzkich działań i zdarzeń w ogólności, w szczególnych, ściśle połączonych zjawieniach był widocznie na jaw wystawiony ku wzbudzeniu uczucia o znikomości rzeczy doczesnych, a który to wzbudza uczucie, że ludzkie rzeczy mijają, a wieczne trwają niezmiennie⁴⁴.

Obserwacja Brodzińskiego trafnie ujmuje istotę zjawiska: wielka perspektywa tragedii nakierowuje akcję na trwanie w wieczności. Anegdota, przemijające zdarzenie jest tu zaledwie pretekstem, posiada charakter przypowieści ilustrującej ponadindywidualne prawa świata. Oliżarowski pisze 30 lat później:

⁴² E. Szwanowski, *Repertuar teatrów warszawskich 1814—1831*. Warszawa 1973 (maszynopis powielony), s. 420. Zob. także I. Humnicki, *Pamiętniki*. Podał do druku Z. Humnicki. Warszawa 1913 (odbitka ze „Sfinksa”), s. 15—17. — Z. Jabłoński, *Ignacy Humnicki*. „Rocznik Biblioteki PAN w Kórniku” 1958. Znamienna jest również ocena tej tragedii, pióra Dmochowskiego (cyt. za: Smolarski, *op. cit.*, s. 81): „W ogóle węzeł tragiczny nie był tu silnym, historia została schematycznie nakreślona do sztuki, był tu natomiast bijący patriotyzm, młodzieńczy i zapalny, który mógł działać żywo na widownię”.

⁴³ Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 276.

⁴⁴ K. Brodziński, *O kreśleniu charakterów*. W: *Pisma*, t. 5, s. 408.

Świat klasyczny, konwencjonalny byłby najdoskonalszym światem, gdyby mógł być powszechnym. Dążyli do tego klasycy w ogólności. Wyrzekali się indywidualności artystowskiej dla utworzenia, że tak powiem, kościoła powszechnego sztuki. Idealizując sztukę czynili ją absolutną i przez absolutyzm kosmopolityczną⁴⁵.

Wystrzegali się więc pozostawienia śladów Sygnatury, poświęcając wszystko na rzecz uchwycenia Archetypu, pragnęli, jak mógłby powiedzieć Leslie A. Fiedler, odwzorować „mit strukturalny” ukryty pod hasłem „tragedii z dziejów ojczystych”. W przeciwieństwie do wychodzącego z innych założeń, bliskiego w tym względzie monizmowi, romantycznego ujęcia czasu i przestrzeni jako atrybutów pojedynczego zdarzenia — klasycyzm narzuca dziełu arbitralny system czasoprzestrzenny pokrewny Newtonowskiemu dualizmowi: odróżnia się tu absolutny czas i absolutną przestrzeń od względnego (konkretnego) czasu i przestrzeni⁴⁶. Ujęcie takie uznaje możliwość istnienia czasu bez świata, przestrzeni bez zdarzeń, choć zakłada równocześnie, że nie ma świata poza czasem i przestrzenią. Mówiąc najogólniej: przestrzeń istnieje niezależnie od zdarzeń. Zdarzenia „wchodzą” tu w przestrzeń i z niej „wychodzą”, nie naruszając w niczym jej struktury. Dzięki temu właśnie stosunki przestrzenne mogą być swoistym „kluczem”, który „otwoczy” naszą tragedię tak niesłusznie nazwaną „pseudoklasyczną”.

Utrwalony w klasycyzmie tragediowy wzorzec gatunkowy powołuje do życia dwie zasadnicze przestrzenie: wielką, trwającą nieruchomo w makroczasie, i mały świat incydentalnej akcji, traktowany jako synekdocha przestrzeni pierwszej, absolutnej. W tej przestrzeni wszystkich obowiązują jednakowe normy, ten sam porządek fizyczno-moralny składający się na idealną „księgę praw” uniwersalnych dla całej ludzkości⁴⁷. Wielka przestrzeń i czas, nadrzędne wobec przebiegu zdarzeń — porządkują je. Każde zdarzenie zachodzi więc dokładnie w jednym punkcie przestrzeni i w jednym momencie czasu, stąd tak dokładne określenie, nazwanie miejsca wydarzeń w dramacie, przy całej umowności, metaforyczności świata fikcji w stosunku do rzeczywistości⁴⁸. Nieokreśloność ta o tyle może być usprawiedliwiona, że przy założeniu jedności i kompletności przestrzeni traktowanej jako niepodzielna całość wszelkie szczegóły przypadkowe i lokalne świata przedstawionego

⁴⁵ T. Olizarowski, *O literaturze dramatycznej polskiej*. „Przegląd Poznański” t. 11 (1850), s. 689.

⁴⁶ Zob. Z. Augustynek, *Natura czasu*. Warszawa 1975, s. 67 n.

⁴⁷ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975, s. 22—23, 34, 42, 90.

⁴⁸ Zob. uwagi Fiegutha (*op. cit.*, s. 12) o miejscu akcji *Barbary Radziwiłłówny* Felińskiego jako miejscu o charakterze metaforycznym, pozbawionym „realnej podstawowej funkcji w fikcyjnym świecie tragedii”, które „z założenia jest w dosłownym sensie sceną pokazywanych zdarzeń dramatycznych”.

nie mają do spełnienia żadnej roli, są jedynie etykietką. Nie liczą się, jako nieistotne. Z tego też względu przestrzeń sceniczna jest tu ściśle sfunkcjonalizowana, oczyszczona ze zbędnych przedmiotów i niepotrzebnej „zabudowy”. W każdym jej punkcie obowiązują wszak te same prawa, ta sama Nemezis. Dlatego też tylko pozornym paradoksem będzie stwierdzenie, że mimo dominacji i wagi konstrukcji przestrzennych w tragedii klasycystycznej jakoś danego punktu, miejsca rozgrywanej akcji, ma drugorzędne znaczenie. O wiele bardziej natomiast istotny dla przebiegu samej anegdoty będzie charakter momentu czasowego. Mikroczas zdarzeń wpisanych w przestrzeń tragedii jest (w przeciwieństwie do przestrzeni) ukierunkowany, poddany prawu nieodwracalności procesów w czasie. W ten sposób relacja „wcześniej—później” porządkuje zbiór kolejnych sytuacji, narzucając na nie jakby „woal” biegu czasu, czasu względnego wobec nieruchomego trwania. Graficznie można to wyrazić następująco:

przestrzeń ————— czas ————— zdarzenie



Pierwszy schemat wskazuje na bardziej bezpośredni związek zdarzenia i czasu, a luźniejszy — zdarzenia i przestrzeni w ramach przedstawianej anegdoty, drugi zaś ujmuje fakt dominacji przestrzeni nad dwoma pozostałymi składnikami. Pierwszy wskazuje na procesualny układ akcji, zakłada ruch i zmianę etapów zdarzenia dramatycznego; drugi odnosi tę akcję do wielkiej nieruchomej całości przestrzennej, jaką tragedia powołuje do życia. Wielka przestrzeń określa tu z góry los jednostki uchwycony w jego kluczowym momencie, kiedy przygotowuje się zbrodnia (lub ofiara), która poprzedzi finalną karę — zgodnie z prawami obowiązującymi w przestrzeni absolutnej. Rozplanowanie przebiegu akcji w ramach poszczególnych aktów, stanowiących etapy jej rozwoju, według stopnia zawikłania i atrakcyjności momentu czasowego, jest z tego względu w poetyce klasycystycznej sprawą ważną i wyraźnie określoną. Golański pisze:

Akt pierwszy służy do wyłożenia rzeczy, miejsca, a częstokroć i czasu, w którym się sprawa dzieje. Pokazują się w nim aktorowie podrzędniejsi albo przynajmniej wzmianka o nich bywa. Drugi akt objaśnia stopniami, co się przedsięwzięje. W trzecim akcie najwięcej trudności przybywa i rozmaite pomieszanie zachodzi. Czwarty akt, coraz większe zawikłania sprawując, całą rzecz ku końcowi kieruje. Piąty akt po różnych trudnościach rozwiązuje dramatyczny węzeł⁴⁹.

⁴⁹ Golański, *op. cit.*, s. 534. — Słowacki, *Kształty dramatyczne*, s. 120.

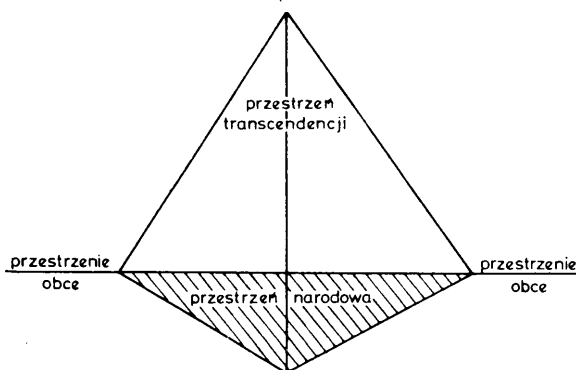
Poetyka oferuje więc fundament całej konstrukcji, przejrzysty plan doskonałej „budowli dramatu”, wysuwając do rzędu spraw najważniejszych — sieć związków międzyludzkich, doskonale widocznych w unieruchomionej przestrzeni i przez tę przestrzeń motywowanych. W tragedii sieć ta narzucona zostaje z góry postaciom zaludniającym „małą przestrzeń” przez wielką „księgę praw”, określającą to, co jest — lub ściślej: powinno być — stałą istotą rzeczy. Podkreślić zwłaszcza należy postulatowość tragedii — jest to bowiem sfera, w której mieści się ona bez reszty. Los głównego bohatera jest tutaj przecież zawsze jednaki, niezależnie od tego, czy padnie on ofiarą spisku (powstaje wówczas *sui generis* tragedia intrygi), namiętności (tragedia uczuć) lub kary (tragedia przeznaczenia)⁵⁰. Chwila przed śmiercią, kiedy widzowie zobaczą Wandę, Ludgardę, Barbarę, Heligundę, Judytę, Bolesława, Mendoga, Żółkiewskiego, Glińskiego, Chmielnickiego czy Warneńczyka, nosi wyraziste piętno Wolterowskiej chwili „dydaktycznej”. Oto bowiem na scenie widać wyraźnie, do czego prowadzi naruszenie wiecznych praw moralnych obowiązujących całą ludzkość i działających w wielkiej przestrzeni, praw, które szczególnie ostro występują na „polskim odcinku” tej przestrzeni. Tu mieszka bowiem naród wybrany, cnót pełen i godności, naród wolny, wspaniały, który — „słynny z cnót swych, nieba ukochały” (*Wanda* Wężyka, akt I, sc. 4).

Wpisując w wielką przestrzeń tradycyjnej tragedii przestrzeń polską, narodową, traktowaną jako wyjątkowa, tragedia nasza, wskutek zmienionej sytuacji politycznej, musiała skierować się w przeszłość, nastawić się na pamięć czynów przodków (*Wanda* Łubieńskiej, akt V, sc. 8) i utrwać idealną przestrzeń nie tyle dziejów narodowych, ile narodowej pamięci. Miała to być przestrzeń wielka, ludzka, ale i polska zarazem. Mimo iż bardziej jednak ludzka niż polska, wyraźnie naznaczona została stygmatem narodowości. Tylko że polskość nie tkwiła tu w malowniczym obyczaju i szczególnie historycznym, lecz wynikała ze zmitologizowanego wyobrażenia ideału narodowego, zaszczipionego na poły historycznym, a na poły legendarnym postaciom. I podobnie jak wielkość tych bohaterów wynikała tautologicznie — z ich wielkości, zbrodnia ze zła, a dobro z cnoty, tak o ich polskości właśnie polskość świadczyć miała, polskość podana widowni w stężonej dawce deklamowanych słów i czynów uświęconych powszechnym prawem. Tragedia nasza kreo-

⁵⁰ Podział ten pokrywa się z dokonaniem przez J. Królikowskiego (*Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przytoczeniem teorii*. Poznań 1826, s. 19—20) wyliczeniem typów tragiczności: „albo główna osoba staje się ofiarą swoich namiętności [...] (tragedia uczuć), „albo niewinność i cnota prześladowane są od występku [...]” (tragedia intrygi), „albo cnotliwy bohater znajduje się w bolesnym położeniu w walce obowiązku ze skłonnościami, albo dwóch przeciwnych sobie skłonności [...]” (tragedia przeznaczenia). Podobny podział — w *Kształtach dramatycznych* Słowackiego (s. 135).

wała zatem statyczny model osobowościowy, funkcjonujący w ramach wyrazistego systemu ideologicznego i układu wartości.

Przestrzenna konstrukcja tragedii w sposób czytelny koresponduje z wizją historii-legendy, historii — mitu narodowego. Konstrukcja ta została rozpięta na dwóch przecinających się osiach przestrzennych: wertykalnej i horyzontalnej. Układ wertykalny odwołuje się do przestrzennego uniwersum gatunkowego zaprojektowanego przez klasycyzm francuski, do przestrzeni trwałej i stabilnej dzięki Boskim normom stojącym ponad ludzkim żywiołem. Przestrzeń zorganizowana wokół osi horyzontalnej jest z kolei przestrzenią w umowny sposób „geograficzną” i ziemską. Przywołuje tylko pobieżną i konieczną świadomość widowni dotyczącą topografii tak własnego kraju, jak państw ościennych (Rosja, Czechy, Niemcy, Turcja) i dalej leżących (Szwecja, Włochy). Na tę właśnie przestrzeń „geograficzną” dokonany zostanie swoisty „rzut” układu wertykalnego, jakby „rzut” idealnego uniwersum na przestrzeń konkretną.



W wyniku tego „rzutu” dokonuje się wyodrębnienie i uświęcenie narodowej przestrzeni, odgraniczenie jej od obcych światów⁵¹. Powołana zostaje do życia przestrzeń „lepszą” od innych, bo zanurzona w absolutnym trwaniu makrokosmosu. Ta „geografia” nacechowana jest zatem etycznie, ucieka przed historią w ponadczasowe prawo fizyczno-moralne.

Obie przestrzenie, narodowa i uniwersalna, ze względu na wspólne etyczne nacechowanie wzajemnie się przenikają. Spróbujmy zarysować pierwszą z nich, absolutną przestrzeń wartości etycznych funkcjonujących jako ostoja świata ludzkiego, a przede wszystkim — polskiego.

Układ wertykalny zostaje narzucony widzowi jako jedynie możliwe moralne uniwersum tragedii, dodatnia sfera wartości, do której należy odnieść wszystkie czyny bohaterów. Tu właśnie, w ramach tego układu, ujawni się moment transcendencji, zdaniem Gouhiera, konstytutywny

⁵¹ Zob. J. Lotman, *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*. Tłumaczył E. Balcerzan. „Teksty” 1974, nr 3, s. 94—96.

dla tragedii⁵², przenikający wszystkie sfery pionowego uporządkowania świata. Uhierarchizowany ład przedstawia się następująco: miejsce najwyższe jest miejscem Boga traktowanego jako abstrakcyjna, okrutna sprawiedliwość „uobecniona” w postaci mitycznej „księgi praw”, która — niczym tablice Mojżesza — jest drogowskazem wszelkiego działania; na straży praw stoi senat i stany jako reprezentacja narodu, czuwająca nad postępowaniem króla i całego ludu, podporządkowanego władzy królewskiej. Taki oto idylliczny obraz idealnie funkcjonującego układu znajdziemy w *Ludgardzie*.

Cnoty się panujących na kraj rozlewały,
Król i lud Boga tylko i prawa się bały.
Senat szanował króla, król władzę senatu,
I miecz grozący rdzewiał u stóp majestatu. [akt IV, sc. 4]

W centrum tego świata, zgodnie zresztą z regułami gatunku, znajduje się władca. Jego status jest w naszej tragedii dość skomplikowany. Obowiązuje go bowiem wierność wobec Boga, posłuszeństwo prawu i dbałość o dobro narodu, który przecież za zdradę może go strącić z tronu. „Powiedz, że się tam żaden mocarz nie ostoi, / Gdzie lud broniąc praw swoich, śmierci się nie boi” — mówi Wisława do Wszębora w *Bolesławie Śmiałym* Hoffmana (akt V, sc. 2), a jeden z wodzów Rytygiera, chcąc zniechęcić króla do starania o Wandę, tak oto przedstawia stosunek Polaków do swego władcy:

Narodu, który podług urojeń swej myśli
Królów stanowi, strąca i prawa im kryśli?
Który niedawno jeszcze po Krakusa zgonie
Bratu zdartą koronę siostrze wdział na skronie. [akt V, sc. 1]⁵³

Idealnym statusem władcy jest w naszej tragedii poddaństwo rządzonemu ludowi. Znamienne, że Władysław Herman z tragedii Karpińskiego królowanie traktuje jako „pocziwą” służbę narodowi, że o tym aspekcie władzy przypomina Przemysławowi Nałęcz, rzecznik senatu, że w tych właśnie związkach między królem a narodem znajdzie Wężyk motywację tragedii Wandy, która obrawszy „za małżonka lud ukochany” łamie ten „ślub nierozdzielny” — zakochując się w Rytygierze. Wszystkie uwarunkowania poddaństwa władcy ujmuje najlepiej Boratyński w tyradzie skierowanej do Zygmunta Augusta:

Znasz dobrze, nauczony żywymi przykłady,
Jak obszerna jest władza panów twojej rady.
Zastrzegły ją od wieków nieśmiertelne księgi.
Pomnisz treść wobec Boga spełnionej przysięgi.
Znasz prawa, co przy świętej z narodem umowie

⁵² H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*. Paris 1952, s. 34—35.

⁵³ Jest to aluzja do przewijającego się w naszej tragedii motywu walki bratobójczej synów Krakusa, stylizowanego zresztą na wzór Racine'owskiej *Tebaidy*.

Przyrzekli czcić do zgonu z krwi twojej królowie.
(Wężyk, *Barbara Radziwiłłówna*, akt I, sc. 1)

A trudne położenie władców uwidoczni jasno skarga Zygmunta Augusta zaczerpnięta z tego samego dramatu:

O, jak jest królów polskich dola oplakana!
W prawach nieugiętego znajdują tyrana.
Ich władza nad narodem władzą jest zwodniczą.
Ilu mają poddanych, tylu panów liczą. [akt I, sc. 1]

Ten kompletny i uporządkowany układ działa prawidłowo tylko wówczas, gdy wszystkie jego elementy funkcjonują jak należy. Zachwianie któregokolwiek — zagraża od razu całości. Panuje tu więc doskonała jedność: cnota władcy zapewnia dobro krajowi, a król zbrodniczy lub słaby — nieszczęściem narodowi grozi. „Popchnięta ręką zbrodni w przepaść Polska leci” — ostrzega biskup Stanisław Mściśława (*Bolesław Śmiały* Wężyka, akt II, sc. 2); „Biada! gdzie w słabym ręku jest najwyższa władza” — rozpacza Żółkiewski (akt IV, sc. 2) czytając królewski rozkaz zbrojnego starcia, które — wie o tym dobrze — stanowi tylko odmianę samobójstwa dla niego i dla kraju. „Wiem, że upadkiem Polski będzie twój upadek” — mówi do Żółkiewskiego Konięcpolski (akt IV, sc. 3). Wielka jednostka zostaje w ten sposób „uprzestrzenniona”, występując w roli gwaranta powodzenia i całości narodu.

W tej sytuacji konflikty, na których wspiera się nasza tragedia, muszą mieć charakter złożony — zamach na jednostkę jest jednocześnie przestępstwem przeciwko narodowi i złamaniem praw ustanowionych przez Boga. Dlatego też walka musi się tu rozegrać między gwałcicielem prawa a narodem broniącym świętych norm. Naród ten traktowany jest przez gatunek w sposób konwencjonalny. Występuje wyłącznie jako nieokreślona zbiorowość i jeżeli w ogóle pojawia się w przestrzeni przedstawionej — „rzetelnej”, jak powiedzieliby Iksowie — to znajduje wówczas miejsce na jej obrzeżach jako bierny świadek wydarzeń (np. w *Ludgardzie*, *Bolesławie Śmiałym* i *Wandzie* Wężyka) lub ich komentator (np. w Niemcewiczowskich tragediach z chórami — *Bohdanie Chmielnickim* i *Zbigniewie*). Najczęściej zlokalizowany jest wszakże w przestrzeni współprzedstawionej — „imaginacyjnej”, według nomenklatury Iksów — skąd grozi tyranowi buntem (*Bolesław Śmiały*, *Ludgarda* Wężyka), gdzie uwalnia więźniów (*Bolesław Śmiały* Hoffmana), wymierza sprawiedliwość podłym zdrajcom (np. w *Wandzie* Słowackiego zabija zdrajców Gramora i Maluda).

Głos scenicznego narodu jest jeszcze wyłącznie wypowiedzią chóralną. Proces indywidualizacji tej zbiorowości zapoczątkuje dopiero romantyzm, wyłaniając spośród niej „pierwszego”, „drugiego”, „trzeciego” wyrazieli powszechnych uczuć i przekonań. Na razie, mimo iż epoka traktuje chór jako „obraz narodowej społeczności lub jednej okolicy zebranych mieszkańców albo mieszkank”, mimo że zdaje sobie sprawę,

iż „Głos i ton mocny takich i tej wielkości świadków przewagi rzeczom dodaje” — rezygnuje z chóru ze względu na zbyt małe wymiary sceny⁵⁴. Funkcją jego jednak obarcza odbiorcę — świadka i adresata prezentowanych wydarzeń⁵⁵. Odbiorca właśnie ma „zastąpić” wycofujący się za kulisy chór — naród. Ma także czuć się reprezentowany przez dostojnych scenicznych starców, teatralnych stróżów porządku i prawa, obecnych — z małymi wyjątkami — w każdej tragedii.

Mądry starzec z klasycystycznej tragedii to odmiana tradycyjnej figury pedagoga⁵⁶. Występuje on tutaj zarówno w funkcji (rozpowszechnionej potem w romantyzmie) przewodnika po narodowej pamięci, jak skonwencjonalizowanej personifikacji cnót pełnych spokojnego umiaru. Jego zrationalizowane postępowanie podporządkowane jest enigmatycznej i abstrakcyjnej „miłości ojczyzny”, traktowanej przez Oświecenie — jak słusznie zauważa Teresa Kostkiewiczowa — jako „cnota społeczna”⁵⁷. Ten wyznawca idei rozumnego ładu stoi ponad wszelkimi namiętnościami, które — jakże „nierozsądnie” — burzą (na szczęście, jedynie chwilowo) porządek świata. Wszyscy bowiem bohaterowie działający w „małej przestrzeni” — ci, którzy powodowani zemstą snują czarne intrygi, ci, którzy poddani namiętnej miłości własnej sławy lub powodowani uczuciem do drugiej osoby wkraczają na niepewną i chwiejną drogę chaosu — powodują klęski tragiczne. Winni są prawie wszyscy tytułowi bohaterowie naszych tragedii: Przemysław, dla miłości szwedzkiej królowej Ryksy skazujący na śmierć swoją żonę (*Ludgarda*), Mendog zmuszający do ślubu żonę Dowmunta, swego wasala, i wiodący z nim o nią wojnę (*Mendog*), zbrodnicza para kochanków, Wiślimir i Heligunda, których nic nie uratuje przed karą niebios (*Heligunda*), Wanda łamiąca dla Rytygiera ślub czystości (*Wanda Wężyka*) lub prawa narodowe (*Wanda Łubieńskiej*), Zygmunt August dążący wbrew prawu do uznania Barbary królową (obie tragedie, *Wężyka* i *Felińskiego*), Bolesław Śmiały — występny przemocą i tyranią (obie tragedie, *Wężyka* i *Hoffmana*), grzeszni pychą i żądzą władzy. Zbigniew i Chmielnicki (tragedie *Niemcewicza*) czy Gliński — urastający do symbolu zdrady ojczyzny, a ginący samobójczo po męczeńskiej śmierci syna dawnego przyjaciela (*Gliński Wężyka*). Trzy tylko tragedie — *Zólkiewski pod Cecorą* *Humnickiego*, *Władysław pod Warną* *Niemcewicza* i *Wanda* *Słowackiego* — przynoszą kreacje narodowych herosów zwyciężonych przez podstęp i zdradę: spisek księcia wołoskiego Gracjana (*Humnicki*) i wodza węg-

⁵⁴ Golański, *op. cit.*, s. 526—527.

⁵⁵ Zob. słuszne uwagi Fiegutha (*op. cit.*, s. 10 n.) o narodzie jako „adresacie wpisanym” w tekst *Barbary Radziwiłłówny* *Felińskiego*. Do problemu tego wróć jeszcze w dalszej części pracy.

⁵⁶ Zob. B. Hadaczek, *Genotyp literackiej postaci pedagoga*. „Litteraria” 1978.

⁵⁷ Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 105.

gierskiego Huniada (Niemcewicz) oraz — w *Wandzie* — intrygę ministra Krakusa, Maluda, któremu śni się tron, władza i ręka Wandy. W żadnym jednak wypadku tragedia jednostkowa nie jest klęską dla świata. Ponad wszystkim i ponad wszystkimi — królem, wodzem, zdrajcą — stoi bowiem idealna „Księga” praw wiecznego rozumu, strzeżona przez mądrych starców do tej funkcji powołanych. Oni nie podlegają namiętnościom. Wiedzą, że karząca ręka sprawiedliwości bardzo szybko dosięgnie bohaterów przywracając porządek świata.

Przyjąwszy ten punkt widzenia trzeba podkreślić, że nasza klasycystyczna tragedia jest *de facto* optymistyczna⁵⁸. Jej akcja za każdym razem sprowadza się do pouczającej przypowieści o jednostce, która zbuntowała się (lub, jak w *Wandzie* Łubieńskiej, zbuntować się chciała) przeciwko powszechnemu i koniecznemu prawu i poniosła za to zasłużoną karę. Wieczne prawo tragedii działa przy tym w sposób dwojaki: natychmiastowo, uśmiercając po prostu buntownika, i w przyszłości, wykraczającej często poza ramy dramatu, kiedy sygnalizuje nieuchronne zagrożenie bytu państwa (*Zólkiewski pod Cecorą*), rodu (*Heligunda*, *Mendog*, *Gliński*, *Bolesław Śmiały*) czy całej dynastii (*Ludgarda*, *Wanda*, *Barbara Radziwiłłówna*). Nie ma tu także czystej tragedii uczuć — każda namiętność jest niedozwolona, łamie bowiem prawo. Miłość do cudzej żony (*Mendog*, *Heligunda*, *Bolesław Śmiały* Wężyka), miłość żonatego mężczyzny (*Ludgarda*, *Bolesław Śmiały* Wężyka), miłość łamiąca śluby czystości (*Wanda* Wężyka i Łubieńskiej), nienawiść i zdrada (*Zólkiewski*, *Gliński*, *Wanda* Słowackiego, *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego), tyrania i zdrada (*Bolesław Śmiały* Hoffmana i Wężyka, *Chmielnicki*) — wszystkie te uczucia są przestępstwami, wykroczeniami przeciwko moralności społecznej. Muszą więc pociągać za sobą natychmiastową karę — śmierć, obłęd, wygnanie, klasztor czy wyrzuty sumienia wiodące do bliskiej (zapewne) śmierci. Skoro i zbrodnia, i spisek widoczne są na scenie, pedagogiczne zatem i wychowawcze wydaje się ujawnienie kary. „Zwierciadlana” symetria etyczno-ideowa, której podporządkowana była tragedia, wymagała uscenicznienia tej kary, nawet gdyby to miało naruszać przepisy gatunku, głoszące nieodwołalnie, że nie należy „zabijać aktorów na teatralnym placu”⁵⁹.

Ta powtarzalność odpowiadających sobie elementów, widoczna wyraźnie zwłaszcza przy lekturze większej ilości tekstów, nacechowuje w sposób istotny wielką przestrzeń tragedii, nadaje jej określony rytm, pozwalający stałe następstwo winy i kary ująć jako cechę trwałych procesów natury, swoisty rytuał, znamieny dla schyłkowej fazy biologicznego cyklu mitycznego, fazy zachodu, jesieni, śmierci, który —

⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 39—40.

⁵⁹ J. A. Załuski, *Przedmowa do tragedii „Edward III”*. W zbiorze: *Teatr Narodowy. 1765—1794*, s. 82.

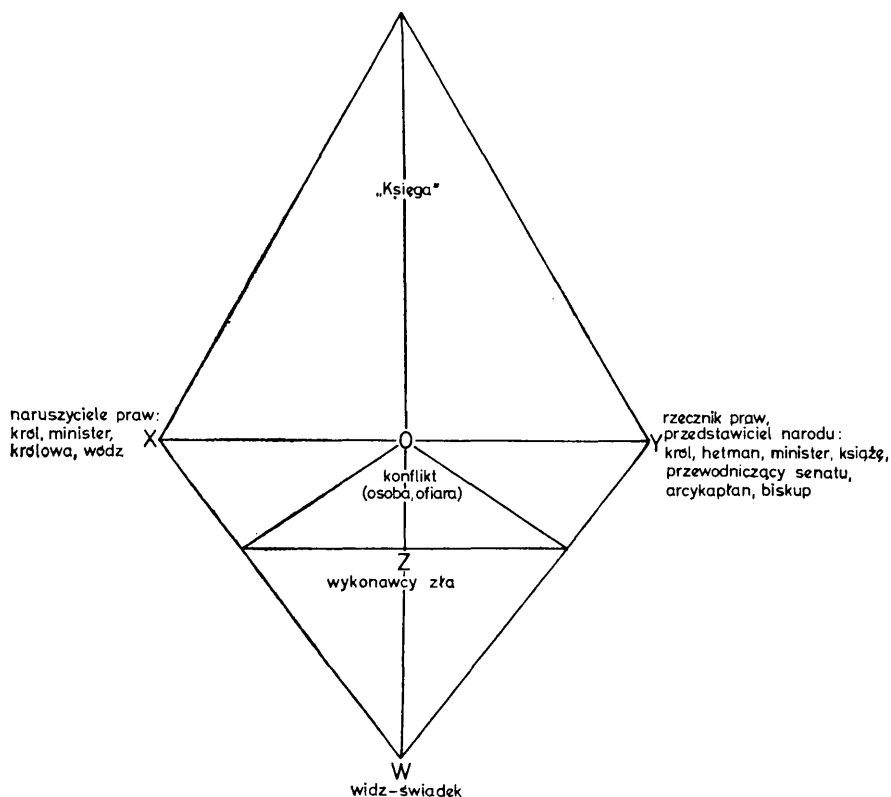
zdaniem Northopa Frye — tworzy archetyp tragedii. Archetyp ten obejmuje „mity o upadku, o umierającym Bogu, o gwałtem zadanej śmierci i poświęceniu oraz o samotności bohatera”⁶⁰. Samotność ta jest dotkliwa i głęboka. Wydaje się wręcz zasadniczą cechą kondycji jednostki. Miłość, przyjaźń, wierność są stanami chwilowymi i przemijającymi. Nie mają do nich prawa gwałciciele świętych ustaw, indywidualności nie nadające się do narodowego raj, słabi, ulegający namiętnościom, ślepi i zadufani, którzy wierzą przecież, na przekór zdrowemu rozsądkowi, że mogą wygrać z „Księżą”! Tymczasem nic ich już nie ocali. Miłość i stałość Augusta nie uchronią Barbary, uczucie Mendoga zgubi Aldonę, oczarowanie Rytygierem popchnie Wandę w nurty Wisły, przyjazne wysiłki Celi nie uratują Heligundy przed śmiercią i niesławą, wierność Wisławy nie powstrzyma zapamiętania Bolesława Śmiałego. Obojętne, czy zbrodnicza, czy cnotliwa — jednostka pozostaje do końca sama ze swym bólem, świadoma swego błędu i swej porażki. Między powierzchownym optymizmem narodowym a głębokim pesymizmem losów jednostki rozpościera się sfera zasadniczych wewnętrznych sprzeczności polskiej tragedii. Optymizm jest tu sztuczny i tendencyjny, jest swoistą „naroślą” na strukturze tragedii, jej „garbem”. Niweluje konflikt tragiczny akcentując nieuchronność i konieczność określonego postępowania wobec obowiązujących wyższych praw.

Nie ma zatem wyboru, wiadomo, co jest słuszne, a buntownik skazany jest najwyżej na złudzenia, które rozwiane zostaną bardzo szybko. Nie można bowiem wydobyć się z niewoli praw powszechnych. Cóż z tego, że bunt i wolność jednostki muszą być okupione zbrodnią, skoro cnota i uległość wobec prawa, przeciwstawione dążeniu do niezawisłości, również wiodą bohatera ku śmierci. Cóż z tego, że ofiara ma rację, jak np. Ludgarda czy Żółkiewski, což z tego, że racje indywidualne okażą się nawet — w perspektywie czasu — zbieżne z porządkiem wyższym. W naszej tragedii nie ma zwycięzców ani pokonanych, przegrywają wszyscy. Triumfuje jedynie „wieczna Księża”, a postaciom, statycznym i niezmiennym, nie pozostaje nic innego, jak wypełnić do końca swój los poddając się bez reszty transcendentnej sytuacji, która ten los zaprogramowała. I jest to cena, jaką płaci tragedia za podporządkowanie całej swej konstrukcji dominacji przestrzeni absolutnej, gdzie nie liczy się nic poza ponadjednostkowymi normami i gdzie naród jako zwarta całość mógł ocaleć tylko dlatego, że przestrzeń kraju wpisana została w przestrzeń wieczną.

Pierwiastek transcendentny działa w naszej tragedii z nieludzką, zmatematyzowaną dokładnością, realizując za każdym razem klasycy-

⁶⁰ N. Frye, *Archetyp literatury*. Przełożyła A. Bejska. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 316.

styczny stereotyp gatunkowy, tragiczny mit strukturalny projektujący stały układ relacji międzyludzkich, który tworzy skończoną, zamkniętą figurę przestrzenną⁶¹. Uzupełnijmy szkicowany już układ, wpisując teraz przestrzeń dramatu w przestrzeń teatru, tak by jej podstawa spoczywała na „ziemi”-scenie, gdzie widz „wchodzi” w zdarzenia jako ich niezbędny świadek-statysta, wierzchołek zaś tej wyobrażającej przestrzeń figury geometrycznej ginął w czeluściach nadscenia, skąd piorun straszył wirolomnych.



Schemat ten ukazuje uprzestrzenniony stereotyp tragicznego konfliktu opartego na sprzeczności interesów jednostki, która szczęście swoje upatruje poza prawami chroniącymi interesy narodu lub poza tymi prawami pragnie dochodzić swoich racji. Konflikt motywowany jest zazwyczaj silnym uczuciem, namiętnością — nierazdo uosabianą przez kobietę będącą przedmiotem sporu. Lokalizacja postaci na schemacie uwzględnia nadto aksjologię przestrzenną ustaloną przez archaiczny zwyczaj teatralny odwołujący się do symboliki jednej z ważniejszych

⁶¹ Prawem analogii przypomnijmy zarzut L. Borowskiego (*Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytyczno-literackie*. Wybrał i opracował S. Buśka-Wroński. Warszawa 1972, s. 79).

opozycji kosmologicznych: prawego i lewego, a więc dobra i zła, szczęścia i nieszczęścia. Cały konflikt rozwija się tu jakby od lewej do prawej strony sceny. Zachowany został zatem punkt widzenia odbiorcy, wmontowanego zresztą w schemat — na pozycji świadka. Między mieczem i trucizną zbrodniarza a karzącym ramieniem sprawiedliwego prawa zawarte zostają poszczególne fabuły, ilustrujące groźne dla jednostek konsekwencje naruszenia utopijnej normy cnotliwości powszechnej traktowanej jako fundament bytu narodowego.

3

Wszystkie fabuły, zgodnie z podstawowym wymogiem gatunku — koniecznym warunkiem jedności akcji — podporządkowane są generalnemu założeniu: kreacji jednego, wielkiego obrazu scenicznego. Takie podejście do dramatu wywodzi się z Horacjańskiego ideału „*ut pictura poesis*”, który pod piórem XVII- i XVIII-wiecznych teoretyków malarstwa i poezji projektował ściśle zbliżenie obu sztuk traktowanych jako sztuki bliźniacze, posuwając analogie aż do narzucenia obrazowi reguł trzech jedności, wymagających odbioru dzieła malarskiego w czasowych kategoriach początku, środka i końca akcji⁶². Z drugiej zaś strony, skoro dramat ma realizować jeden cel, wzbudzać jedno uczucie na widowni, musi się posłużyć jednym, stopniowalnym i wszechogarniającym obrazem scenicznym, obrazem przedstawiającym jeden czyn, który „nie przestaje być jednym, chociaż zawiera w sobie mnogość pojedynczych działań i zdarzeń, które przecież wszystkie wspólne mają dążenie”⁶³. Uzupełnienie tych słów wypowiedzianych przez Ludwika Osińskiego znajdziemy w pismach Kajetana Koźmiana, którego zdaniem

[dramat] musi wzorem malarstwa obierać w swoich obrazach jeden celniejszy przedmiot: ten wystawiać, ten żywością kolorów i zręcznością sztuki wysadzać, nie szykując około niego jak tylko to, co mu istotnie pomocnym być może do wybitniejszego wydania głównego całego obrazu celu, i to w takim układzie, w takim umieszczeniu, aby nie rozdzielały, lecz zgromadzały, łączyły uwagę na ten czyn, na ten przedmiot, który był sztuki malarza celem i miał być dzielnym narzędziem do wzruszenia pasji, którą sobie wzbudzić zamierzył; bo ta tylko silnie poruszona, czyni mocne wrażenia i, że tak powiem, wyciska piętno zalety mistrza na pamięci człowieka⁶⁴.

Dążąc do realizacji malarskiego ideału poezja dramatyczna, zwana przecież także „przedstawiająca” (*rappresentativa*), pragnęła ująć w dra-

⁶² J. Maurin-Białostocka, wstęp w: G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Przełożył H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962, s. XVI—XX, XXI—XXII.

⁶³ Osiński, *op. cit.*, s. 351, zob. też s. 353.

⁶⁴ K. Koźmian, *Raport o „Śpiewach historycznych” Niemcewicza* (w *Towarzystwie Przyjaciół Nauk*). W: *Pisma proza*, s. 325—326.

macie jeden zasadniczy obraz. Stopniując, cieniując, pogłębiając podstawową czynność, dążyła do koncentracji działań scenicznych wokół jednego podmiotu. Znamienne, że właśnie taki sposób postępowania godził klasyków z tekstami Szekspira. Choć sceny w nich nie są „związane” — pisze Osiński — „główny obraz nigdy z oczu naszych nie znika i jedność rzeczy, owa najważniejsza zaleta, ciągle zajmuje naszą uwagę”⁶⁵. Ta właśnie „jedność rzeczy” tworząca podstawę jedności obrazu stanowi wewnątrzgatunkową motywację ograniczenia czasu i miejsca akcji. Wielki obraz sceniczny wymaga przecież swoistych ograniczeń: czasowej momentalności i przestrzennej esencjonalności. Ten stan „steżenia” czasu i przestrzeni, niezbędny w klasycznym dramacie, powstaje jedynie przy ograniczonej liczbie bohaterów i miejsc akcji, co zapewnia głębię psychologiczną postaci, umożliwia koherentne, przecinające się wątki, „uobecniając” sceniczną rzeczywistość dzięki zapewnieniu jej iluzyjnego bytu. W ten sposób motywacja teatralnego „tu i teraz” jest bezpośrednia i dosłowna, gdyż układ czasowo-przestrzenny realizuje wymóg ukonkretniającego i uprawdopodobniającego ograniczenia. Mściśław przybywając na dwór Bolesława mówi do widzów: „to jest miejsce, ten dzień, ta godzina” (*Bolesław Śmiały* Węzyka, akt II, sc. 2). „Niechaj dzień ten dniem będzie i zdrady, i trwogi” woła Niemcewiczowski Huniad (*Władysław pod Warną*, akt I, sc. 3). I taką „uobecnioną” czasoprzestrzeń „zdrady i trwogi” powołuje do życia nasza tragedia.

O ile jednak ta czasoprzestrzeń jest nacechowana polskością, jakie „znaki narodowe” spotykamy w naszej tragedii? Zgodnie z zasadami poetyki klasycystycznej kategorię narodowości wykorzystywano przede wszystkim konstruując postać osadzoną w ramach zaczerpniętego z historii zdarzenia oraz nasycając sentencjami i deklaracjami wypowiedzi tej postaci. Wprawdzie zdarza się już obarczanie rekwizytu tą funkcją (np. wystrój „rycersko-królewski” pokoju Bolesława Krzywoustego w I akcie *Judyty* Karpińskiego, choć są to przedmioty w sposób jeszcze dość ogólny „rycerskie” i „królewskie”) lub malowanej dekoracji (np. widok kościoła na Skałce w V akcie *Bolesława Śmiałego* Węzyka czy w V akcie jego *Wandy* widok mostu na Wiśle oraz mogiły Krakusa w głębi sceny) — ale ani rekwizyt, ani dekoracja nie pełnią jeszcze funkcji *sensu stricto* realistycznej, poświadczającej i współtworzącej pewną prawdę narodowej przestrzeni i historycznego czasu.

Brak w tych tragediach „oporu środowiska materialnego”⁶⁶, co wią-

⁶⁵ Osiński, *op. cit.*, s. 378. Zob. też uwagi Iksa („*Bolesław Wtóry*”. GKW, 21 XII 1816. RT 211—212) o wspólnych prawidłach łączących tragedię francuską z dramami niemieckimi i sztukami Szekspira.

⁶⁶ D. S. Lichaczow, *Świat wewnętrzny dzieła literackiego*. Przełożył J. Faryno. W zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Wrocław 1977, s. 258 n.

że się ściśle z relacją, jaka zachodzi, według przekonania klasyków, między poezją a historią. Chociaż bowiem ranga tematu biblijnego lub historycznego nobilituje poezję i wiąże się z gatunkami „wysokimi” (epos, tragedia), to jednak historia pozostaje tu ciągle w okowach sztuki. Pomimo założenia, iż „w utworach dramatycznych prawda dziejowa ma być konieczną podstawą prawdy poezji” — „zawsze wolno było poetom odstępować od nagich dziejów”⁶⁷. Miejsce poety jest tutaj poza granicami historii. W jego dziele odnajdujemy przecież to wszystko, co „po większej części zamilcza historia, a stwarza poezja”⁶⁸. Historia w systemie klasycystycznym mogła się przejawiać wyłącznie w postaci mitu⁶⁹. I klasycy mit taki powołali do życia: ideologiczny mit polskiego złotego wieku, sceniczną utopię narodowego bytu. Utopia owa korzeniami tkwiła jeszcze w okresie stanisławowskim, łącząc się z XVIII-wiecznym hasłem „powrotu do źródeł” i dążeniem do poszukiwania „zasad” mitycznej przeszłości. Nawiązywała zatem do wyidealizowanych czasów demokracji szlacheckiej, „republikańskich” tradycji tego „najdoskonalszego ustroju”⁷⁰. W zmienionym położeniu politycznym kraju teatralny miraż szczęśliwej harmonii między prawem a jednostką, obraz historycznych starć o przywrócenie narodowej Arkadii, musiał pełnić określone funkcje ideologiczne, w danej sytuacji naznaczone piętnem zachowawczości i konserwatyzmu.

O walorze ideowym scenicznego obrazu naszej tragedii decydowała więc nie tyle historia, ile tendencja publicystyczna i intencja polityczna autora oraz kierunku. Z tego też względu sterylność przestrzenną i czasową tragedii można tłumaczyć nie tylko regułami gatunku i poetyki, nie tylko zwyczajami teatralnymi czasu, ale również: konieczną dla wyeksponowania zdarzenia „jasnością”, „przejrzystością” czasoprzestrzeni, a także „łatwością” uniwersalnego świata mitu, który jest stały i niezmienny, niezależny od czasu historycznego i przestrzeni geograficznej. Taka czasoprzestrzeń pozwala na wyeksponowanie postaci, nośnika osobowej legendy dającej się poetycko uformować zgodnie z nadrzędną tendencją mitotwórczą. Tragedia powoływała w ten sposób narodowych bohaterów i świętych, współtworzyła panteon polskich hero-sów i męczenników, spełniając wyraźne funkcje propagandowo-polityczne.

⁶⁷ Osiński, *op. cit.*, s. 328. — X, *Drugie zdanie o tragedii „Ludgarda”*. GKW 12 XI 1816. RT 184. Podobnie sądził Brodziński (*O „Barbarze Radziwiłłównie” Felińskiego*. W: *Pisma*, t. 5, s. 80), dla którego wszelkie odstępstwa od prawdy historycznej są dozwolone, byle tylko poeta „nie obrażał istoty dziejów”. Wężyk zaś pisze (*O poezji dramatycznej*, s. 321): „Lecz dzieje przyrównać można do nie ociosanego głazu, a poezję dramatyczną do sztuki Fidiaszów, Lizyppów”.

⁶⁸ Osiński, *op. cit.*, s. 335.

⁶⁹ Zob. R. Wołoszyński, *Ignacy Krasicki. Utopia i rzeczywistość*. Wrocław 1970, s. 318—343. — Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 46, 101, 102.

⁷⁰ Wołoszyński, *op. cit.*, s. 318—320, 333—335.

Dążąc jednak do odegrania roli „szkoły narodowej” nie zapomniała, że powinna być zarazem „szkołą sztuki”.

Ta dwoistość wyznaczonych z góry celów współokreśla niejednorodny charakter polskiej i niepolskiej zarazem tragedii. Z jednej bowiem strony ogranicza ją konwencja i reguły poetyki traktowane jako uniwersalne i wszędzie obowiązujące, z drugiej — refleksję teoretyczną przenika już świadomość odrębności narodowego miejsca teatralnego, różniącego się znacznie od scen greckich czy francuskich⁷¹, pociągająca za sobą przekonanie o istnieniu narodowych praw teatralnych⁷². Z jednej strony będzie to zatem wciąż myślenie kategorią wzorów tragediowych, z drugiej zaś — wzrastające odczucie niemożliwości dłuższego „wystawiania bohaterów różnych narodów i wieków, kochających i myślących na wzór modłisiów dworu Ludwika”⁷³.

Dwoistość tę odnajdziemy również w utworach tragicznych. Do szeregu z nich mogłoby odnosić się zdanie Iksa traktujące o tekstach Wężyka, który

zdaje się [...] szukać tej pośredniej drogi między tak nazwaną klasyczną i nowoczesną dramatyką, na której, podług mniemania wielu, łatwiej pogodzić by można tę nigdy nie zachwianą surowość i powagę tragedii francuskich z prawdą i całą różnorodnością natury Anglików i Niemców⁷⁴.

Również na karb „pośredniości” naszej tragedii złożyć należy fakt, iż dążąc do kreowania narodowych bohaterów włącza ich ona w stereotyp Corneille’owskiego rozdarcia między honorem a uczuciem, obowiązkiem a namiętnością, opierając się zaś na zaczerpniętym z dziejów narodu wydarzeniu — nakłada je na znany schemat tragediowy. Istnieje zresztą pewna analogia między tymi dwoma sposobami postępowania. O ile bowiem Corneille mógł się wydawać najbardziej „polski” spośród francuskiej trójcy mistrzów tragedii ze względu na swoją modelową „rzymskość”⁷⁵, o tyle motywy traktowano jako uniwersalne schematy

⁷¹ Zob. np. Osiński, *op. cit.*, s. 301. — Węzyk, *O poezji dramatycznej*, s. 285—286. — K. Brodziński, *O tragedii*. W: *Pisma*, t. 5, s. 411—412. — Słowacki, *Kształty dramatyczne*, s. 178—179.

⁷² Brodziński, *Polska literatura dramatyczna*, s. 69—71. — Węzyk, *O poezji dramatycznej*, s. 285—286.

⁷³ Zob. Węzyk, *O poezji dramatycznej*, s. 330. — Brodziński, *Polska literatura dramatyczna*, s. 71. — W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*. „Haliczanin” 1830. W zbiorze: *Walka romantyków z klasykami*, s. 282.

⁷⁴ X, „Bolesław Wtóry”, s. 211.

⁷⁵ Pisze K. Brodziński (*Myśli o dążeniu polskiej literatury*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Opracował i wstępem poprzedził Z. J. Nowak. T. 1. Wrocław 1964, s. 113): „Z przepolszczonego triumwiratu trzech francuskich tragików jeden tylko Kornel podbił scenę narodową. On bowiem przemawia prawdziwym rycerstwem i wielkością, które Polaków zajmują, on znalazł w Osińskim tłumacza, który wielkość jego wyrazić, a wady własnym talentem zasłonić umiał. Trajedia Rasyna są dla nas skałą, której wierzchołku najtrudniej dosięgnąć. Wolter, przy

zachowań odwzorowane przez narodowe wydarzenia. Motyw stanowił zatem prototyp elementarnej struktury, wzór wykorzystywany do zbudowania jednolitego, całościowego obrazu scenicznego.

Tragediopisarze opierają swoje obrazy na jednym lub dwóch motywach, dążąc — w tym ostatnim przypadku — do ich scalenia w ramach podstawowego obrazu. Tak np. Wężyk wykorzystuje w *Glińskim* motyw *Koriolana* (zbrodnicza zdrada narodu) zestawiony z motywem Mucjusza Scaevoli (cnotliwe poświęcenie), tworząc obraz następująco „podpisany” przez Osińskiego w recenzji ze spektaklu: „Niech widzą cnotę i z żalu niszczą ją, że ją opuścili”⁷⁶. Tragedie poświęcone Barbarze Radziwiłłównie usiłują z kolei łączyć odwrócony motyw Bereniki z motywem Agrypiny (z *Brytanika*)⁷⁷, a *Wanda* Słowackiego kojarzy niezbyt szczęśliwie w obrazie zdrady posługującej się pozorną ofiarą — motyw Polifonta (z *Meropy* Woltera) i Ifigenii: tu, podobnie, jak u Racine’a, *Wanda* zamiast iść do ślubu, ma paść ofiarą — tym razem smoka. Z kolei *Bolesław Śmiały* Wężyka wykraczając poza granice klasycznej „dramatyki” buduje dwa obrazy jednomotywowo: motyw Junii i Nerona przywołany został dla ukazania przykładu Bolesławowej tyranii i wierności Krystyny, motyw Joady (z *Atalii*) wykorzystał dramaturg w obrazie spisku, którym kieruje biskup Stanisław. Ta dwuobrazowość powoduje istotne pęknięcie tragedii, luźność jej kompozycji, słabość „osnowania dramatycznego”⁷⁸. W porównaniu z tymi tak niejednorodnymi tragediami utwory oparte na jednym obrazie i jednym motywie wydają się bardziej przejrzyste i „klasyczne”. *Judyta* Karpińskiego — to polska replika *Fedry*, preferująca motywację polityczno-miłosną; *Zygmunt August* Wybickiego przywołuje *Rome Sauvée* Woltera; *Heligunda* Hoffmana, oparta na odwróconym motywie Heleny, ukazuje, „iż występki w samym popełnieniu zaciągają na siebie pomstę nieba; iż żadna moc ludzka nie jest zdolna odwrócić ciosu, który mu wyrok niecofnięty przeznaczył”⁷⁹. *Zbigniew Niemcewicz* brzmi echem bratobójczej walki Eteokla i Polinejki z Racine’owskiej *Tebaidy* (to echo odezwie się w obu *Wandach*, Wężyka i Łubieńskiej), *Mendog* Słowackiego wykorzystuje

całej filozofii i świetności stylu, zanadto jest dworakiem, ażeby trwale i głębokie na słuchaczach sprawił wrażenie”.

⁷⁶ [Osiński], *Teatr Narodowy. „Gliński”*, s. 401. Zob. też F. Wężyk, *O poezji dramatycznej. Rozprawa I. W: Gliński. Tragedia w 5 aktach wierszem. Z dodatkiem Rozprawy I o poezji dramatycznej*. Kraków 1821.

⁷⁷ Wynikające stąd podwojenie akcji i pęknięcie spójności dramatu zauważa Brodziński w *Uwagach nad „Barbarą”, tragedią oryginalną A. Felińskiego* (w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 2, s. 95—96). Zob. także Brodziński, *Polska literatura dramatyczna*, s. 79.

⁷⁸ O mankamentach tragedii — zob. trzy kolejne recenzje Iksa: „*Bolesław Wtóry*”, „*Bolesław Wtóry*”. *Drugi i ostatni artykuł* oraz *Powtórne wystawienie „Bolesława II”*. RT, zwłaszcza s. 215, 217, 219, 221, 223.

⁷⁹ K. Koźmian, *Zdanie o nowej tragedii pod tytułem „Heligunda”*. W: *Pisma proz.*, s. 346.

motyw Junii (z *Brytanika*). W Hoffmanowskim *Bolesławie Śmiałym* motyw *Cynny* posłużył do stworzenia obrazu spisku rozbrojonego wielkością i przebaczeniem króla, a motyw Hippolity współtworzy w *Wandzie Wężyka* obraz złamanych przez miłość ślubów czystości.

Cały ten repertuar motywów pełni w naszej tragedii przynajmniej dwie zasadnicze funkcje: umożliwia z jednej strony słowne stworzenie określonej figury *quasi*-malarzkiej, przywołując znaną skądinąd kliszę sytuacyjną, powielaną przez poezję i malarstwo, która zastępuje rozbudowaną dekorację⁸⁰, z drugiej natomiast służy do swoistej interpretacji historii narodowej. Historia przywoływana przez tę tragedię jest zmitologizowana w sposób konwencjonalnie teatralny. Rozpacz Krakusa, który miast do ślubu musi prowadzić córkę na ofiarę dla straszliwego smoka, jest zarazem rozpaczą Agamemnona, a przez wielkość Hoffmanowskiego Bolesława przebija wielkość rzymskiego Augusta.

Projektowana czasoprzestrzeń nie może w tej sytuacji tworzyć wyjątkowej i zindywidualizowanej rzeczywistości — narodowego świata. Jest to zawsze świat uniwersalny i swoisty zarazem, jednocześnie polski i powszechny. Polski — dzięki bohaterom, znanym z imienia i nazwiska uczestnikom historycznych wydarzeń, powszechny — gdyż wyabstrahowany i idealny, wiodący istnienie ponad geografiami i historią. Temu ujęciu świata odpowiada także konstrukcja postaci, nośników ideologii, imion i zdarzeń. Bohater trwa — unieruchomiony w niezmiennym uniwersum.

Czas akcji, mimo historycznego, dokładnego na ogół oznaczenia, staje się elementarnym, uniwersalnym czasem dnia i nocy. Przestrzeń, mimo szczegółowej lokalizacji zdarzeniowej (np. pole pod Cecorą, zamek poznański), bywa nadal konwencjonalnym polem i zamkiem „w ogóle”, reprezentowanym przez nagą przestrzeń z krzesłem lub malowanym pejzażem w tle. Ta opozycja podstawowych faz cyklu dobowego oraz podstawowych przestrzeni, „naszej” i „obcej”, pozostaje kamieniem węgielnym tej tragedii. Czas jest przy tym „naszym” czasem, dotyczy „naszej” przestrzeni. Wszelkie miejsca „obce” są mgliste, przestrzennie i czasowo nieokreślone. Tymczasem znacząca opozycja dnia i nocy, światła i ciemności, występuje w trzech zasadniczych wariantach: „tragedii dnia”, zakończonej o zachodzie słońca, „tragedii nocy” — kiedy to „o wschodzie słońca / Rzecz się cała do swego doprowadzi końca” (*Wanda* Słowackiego, akt III, sc. 5) i „tragedii zmroku”, którą kończy tragiczne wejście w ciemność, w noc narodową. Symbolika dnia i nocy oraz kolejnych, najbardziej znaczących faz cyklu, takich jak wschód

⁸⁰ R. Barthes (*Człowiek Racine'a*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970, s. 105 (tłum. W. Błońska)) pisze: „W rasynowskim teatrze nie ma charakterów [...] istnieją tylko sytuacje w ścisłym słowa znaczeniu: każdy czerpie swą istotę z miejsca, które zajmuje w ogólnym układzie sił i słabości”.

i zachód słońca, północ, wzejście księżyca — jest w naszej tragedii w pełni wykorzystywana.

„Tragedie dnia”, jak np. *Bolesław Śmiały* Wężyka i Hoffmana, *Barbara Radziwiłłówna* Wężyka, jego *Wanda*, *Heligunda* Hoffmana i *Wanda Łubieńskiej*, zaczynają się o świcie: Barbara opowiada mężowi sen powtórzony tej nocy, a Warka, zaufana Wandy, dziwi się tak wczesnemu przybyciu ministra, Starzy, na królewskie pokoje. Wraz z upływem dnia komplikuje się sytuacja bohaterów. Wanda stoczy bitwę z Rytygierem i oboje umrą o zachodzie słońca („Dzisiaj jeszcze, nim księżyc roznieci promienie. / Zobaczym koniec bitwy i losów spełnienie” — mówi Wanda do ukochanego w dramacie *Łubieńskiej*, akt III, sc. 2), o zachodzie abdykuje Bolesław, umierają Barbara i Heligunda, darmo wyglądająca nocy, która ma przynieść wymarzony atak Sieciecha i porażkę Wiślimira, a ratunek jej samej. Zachodzący dzień kończy w tych tragediach jedną sprawę, ale — mimo zasłużonych klęsk — następny dzień budzi nadzieję. „Nie nadszedł nam czas jeszcze ostatniej ofiary” — mówi Starża do Warki (akt V, sc. 8), i jest to wydzwięk finalny tej grupy dramatów. „Któż nie pozna w tej sprawie widocznego cudu: / Bóg chciał mieć karę z króla, nie chciał zbrodni z ludu” — brzmi komentarz Wszebora po abdykacji Bolesława Śmiałego (Hoffman, akt. V, sc. 3, s. 239).

Analogiczny morał głoszą „tragedie nocy”: *Gliński* Wężyka, *Wanda* i *Mendog* Słowackiego, *Judyta* Karpińskiego i — częściowo — *Zbigniew Niemcewicz*. Noc i ciemność ewokują tu obrazy snu, przywołują upiory (*Gliński*, *Judyta*), zwidy i omamy (*Wanda* Wężyka). Czas ten pociąga za sobą także deformacje przestrzeni przedstawionej, „rzetelnej”, nie tylko — „imaginacyjnej”. „*Teatr wyobraża noc*” — napisze Wężyk w didaskaliach do pierwszego aktu *Glińskiego*. „Nie wie [...] słuchacz dokładnie o miejscu widowiska” — czyni autorowi zarzut Osiński⁸¹ i zwraca niechęć uwagę na rzecz bardzo istotną. Nie tyle chodzi bowiem Wężykowi o Smoleńsk, w którym *de facto* akcję osadza, co o stworzenie niemal romantycznego przestrzennego ekwiwalentu stanu duszy tytułowego bohatera, ukształtowania ciemnej, pustej przestrzeni — swoistej próżni zbrodni. Przestrzeń dramatu układa się tutaj w dwa koncentryczne koła o wspólnym środku, który stanowi dom zbrodni, dom *Glińskiego*. Pierwsze koło zakreślają mury Smoleńska, na których o wschodzie słońca zabity zostanie Trepka, krąg drugi rysuje obóz wojsk polskich oblegających miasto. Uprzestrzenniona noc zdrady rozciąga się nad całym krajem, nie tylko nad Smoleńskiem — „we łzach i we krwi cała Polska tonie” — mówi Trepka *Glińskiemu*. Tragedię kończy o świcie ofiarna śmierć Trepki i samobójstwo *Glińskiego*. Podobnie wraz z pierwszymi promieniami słońca ginie wierna mężowi

⁸¹ [Osiński], *Teatr Narodowy*. „*Gliński*”, s. 410.

Aldona, pociągając za sobą zrozpaczonego Mendoga; po zwycięskiej bitwie stoczonej o wschodzie dnia rycerze polscy zabijają zdradzieckiego Zbigniewa, śmiercią samobójczą ginie zła Judyta, a lud rozszarpuje Maluda i Gramora po pełnej poświęcenia śmierci Waldemara, narzeczonego Wandy.

W tych tragediach ofiara szlachetna nigdy nie bywa daremna, niezależnie od tego, czy jest to ofiara jednostki, czy też narodu: „nadchodzi dzień brzemienny losem Polski całej” — mówi Bolesław w *Zbigniewie*, a wielkie bitwy staczają wojska polskie w *Zbigniewie*, *Judycie* i *Glińskim*. Zdraycy, którzy wykorzystują noc do swych czarnych machinacji, zostają ukarani. „Wkrótce pierzchną przed słońcem czarne nocy cienie” — te słowa z *Glińskiego* zaczerpnięte ujmują istotę „tragedii nocy”, w których dzień jest sprzymierzeńcem sprawiedliwych, a noc czasoprzestrzenią zbrodni: nie bez przyczyny Gramor w *Wandzie* o północy i przy wtórce burzy wykrzykuje Krakusowi fałszywe proctwa, nie bez powodu w ponurą „godzinę przed świtem” Judyta liczyć zaczyna chwile mającego zginąć w zaczynającej się bitwie Bolesława — a dodajmy, że czas owej bitwy zbieżny jest od tego momentu z faktycznym, fizycznym czasem spektaklu.

Efekt odmienny od „gładkiego”, optymistycznego wydzwiku obrazu tych tragedii przynosi trzecia grupa utworów — „tragedie zmroku”. Należą tutaj takie teksty, jak *Żółkiewski pod Cecorą* Humnickiego, *Ludgarda* Kropińskiego, *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego, *Chmielnicki* Niemcewicza. Znaczący moment zmroku i zapadnięcia nocy zmienia zasadniczo wymowę tych tragedii. „Już cienie głuchej nocy dzieńne światła niszcza” — tymi słowami otwiera Praksesta akt V *Żółkiewskiego*, gdzie również „*Teatr wystawia noc*”. Jest to noc klęski, noc, która nie mija. Co z tego, że zbrodniarze zostaną dotkliwie ukarani, że scena spływa tu krwią i napełniają ją krzyki obłąkanych. Co z tego, że mieczem przebija się Przemysław, winny śmierci żony i zamknięcia w klasztorze kochanki, co z tego, że ginie od trucizny Chmielnicki, skoro krew obficie płynie na scenie i poza sceną zda się, że nie pozostawia żdźbła nadziei. „Jakże Ty więc, o Boże, jesteś sprawiedliwym?” — zapyta Izabela po śmierci Barbary. I ten znak zapytania zawieszony zostanie nad grupą „tragedii zmroku”. Bohaterowie idą tutaj samotni przez trwającą noc ku śmierci zgotowanej im przez najbliższych: hetmanowego syna i jego kochankę — nieświadome narzędzie zemsty własnego ojca (*Żółkiewski*), męża i przyjaciółkę (*Ludgarda*), matkę męża (*Barbara Radziwiłłówna*). Rozpoczyna się ciemna epoka, czas rozkładu praw. Ale i w tych ciemnościach błyszczą iskierka — morału. Zasłużona śmierć Chmielnickiego może przynieść pokój, cnotliwy Wacław może zastąpi złego Przemysława, Zygmunt August będzie żył dla Polski, a szarpany wyrzutami sumienia hetman Kalinowski w finale *Żółkiewskiego* powie do widowni:

Patrzcie na moje męki, Polacy wyrodni!
 Gdy którego mym śladem chęć powiedzie wściekła,
 Niechaj mu w oczach staną dręczące mnie piekła.

4

We wszystkich tych utworach zwycięski morał wiąże się z charakterystycznym dla naszej narodowej tragedii pojęciem historii, które odpowiada, zgodnie ze sformułowaniem Mircea Eliadego⁸², pamięci o narodowych „grzechach”, o wszelkich odchyleniach od normy. Gorszące wydarzenie mieści się poza „świętymi” dziejami pełnymi „przodków pocziwych”, odwzorowujących w swej historii bez historii, bo historii zmitologizowanej i powtarzalnej, wieczny archetyp narodowy. Nie bez powodu powtarzano w owym czasie przekonanie, że nasze dzieje są w istocie łagodne, mało tragiczne, stąd — w przeciwieństwie do innych narodów — mało mamy własnych, wielkich tematów dla tragedii⁸³. Tragedia przynosząc obraz wstrętnego grzechu skontrastowany ze wzorem archetypicznym szczęśliwego w cnotach narodu, wiodącego idylliczny żywot poza czasem historycznym, w rzeczywistości wyrażała powszechne marzenie o odnowieniu czasu, restytucji narodowej Arkadii. Była nastawiona na narzucanie widowni określonych układów wartości, budzenie wyrazistych i jednoznacznych emocji, preferowanie pozytywnych wzorców osobowych i negację pewnych metod postępowania. Prawdziwe wydarzenie miało tu uwierzytelniać sankcjonowaną przez teorię fikcję poetycką odwołującą się do mitu. Wymagane przez poetykę oddalenie czasowe działało na rzecz tego mitu. Oczyszczało bowiem przedmiot tragedii z niepożądanych uwikłań w rzeczywistość, patynowało, nadawało historii znamię wyjątkowej przypowieści, przedstawionej widzowi ku nauce i przestrodze.

W tej sytuacji romantyczne podejście do literatury jako formy indywidualnej ekspresji, przekonanie, że tragedia jest wyrazem ducha narodowego, że ujawnia tajemnicę samej historii, wyrażającej się przez fałę czasu⁸⁴ — było dla klasycystycznej poetyki bardzo niebezpieczne. Mochnacki pisał: „Tylko historyczną tragiczność pojmujemy, innej

⁸² M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Przełożył J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 394, 423.

⁸³ Zob. X, „Barbara Radziwiłłówna”. GKW, 4 III 1817. RT 254. — K. Brodziński: *Polska literatura dramatyczna*, s. 75—77; *Listy o polskiej literaturze*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, s. 84—85; *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, s. 105. Zob. też Fieguth, *op. cit.*, s. 22.

⁸⁴ Romantyzm, próbując godzić kolistą koncepcję czasu i jego ujęcie symbolizowane przez strzałę, „wykluczał zasadę »powrotu do początku« jako do stabilnej formy istnienia świata” (M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 31).

nie masz. Zasada historii jest także zasadą tragedii, tu i tam jedno prawo rządzi”⁸⁵. To duch czasu i wola człowieka. Duch czasu i — dodajmy — przestrzeni. Widać to wyraźnie w prowadzonej przez Moch-nackiego analizie *Mnicha* Korzeniowskiego, gdzie postulat rozwoju cha-rakteru w czasie i przestrzeni, w szeregu malowniczych sytuacji, czyni autor „solą” tragedii i poezji. Historia utożsamiona z poezją, oparta na momencie ruchu w czasie i przestrzeni, wprowadzała do tragedii zmien-ność, ruchliwość, kalejdoskopowość. „Jest to, ściśle biorąc, latarnia czarnoksiężska” — pisał o Cervantesa *Numancji* Osiański i, ze względu na złamanie *decorum* (ciągle okropności) oraz niemożliwość stworzenia scenicznej iluzji (ciągle zmiany miejsca, „tłumy aktorów wszelkiej płci i wieku, od późnej starości aż do niemowlęstwa”), skazywał dramat ten na wyłącznie książkowe istnienie⁸⁶. Tak kazało mu uczynić odczucie tradycji klasycznej konwencji scenicznej, dzięki której wpły-wowi nasza tragedia rysuje się w oczach przedstawicieli nowego poko-lenia jako *de facto* nienarodowa, „stawiona” „krojem francuskim”, oddalona od polskiego „ducha obyczajów, rządu i charakteru”⁸⁷. Jest to bez wątpienia zarzut najistotniejszy. Tragedia klasycystyczna dążąc do uniwersalności preferowała swoistą sterylność przestrzenną, mode-lując swoją wizję świata jako świata wartości ponadczasowych i ponad-przestrzennych. Zdaniem zaś romantyków, szansa narodowej tragedii leżała w podjęciu zmiennego, historyczno-geograficznego punktu widze-nia, wiążącego normy gatunkowe ze zwyczajami narodowymi, w sposób niepowtarzalny nacechowyjącymi przestrzeń dramatu i teatru oraz po-szczególne postacie polskim *couleur locale*. Dlatego też romantyzm mu-siał uznać konieczność „kostiumu dramatycznego”, tj. „zachowania zwy-czajów, obyczajów, sposobu myślenia, słowem, rysów charakterystycz-nych, właściwych różnym wiekom i narodom”⁸⁸.

Tragedia klasycystyczna nie mogła wszakże skorzystać z tej recepty. Romantyzm dążył przede wszystkim do kreacji indywidualnego, przy-

⁸⁵ M. Moch-nacki, „*Mnich*”. *Trajedia Korzeniowskiego*. W: *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Wydał A. Śliwiński. Lwów 1910, s. 362—363.

⁸⁶ Osiański, *Dziela*, s. 344, również s. 350, 352—353.

⁸⁷ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, s. 68—69.

⁸⁸ Korzeniowski, *Kurs poezji*. Dodajmy, że pojęcie „*costume*” zaczerp-nięte właśnie z teatru, znane było XVII- i XVIII-wiecznej estetyce malarskiej i oznaczało znajomość historycznych akcesoriów właściwych miejscu i epoce (zob. M. P o p r z e d z k-a, *Akademizm*. Warszawa 1973, s. 57), ale traktowano je uzupełnia-jąco w stosunku do głównych zasad systemu sztuki. Także i w przepisach drama-tycznych uznawano, iż rzecz główna, charaktery ludzkie, są niezienne, a uczucia i ich objawy — uniwersalne. Zob. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 313. — K r ó l i k o w s k i, *Wzory estetyczne*, s. 49.

padkowego, powiedzieliby klasycy, zdarzenia, podporządkowując temu zdarzeniu jego czas i jego przestrzeń. Nie ma czasu i przestrzeni bez świata zdarzeń — tak można by sformułować zasadę romantycznego dramatu. Tymczasem w przypadku klasycznej tragedii formuła czasowo-przestrzenna nie była związana z pojedynczym zdarzeniem, ale określono ją dosyć dokładnie przed literacką transpozycją tego zdarzenia. Jedną z trzech słynnych jedności — reguła jedności miejsca — była zawsze zewnętrznym wyznacznikiem istotnych dla całego wzorca gatunkowego koniecznych kwalifikatorów przestrzennych. Reguła ta, którą w tym czasie traktowano rozmaicie, zwięzając miejsce akcji do jednego pokoju lub — wzorem Corneille'a — poszerzając je na teren całego miasta, wiązała się z kwestią iluzji scenicznej. Klasycyzm wymagając od przedstawianego wydarzenia ścisłej teatralności (a więc lokalizacji na scenie, czyli „tu”, i w czasie spektaklu, czyli „teraz”) operował „przestrzenią zorientowaną” (termin Ingardena), której centrum zorientowania mieściło się na widowni. Odbiorca utożsamiany z narodem narzucał tu punkt widzenia. On to właśnie ze swego miejsca ogarniał kolistym spojrzeniem przestrzeń dramatyczną, jaką tworzył pisarz i teatr — na prawo, na lewo, w głąb i wznwyż. Na osi jego wzroku znajdował się bohater i jego satelici, a poza zasięgiem oka rozpościerała się ogromna przestrzeń, gdzie rozstrzygał się los, którego skutek oglądać mógł bezpośrednio, na scenie. Jedną z podstawowych zasad klasycystycznego teatru brzmiała zatem następująco: widz jest świadkiem akcji, która „powinna się przeto na jednym i tymże samym miejscu odbywać, ażeby uludzenie gwałtownie przerywane nie było”⁸⁹.

Mimo więc że Słowacki czy Osiniński dopuszczają możliwość zmiany miejsca, „jeżeli okoliczność wymaga i podobieństwo do prawdy na tym nie cierpi”⁹⁰, mimo że Wężyk i Brodziński przestrzegają zarówno przed radykalnym zerwaniem z tą regułą, jak przed jej pedantycznym zachowywaniem⁹¹, zasadnicza sprawa teatralności miejsca akcji, przestrzeni zdarzenia, nie zostaje nigdzie podważona i określa teatr jeszcze przez następne stulecie: widz jest bowiem wciąż wpisany w dzieło jako konieczny element struktury, widz, nie czytelnik. To on przecież, personalnie w utworze nieobecny, współokreśla jego charakter. Ze względu na niego autorzy dramatyczni łamią nieraz przepisy tłumacząc się z tego przewinienia, jak np. uczynił to Niemcewicz w przedmowie do *Zbigniewa*:

⁸⁹ Królikowski, *Rys poetyki* [...], s. 94—95.

⁹⁰ Słowacki, *Kształty dramatyczne*, s. 122.

⁹¹ Czytamy u Wężyka (*O poezji dramatycznej*, s. 288—289): „Co do nas, powiemy, że dzieło dramatyczne z mechanizmu swojego podobne jest do budowli domu. A jako z istoty rzeczy nie ma takiego prawa, które by przepisywało w nieodpornym sposobie, z wielu części, czyli pokojów, najwięcej każde mieszkanie składać się powinno, lecz to zawisło od potrzeby lub obfitości materiału; i równie najmniejsza, jak i największa budowa może mieć przywoitą harmonię, kształt i dokładność [...]”.

Wolałem jednak oddalić się cokolwiek od ścisłej jedności miejsca, niż trzymając się onej niewolniczym sposobem, nie zmieścić wielu scen interesujących dla widzów polskich⁹².

Z obecnością widzów wiąże się przecież także zasada *non demonstrandum*, ścisłe rozgraniczenie tego, co pokazać trzeba, od tego, czego nie należy. To ich wprawia się w „omamienie słodkie” działając poprzez „myśli wyniosłe, czułe wyrazy, niepospolite czyny i sprawy” i tego to omamienia nie wolno przerwać brutalnością i bezcelowym okrucieństwem⁹³.

Zgodnie z zasadą odpowiedniości miejsca i osnowy, tragedia, jako „wystawienie akcji ważnej i heroiczej”⁹⁴, wymagała odpowiedniej przestrzeni przedstawionej. W polskiej tragedii narodowej będzie to przede wszystkim przestrzeń zamku książęcego czy królewskiego (*Judyta*, *Barbara Radziwiłłówna*, *Ludgarda*, *Heligunda*, *Wanda*, *Bolesław Śmiały*, *Mendog*) i związana ściśle z tym zamkiem przestrzeń świętego pejzażu (gaju — *Mendog*, kopca Krakusa — *Wanda*) lub obozu wojskowego, który wpływa na losy zamku, tak jak zamek na przeznaczenie obozu (*Żółkiewski pod Cecorą*, *Władysław pod Warną*, *Wanda*, *Gliński*). Przestrzeń ta najczęściej jest malarsko niedorysowana, tylko nazwana. W istocie ahistoryczna, pozbawiona malowniczego szczegółu, piętno narodowe zyskuje dzięki postaciom, które do konwencjonalnego „zamku” czy „obozu” wprowadzają dzieje narodowe. Ta przestrzeń była przede wszystkim przestrzenią teatralną, potem zaś dopiero — narodową, co nadawało jej podwójną wartość i wagę⁹⁵. Umowny Kraków czy Poznań nie różniły się na scenie niczym od Smoleńska. Ale poprzez umiejętnie łączenie rzeczy prywatnych z publicznymi⁹⁶ koncentrowały przestrzeń narodową funk-

⁹² J. U. Niemcewicz, *Do czytelnika*. W: *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*. T. 5. Lipsk 1838, s. 67.

⁹³ Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 322. — Królikowski, *Rys poetyki* [...], s. 94.

⁹⁴ Królikowski, *Rys poetyki* [...], s. 104. Zob. też Bielski, Górski, Dmochowski, *op. cit.*, cz. 3, s. I.

⁹⁵ Jako miejsce teatralne przestrzeń ta wymagała respektowania stałych konwencji, wśród nich np. zachowania ciągłości w nieprzerwanym łańcuchu scen, co widać nie tylko w poetykach (Królikowski, *Rys. poetyki* [...], s. 98.— Słowacki, *Kształty dramatyczne*, s. 120—121. — Wężyk, *O poezji dramatycznej. Rozprawa I*, s. 81, 83), również w tekstach pełnych zapowiedzi i motywacji kolejnych wejść i wyjść postaci: „Owóż on”, „Ale już go słyszę”, „Lecz otóż ona wchodzi” *etc.* Natomiast tendencja przeciwna, dążąca do nadawania teatralnej przestrzeni cech miejsca narodowego, wymagała bardziej realistycznego podejścia. „Narodowa” dekoracja zaczęła zresztą wchodzić do teatru warszawskiego po r. 1807, przedstawiając „znane widzom miejsca obłążeń i zwycięskich bitew, których to widoków tak bardzo spragnieni byli mieszkańcy wyzwalonego miasta” (B. Król-Kaczorowska, *Budynki teatrów, dekoracje, kostiumy*. W zbiorze: *Teatr Narodowy. 1765—1794*, s. 874). Tendencja ta mogła godzić m. in. we wspomnianą powyżej konwencjonalną ciągłość scen.

⁹⁶ Przestrzeń sceniczna „przydzielona” przez Witruwiusza tragedii wystawiała

cjonując jako jej metafora i znacząc: „w Polsce”, czyli „tu”. Był to obraz przestrzennie mało ostry, o zatartych konturach, wszakże z wyraźnie określonym charakterem. Projektował bowiem przestrzeń naszą, narodową, przestrzeń nacechowaną etycznie jako święta, archetyp raj u polskiego. Tutaj obowiązywały prawa moralne, którym poddać się musieli wszyscy — także królowie (przypomnijmy choćby słowa, które wypowiada Zygmunt August w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego: „Sejm trwa i trzyma w rękę losów moich szale”, akt V, sc. 1), obcy przybysze, goście z innego, nie naszego świata: Niemcy (Rytygier, Judyta), Szwedzi (Rykxa, Erykson), Rosjanie (wodzowie i car w *Glińskim*), Wołosi (Gracjan), Węgrzy i Włosi (Huniad i Elżbieta, Bona i Monty). To oni byli głównie sprawcami zła, wzbudzali niechciane uczucia, snuli intrygi i mordowali, ale w ostatecznym rozrachunku odchodzili ze sceny ponosząc klęskę osobistą lub zadawali sobie śmierć. Tak czy inaczej pograżali się w inną przestrzeń — nieokreśloną jeszcze bardziej i bezkształtną, nie naszą. Tamta przestrzeń była przestrzenią punktową, oznaczała jakieś Włochy czy daleką Szwecję. „Nasza” przestrzeń była przestrzenią zamkniętą, ograniczoną, w której ramach wszystkie postaci obowiązywał ruch ciągły, obrazujący plan i porządek, nie poddany przypadkowi⁹⁷. Stąd też dodatkowa konieczność autorskiego starania o motywację wszelkich wejść i wyjść, sygnały zamknięcia i jedności. W efekcie bowiem powstawała swoista „geografia”, odgraniczająca przestrzenie predestynowane: sprawiedliwe i dobre od grzesznych, złych, niesprawiedliwych. Raj i piekło włączone zostają tutaj w organizację przestrzeni geo-

pałacowo-świętynną zabudowę publicznego placu, posiadającego — ze względu na charakter gmachów — znaczenie „wysokie”. To znaczenie zostało utrzymane i wówczas, gdy akcja przeniosła się z czasem do wnętrza sali w zamku czy świątyni. Jednakże rosnąca tendencja do „kameralizacji” zacierała coraz bardziej granicę dzielącą to, co prywatne, od tego, co publiczne, mimo iż wciąż jeszcze prywatne sprawy władcy stawały się w dramacie publicznymi. Konieczne było jednak — z punktu widzenia poetyki — wyważenie proporcji, by nie stało się tak, jak w przypadku *Horacjuszy*, który to dramat, zdaniem Osińskiego (*Dzieta*, s. 313—314), byłby o wiele lepszy, „gdyby treści tak wielkiej nie był [Corneille] zamykał w domu prywatnym jednego Rzymianina”. Wydaje się, że najbardziej znamienne dla polskich warunków jest ta sprawa rozwiązana w *Barbarze Radziwiłłównie* Felińskiego, gdzie scena „symbolizuje cały zamek, nie ulegając żadnej zmianie” i — jak trafnie pisze Fieguth (*op. cit.*, s. 11) — istnieje ścisła współzależność między momentem prywatnym a publicznym, związanym dzięki wprowadzeniu narodu jako adresata wpisanego dramatu, dodajmy — narodu w teatrze obecnego w sposób fizyczny.

⁹⁷ Można w tym również upatrywać efekt klasycznego, Arystotelesowskiego pojmowania i definiowania ciągłości (cyt. za: R. Aronow, *Ciągłość a dyskretność przestrzeni i czasu*. Przełożyła M. Korzeniowska. W zbiorze: *Przestrzeń — czas — ruch*. Warszawa 1976, s. 93): „Nazywam rzeczy »ciągłymi«, gdy ich stykające się granice są te same i zgodnie ze znaczeniem terminu zawierają się w sobie nawzajem; »ciągłość« byłaby niemożliwa, gdyby były dwie różne granice”.

graficznej⁹⁸. Z „obcego” piekła pada na „nasz” raj smuga cienia zdrady i zbrodni lub — jak w *Glińskim* czy *Chmielnickim* — bywa odwrotnie: zwycięstwo dobra kreśli promień światła w ponurej przestrzeni „obcego” zła.

Eliade zwraca uwagę, jak ogromne znaczenie egzystencjalne ma dla człowieka religijnego objawienie się świętego obszaru, „rzeczywistości absolutnej”, która „ustanawia ontologicznie świat”.

Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć, a żaden świat nie może się narodzić w „chaosie” jednorodności i względności przestrzeni świeckiej. Odkrycie lub ustalenie punktu oparcia — środka — jest równoznaczne ze stworzeniem świata⁹⁹.

To właśnie było tak ważne w tragedii naszego klasycyzmu, że stworzyła ona świat narodowego „punktu oparcia”, narodowego centrum na scenie, w miejscu publicznym. Stworzyła obraz świętej narodowej przestrzeni. Obraz co prawda uproszczony, pozbawiony realnych elementów, budowany niemal wyłącznie na postaci i zdarzeniu przedstawionym w sposób schematyczny i nieskomplikowany, ale ten świat był przecież czystą fikcją optymistyczną, od początku do końca tendencyjną i naiwną — gdzie mimo klęsk jednostek zwyciężało zawsze powszechne narodowe dobro, cnota polska. Stąd nie można nie uznać zasługi przypadającej tej tragedii, a polegającej na uporządkowaniu chaosu, stworzeniu świata narodowego mitu w ramach teatralnego uniwersum.

Czytamy u Brodzińskiego:

Miłość wolności przy poświęcaniu się dla dobra ojczyzny, tak znamienita u przodków naszych, równająca ich do starożytnych Greków i Rzymian, religijność i prostota z nimi połączona, przypominająca obraz patriarchalnych czasów, wystawia nam najpiękniejszy ideał towarzystwa ludzkiego, do którego po tylu ofiarach i obłąkaniach przyjść musi. Chociażby i szczególne czyny przeciwko tym odwiecznym zasadom przodków naszych mówiły, poświadczają je niezbitcie, prócz dziejów, same hasła od nich ulubione: „wiara i ojczyzna”; „król z narodem, naród z królem”; „wolność lub śmierć”¹⁰⁰.

Słowa te brzmią nieomal jak komentarz do narodowej problematyki tragedii, a ściślej — do narodowego mitu przez nią ukształtowanego. Mitu, który funkcjonował w tak nieklasycznie emocją podsytym świecie narodowych, a dzięki temu wspólnych wartości, jakie proponowała nasza klasycystyczna tragedia. Świat ten skonstruowany był w sposób jasny i przejrzysty: czarno-biały rozkład postaci, wyraźna aksjologiczna opozy-

⁹⁸ Zob. obserwacje Lotmana (*O pojęciu przestrzeni geograficznej* [...], s. 103).

⁹⁹ M. Eliade, *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński. Wstępem opatrzył B. Moliński. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 62.

¹⁰⁰ Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie* [...], s. 38—39. Zob. też Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową* [...], s. 90—91.

cja: „dobrzy” — czyli my, „źli” — czyli oni, ci obcy; tym piętnem naznaczeni byli również „źli” królowie: Bolesław Śmiały trującymi miazmatami nasiąkł był w Kijowie po podbiciu Rusi, a słaby Zygmunt w *Żółkiewskim pod Cecorą* jako „obcy” nie odróżniał wiernych synów ojczyzny od złych i zdrajców, musiał więc ulec ich podszeptom i wysłać na śmierć hetmana Żółkiewskiego. To starcie obcego żywiołu z polskim, opozycja „obcych” przestrzeni z narodową, stanowi jedną z podstaw konstrukcji dramatycznej naszej klasycystycznej tragedii. I zastępuje poniekąd brak tragicznych dziejów, krwawych tematów, okrucieństwa i zbrodni. Znamienne natomiast, że tragedię tę współtworzy w całości odwrócony motyw Brutusa, pobrzmiwający w szeregu tekstów, jak choćby w *Ludgardzie*, *Wandzie Wężyka* czy *Bolesławie Śmiałym* Hoffmana, motyw, który najlepiej wyrażony został w *Żółkiewskim pod Cecorą* Humnickiego:

Tron nasz, nad wszystkie w świecie powabniejszy trony,
Nie był jeszcze krwią własnych monarchów zbroczony. [akt IV, sc. 3]

Nauka polityczna, jaka płynęła z klasycystycznej narodowej tragedii, była wypowiedzana głosem rozsądku i trzeźwej kalkulacji. Istotna różnica postaw sygnalizowana jest zwłaszcza przez zmianę prapremierowego tekstu dokonaną przez Humnickiego w stosunku do tegoż tekstu drukowanego: w pierwszej wersji, *de facto* spiskowo-romantycznej, Koniecpolski grany przez Kudlicza drąc rozkaz królewski mówił:

Polak gardzi groźbami, nie ulega dumie,
Na wolnej zrodzon ziemi, wolność cenić umie.
Wielbi ojców ojczyzny... nienawidzi panów,
I krwią ryte rozkazy zmaże krwią tyranów.

Na drugim spektaklu Kudlicz tylko miał pismo, podawał je Żółkiewskiemu, „*Który papier z szacunkiem prostował*”¹⁰¹. Tekst drukowany przynosi zmianę jeszcze istotniejszą — wprawdzie Koniecpolski „rozdziara pismo i rzuca”, ale ostatni wers inkryminowanego czterowiersza brzmi: „Szanuje dobrych królów... lecz nie zna tyranów”.

Szczególne nasycenie narodowej tragedii funkcją perswazyjną wiąże się bez wątpienia z faktem, iż miała ona być nie tylko pomnikiem, ale i aktualną lekcją narodowego kodeksu moralnego. Lekcją wyciąganą ze zdarzenia, w skrócie zaś ujmowaną przez sentencje. Sentencje uogólniały doświadczenie, umożliwiały szybkie zapamiętanie morału i wyciągnięcie właściwych wniosków¹⁰². Przeszłość była wszak dla klasyków nachylona w stronę „dzisiaj” i z tego punktu widzenia traktowana. Perswazyjność uwidoczniła się także w strukturze przestrzeni, tak „rzetelnej”, jak „imaginacyjnej”. Osadzony w centrum świata widz ogląda

¹⁰¹ Szwanowski, *op. cit.*, s. 419.

¹⁰² Zob. J. Sché rer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris 1952, s. 316 n.

kulisy dziejowych wydarzeń, sprężyny sprawcze faktów „podręcznikowych”, ważnych. Faktów, które nie tylko ze względu na „przyzwoitość” i ograniczone możliwości teatralnej iluzji, o której zachowanie dba estetyka klasyczna, przeniesione zostają poza scenę. Wydaje mi się, że przynajmniej równie istotna jest sprawa zaszyfrowana, zresztą w sposób dość przejrzysty, w licznych rozważaniach teoretycznych. Nazwijmy ją dwoistą perspektywą epepei i tragedii, dwóch najwyższych wówczas gatunków. Jest to w istocie literacka teoria względności odbioru. Zacytujmy Golańskiego:

Tysiączne odmalowania Wergiliusza malują się zawsze na myśli mojej. Kiedy je czytam w *Eneidzie*, dobrze je widzę i rozeznaję. Czytam i odczytuję sobie wedle upodobania te miejsca, które mnie bardziej zastanowiły. Dramatu na teatrze świadek, muszę być jak bystrym nurtem porwany. [...] Dramat jest jak ów gwałtowny, a nagle wezbrany potok, który wszystkie przed sobą zawady obala. Lecz niedługo płynie. [...] Drama swoją nagłością i poetycznym działaniem Epepeję przechodzi. Epepeja swoją bez granic wielkością Dramata celuje¹⁰⁸.

Granice zatem „bystrego nurtu” dramatu wyznaczone są przez teatr, gdzie odbiorca jest zlokalizowany w przestrzeni dzieła, podczas gdy w epice znajduje się poza tą przestrzenią. W sposób dosadny sformułował to Brodziński: „w epepei jest czytelnik spokojnym wędrownikiem”, ma więc czas na spokojny odbiór dzieła. W dramacie zaś „widzi okręt miotany burzą — w nim ograniczoną ilość działaczy nie mających ani chwili do stracenia”. „Drży on o ich los. Z nimi czuje i z nimi działa w swej myśli”¹⁰⁴. W pierwszym wypadku odbiorca epiki znajduje się poza układem zamkniętym. W przypadku drugim zlokalizowany jest w jego centrum, w ramach jednego i tego samego układu. Idea współuczestnictwa widza w akcie teatralnym („chcemy widzieć ludzi, abyśmy sami nimi będąc, do ich losów własne niejako losy włączyli” — Osiński¹⁰⁵) jest ideą szeroką, ideą współuczestnictwa narodowego. Tragedię z losów narodu stworzoną odbiera cały naród, on też jest adresatem i sztuk, i spektakli¹⁰⁶. Założona zostaje w ten sposób wielka przestrzeń odbioru, co zbliżyć miało naszą tragedię do tragedii greckiej¹⁰⁷.

¹⁰⁸ Golański, *op. cit.*, s. 330.

¹⁰⁴ Brodziński, *O tragedii*, s. 410.

¹⁰⁵ Osiński, *Dzieła*, s. 313.

¹⁰⁶ „Najlepszymi powiernikami działającej osoby są sami słuchacze” — notuje Wężyk (*O poezji dramatycznej*, s. 287) protestując przeciwko „zgrajom powierników i powiernic” jako „wiernym świadkom cudzych dolegliwości i czynów”. Zob. też X, „*Cyd*”, s. 306.

¹⁰⁷ Pisze Wężyk (*O poezji dramatycznej*, s. 285): „jedność miejsca u Greków pochodziła z samego sposobu ich życia. Nietajno każdemu, że starożytni wszelkie sprawy, tak publiczne, jak i prywatne, odbywali nie w domach własnych, lecz w miejscach powszechnych. Stąd wypływało, że poeci obierając jedno i tożsamo miejsce do działania w swoich dramatach nie obrażali przyzwoitości, owszem

Boratyński, „wystawujący naród cały”¹⁰⁸, Nałęcz, „wzór prawego obywatela”¹⁰⁹, biskup Stanisław przemawiający „w imieniu prawa ludu i ojczyzny”¹¹⁰ stanowią wzorce osobowe, wszczepiają wiarę w siłę cnót przeszłości, dają narodowi lekcję moralności. A jest to przecież w założeniu jeden naród, na scenie i na widowni. Jeden naród zlokalizowany w przestrzeni teatru-kraju, teatru-świata, przestrzeni dwoistej: zamkniętej geograficznie i otwartej zarazem dla siły transcendencji, gdzie świętość i świeckość przenikają się nawzajem. Naród zaś siedząc na widowni przegląda się w idealnym zwierciadle teatru i widzi swój wizerunek nie — jaki jest i był, ale jaki być powinien. Niestety, wizerunek zwodniczy, obserwowany w pękniętym zwierciadle.

stosowali się przez to do obyczajów swego narodu i wieku”. Wydaje się, że zgodnie z mitycznymi wyobrażeniami o narodzie i jego przeszłym życiu nasza tragedia budowała całościową przestrzeń zmitologizowanej teatralnej Arkadii polskiej, umieszczając w niej i scenę, i widownię.

¹⁰⁸ Brodziński, *Uwagi nad „Barbarą”*, s. 87.

¹⁰⁹ X, *Drugie zdanie o tragedii „Ludgarda”*. GKW, 12 XI 1816. RT 186.

¹¹⁰ X, *„Bolesław Wtóry”*, s. 214.