

Zbigniew Przychodniak

"Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu : Słowacki-Mickiewicz-Krasiński", Janusz Skuczyński, Toruń 1993 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/1, 231-238

1996

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.

Kostkiewiczowa rozpatruje czarnoleskie inspiracje twórczości autorów oświeceniowych, koncentrując się na poezji Franciszka Dionizego Książnina. Przedstawia wiele nawiązań tematycznych liryki Książnina do utworów Kochanowskiego i wskazuje te teksty poświęcone drzewom, które ilustrują szczególny dialog człowieka z naturą. W rozprawie zobrazowane zostało pole skojarzeń z drzewem, gdyż w wypadku twórczości obu poetów właśnie drzewo łączy sztukę poetycką ze sferą mitu i bezkresnym obszarem ludzkich doświadczeń. Kostkiewiczowa zwraca uwagę na funkcje drzew w liryce Książnina (np. drzewo jako „nosiciel pamięci historycznej” lub „figura uczuciowych powikłań ludzkiego życia”) i na kult drzewa w tradycjach kulturowych. W Książninowskiej pochwalie drzewa odnajduje czarnoleską refleksję na temat dobrego wpływu przyrody na życie człowieka i utrwalone w naszej świadomości przekonanie o niezwykłości drzewa i o jego symbolicznych mocach.

Rozprawa Libery odzwierciedla związki ideowe i artystyczne między utworami Kochanowskiego i Krasickiego. Książę Biskup Warmiński jako znawca dzieł Jana z Czarnolasu często nawiązywał do ich tematyki i zawartej w nich filozofii życia. Libera przypomina tekst Krasickiego o autorze *Trenów*, zatytułowany *Podróż z Warszawy do Bilgoraju Stanisława Poniatowskiego*, w którym autor *Pana Podstolego* wypowiada się na temat muzy Jana z Czarnolasu. Jego twórczość była mu bliska pod względem artystycznym, na co wskazuje literacki obraz Kochanowskiego we fragmencie *Podróży [...]*.

Praca Kowalczyka dotyczy postaci koniuszego wielkiego koronnego, Jerzego Dzieduszyckiego. Ten erudyta, bibliofil, poseł, właściciel pałacu w Cuculowcach – „polskiego Wersalu” – był również autorem wielu tekstów o charakterze alegoryczno-politycznym i Kowalczyk przedstawia go jako myśliciela rozważającego kwestie moralne oraz religijne. Ambicje artystyczne sprawiły, że oddawał się on z pasją zajęciom literackim, a jego utwory chętnie były czytane w ówczesnym kręgu intelektualnym.

Ze względu na duże zainteresowanie legendą Mazepy w wiekach późniejszych szkic Magnuszewskiego, tematycznie wykraczający poza omawiane epoki, wieńczy krąg prac dotyczących ważnych inspiracji w naszej literaturze. Autor ukazał postać ostatniego hetmana kozackiego w świetle mało znanego źródła – dziennika podróży słowackiego superintendenta, Daniela Krmana, jadącego do Karola XII. W kontekście relacji historycznych Mazepa jawi się jako okrutny i przebiegły wódz, dysponujący ogromnym talentem wojskowym, a równocześnie „uczony w łacinie, w języku polskim i ruskim”.

Necessitas et ars to zbiór ponad 30 interesujących i różnorodnych tematycznie rozpraw naukowych ukazujących z wielu mniej znanych stron zjawiska literatury i kultury doby staropolskiej.

Badacze reprezentujący tak liczne dyscypliny, przyjaciele i uczniowie Janusza Pelca, dla których jego dzieło stanowi ważne doświadczenie naukowe, dedykowali swoje prace wielkiemu znawcy dawnej literatury polskiej i europejskiej. Uczcili w ten sposób jubileusz profesora, ofiarowując mu swoją wiedzę i przemyślenia. Wskazali na niegasnącą atrakcyjność czasów staropolskich dla współczesnego badacza historii kultury.

Danuta Künstler-Langner

Janusz Skuczyński, *ODMIANY FORM DRAMATYCZNYCH W OKRESIE ROMANTYZMU. SŁOWACKI – MICKIEWICZ – KRASIŃSKI*. (Recenzenci: Krystyna Poklewska, Zofia Stefanowska). Toruń 1993. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ss. 184. „Rozprawy”.

Publikacja książki Janusza Skuczyńskiego *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński* stanowi ważne wydarzenie dla romantycznej dramaturgii, która ciągle nie może wybić się na pełną niepodległość.

Nadal daje się bowiem zauważyć nierównowaga między rangą dramatu romantycznego a intensywnością badań genologicznych *sub specie dramatis*. Zarazem przecież dzieła dramatyczne Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego – jako należące do szczytowych osiągnięć romantyzmu – są wszechobecne w innych zakresach recepcji badawczej, poddawane nieustannie eksplikacjom historycznym, ideowym, estetycznym. Paradoksalnie, stało się tak, jakby artystyczna i historyczna – w pełni uzasadniona – ważkość romantycznych arcydzieł dramatu przesłoniła swoiste problemy formy dramatycznej. Jeszcze większe zaległości badawcze dotyczą „średnich” i „małych” twórców literatury dramatycznej tej epoki¹.

Praca Skuczyńskiego nie jest wprawdzie monografią wszystkich zjawisk dramatycznych okresu romantyzmu, przynosi jednak – jak deklaruje autor – podjęty w kategoriach poetyki historycznej przegląd najważniejszych form dramatu występujących w twórczości Słowackiego, Mickiewicza i Krasińskiego. Wybór obszaru analizy, można rzec, „skazuje” badacza na zmierzenie się z podstawowymi problemami teorii dramatu romantycznego. Z powagi tego zadania autor dobrze zdaje sobie sprawę, zaznaczając we *Wstępie*, że „próba całościowego ujęcia bogatej i różnorodnej twórczości dramatycznej epoki jest pierwszą tego rodzaju” (s. 8). Próba to zresztą dobrze przygotowana wcześniejszymi pracami autora, zwłaszcza książką *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* (Warszawa 1986) oraz opublikowanymi w „Pamiętniku Literackim” rozprawami o *Dziadach* (*Podstawy obrzędowe a przestrzeń teatralna w „Dziadach”*, 1988, z. 2), *Lilli Wenedzie* („*Lilla Weneda*” z „*ariostycznym uśmiechem*”, 1986, z. 3), artykułami o *Balladynie* („*Ruch Literacki*” 1987, z. 2) i studiami nad twórczością dramatyczną ciągle nie docenianego Dominika Magnuszewskiego.

Badacz dokonuje podwójnej selekcji materiału. Wybrawszy twórczość trzech autorów („według dawno już ustalonej hierarchii”, s. 7), koncentruje swą uwagę na tych utworach, które składają się na główny, narodowo-historyczny nurt dramaturgii romantycznej. Z tych względów pominięte zostały m.in. dramaty francuskie Mickiewicza czy *Fantazy* Słowackiego. Centralne miejsce w książce Skuczyńskiego uzyskała forma dramatu metafizyczno-narodowego (typu *Dziadów*) oraz dramatu historycznego. Dodatkowy „współczynnik trudności”, świadomie przyjęty przez badacza, wynikał z rzutowania analizy poszczególnych utworów i gatunków na plan diachronii ogólniejszych zjawisk (historii okresu, twórczości poszczególnych autorów).

We *Wstępie* badacz deklaruje jeszcze jedną ważką decyzję metodologiczną, determinującą sposób analizy poszczególnych utworów. Stanąwszy przed zasadniczym problemem sposobu „odczytywania dramatu”, a więc wyborem określonego modelu jego struktury, autor podstawową kategorią analizy uczynił pojęcie „akcji dramatycznej”. Wyznaczać ma ono zarazem punkt wyjścia do wszechstronnejszej analizy, ponieważ „Przy strukturalnym traktowaniu kategoria akcji pozwala na ogład sposobu ujęcia innych jeszcze elementów świata przedstawionego, na dotarcie do zasad powoływania całego w ogóle tego świata, także do rozwiązań kompozycyjnych” (s. 8). Tym bardziej więc szkoda, że Skuczyński nie poświęcił więcej uwagi refleksji teoretycznej nad tą kategorią, poprzestając jedynie na wzmiankach odsyłających do Arystotelesowskiej teorii tragedii oraz – z gruntu odmiennej – techniki dramatu Gustawa Freytaga z drugiej połowy XIX wieku.

Tymczasem już pobieżne porównanie wykazuje zasadnicze różnice sensu i funkcji tych kategorii u obu tak odmiennych teoretyków. Jeśli u Freytaga pojęcie akcji sprowadza się w istocie do tzw. intrygi, rozumianej jako swoista technika budowania napięcia w odbiorze układów fabularnych utworu scenicznego (zgodnie z poetyką *pièce bien faite*), to Arystotelesowski *mýthos* posiada nieporównanie głębsze koneksje estetyczne. Obejmuje cały świat przedstawionego dramatu w ścisłym powiązaniu

¹ Zob. Z. Przychodniak, *Stan badań nad dramatem polskim okresu romantyzmu*. W zbiorze: *Dramat i teatr romantyczny*. I. Wrocław 1992.

z kategorią *mimesis*. Zakres znaczeniowy terminu *mýthos* obejmuje nie tylko „fabułę” jako układ zdarzeń, lecz także przedmiot „naśladowania” oraz sposoby i środki jego realizacji. W schemacie fabuły tragicznej u Stagiryty obok wymogów takich, jak: jasność, jednolitość, porządek – równie ważne są pojęcia dotyczące losu bohatera w aspekcie procesu katartycznego: *hamartia* („złudzenie”), *páthos* (zamiar lub czyn tragiczny), *peripéteia* (zmiana biegu zdarzeń) oraz *anagnórisis* (wyjaśnienie)². Rzecz w tym, że *mýthos* nie można rozumieć wąsko ani odrywać od pozostałych składników tragedii, z których trzy dotyczą bohatera (fabuła, charakter, sposób myślenia), a trzy formy wykonawczej (język, widowisko, śpiew). W istocie więc nie ma jednej, uniwersalnej definicji pojęcia akcji dramatycznej.

W każdym razie musimy pamiętać, że gdy chodzi o kategorię akcji dramatycznej – „Trudno o termin bardziej wieloznaczny – i bardziej popularny zarazem”³. Dobrze więc, iż kategoria ta rozumiana jest przez badacza szeroko – jako podstawowa zasada konstrukcyjna utworu dramatycznego. Jednak silna tradycja łącząca to pojęcie z estetyką realizmu, a także wpływ potocznego myślenia stwarzają tutaj poważne zagrożenie, iż stać się ono może „pojęciem tak szerokim, że niemal metodycznie nieprzydatnym”⁴. Te słowa prof. Ireny Sławińskiej niech nam będzie wolno traktować jako swoiste *memento* podczas czytania pracy Skuczyńskiego.

Autor książki zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństw redukcjonistycznej analizy dramatu, który jest przecież w wyjątkowy sposób formą wielowymiarową, co więcej, w istocie opartą na dualizmie literatury i teatru. Być może całościowa lektura dramatu praktycznie w ogóle nie jest możliwa, zintegrowana analiza utworu dramatycznego musi bowiem faktycznie nieustannie oscylować między biegunem literackości a teatralności, przebiegając od linearnej płaszczyzny struktury dramatu do wertykalnego przekroju obrazów i sytuacji scenicznych⁵. Przynajmniej w teorii.

Do pewnego stopnia potwierdzenie obaw związanych z przyjęciem przez autora redukcjonistycznego modelu dramatu przynosi rozdział I książki (*Klasykistyczna tragedia jako wzorzec dramatyzmu*), stanowiący zarazem opis przedromantycznej postaci gatunku. Na podstawie analizy wypowiedzi polskich krytyków reprezentujących klasycyzm postanisławowski (Euzebiusza Słowackiego, Ludwika Osińskiego oraz Iksów) Skuczyński stara się odtworzyć „teoretyczny, idealny model tragedii” (s. 17) klasycystycznej. Za podstawowe wyznaczniki uznaje: formułę tragizmu jako zderzenia namiętności bohatera z prawami moralnymi, fabuły wzięte z historii bądź mitologii, prymarną, formatwórczą funkcję akcji jako linearnego ciągu zdarzeń oraz zasadę trójjedności (akcji, miejsca i czasu) podporządkowaną wymogom iluzji, a poprzez nią – poetyce odbioru katartycznego. Niewątpliwie, klasycystyczna (tj. w wersji z okresu klasycyzmu postanisławowskiego), jak również klasyczna forma tragedii charakteryzowała się maksymalną koncentracją treści i środków wyrazu. Stała się – użyjmy również słów Maurycego Mochnackiego – „geometrycznym zagadnieniem”⁶. A jednak dalej idące konkluzje tego krótkiego rozdziału są trudne do przyjęcia. W szczególności stwierdzenie, że model tragedii postanisławowskiej można uznać za realizację fundamentalnych cech dramatu – „tak w ujęciu historycznym, jak i ponadhistorycznym,

² Zob. H. Podbielski, wstęp w: Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. LXXXV–XCI. BN II 209.

³ I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*. W zbiorze: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 23.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Zob. D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 86–91.

⁶ M. Mochnacki, *Traedia „Harald”*. W: *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Opracował A. Śliwiński. Lwów 1910, s. 322. W cytacie Skuczyńskiego jest błędnie: „geometrycznego zadania” (s. 17).

rodzajowym i ponadrodzajowym” (s. 18). Autor uznaje ją wręcz za wcielenie „istoty formy dramatycznej” (s. 17), do której cech należą „koncentracja, absolutność i finalność” (s. 17). Jakkolwiek rehabilitację tragedii „pseudoklasycznej” uznać można za usasadnioną, wydaje się, że idąc tą drogą, autor zaszedł... za daleko: do swoistej apologii owej formy, dokonanej z pozycji ahistorycznego normatywizmu. Mniejsza nawet o sporną kwestię klasycystycznej trójjedności jako wyznacznika idealnej struktury dramatu. Pytanie, czy romantycy odrzucili ten model dlatego, że „umknęły [ich] uwadze” (s. 11) wyżej podane walory myśli teoretycznej klasyków, czy raczej dlatego właśnie, iż dostrzegli ahistoryczny i normatywny charakter owej teorii?

Skuczyński nie porównuje form dramatu w ciągu rozwojowym: tragedia grecka – klasyczna (francuska) – klasycystyczna (tzw. tragedia narodowa), i nie to było celem jego badań, jednak swoista absolutyzacja ostatniej formy prowadzi do zacierania wielu zasadniczych różnic. Tymczasem można uznać, iż klasycystyczna teoria, a jeszcze bardziej praktyka tragedii rozwijała się w dwutakcie: petryfikacja formy klasycznej – dynamizacja (poprzez tendencje heterogeniczne, takie jak: szekspiryzm, gotycyzm, osjanizm). Widać to wyraźnie także w ewolucji pojęcia akcji u cytowanych przez autora rozprawy Iksów, Osińskiego i E. Słowackiego. Wąsko rozumiana kategoria akcji zyskuje u nich na wartości jako najważniejszy wyznacznik dzieła, organizujący przede wszystkim kreację bohatera i psychologiczne aspekty fabuły. Euzebiusz Słowacki pisał: „Rzeczą najpierwszą do wynalezienia w poemacie dramatycznym jest akcja albo sprawa, która ma być sztuki osnową. Akcja dramatu nic innego nie jest, tylko zbiór odmian i przypadków, związek z sobą mających i do jednego zmierzających celu”⁷. Wzmocnieniu kompozycyjnej roli akcji towarzyszy zarazem redukcja tego pojęcia do wymiaru psychologicznego. Ideałem kompozycji staje się akcja jak najmniej zależna od „obcego i zewnętrznego wpływu”, a najbardziej związana „z położeniem interesu i namiętności działających osób”⁸. Skoro „charaktery” (tj. postaci) stają się tylko nośnikami akcji, to nic dziwnego, że np. Osiński dochodzi do wniosku... o zbędności roli Infantki w *Cydzie* Corneille’a: „Jest ona bowiem najprzód od początku do końca zupełnie niepotrzebną, bo żadnego ani w ciągu sztuki na główną akcję nie ma wpływu, ani się do rozwiązania przykładu”⁹. W sumie, estetyka tragedii klasycystycznej ewoluowała w kierunku realizmu psychologicznego.

W rozdziale II (zatytułowanym *Od „Mendoga” do „Mindowego” i „Marii Stuart”*: *kształtowanie się romantycznych form dramatycznych*) Skuczyński dokonuje analizy pierwszych utworów dramatycznych Juliusza Słowackiego (*Mindowe*, *Maria Stuart*) w zestawieniu z tragedią Euzebiusza Słowackiego *Mendog* (1808) i *Haraldem* Jana Maksymiliana Fredry (wyst. 1827). I w tym przypadku najważniejsza pozostaje kategoria akcji, a podstawę porównania stanowią tematyka historyczna wszystkich utworów oraz podobieństwa schematu fabularnego opartego na „tradycyjnym wątku trójkąta małżeńskiego” (s. 20). Temat litewski rzeczywiście łączy dzieła Euzebiusza i Juliusza Słowackich, jednak *Harald* Fredry (upamiętniony pochwalną recenzją Mochnackiego z 1827 r.) prowadzi nas ku gotyckiej Północy, a *Maria Stuart* – do szekspirowskiej Szkocji. Badacz, analizując psychologiczne meandry akcji (niekiedy może zbyt pieczołowicie streszczanej), wskazuje na odmienne cechy czterech tragedii: *Mendog* jest klasycystyczną tragedią namiętności, *Harald* – fatalistyczną tragedią losu (czerpiącą inspiracje z niemieckiej *Schicksalstragödie*), *Mindowe* – inicjuje poetykę „obrazu historycznego”, wzbogaconą następnie w *Marii Stuart* w kierunku realistycznym. Analiza ostatniego utworu jest jednak najmniej wyrazista, sytuuje się pomiędzy komentarzem historycznym, tradycyjnym streszczeniem a wiwisekcją działań i motywacji postaci. Rozmywają się więc, niestety, konkretniejsze wskazania cech (i różnic)

⁷ E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*. Wilno 1826, s. 285.

⁸ *Ibidem*, s. 286.

⁹ L. Osiński, *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1861, s. 301.

gatunkowych poszczególnych utworów. Wypada zgodzić się z autorem, iż w tej fazie ewolucji formy tragediowej zaznaczyły się wyraźnie dewaluacja klasycznej formuły sytuacji tragicznej, zwiększenie roli i indywidualizacja postaci głównego bohatera oraz konkretyzacja historyczna świata przedstawionego. Warto byłoby silniej wydobyć zasługi młodego Słowackiego, który w swoich juveniliach dramatycznych prowadzi do rozbijania klasycznej tragedii poprzez wprowadzanie heterogenicznych konwencji i motywów. Jego *Mindowe* to wręcz żywiołowe ćwiczenie z Racine'a, Szekspira, Hugo, Mickiewicza. W *Marii Stuart* dochodzi lekcja Byrona i Scotta.

Najbardziej kontrowersyjna wydaje się metaforyczna konkluzja rozdziału: „Droga od *Mendoga* poprzez *Haralda* i *Mindowego* do *Marii Stuart* rysuje się w sposób porównywalny [...] ze słynnym Peiperowskim układem rozkwitania” (s. 50). Jak pisze autor dalej, ewolucja w stronę dramatu romantycznego była „procesem sukcesywnego rozluźniania i »otwierania« tej konstrukcji” (s. 50), tj. tragedii klasycystycznej. Takie ujęcie ponownie czyni z owej formy absolut i esencję dramatu. Wydaje się, że ewolucji tego gatunku u progu romantyzmu lepiej opisałaby metafora „dekonstrukcji” niż rozkwitania. A poza tym – pozostajmy przy metaforze botanicznej – romantycy sięgali chętniej do nowych pąków kwiatowych, kwitnących w odległych, egzotycznych ogrodach dramatu...

Centralną, a i najciekawszą poznawczo część książki Skuczyńskiego stanowi niewątpliwie rozdział III pt. *Polski dramat romantyczny*. Mowa w nim o arcydziełach romantycznego dramatu metafizycznego (*Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*, *Irydion* oraz *Wacława dzieje*). Autor, przyjąwszy w punkcie wyjścia genologiczną specyfikację tej grupy dramatów, dziś powszechnie uznaną, a zaproponowaną po raz pierwszy przez Jarosława Maciejewskiego¹⁰, stawia pytanie o konkretne „źródła kulturowo-literackie” (s. 53) poszczególnych utworów. Chodzi o pole inspiracji i wyznaczników genologicznych, na którym autor umiejscawia każdy z omawianych utworów.

Trzeba przyznać, że do tej pory teza o synkretycznym charakterze dramatu romantycznego znajdowała dość ogólne rozwinięcia. Właściwie wyczerpywała się – jeśli przywołać przykład *Dziadów* – w trzech konkurencyjnych do pewnego stopnia hipotezach: dramatu chrześcijańskiego (Zofia Niemojewska), dramatu o rodowodzie epeicno-operowym (Wacław Kubacki) oraz kroniki polityczno-historycznej (Wacław Borowy). Skuczyński w poszukiwaniu strukturalnych wyznaczników omawianych dramatów sięga i bliżej, i konkretniej, nie przekreślając dotychczasowych ustaleń.

W strukturze *Dziadów* czy *Kordiana* badacz znajduje istotne elementy kontynuacji doświadczeń bezpośrednio poprzedzających fazę twórczości dramatycznej: poetyki powieści poetyckiej oraz – rozwiniętej w kręgu liryki powstańczej – tzw. poetyki listopadowej (wedle definicji Stefani Skwarczyńskiej¹¹). Rodowód powieści poetyckiej autor odnajduje w takich cechach dramatu, jak: kreacja bohatera w powiązaniu z problematyką walki narodowej, amorficzność toku fabularnego, osnucie akcji wokół głównego bohatera, epizodyczność, autobiografizm. Z kolei do cech „poetyki listopadowej” zaliczyć można dokumentaryzm w „opisywaniu narodowych wypadków” (cytat ze wstępu J. Słowackiego do tomu 3 *Poezycji*), prostotę i realizm „stylu reportażowego”.

Te kontynuacje – „ślady” wcześniejszych form romantyzmu przedlistopadowego – wydają się logiczne i naturalne. Stanowią widomy przykład – użyjmy słów Mickiewicza – „wyrabiania się” form romantycznych. Przekonująco wypada także analiza *Wacława dziejów* Stefana Garczyńskiego, jako pośredniego ogniwa ewolucji powieści poetyckiej ku dramatowi o tematyce współczesnej (s. 57–59). Argumentem

¹⁰ J. Maciejewski: „*Kordian*”. *Dramatyczna trylogia*. Poznań 1961, s. 5–7; *Dramat. Romantyzm*. Hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 201.

¹¹ S. Skwarczyńska, *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki*. (U podstaw „poetyki listopadowej”). W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 75–78.

przemawiającym za poszukiwaniem inspiracji przede wszystkim w kręgu wcześniejszych dokonań pisarskich romantyków są także rozliczne powiązania międzytekstowe, łączące omawiane dramaty z ich wcześniejszymi utworami za pomocą licznych aluzji, kryptocytatów, mott. Dobitym przykładem niech będzie *Kordian* – „wplątany” w sieć tekstów własnych autora (*Lambro, Godzina myśli*) oraz Mickiewicza (*Konrad Wallenrod, Dziady*), Garczyńskiego (*Wacława dzieje*), Szekspira, Goethego itd. Dramaty Słowackiego to wymarzony obiekt badań intertekstualnych!

Z kolei w strukturze dramatów Krasińskiego, tj. w *Nie-Boskiej komedii* oraz *Irydionie*, badacz odnajduje cechy gatunku nazwanego „medytacją historyczną pośród ruin starożytnego Rzymu” (s. 67). Termin gatunkowy (zaproponowany wcześniej przez Kubackiego) nie jest zrezygnowany (może prościej: „romantyczna medytacja historiozoficzna”), chodzi jednak o wyrazistą grupę utworów elegijno-symbolicznych (np. *Adam Szaleniec*, 1831) zbudowanych wokół centralnego motywu ruin. Motyw ten, rozwinięty według reguł myślenia symbolicznego, stanowi poniekąd jądro *Irydiona* jako dramatu historiozoficznego. To utwór – zauważył już Stefan Treugutt – „epicki, dramatyczny, [...] podany [...] w ramie wizji, nocnego »widzenia« [...] w ruinach Kolizeum”¹².

Tę samą zasadę konstrukcyjną, uzupełnioną o konwencje opery romantycznej, odnajduje Skuczyński także w *Nie-Boskiej komedii*. I tutaj pojawia się motyw krzyża w rzymskim Koloseum, najpierw w słowach hrabiego Henryka podczas rozmowy z Pankracym („Widziałem ten krzyż, bluźnierco [...]”), a potem w Pankracego widzeniu Chrystusa „oburącz wspartego na krzyżu jak na szabli mściciel”¹³. Charakterystyczne dla Krasińskiego jest posługiwanie się symboliczną poetyką obrazów historiozoficznych w celu budowania szeregu ostrych opozycji ideowych: poganizm – chrześcijaństwo, antyk – nowożytność, arystokracja – demokracja.

Tym, co najbardziej dookreśla ostateczny kształt poetycki tak zróżnicowanych utworów, jest – stwierdza dalej autor – tzw. poetyka chrześcijańska. Za najważniejsze zasady owej poetyki badacz uznaje przede wszystkim providencjalizm (określający rolę Opatrzności w historii) oraz centralny motyw konfrontacji wybitnej jednostki z metafizycznym złem. Bez tych założeń nie byłoby mowy o dramacie metafizycznym, fantastycznym, dwuplanowym *etc.* Analiza akcji wymienionych utworów sprowadza się do rekonstrukcji dziejów głównych bohaterów, a te można ująć w schemacie psychomachii. To z kolei prowadzi ku płaszczyźnie moralitetowo-misteryjnej utworów.

W przekonujący sposób Skuczyński uzasadnia tezę o szczególnej odmienności *Kordiana* na tle pozostałych dramatów tej grupy. Wynika to z ograniczonego, instrumentalnego potraktowania przez Słowackiego dualizmu metafizyczno-realistycznego. Zdaniem autora, zasady poetyki chrześcijańskiej w *Kordianie* „funkcjonują jedynie na prawach operowej dekoracji czy też czysto literackiego chwytu” (s. 95). Rola motywacji metafizycznej została zredukowana na rzecz psychologicznego studium bohatera. Utwór ten byłby więc przykładem potencjalnej ewolucji dramatu romantycznego w kierunku dramatu realistycznego. Wiele zresztą wskazuje na to, że dramat metafizyczno-narodowy stanowił formę wyjątkową, „jednorazowego użytku”, oporną wobec zabiegów kopiowania. Potwierdzeniem są nieudane bądź zaniechane próby kontynuacji cykli dramatycznych przez autorów *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii*.

¹² S. Treugutt, *Wzniosłość w „Irydionie”*. W zbiorze: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*. Warszawa 1960, s. 64.

¹³ Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Wstęp M. Janion. Opracowanie M. Grabowska. Wrocław 1969, s. 109, 146. BN I 24.

Dziwne trochę, że badacz nie podjął kwestii związków łączących dramaty romantyczny z klasycystyczną tragedią narodową na wspólnym podłożu światopoglądu providencjalistycznego. Przy wszelkich istotnych różnicach dzielących providencjalizm oświeceniowy¹⁴ od romantycznego dostrzec można ciągłość rozwoju koncepcji dramatu narodowego, obrazującego perypetie narodu darzonego szczególnymi względami Boga. To fundament wspólny zarówno dla mitu złotego wieku w *Barbarze Radziwiłłównie* Alojzego Felińskiego, jak i dla mitu mesjanistycznego w *Dziadach*. Można zaryzykować twierdzenie, że romantyczny providencjalizm wyznaczył podstawy „struktury głębokiej” dramatu metafizyczno-narodowego, nakreślił schemat dziejów bohatera w manichejskiej perspektywie walki Dobra ze Złem. Z kolei takie wyznaczniki gatunkowe, jak: elementy powieści poetyckiej, poetyki listopadowej, medytacji historiozoficznej, moralitetu, misterium, opery, można by wpisać do „struktury powierzchniowej” gatunku, tj. zaliczyć do artystycznych środków wyrażania.

Ostatni, zarazem najobszerniejszy (obejmujący blisko połowę tomu), IV rozdział książki poświęcony został – zgodnie z tytułem – rozwojowi dramatu historycznego Słowackiego. Przyjęte przez autora kryterium tematyki historycznej sprawiło, że znajdujemy tutaj analizę niemal wszystkich utworów dramatycznych Słowackiego napisanych po *Kordianie*, wyjąwszy kilka zaledwie (*Fantazy*, *Beatryks Cenci*, *Książę Niezłomny*). Autorowi nie chodzi wyłącznie o tematy narodowe, czego dowodem omówienie *Agezyłausza*. Głównym celem jest analiza w twórczości Słowackiego dramaturgicznej „poezji dziejów”, śledzenie ewolucji jego dramaturgii historycznej, nie zaś wyczerpująca monografia całej twórczości dramatycznej poety.

Skuczyński grupuje omawiane utwory w trzy szeregi typologiczne, które ze względu na chronologię powstawania ujmuje zarazem jako trzy fazy – „trzy różne etapy rozwoju dramaturgii historycznej Słowackiego” (s. 97). Proponuje klasyfikację: dramat ironiczny, realistyczny oraz mistyczny. Sama typologia nie jest czymś nowym, scala propozycje dawniejsze, oparte na kryteriach tematycznych, jak i najnowsze badania nad okresem mistycznym w twórczości autora *Kordiana*.

Nie do końca przekonuje włączenie *Horsztyńskiego* i *Mazepy* do grupy tzw. dramatów ironicznych, obok całkowicie tutaj prawomocnych – *Balladyny*, *Lilli Wenedy* i *Kraka*. Ani *Horsztyński*, ani *Mazepa* nie spełniają wszystkich wyznaczników romantycznej ironii oraz metody „ariostycznej”, mistrzowsko zastosowanej przez Słowackiego w *Balladynie* i ujętej przez niego w formule z listu dedykacyjnego: „z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę”¹⁵. Trafnie przez badacza wydobywane elementy „gier Słowackiego” (z Szekspirem w *Horsztyńskim*, z Janem Chryzostomem Paskiem i romantycznym mitem kozackim w *Mazepie*) – prawda, że doniosłe artystycznie – nie są wszakże tożsame z estetyką romantycznej ironii. Sam autor słusznie podkreśla, że ironia polegała na poetyce dystansu, manifestacji suwerenności poety-kreatora. Tymczasem zarówno w *Horsztyńskim*, jak i *Mazepie* nad estetyką gry, pastiszu, groteski dominuje perspektywa tragizmu oraz wzniosłości. Zwróćmy uwagę na finały obu utworów: bohater *Mazepy*, fircyk i paż, w gwałtownym tempie dojrzeją do roli „krwawego mściciela”, prefigurującej postaci z dramatów genezyjskich; hamletyzm Szczęsnego, rozdartego między „dwoma Polskami”, ilustruje tragiczne dylematy człowieka „zbędnego”, jest częścią obrazu historii jako chaosu. Dla tych utworów trzeba więc szukać innych jeszcze koneksji, bliższych estetyce realizmu historycznego niż romantycznej groteski.

Wydzielając grupę tzw. dramatów realistycznych, Skuczyński nawiązuje do dawnej propozycji Juliusza Kleinera, którego zdaniem takie utwory, a raczej fragmenty

¹⁴ Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanislawowski. Doktryna estetycznoliteracka*. Warszawa 1984, s. 56–60.

¹⁵ J. Słowacki, *Balladyna*. Opracowanie M. Inglot. Wrocław 1976, s. 5. BN I 51.

dramatyczne Słowackiego datowane na rok 1840 i 1841, jak *Konrad Wallenrod*, *Jan Kazimierz* czy *Złota Czaszka* wyrosły z inspiracji teoretycznej Dominika Magnuszewskiego. Chodzi oczywiście o koncepcję dramatu historycznego zawartą w *Uwagach nad dramatem polskim* (1839), wywiedzioną z kolei z teorii i praktyki dramatycznej Victora Hugo. Trzeba wszakże pamiętać, że znamy zaledwie krótkie fragmenty tych utworów i teza Kleinera dotyczy nie tyle dzieł, co ich hipotez... Ponadto, wpływy realizmu historycznego typu scottowskiego oraz oddziaływanie poetyki dramatów Hugo (typu *Hernaniego*) widoczne są również we wczesnych utworach dramatycznych Słowackiego.

W opisie ostatniego nurtu – dramatów mistycznych – autor recenzowanej książki wprowadza rozróżnienie na utwory przedgenezyjskie (*Książd Marek*, *Sen srebrny Salomei*) oraz napisane po *Genesis* z *Ducha* (*Agezyłausz*, *Samuel Zborowski*, późniejsze redakcje *Zawiszy Czarnego*). Słowacki, wpisując dramaty w system religijnego objawienia, sięgał do wzorców dramatycznych misterium i moralitetu. W akcji utworów przedgenezyjskich badacz zwraca szczególną uwagę na „opozycję dwu motywów fabularnych” (s. 140): ofiara dla ojczyzny – szczęście osobiste. Natomiast w konstrukcji utworów genezyjskich (*Agezyłausz*, *Samuel Zborowski*) Słowacki tworzy serie obrazów dramatycznych, których semantykę określają zasady paraboli. Rekonstrukcja „akcji” *Samuela Zborowskiego* ujawnia zarazem dyskursywny charakter utworu. *Agezyłausz* jest parabolą dramatyczną, natomiast *Samuel Zborowski* „uzyskuje ostatecznie charakter mesjanistycznego misterium genezyjskiego” (s. 174), którego struktura domaga się od widzów aktywnego uczestnictwa, współdziałania w obrzędzie. W tej formie dramatu religijnego autor dostrzega faktyczne wyjście Słowackiego z teatru, zapowiedź XX-wiecznych idei teatru obrzędowego doby Drugiej Reformy. W zakończeniu rozprawy słusznie podkreślona została zasadnicza rola Słowackiego w „romantycznej rewolucji w obrębie formy dramatycznej” (s. 178).

Janusz Skuczyński w swej książce prześledził najważniejsze etapy tej rewolucji: od klasycystycznej tragedii narodowej, poprzez próby dramatu historycznego, do arcydzieł formy otwartej i rozbitych form dramatu genezyjskiego. Jego praca to cenny, lapidarny, a zarazem analityczny przewodnik po długiej i krętej wędrówce romantyków pośród form dramatycznych.

Satysfakcję lekturową niepotrzebnie osłabiają zdarzające się tu i ówdzie potknięcia językowe w narracji (np. „Powstaje na scenie efekt widowiskowy”, s. 24; „to najbardziej jego osobisty dramat”, s. 131). Razi niekiedy maniera rozpoczynania akapitu równoważnikiem zdania odnoszącym się do akapitu poprzedzającego (np. na s. 7, 41, 65, 77, 133, 154), ale to raczej pretensja do redaktora tomu.

Zapewne, nie wszystko zdołał autor przedstawić dokładnie; w dużej mierze przyczyniło się do tego nieprecyzyjne pojęcie akcji dramatycznej oraz przyjęcie kryteriów tematycznych, co niekiedy powodowało mało wyrazistą i niepełną prezentację utworów od strony gatunkowej, a także przesadne eksponowanie związków z formą klasyczną dramatu. Charakterystyka genologiczna niektórych dzieł trochę rozmywa się w drobiazgowym, zatomizowanym przedstawianiu fabuły. Nie dość jasno ukazany został np. budzący ciągle kontrowersje badawcze problem tragedii romantycznej.

Pomimo tych mankamentów recenzowana praca stanowi istotne dopełnienie naszej wiedzy o poetyce dramatu romantycznego, charakteryzowanego dotąd głównie w aspekcie ogólniejszych założeń estetyczno-ideowych. Doniosłe walory poznawcze zawiera zwłaszcza rozdział poświęcony *Dziadom*, *Kordianowi* i *Nie-Boskiej komedii*. Warto również zauważyć, że książka, o której mowa, niejako zawiera odrębną małą monografię twórczości największego dramaturga tego okresu – Juliusza Słowackiego. Już to starczyć może za miarę i stopnia trudności, i wyników iście „dramatycznego” zadania, którego podjął się Janusz Skuczyński.