

Tadeusz Sivert

"Dramat ludowy XIX wieku", Ryszard Górski, indeks zestawiała Anna Wróblewska, Warszawa 1969, Państwowy Instytut Wydawniczy, „Historia i Teoria Literatury. Studia”... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/3, 300-304

1971

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.

pt. *Uwagi nad „Barbarą”, tragediją oryginalną A. Felińskiego* podpisana jest pseudonimem: Kazimierz Uwaga. W indeksie (i tylko tu) rozwiązano go jako pseudonim Niemcewicza, gdy tymczasem autorem jest Brodziński. Z. J. Nowak zamieścił ją w jego *Pismach estetyczno-krytycznych* (t. 2. Wrocław 1964), a zagadkę tego autorstwa wyjaśnił już dawno S. Pigoń („Ruch Literacki” 1934). Kryptonim A... (na s. 91) — to nie W. Chłędowski, jak podano w indeksie, ale A. J. Rościszewski (o nim zob. T. Żabski: *Ossolineum w listach A. Junoszy Rościszewskiego do Vaclava Hanka*. „Ze skarbcza kultury” 1967). Poglądy L. Żukowskiego streszczone na s. 94—97 z „Meliteli” uzupełnić warto wzmianką, że te same myśli zawiera jeden z rozdziałów jego pracy *O pańszczyźnie* (1830). Zwięźle, ale gruntowne studium poświęcił Żukowskiemu A. Zieliński („Prace Polonistyczne” 1960). Na s. 184 jest mowa o pieśniach litewskich włączonych przez Bohusza do jego dzieła *O początkach narodu i języka litewskiego*; wśród nich jest piosenka o pasterce imieniem Wanda. Dodajmy, że ta właśnie Wanda jest prototypem bohaterki ballady Mickiewicza *To lubię* oraz Zosi z *Dziadów* części II, jak udowodnił S. Pigoń (*Polska kariera piosenki litewskiej o nieczulej pasterce*. W: *Wiązanka historycznoliteracka*. Warszawa 1969). Przesadne nieco wydaje się twierdzenie, że „rozprawa Wincentego Poła *O źródłach narodowej poezji* ma znaczenie wyjątkowe dla dziejów folklorystyki ówczesnego regionu białorusko-litewskiego” (s. 224), skoro nigdy nie została opublikowana (s. 221). „Pielgrzym z Tęczyna” ma podtytuł „Dzieło poświęcone obyczajom i starożytności” i niesłusznie zaliczone zostało na s. 259 do „pism ogólnoinformacyjnych”. „Pamiętnik Narodowy” omyłkowo (błąd drukarski?) przemianowany (s. 319) na „Pamiętnik Narodowy”. E. Korytko po r. 1831 nie „wyemigrował na Południe” (s. 326), ale był aresztowany i jako więzień polityczny internowany w Słowenii, gdzie przez dłuższy czas przebywał w więzieniu; nawet pod koniec życia miał ograniczoną swobodę ruchu do okolic Lublany (por. biogram w *Polskim słowniku biograficznym*, z. 60). Nazwisko Hattona (właściwie: Hatto) przeinaczone na: Hotton (s. 369 oraz indeks); podobnie Głazenap na: Głazenop (s. 199; poprawnie zaś w indeksie). Niezupełnie przekonująco brzmi zdanie Pośpiecha: „W porównaniu z większością innych dzielnic kraju na Śląsku zainteresowania kulturą i literaturą ludową przejawiać się zaczęły nieco wcześniej, przy czym inicjatywy i pierwsze prace zbierackie były tu przeważnie obcym dziełem” (s. 464). Nie znajduje to bowiem potwierdzenia w rozdziale *Śląsk* „w porównaniu” z resztą tomu. W tabeli chronologicznej umieszczono *Podróżę* [...] A. Sapiehy w rubryce *Warszawskie*, Korbut zaś podaje jako miejsce wydania Wrocław (na karcie tytułowej brak miejsca wydania). W spisie ilustracji pod numerem 17 brak informacji, że oryginał odnośnego rękopisu znajduje się w Kijowie.

Wiadomo, że takie czy inne nieścisłości (przytoczone wyżej mogą się przydać do ewentualnego wydania 2) są raczej nie do uniknięcia w dziele o tak dużej objętości. Dlatego też podkreślić trzeba dobitnie, iż tego rodzaju drobiazgi nie mają większego wpływu na obniżenie wartości dzieła, które niewątpliwie długo będzie pełnił funkcję podstawowego kompendium wiedzy o dziejach polskiej folklorystyki.

Julian Maślanka

Ryszard Górski, *DRAMAT LUDOWY XIX WIEKU*. (Indeks zestawiała Anna Wróblewska). (Warszawa 1969). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 240, 4 nlb. + errata na wkładce. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Alina Brodzka, Maria Janion, Julian Krzyżanowski, Zofia

Szmydtowa, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. 23. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Książka Ryszarda Górskiego o XIX-wiecznym dramacie ludowym jest pracą ambitną, bardzo pożyteczną, zapewniającą poważną lukę w naszej dramatopisarskiej monografistyce powojennej. Kilka publikacji wydanych w okresie międzywojennym lub jeszcze wcześniej — nie ukazywało w sposób właściwy i syntetyczny zagadnienia dramatu ludowego w ogóle. Zagadnienie to nie należy do prostych, różnie bowiem rozumiano dramat ludowy. Zastanawiano się, czy chodzi w nim tylko o tematykę ludową, czy też o sztukę przeznaczoną dla odbiorcy ludowego. Obie te sprawy nie zawsze występują w ścisłej od siebie zależności, czasem zaś — co stwierdza autor książki — są kontrowersyjne. Wydaje się więc, że problem dramatu ludowego powinno się rozważyć w szerokim kontekście, a mianowicie związać go z teatrem, z realizacją sceniczną, by zagadnienie wystąpiło w pełni. Należałoby też nie poprzestać na badaniach materiału XIX-wiecznego, albowiem sprawa potoczyła się i toczy się dalej, choć w zasadzie główny jej nurt nie uległ zmianie i podobne kwestie, które wyłoniły się w zeszłym stuleciu, nie straciły aktualności w wieku XX. W każdym razie nie można przejść do porządku dziennego nad działalnością Jędrzeja Cierniaka ani jego uczniów, jak np. niedawno zmarłego Zdzisława Kwiecińskiego, redaktorów „Teatru Ludowego” i inspiratorów teatrów ludowych, o czym — z zalem wypada stwierdzić — Górski nie wspomina nawet w ostatnim rozdziale książki, mówiącym o dyskusjach i osiągnięciach, a także o perspektywach podziwienastowiecznych teatru ludowego. Oczywiście nazwisk padłoby tu znacznie więcej, przykładowo biorąc: choćby Witolda Wandurskiego czy Leona Schillera, ale jest to materiał zbyt obfity, przydatny do studiów nad dramatem ludowym XX-wiecia. Jednakże książka Górskiego otwiera poważny rozdział prac — powiedziałoby się — o dramacie i teatrze ludowym (może nawet w ogólnym pojęciu „teatru ludowego” pomieściłoby się całe zagadnienie).

Górski szeroko pojął sprawy dramatu ludowego, gdyż omówił dość wyczerpująco problem ludowości w polskim dramacie oświeceniowym, nawiązując nawet do okresu renesansu i baroku. Rozdział 1 poświęcił rozważaniom teoretycznym, stanowi badań, dotychczasowym osiągnięciom w tej dziedzinie; rozdział 2 przeznaczony na omówienie tradycji dramatu ludowego; dalsze trzy rozdziały skoncentrował wokół postaci Galasiewicza, omawiając twórczość jego poprzedników, kreśląc w oddzielnym rozdziale jego biografię, wreszcie analizując samo dzieło. Rozdział ostatni stanowi podsumowanie i otwiera drogę do następnej chronologicznie fazy badawczej.

Wydawałoby się, że sprawą bezdyskusyjną, choć może w ujęciu nieco zawężonym, byłoby określenie dramatu ludowego jako utworu dramatycznego „o ludzie dla ludu”, albowiem lud był jego „przedmiotem, jak i adresatem, odbiorcą” (s. 8). Cóż — kiedy w Polsce XIX w. lud nie uczestniczył w życiu teatralnym, a sztuki „ludowe” były wystawiane w teatrach zawodowych. Wiadomo też, że w drugiej połowie XIX w. mówiło się i pisało o ludzie wiejskim i miejskim. Górski zdecydował się więc na rozdzielenie tych pojęć i położenie nacisku w swych rozważaniach na „dramaturgię tematycznie związaną z życiem ludu, głównie stanu chłopskiego” (s. 10). W ten sposób z zasięgu analizy musiały zniknąć sztuki typu *Majster i czeladnik* Józefa Korzeniowskiego. Uściślenie to pozwoliło jednakże autorowi głębiej rozważyć problematykę ludowości wiejskiej w dramacie. Mówiąc o dramacie ludowym nie pominął wszakże, i słusznie, związanych z nim zagadnień teatrów ludowych czy amatorskich, a więc rozszerzył swą penetrację na „teatr ludowy”. Potrzeba powiązania dramatu

z teatrem w rozprawie nie budzi najmniejszych wątpliwości, nie można też posądzać autora o brak zainteresowań w tej dziedzinie. Znamy przecież wiele jego prac ściśle teatrologicznych, dlatego koncepcja książki o „teatrze ludowym” bardziej odpowiadałaby przedmiotowi badań.

W rozdziale 1 Górski skrupulatnie zestawia różne wypowiedzi XIX-wiecznych krytyków na temat dramatu ludowego i wykazuje, że właściwie był on pisany i przeznaczony dla odbiorcy miejskiego. Do ciekawych zjawisk należy tu wypowiedź Edwarda Lubowskiego, który broniąc ideologii reprezentowanej przez siebie klasy mieszczańskiej, gotów był widzieć „sztuki ludowe oparte niekoniecznie na tle wsi, ale przede wszystkim miasta” (s. 26). Autor rozprawy trafnie dostrzegł, że w 1890 r. Lubowski zmienia swój stosunek do tematyki ludowej w dramacie, łącząc ją z zadaniami moralizatorsko-dydaktycznymi, i konstatuje, że dramat o ludzie musi być przeznaczony dla ludu i na niego powinien oddziaływać. Twórczość Anczyca i Gala-siewicza miała być istotnym tego przykładem. Na ogół krytyka tych czasów popierała „ludowość” dramatu, wyznaczając mu cele propagandowo-dydaktyczne. Górski dochodzi do wniosku, że „Zwyciężyła [...] koncepcja teatru ludowego jako sceny mającej oddziaływać na lud w z góry określonym kierunku, zgodnym z interesem i ideologią klas posiadających, co spodziewano się osiągnąć przez wystawianie upowszechniającego zachowawcze tendencje i idee repertuaru” (s. 36). Badacz przy-tacza również późniejsze nieco sądy Piotra Chmielowskiego, który „za dramat ludowy uważał sztukę z życia ludu bez względu na jej przeznaczenie i adresata” (s. 38). Za pierwszy więc dramat realistyczny o tematyce ludowej uznał Chmielowski Kas-prowicza *Świat się kończy*, który przecież tak silnie emanował po prawie trzydziestu latach w dramacie „symboliczno-ludowym” Staffa *Potudnica*. Górski dociera wreszcie do definicji Mariana Szyjkowskiego, który stwierdza, że „dramatem ludowym w ścisłym tego słowa znaczeniu jest dramat treścią i formą ludowy” (s. 41). Ostateczny wniosek z tego przeglądu sprowadza się do konkluzji, że tak różnorodnie, nie zbądane problemy i stanowiska utrudniają „w najwyższym stopniu” ich interpretację.

Wydaje się, że autor rozprawy pominął jeden z dość ważnych zrzębów przy klasyfikacji dramatu ludowego: jego autentyczność wobec niewątpliwie często stylizacji ludowej i wynikającej stąd pseudoludowości. Spojrzenie od tej strony (sugeruje to częściowo Szykowski) łatwiej by może ukazało zasadniczy nurt prawdziwej ludowości dramatu, którego istotnym sprawdzianem byłaby realizacja sceniczna sztuki i jej recepcja w teatrze dla ludu przeznaczonym.

Omawiając dramat ludowy Oświecenia Górski trafnie określił jego rolę i wykazał, jakim celem służyła idealizacja środowiska wiejskiego. Sprawy te co prawda przedstawiał wcześniej nieco Piszczkowski¹, ale w pracy Górskiego występuje szczególnie zróżnicowanie problematyki w utworach tej epoki, poza tym autor stara się dowieść, że aktualność sprawy chłopskiej i „w pewnych wypadkach moda na tematy sielskie decydowały o częstym sięganiu po tematykę wiejską i posługiwaniu się formą opery” (s. 58). Należałoby wszakże wyjaśnić, że opera, a właściwie „śpiewogra”, w Oświeceniu niewiele miała wspólnego z różnymi formami opery włoskiej, w której tekst słowny odgrywał w zasadzie rolę drugorzędną w stosunku do tekstu muzycznego.

Polski dramat ludowy, o wyraźnych tendencjach dydaktycznych, był przede wszystkim teatrem słowa, a muzyka oparta na motywach ludowych stanowić mogła wyłącznie ilustrację podbudowującą sens słowny sztuki, w mniej licznych wypad-

¹ M. Piszczkowski, *Kwestia chłopska i chłopi w teatrze polskiego Oświecenia*. „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2/3.

kach — potęgującą nastrój słowa. Dlatego Schiller *Krakowiaków i górali* wystawiał w teatrze dramatycznym, nie operowym; podczas objazdu zagranicznego zaś przed publicznością czechosłowacką musiał wyjaśniać, dlaczego w „operze narodowej” występują nie artyści operowi, lecz aktorzy dramatyczni. Stąd też powołanie się na operę włoską, wprowadzającą tematykę ludową, może zawodzić, tam bowiem elementem decydującym była muzyka. Operę *La serva padrona* znamy jako kompozycję muzyczną Pergolesiego, a mało kogo interesuje autor libretta, G. A. Federico (nie wspomina o nim i Górski). Można więc zgodzić się, że istotnie muzyka towarzysząca operze oraz „jej walory widowiskowe przesądziły o wyższości i większej przydatności formy operowej, gdy szło o prezentację w teatrze wsi i jej spraw, niż komedii” (s. 72) — pod warunkiem rozumienia ludowej opery oświeceniowej jako widowiska dramatycznego, w którym muzyka odgrywa drugoplanową rolę. Inaczej już sprawa ta przedstawiała się w w. XIX, w okresie *bel canto*. Dlatego „opera narodowa” *Krakowiacy i górale* będzie zawsze uważana za dzieło Wojciecha Bogusławskiego, autora tekstu dramatycznego, wówczas gdy Jan Stefani jako kompozytor muzyki wystąpi na drugim planie, natomiast *Halka* w świadomości odbiorców zazwyczaj jest dziełem kompozytora Stanisława Moniuszki, szczególnie zainteresowani zaś wiedzą o Włodzimierzu Wolskim jako autorze tekstu.

Górski w wywodach swych posługując się terminami: „melodram” czy „melodramat”, nie różnicował dwóch odrębnych pojęć, jakie wyrażają te słowa używane w XVIII w. na oznaczenie dramatu z muzyką, a w czasach późniejszych — specjalnego typu sztuk, bez udziału muzyki.

Ważnym elementem rozprawy Górskiego jest zhierarchizowanie dramatu ludowego w stosunku do rozwoju postępowej myśli w nim zawartej i przypomnienie, że „II część *Dziadów* stanowiła w literaturze przedpowstaniowej jeden z najpoważniejszych głosów w obronie chłopca” (s. 92).

Następne trzy rozdziały (czyli połowa książki) poświęcone są Galasiewiczowi i w niewielkiej części jego poprzednikom. Intencja Górskiego jest jasna: widzi on w Galasiewiczzu głównego przedstawiciela dramatu ludowego w. XIX, zwracając uwagę na: 1) pochodzenie chłopskie autora *Czartowskiej ławy*, 2) postępową tendencję twórczości Galasiewicza jako reprezentanta warstwy, z której się wywodzi, 3) wybór zawodu aktorskiego, pozwalającego na największe zbliżenie się do warsztatu dramaturgiczno-teatralnego.

Argumenty są przekonujące, mimo to jednak odczuwa się pewną dysproporcję w stosunku do twórczości innych autorów współczesnych Galasiewiczowi, którzy występują zebrani w jednym rozdziale bądź też potraktowani są całkiem marginesowo i pojawiają się w przypisach, jak np. Staszczuk, Junosza, Świdzki. Szczególnie odnosi się to do Anczyca, który wśród „ludowców” zdobył jako dramaturg miejsce czołowe. Chyba nie było w literaturze dramatycznej tamtych czasów drugiego tak popularnego utworu jak *Kościuszko pod Racławicami*. Oczywiście, Anczyca stoi na pozycjach dalekich od postępowości Galasiewicza. Jego credo „ludowe”, które wciela do dramatu, brzmi: należy „podnieść w ludzie wiejskim religijne i moralne uczucia [...], usuwać wątpliwości i wiązać miłość chrześcijańską chaty z dworami”; i konkluzja: „Uczcie się, bracia. Uczcie dziatki wasze [...], zaniechajcie gorzałki, kochajcie pracę, bądźcie pobożni i notliwi”². W ten sposób nastąpić może, według Anczyca, pełnia szczęścia wśród ludu! W takim też duchu pisane były jego dramaty, patriotyzm zaś Anczyca nie był zbyt daleki od stańczykowskiego solidaryzmu, który

² Cyt. za: W. L. Anczyca, *Życie i pisma*. Opracował M. Szykowski. T. 1: *Monografia*. Kraków 1908, s. 201.

reprezentował w teatrze Stanisław Koźmian, wystawiając w tym duchu, z takimi akcentami społecznymi, Mickiewiczowskich *Konfederatów barskich*. Trzeba jednak stwierdzić, że niezwykła popularność Anczyca zapewniła mu pierwsze miejsce wśród dramatopisarzy ludowych, że on utworzył drogę pisarską Galasiewiczowi, Staszczukowi i wielu innym.

Nie można mieć pretensji do Górskiego, iż wyeksponował w swojej pracy Galasiewicza, ale tym samym skrzywdził Anczyca i innych „ludowców”, skoro tematem książki ujawnionym w jej tytule jest „dramat ludowy XIX wieku”. Autor wyjaśnia co prawda, że książka przerobiona z rozprawy doktorskiej nosiła w pierwotnej postaci tytuł *J. K. Galasiewicz na tle dramatu ludowego XIX wieku*. Chyba pozostawienie tego tytułu byłoby bardziej uzasadnione, mimo iż „cztery [rozdziały] traktują o kwestiach ogólnych, związanych z rozwojem dramatu ludowego w Polsce w XIX wieku [...]” (s. 233). Szkoda byłoby bowiem — w imię zachowania proporcji — rezygnować z materiałów przedstawionych oraz z interesujących rozważań nad twórczością dramatyczną Galasiewicza.

Polska monografistyka zyskała w książce Ryszarda Górskiego cenną pozycję omawiającą szeroko problematykę dramatu ludowego, nie tylko XIX-wiecznego, ale sięgającą wstecz — do epoki Oświecenia w Polsce.

Tadeusz Sivert

NORWIDIANA 1956—1970

Obecność Norwida we współczesnej kulturze, „wysokiej” i „niskiej”, mogłaby być wdzięcznym obiektem analizy socjologicznej. Dyskusja nad wierszem *Plato i Archita* we Wrocławskim Towarzystwie Naukowym¹ — z jednej strony, a muzyczna adaptacja tekstów poety w wykonaniu Niemena i Wandy Warszawskiej — z drugiej. Obok tego zaś: liczba widowisk teatralnych i telewizyjnych, słuchowisk radiowych, wystaw, wypowiedzi na łamach prasy codziennej uczonych, krytyków i poetów, konkursów i nagród jego imienia, następnie częstotliwość przytoczeń z Norwida (w różnych dziedzinach życia publicznego) — cały ten materiał zachęca do rozważań nad sposobami istnienia tradycji w kulturze, rozważań, które mogłyby zresztą być bardzo norwidowskie z ducha.

Przeгляд niniejszy nie kusi się o tak ambitne zadania, nie informuje o pozycji Norwida w różnych sferach naszej współczesnej kultury, stanowi tylko wprowadzenie w dzisiejszy polski „stan badań”, nie obejmuje zresztą prac ściśle biograficznych ani też prac poświęconych problematyce teatralnej (omówienie tej problematyki zapowiedziane zostało przez „Pamiętnik Teatralny”). Wyboru dokonujemy kierując się zasadą znaczenia danej pracy dla wiedzy o twórczości Norwida. Wiedzę tę pojmujemy szeroko, zarówno w krytycznoliterackim jak i naukowym sensie tego słowa.

Podstawy bibliograficznej dla *Norwidianów* dostarczyły odpowiednie pozycje *Nowego Korbuta* oraz przygotowany przez Stanisława Stupkiewicza wykaz, będący dopełnieniem i kontynuacją (po rok, niespełna, 1970) owego tomu 8 *Korbuta*².

¹ Zob. E. Marczewski, J. Łanowski, *O zdegradowaniu kontemplacji*. Wrocław 1969.

² Za łaskawe użyczenie wykazu składam podziękowanie drowi Stanisławowi Stupkiewiczowi.