

Barbara Czwórnóg-Jadczyk

Nowe tendencje w dramacie przełomu

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 26, 95-122

1971

Artykuł został 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.

Barbara CZWÓRNÓG-JADCZAK

**Nowe tendencje w dramacie przełomu
(tragedia pseudoklasyczna i drama epoki Oświecenia)**

Новые тенденции в драме переломной эпохи
(Псевдоклассицистическая трагедия и драма эпохи Просвещения)

Nouvelles tendances dans le drame de la crise
(la tragédie pseudo-classique et le drame de l'époque des Lumières)

I

Powszechnie przyjmowane i akceptowane przez historyków literatury opinie o tragedii pseudoklasycznej opierają się na przekonaniu, że jest to gatunek wewnętrznie jednolity, daleki od jakichkolwiek prób wzbogacenia psychologicznego rysunku bohaterów. Choć ilościowy dorobek polskich pseudoklasyków w dziedzinie tragedii jest dość bogaty, twórczość ich nie zyskuje jednak pozytywnej oceny w opinii badaczy literatury. Przyjęła się opinia, że jest to pisarstwo blade i nieciekawe, zatracające czasami perspektywy myślowe i artystyczne.¹ Bardzo ujemną ocenę zyskuje tragedia klasycystyczna w opinii Janusza Sławińskiego Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Michała Głowińskiego. Badacze ci nazywają ją „dziedziną skostniałej twórczości” i „zespołem martwych schematów”.² Podobnie piszą o tragedii pseudoklasyków także Mateusz Dziewisz, Stanisław Kaszyński, Zenona Macużanka i Zofia Szprokoff.³

¹ Por. J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm-preromantyzm*, Warszawa 1964, s. 506—509.

² J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, M. Głowiński: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967, s. 421.

³ M. Dziewisz, S. Kaszyński, Z. Macużanka, Z. Szprokoff: *Obóz klasyków*, Łódź 1951, s. 114.

„Jałowy, ahistoryczny pseudoklasycyzm”⁴, tak jak i sentymentalizm, uważany bywa jedynie za tło dla literatury romantycznej.⁵

Literatura tego okresu została zepchnięta w cień przez wypadki historyczne, przygłuszona przez wieszczą poezję romantyczną. Termin „pseudoklasycyzm” zyskał pejoratywne zabarwienie już w momencie powstawania i rozkwitu tej twórczości (w walce klasyków i romantyków), a i dziś sytuacja niewiele się zmieniła. Nie trzeba jednak dowodzić słuszności twierdzenia, że zajęcie się tą twórczością jest obowiązkiem historyka literatury dążącego do skonstruowania prawidłowego obrazu rozwoju i przemian literackich.

Literatura naukowa dawno już odrzuciła obowiązujący niemal od czasów romantyzmu pogląd o jednolitości i jednowarstwowości polskiego oświecenia, zastępując go twierdzeniem o wielopostaciowości literatury tego okresu i wyjątkowym dynamizmie życia literackiego epoki. Badacze wskazują także zróżnicowanie świadomości literackiej i praktyki poetyckiej twórców pierwszej połowy XIX w., krystalizowanie się nowych poglądów teoretycznych i przeobrażenia konwencji twórczych. Zjawiska cechujące całą epokę odbijają się też w ukształtowaniu utworów pseudoklasycznych, co dostrzegano już niejednokrotnie.

Istnienie różnic między dramaturgami polskiego klasycyzmu wskazywał Julian Krzyżanowski.⁶ Na stosunki „sublokatorskie” między stylem sentymentalnym a tendencjami poetyki klasycystycznej zwracał uwagę Czesław Zgorzelski, pisząc, że w końcowym etapie sentymentalizm sięga nawet do bohaterów tragedii i wielkich eposów historycznych.⁷ Teresa Kostkiewiczowa pisze o obecności przejawów sentymentalizmu w dramacie tego okresu⁸, a Zdzisław Libera zauważa, że gatunki literackie zdobywają w literaturze sentymentalnej nowe cechy i nie oznaczają tego samego, co oznaczały w poetyce klasycznej. Wytwarza się charakterystyczne zjawisko rozluźniania sztywnych granic gatunku literackiego. Pierwiastek liryczny wkracza do różnych gatunków literatury.⁹ Zachowanie stosunków między rodzajami i gatunkami w poetyce klasycystycznej sygnalizuje też Wacław Kubacki.¹⁰

⁴ W. Kubacki: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 9.

⁵ Por. K. Bartoszyński: *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1963, s. 53 (przypis 24).

⁶ Krzyżanowski: *op. cit.*, s. 506, 507.

⁷ C. Zgorzelski: *Powieść o czułych „filozofach”* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 260.

⁸ T. Kostkiewiczowa: *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964, s. 126, 127.

⁹ Z. Libera: *Problemy polskiego Oświecenia*, Warszawa 1969, s. 250.

¹⁰ W. Kubacki: *Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951, s. 32.

Równoległy rozwój dwóch kierunków w literaturze — sentymentalizmu i racjonalizmu — powoduje, że istnieją dzieła sztuki i literatury, których nie można określić w kategoriach czystego klasycyzmu czy sentymentalizmu. Style te oddziałują na siebie wzajemnie, krzyżują się, odzwierciedlając ferment ideowy i artystyczny tak charakterystyczny dla epoki.¹¹

Zjawisko to dotyczy nie tylko polskiego Oświecenia. Podobne tendencje sygnalizują historycy literatury rosyjskiej. P. N. Bierkow pisze o rosyjskim pseudoklasycyzmie: „[...]spotykamy tutaj i elementy sentymentalizmu w klasycyzmie i przerastanie klasycyzmu w realizm, i cechy preromantyzmu [...]”.¹² W. N. Wsiewołodskij stwierdza, że dla pisarstwa rosyjskiego drugiej połowy XVIII w. charakterystyczne są ustawiczne zmiany kierunków.¹³

Literatura tego okresu nie jest więc ani jednolita, ani dla badacza „monotonna”. Program tzw. „pseudoklasycyzmu”, który miał być kontynuacją niedawnej przeszłości, mimo woli stawał się odzwierciedleniem nowych tendencji, nie zawsze zresztą jasno, uświadomianych. Celem niniejszej pracy będzie ukazanie wewnętrznej różnorodności tego pisarstwa poprzez prześledzenie tendencji literackich ścierających się w utworach dramaturgów trzeciej fazy polskiego Oświecenia.

II

Pseudoklasycy polscy byli w swoich założeniach bardziej rygorystyczni niż ich oświeceniowi poprzednicy. Cechował ich ortodoksyjny stosunek do klasycznych norm i zasad twórczych. W dziedzinie dramatu postawili sobie za cel stworzenie tragedii narodowej, nieznanego polskiemu Oświeceniowi „wielkiego” klasycznego gatunku — gatunku, który był najbardziej dla klasycyzmu reprezentatywny, najwyżej przez doktrynę stawiany w hierarchii gatunków poetyckich i najbardziej obwarowany zakazami i normami.

Tragedię klasycystyczną obowiązywał specjalny schemat budowy akcji wywodzący się z antycznej tradycji. Miał on służyć głównemu celowi dramatu — jednolitości akcji i wewnętrznej kondensacji. Specjalny układ kompozycyjny tragedii charakteryzuje się geometryzmem budowy. Można dostrzec wyraźne podobieństwo między klasycystyczną ar-

¹¹ Por. Z. Libera: *Oświecenie*, Warszawa 1967, s. 77.

¹² P. N. Bierkow: *Osnownyje woprosy izuczenija russkogo proswietitelstwa* [w:] *Problemy russkogo proswieszczenija w litieraturie XVIII wieka*, Moskwa—Leningrad 1961, s. 26.

¹³ W. N. Wsiewołodskij-Gierngross: *O terminach „proswieszczenije” i „proswietitelstwo”*, *ibid.*, s. 141.

chitekturą, przejrzystą, symetryczną i spokojną, a logiczną i spójną konstrukcją dramatycznego utworu epoki. W akcji tragedii znajdują się jakby wytyczone słupami momenty zwrotne, mające dla przebiegu zdarzeń decydujące znaczenie. Tragedia utrzymuje więc prawie zawsze ekspozycję, dba o należyte rozwinięcie akcji, o wprowadzenie niezbędnych i budzących zainteresowanie czytelnika perypetii, o należyte oświetlenie katastrofy. Klasyczny schemat budowy akcji z właściwym mu specjalnym układem kompozycyjnym najbardziej jest widoczny w *Barbarze Radziwiłłównie* Alojzego Felińskiego.

Charakterystyczną cechą francuskiego teatru klasycystycznego jest jego szczególny psychologizm. Charaktery ludzi wyposażone w cechy stałe i niezmiennie są źródłem konfliktów i w nich też leży prawdziwa motywacja losu ludzkiego. Zamknięty w sobie nurt psychologicznie pojętej akcji narzucał dramatowi jego strukturalną jedność. Charakter ludzki stawał się źródłem akcji i fundamentem jej jedności. Akcja nie mogła przynieść zmian w świadomości bohaterów, mnożenie motywów i wątków stawało się szkodliwe, mąciło bowiem jasną, racjonalistyczną koncepcję losu ludzkiego.¹⁴

Klasyczna kompozycja dramatu jest kompozycją zamkniętą. Cechuje ją zwartość, rygorystyczne uporządkowanie nie pozwalające na zmiany układu elementów, harmonia. Jest to konstrukcja wewnętrznie jednolita, poddana rygorom związków przyczynowo-skutkowych, wiążąca w zwartą całość wyselekcjonowane elementy. Jedność dramatyczna jest więc dla racjonalisty potrzebną gwarancją zwartości i przejrzystości tragedii, logicznego łańcucha racji motywujących los bohaterów. Jedności klasyczne wynikają też z klasycystycznego pojmowania „charakteru” jako struktury wewnętrznie spójnej, kosekwentnej, pozbawionej dysonansów.

Kwestia tzw. jedności jest zresztą bardzo złożona. Te naczelne zasady poetyki klasycystycznej były bardzo różnie interpretowane i przybierały różne postacie i to zarówno w teorii, jak i w praktyce literackiej. Trzeba też zaznaczyć, że „jedność trojaka” (akcji, czasu i miejsca) jest jedynie ostatnią wersją reguły, przekazaną u schyłku klasycystycznej estetyki jej ortodoksyjnym spadkobiercom.

Normy i rygory klasyczne niosły ze sobą wielkie niebezpieczeństwo. Doprowadziły do logicznej koncentracji dramatycznej, ale spowodowały także powstanie rzemiosła; autor tragedii musiał zdobyć odpowiednie wyrobienie techniczne, aby daną fabułę zamknął w wąskich ramach reguł.

¹⁴ Por. S. Pietraszko: *Wstęp do: Dmochowski: Sztuka rymotwórcza*, Wrocław 1956, s. LX.

Ogromnie ważną cechą „wielkiej” i „wysokiej” tragedii była także jej czystość gatunkowa. Tragedia miała być realizacją dyrektyw jednego tylko rodzaju (i gatunku), a nie układem elementów różnych rodzajów (i gatunków) literackich. Jak piszą amerykańscy badacze Wellek i Warren słynna doktryna „czystości rodzajów” zawiera istotną koncepcję estetyczną. Jest to nakaz ścisłej jedności tonu, stylizowanej czystości i „prostoty”, koncentrowania się na jednej kategorii uczucia (strachu lub radości), na jednym temacie.¹⁵ Rozumowe, „uporządkowane” widzenie świata prowadziło wyraźnie do schematyzacji tragedii. Wierzono, że tragizm jest tylko tragizmem, że nie przeistacza się on nigdy w komizm, że liryczne widzenie świata nie może mieć miejsca w dostojnym gatunku.

Mimo surowego stanowiska „parnasu warszawskiego” w kwestii reguł przybiorą one różną postać w konkretnych realizacjach dramatycznych. Jednym z najbardziej ortodoksyjnych pisarzy tego czasu okaże się Antoni Hoffman, autor tragedii *Heligunda* i *Bolesław Śmiały*. Ambicją jego było zadowolić „znawców”, stosował reguły klasyczne zachowując je „najusilniej” i unikając „błędów”. W przedmowie do *Heligundy* Hoffman pisze: „starałem się w żywej zawsze mieć pamięci podane przez uczonych przepisy [...]”.¹⁶ Zdaniem Antoniego Hoffmana twórczość dramatyczna ma polegać na naśladowaniu wzorów poezji starożytnych i francuskich. Największy wysiłek tego pisarza w jego świadomej pracy artystycznej będzie szedł w kierunku urzeczywistnienia ideału jedności klasycznych, bez naruszenia zasady prawdopodobieństwa zdarzeń.¹⁷ Wysokie osiągnięcia autora w dziedzinie kompozycji dramatycznej podkreślane były niejednokrotnie przez współczesnych.¹⁸ Hoffmana cechuje skrupulatne czuwanie nad celowością każdej linii dramatycznej, ambicja zwyciężenia wszelkich trudności, spowodowanych ścisłym trzymaniem się norm estetyki klasycystycznej. Autor unika wszelkich niezgrabnych ułatwień, jak nieuzasadnione wejścia i zejścia ze sceny, monologi epickie, dialogi nastawione na referowanie. Zgodnie z poczuciem estetycznym klasycyzmu usuwa z akcji wszelkie „okropności”, np. z akcji *Heligundy* eliminuje barbarzyństwo naigrawania się kochanków ze zdradzonego męża i barbarzyństwo jego zemsty. Stosuje więc konsekwentnie arystotelesowską zasadę podziału na wydarzenia, które się przedstawia, i na te, o których się tylko mówi.

Akcja *Heligundy* (oparta na znanym podaniu o Wałgierzu Udałym) dotyczy wydarzeń, które rozegrały się na zamku tynieckim podczas wal-

¹⁵ R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 318.

¹⁶ A. Hoffmann: *Tragedie*, Warszawa 1929, s. 72.

¹⁷ Por. J. Ujejski: *Wstęp do: Hoffman: Tragedie*, *ibid.*, s. 18.

¹⁸ Por. M. Szykowski: *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudo-klasyczny*, Kraków 1920, s. 329—331.

ki między mężem a kochankiem o piękną żonę hrabiego. Materiał dany przez historię został tu ukształtowany w tragedię winy i kary wiarołomstwa. Czas trwania akcji nie przekracza ustalonych regułą ram 24 godzin. Akt I, zawierający ekspozycję i zawiązanie akcji, kończy się zapowiedzią przybycia do zamku księcia Wiślimira oblegającego Tyniec. Akt II rozpoczyna się z chwilą przybycia księcia i kończy zapowiedzią mającej nastąpić walki (Wiślimir odchodząc mówi: „wrócę krwią zbroczony”, Celia oznajmia, że musi zlecić Jaksie „nim się bitwa pocznie”, by po „skończonym boju” przybiegł oznajmić o jego wyniku). Wydarzenia aktu II i III zostają oddzielone czasem zmagani bitewnych (dwukrotny, następujący bezpośrednio po sobie szturm na miasto i walka między Wałgierzem a Wiślimirem). Akt III rozpoczyna się w ostatniej fazie bitwy (Celia: „jeszcze walczą”) i wraz z IV dotyczy wydarzeń na zamku po przybyciu zwycięskiego księcia — uwięzienie Wałgierza, knowania Celi, nieudany zamach na życie Wiślimira, bitwa i śmierć księcia, przebranie się Heligundy w zbroję Wiślimira w celu uwolnienia męża. Akcję tragedii zamyka śmierć głównej bohaterki, nierozpoznanej i zabitej przez własnego męża.

W dążeniu do zachowania strukturalnej zwartości tragedii celowa gospodarka czasem zostaje wsparta przez ścisłe przestrzeganie jedności miejsca. Miejscem akcji jest zamek tyniecki. Hoffman zmuszony był tylko do wprowadzenia jednej zmiany dekoracji — w akcie V akcja przenosi się do więzienia, gdzie przebywa Wałgierz.

Jak już pisaliśmy, Hoffman ukształtował swój dramat w tragedię „winy i kary”. Wałgierza uczynił tylko bezwiednym wykonawcą wyroku Bożego, a wyrok dopełnieniem ekspiacji dokonującej się od początku w duszy bohaterki. Zewnętrzną wypadki ukształtował tak, by stopniowo, w doskonale celowy sposób komplikowały wewnętrzną mękę sumienia.¹⁹ Nękana jego wyrzutami Heligunda, miotająca się między wyborem miłości i cnoty, przeprowadzona zostaje przez całe piekło walki wewnętrznej, by na koniec w obronie męża, syna i własnej dobrej sławy, podnieść uzbrojoną rękę na kochanka.

Zamierzenia, które przyświecały Hoffmanowi przy pisaniu jego pierwszej tragedii, pełniej i doskonale, udało mu się urzeczywistnić w *Bolesławie Śmiałym*, gdzie cztery osoby odegrają cały dramat przy pomocy jedynie osób niemych, miejscem akcji będzie pokój króla, a czas akcji utożsamia się z czasem trwania przedstawienia. Jej kierunek i motywacje są zgodne i uzależnione od oryginalnie pomyślanego charakteru króla. Rygorystycznie zachowana jest jedność akcji toczącej się bardzo żywo. Klasycystyczna zasada enigmatyczności akcji zewnętrznej na

¹⁹ Ujejski: *op. cit.*, s. 16, 17.

rzecz wydarzeń zachodzących w świadomości bohaterów nie znajduje tu potwierdzenia. Rozwojowi wypadków towarzyszy nieprzerwany wzrost napięcia dramatycznego. Nawet podział na akty tak jest pomyślany, aby czas przerwy między nimi odpowiadał czasowi potrzebnemu na wykonanie rozkazów Bolesława. Akt I kończy się rozkazem przyprowadzenia przed króla Wszeborę i Hermana, a akt II zaczyna się od momentu ich przybycia. Przerwa między aktem II a III to okres potrzebny na doręczenie Wszeborowi listu Hermana wzywającego spiskowców do rozpoczęcia walki. List ten jest pułapką zastawioną przez króla. Po ponownym przybyciu Wszeborę do zamku wypadki toczą się błyskawicznie. Król wykrywa spisek i aresztuje jego przywódców. Opozycja okazuje się jednak silniejsza niż przypuszczał Bolesław. Wśród spiskowców znajdują się najbliższe mu osoby — księżę i królowa. Przerwa między aktem III a IV przeznaczona jest na chwilę namysłu, którą Bolesław pozostawił sobie i żonie. Akt IV kończy się decyzją śmierci Hermana i Wisławy. Ta sama sytuacja przedstawiona jest na początku aktu V. Tragedia ta jest szczytowym osiągnięciem Hoffmana w dążeniu do stworzenia narodowej tragedii opartej na zasadach poetyki klasycystycznej.

Stanowisko Ludwika Kropińskiego, autora *Ludgardy* i poematu dydaktycznego *Sztuka rymotwórcza*, nie odbiega w świetle jego teoretycznych stwierdzeń od stanowiska zajmowanego przez Hoffmana. „Po pismach o sztuce rymotwórczej Arystotelesa, Horacego, Wida i Bola, trudno już jest co nowego w tym rodzaju napisać. Są prawidła, które wszystkim wiekom służą, a gdyby nawet kiedy niejaki w nich zaszyły zmiany, będą tylko odcieniem dawnych” — stwierdza Kropiński.²⁰

Omawiając jednak tragedię w *Pieśni IV Sztuki rymotwórczej*, przemilcza autor sprawę jedności czasu, postulując zachowanie tylko jedności miejsca, choć i tu stać go na wyrozumiałość dla bardziej liberalnie interpretujących regułę pisarzy.²¹ Sam zresztą Kropiński da wyraz swoim przekonaniom w praktyce literackiej. Właśnie *Ludgarda* Kropińskiego nie stosuje się do wymaganych rygorów jedności: nie przestrzega jedności czasu i ścisłej jedności miejsca. Między wydarzeniami przedstawionymi w akcie I tragedii, a wypadkami zawartymi w aktach następnym (gdzie już jest zachowana ciągłość czasowa), musiało upłynąć tyle czasu, by Eridson zdążył otrzymać wiadomości z Pragi i Sztokholmu.²² Oficjalnie plan małżeństwa Przemysława z Ryksą został ogłoszony do-

²⁰ L. Kropiński: *Rozmaite pisma*, Lwów 1844, s. 102.

²¹ „Jedno lub mało zmienne miejsce naznacz scenie” — pisze Kropiński: *op. cit.*, s. 129.

²² Eridson mówi: Gdy czytam z pism nadeszłych z Sztokholmu i Pragi, — Ze chcą oba królowie mścić się swej zniewagi... (akt I, sc. 3), (Kropiński: *Ludgarda*, Poznań 1841, s. 44).

piero w akcie I (w ekspozycji jest on wprowadzony tylko jako wieść, plotka krążąca po mieście), więc obaj królowie mogli swoje listy nadesłać dopiero w jakiś czas potem.²³ Jak już wspominaliśmy, akty następne zachowują ciągłość czasową i wydarzenia w nich przedstawione mieszczą się w ramach czasowych wyznaczonych przez poetykę klasycystyczną. Akcja tragedii toczy się na zamku królewskim w Poznaniu, lecz w akcie V zostaje przeniesiona na plac przed pałacem. Takie ukształtowanie miejsca akcji nie jest zasadniczo sprzeczne z „jednościami”, bo choć mamy tu do czynienia z dwoma wyłącznymi przestrzeniami, jednak pozostają one do siebie w stosunku styczonym, co nie uniemożliwia klasycznej jedności miejsca.

Ewolucja pozornie niezmiennych formuł estetyki klasycystycznej najbardziej jest widoczna w twórczości J. U. Niemcewicza. W jego utworach szczególnie wyraziście pojawiają się elementy przełomowości, kontaminowanie różnych konwencji. Już A. Mickiewicz w polemice z krytykami i recenzentami warszawskimi pisał o Niemcewiczu, że był on twórcą nowych form literackich w Polsce i między innymi „utworzył sam nowe formy historycznego dramatu [...] stosowanie do potrzeb czasu”.²⁷ J. Nowak-Dłużeński określa go mianem nowatora literackiego,²⁶ a J. Dłhm zalicza do „oryginalnych pisarzy eksperymentatorów”.²⁸ M. Szykowski zwraca uwagę na obecność w tragediach Niemcewicza, przy zachowaniu klasycznej struktury, „motywów z innych źródeł”, co dotyczyć ma szczególnie bohatera tragicznego.²⁷ W ujęciu R. Pilata Niemcewicz jawi się nam jako autor wyłamujący się z przestarzałych konwencji szkoły klasycznej i zwracający się ku nowym prądom literackim rozpowszechnianym za granicą.²⁸

W utworach tego pisarza dostrzegamy największe odstępstwo od typu postulowanego przez klasyków. W czternaście lat po napisaniu swojej pierwszej tragedii (*Władysław pod Warną*, r. 1787—1788) w przedmowie do jej wydania w 1803 r. Niemcewicz cofa się na stanowisko ścisłego przestrzegania zasad dramatycznych, ostrzegając swoich następców dramaturgów i młodzież przed ich przekraczaniem.²⁹ Jednak już w następnych tra-

²³ Por. Szykowski: *op. cit.*, s. 334.

²⁴ A. Mickiewicz: *Dzieła*, Warszawa 1950, t. V, s. 253.

²⁵ J. Nowak-Dłużeński: *Z historii polskiej literatury i kultury*, Warszawa 1967, s. 130.

²⁶ J. Dłhm: *Wstęp do: J. U. Niemcewicz: Jan z Tęczyna*, Wrocław 1954, s. LVI.

²⁷ Szykowski: *op. cit.*, s. 333.

²⁸ R. Pilat: *Historia literatury polskiej*, t. IV, cz. II. *Czasy porozbiorowe i Księstwa Warszawskiego (1795—1815)*, Warszawa 1908, s. 72, 73.

²⁹ J. U. Niemcewicz: *Przedmowa do Dzieła*, Warszawa 1803—1805, t. I.

gediach (*Jadwiga, Zbigniew, Bohdan Chmielnicki*) nie szanuje prawideł jedności miejsca. I tak, np. akcja *Zbigniewa* rozgrywa się „nie w obwodzie jednego gmachu, lecz w okolicy Wrocławia na milę może rozciągającej się”.³⁰

Dużą wartość dla analizy historycznej — jak twierdzi M. Szyjkowski — posiada *Bohdan Chmielnicki* (napisany w r. 1817). To niepublikowane dzieło jest utworem pokrewnym tragedii o *Zbigniewie*, dysponuje jeszcze większą swobodą miejsca i czasu. W pięciu aktach są trzy zmiany dekoracji: akt I przedstawia „skały naddnieprskie”, akt II, III i IV — stepy, akt V rozgrywa się w „izbie Chmielnickiego”. Akcja obejmuje wiele wydarzeń historycznych. Rozpoczyna się po klęsce korsuńskiej, kończy — śmiercią Chmielnickiego. Wybitne cechy dramatu muzycznego nadają utworowi liczne i rozmaite w każdym akcie chóry: dziewic, starców, zaporozców, zaporozek, branek polskich. Z tą cechą łączy się również ważny element widowiskowy. W akcie I widzimy na na pierwszym planie skały, w dalszej zaś odległości bielejące na Dnieprze żagle czajek, tłumy powracającego wojska i jeńców. W ostatnim akcie wśród grzmotów „ziemia się otwiera” i wychodzi z niej „krwawa mara”.³¹

Przestrzeń przedstawiona w tragedii klasycystycznej według reguł poetyki powinna być wyraźnie oznaczona i zamknięta, ograniczająca swoją rozpiętość do wymiarów domu, a raczej pokoju. Przestrzenny wymiar dramatu obejmuje jednak sprawy bardziej złożone, niż związane z poetyką trzech jedności. Chodzi tu przecież, nie tylko o ukształtowanie przestrzeni widzialnej i jej wypełnienie, ale także o wszystkie przestrzenie niewidzialne, obecne gdzieś blisko lub tylko wspomniane w relacyjnych partiach dramatu.³² Podobnie kształtuje się problematyka czasu w dramacie. To sprawa nie tylko czasu trwania akcji dramatu, lecz i zdarzeń z jego prehistorii, zdarzeń pozascenicznych i wypełniających antrakty, zdarzeń relacjonowanych, sprawa wreszcie rytmu poszczególnych odcinków czasowych dramatu.³³

Mając na względzie tę problematykę badawczą spróbujemy teraz inaczej spojrzeć na zagadnienie czasu i przestrzeni w tragedii klasycystycznej. Krąg naszych rozważań zacieśnimy znów wokół utworów A. Hofmana. Jak już pisaliśmy *Heligundę* ukształtował autor w tragedię „winy i kary”. Dramat rozgrywa się wokół tragicznej winy Heligundy. Przeciwnieństwo dramatyczne, jak w klasycznej tragedii francuskiej, polega na rozdziwieniu między dwiema postawami duchowymi — skłonnością a obo-

³⁰ Id.: *Zbigniew (Przedmowa)*, Warszawa 1819, s. 8.

³¹ Szyjkowski: *op. cit.*, s. 267.

³² I. Sławińska: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawłsza Czarny”* [w:] *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 131, 132.

³³ Id.: *Główne problemy struktury dramatu* [w:] *op. cit.*, s. 20, 21.

wiązkiem, miłością a honorem, namiętnością a rozumem. Przeciwieństwo to rozwija się w prawdziwy konflikt moralny. Akcja przedstawia wewnętrzne walki bohatera, zwycięstwo zasady obowiązku czy rozumu i uznanie tego zwycięstwa przez samego bohatera. Bohater jest winny, staje się świadomy swojej winy i musi ponieść karę. Los Heligundy zależy od niej samej, nie od przeznaczenia. W związku z tym zostają znamienne poszerzone kategorie czasu i przestrzeni w dramacie, ponieważ istnieje konieczność pogłębienia psychologicznego portretu bohaterki. Akcja tragedii tak została skonstruowana, że wszystkie wydarzenia pogłębiają jej duchową mękę. Tę samą funkcję pełnią w dramacie także kategorie czasu i przestrzeni. Zdarzenia, które się rozgrywają, zostają rzucone na szerokie tło losów kraju, nawet świata, poprzez porównanie Tyńca do Troi:

Wiślimir:

Hrabio! stwierdzam przysięgą, która nie ma ceny,
Ze tak walczone kiedyś o wdzięki Heleny.

Wałgierz:

Stawiasz mi dla przykładu smutnej obraz Troi.⁸⁴
(akt II, sc. 4)

W ten sposób płaszczyzna zdarzeniowa dramatu zostaje włączona w szerszy kontekst spraw ogólnoludzkich, czas jej trwania i aktualność o wiele przekracza ramy szczupłego wymiaru 24 godzin, a przedstawione sprawy zatracają swój jednostkowy charakter.

Funkcję naczelną w tym dramacie pełni jednak nie kategoria przestrzeni, ale czasu. Trwa on jakby dla podkreślenia, że Bóg jeszcze czeka, że pozwala dojrzewać temu aktowi, który człowieka rzuci do jego stóp. Trwa po to, by w duszy głównej bohaterki mogła dokonać się pełna ekspiacja. Temu celowi służy przywołanie odległych czasowo momentów z jej życia — wydarzeń we Francji, kiedy to Wałgierz zabiegał o pozyskanie jej ręki, czasu szczęśliwej miłości i okresu zdrady. Wiślimir określa przeszłość Heligundy jako „przyczynę klęsk dzisiejszych jawną”. Tę samą funkcję pełni także jawiący się w tragedii koszmarny obraz przyszłości:

Obraz przyszłości wcześniej trapić ją zaczyna,
Widzi zgubę małżonka, widzi stratę syna,
I siebie pogrążoną w bolesnej ohydzie.
O jaka smutna przyszłość!..⁸⁵

(akt I, sc. 3)

Bohater tragedii klasycznej to człowiek uwięziony — ten, który wyjść może tylko przez śmierć. W takiej sytuacji znajduje się bohaterka dramatu Hoffmana. Ograniczoność przestrzenna dramatu zacieśnia się wokół niej bezwzględnie, wiążąc ją w ramach własnego grzechu. Każda z dróg

⁸⁴ Hoffman: *op. cit.*, s. 109.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 89.

wyjścia, jaką może obrać, prowadzi do śmierci którejś z drogiej jej osób. Heligunda miota się ze swoją tragiczną przewiną wśród kręgu zatoczonego własnym sumieniem i niespodziewana, nieoczekiwana śmierć jest dla niej wybawieniem. Jedną z funkcji przywołanego w tym dramacie świata zewnętrznego jest osądzanie — obserwuje on bohatera i grozi mu ocenowaniem, tak, że ten żyje w ciągłej obawie przed tym, co powiedzą inni. Świat jest dla Heligundy, podobnie jak dla bohaterów Racine'a²⁶, opinią publiczną, która budzi lęk i przerażenie u wiarołomnej żony ukrywającej swą przewinę.

W procesie rozszerzania perspektyw przestrzennych dramatu autor rezygnuje z lokalizacji miejsca akcji jedynie w obrębie zamku. Musimy pamiętać, że akcja dramatu dotyczy walki zbrojnej, jaką o Heligundę stoczyli nie tylko dwaj rycerze, ale i ich wojska. Przestrzeń przywołana w dramacie musi więc obejmować cały teren tych rozgrywek. Autor „otwiera” ją, by ukazać zmagania obłożonych i oblegających, walkę obu rycerzy na dziedzińcu zamkowym, powrót ocalałych żołnierzy „drogami podziemnymi” na odsiecz Wałgierzowi. Takie ukształtowanie przestrzeni nie odbiega od norm klasycystycznych. Już Arystoteles pozwalał na swobodniejsze traktowanie miejsca akcji, które nie zawsze może zamykać się w ramach izby pałacowej.

Traktowanie przestrzeni jako szerokiego tła walki znajduje swój właściwy wyraz w *Bolesławie Śmiałym*. Dramat ten odznacza się niezwykłą skrupulatnością w traktowaniu reguły jedności miejsca i akcję swą sprowadza do „pokoju króla”, gdzie rozgrywają się wszystkie wydarzenia dramatyczne. Czy jednak wszystkie?

Przestrzeń przedstawiona zostaje w dramacie bardzo charakterystycznie poszerzona i to właściwie już w dwóch pierwszych jego scenach. Zostają przywołane obrazy „nędznej stolicy”, bezbronnego kraju, więzienia, Rzymu, „krajów niewiernych sąsiadów”. Pojawia się także obraz miejsca planowanego zamachu na króla i „miejsca zwykłego”, gdzie się gromadziła królewska „straż tajemna”. Ponieważ klasyczna zasada ograniczenia liczby osób dramatu, doprowadzona tu przez Hoffmana do perfekcji, nie dopuszczała liczniejszej obecności przedstawicieli stron walczących, reprezentować ich będą właśnie owe „miejsca”, które poeta przywołał „otwierając” przestrzeń dramatyczną. Sojuznikiem króla staje się zamek, a w nim królewski pokój, miejsce, gdzie gromadziła się straż, korytarze i „przysionki”. Obszary poza murami zamku opanowane są przez przeciwników króla — miasto z domami spiskowców i miejscem planowanego zamachu, kraj, ziemie „pysznych sąsiadów” i wreszcie odległy i groźny Watykan. Układ płaszczyzn przestrzennych symbolizuje układ sił stron

²⁶ Por. R. Barthes: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 131.

walczących. Stosunki między ludźmi, uparcie sprowadzane do okropnego przymusu współistnienia w ciasnej przestrzeni, mogą się rozplątać tylko przez rozrzedzenie. „Pokój króla” jako miejsce właściwe akcji pełni tu rolę szczególnie ważną — jego skromne wymiary niemalże oznaczają konieczność wyeliminowania pewnych uczestników zmagania. Któraś ze stron walczących musi ulec, zniknąć. Ostatecznie więc tragedię warunkuje tu przestrzeń tragiczna. Jak pisze Barthes przy okazji rozważań nad twórczością Racine'a, konflikt tragiczny jest kryzysem przestrzeni”.³⁷ Król zajmuje pozycję obronną w zamku. W trakcie zmagania ze spiskowcami Bolesław podporządkowuje sobie miasto i kraj, i w tym momencie wycofuje się. Przeciwnik jest zbyt silny i król mierząc się z nim odnosi w ostatecznym rozrachunku porażkę, nie zwycięstwo. Na barki swoich następców kładzie ciężar walki o Polskę mocarstwową — walki, której już sam nie jest w stanie podjąć.

Tak interpretowana tragedia Hoffmana nie może być odczytana jedynie jako tragedia „winy i kary”.³⁸ Hoffman stworzył dramat polityczny, którego przedmiotem są nie metafizyczne rozważania na temat winy i kary, lecz walka o władzę między ugrupowaniami politycznymi. W tok dramatu został wpleciony dyskurs na temat istoty, charakteru władzy i modelu władcy. Koncepcję władzy absolutnej, despotycznej reprezentuje Bolesław, a koncepcję monarchii konstytucyjnej — Wisława.

Sprawiedliwość zachować powinienś zawsze.

Wzajemna wiąże króla z narodem ustawa,

Ten podlega, król słucha i pilnuje prawa...³⁹

(akt IV, sc. 6)

— to twierdzenie reprezentowane przez Wisławę przeciwstawione jest pogładowi króla: „nie naród mną rządzi, ale ja narodem”.

Oto credo Bolesława:⁴⁰

Niech ja sam z tego zostanę pogromu,

Ale król, ale władca podległy nikomu.

(akt IV, sc. 8)

Atakowanie przestarzałej struktury tragedii klasycystycznej odbywa różnymi drogami. W twórczości J. U. Niemcewicza następuje zachwianie podstawowych założeń stylistycznych opartych na zasadach modelu poezji retorycznej. Pojawia się, zalecana przez poezję sentymentalną, na-

³⁷ *Ibid.*, s. 20.

³⁸ Choć sam autor zajmuje takie stanowisko w przedmowie do *Bolesława Śmiałego*. (S. Pigoń, M. Bylicka: *Materiały do twórczości i biografii Antoniego Hoffmana* [w:] *Miscellanea z doby Oświecenia, Archiwum Literackie V*, Wrocław 1960, s. 517). W ten sposób interpretuje też tragedię J. Ujejski (*Ujejski: Wstęp do Hoffmana: Tragedie*).

³⁹ Hoffman: *op. cit.*, s. 221.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 225.

turalność i prostota. Wkroczenia do tragedii człowieka „czulego” przekształca formę wypowiedzi językowej, bohater liryczny mówi bezpośrednio o swym sposobie widzenia świata.⁴¹ Zmiana sposobu konstruowania wypowiedzi widoczna jest szczególnie w dziedzinie słownictwa i frazeologii. Autor momentami realizuje postulaty sentymentalnej poetyki — ogólnej dostępności i zrozumiałości poezji. Bohaterowie mówiąc o zwykłych przedstawionych w aspekcie indywidualnym, codziennych sytuacjach, przemawiają językiem niemal potocznym. W *Jadwidze* Wilhelm i Jadwiga śpiewają:⁴²

Gdzież się ta chwila zbyt droga podziła,
Kiedyś w dni swoich poranku,
Nie już w koronie, lecz w różowym wianku,
Nad wszystkie inne jaśniała?
Nie znalazłem wtenczas co jest udręczenie,
Co walkę cierpieć burzliwą,
Jedno twe słowo, jedno twe spojrzenie
Już mię czyniły szczęśliwą.

(akt II, sc. 3)

Poezji klasycznej patronował postulat ozdobności języka poetyckiego, jego niezwykłości w stosunku do mowy potocznej. Wymyślna metaforyka, peryfrazy, słowa wyszukane, apostrofy, inwersje, sposób prowadzenia linii informacyjnej—wszystko to razem służyło osiągnięciu tonu wysokiej poezji. Tutaj wybija się dążenie do prostoty języka i zbliżenia go do norm potocznych. Bohaterowie mówią niejako tak, jak czują, momenty świadomego wyboru elementów językowych i konstruowania wypowiedzi są mało widoczne. Przeżycia ludzkie przedstawione są sposobem najprostszym, takim jaki nasuwają codzienne kontakty między ludźmi. Następuje zmiana struktury wypowiedzi bohatera, powoli zaczyna znikać klasyczna tyrada, ta chłodna, zobiiektyzowana, pełna dystansu klasyczna forma wypowiedzi.

Dramat Niemcewicza *Kazimierz Wielki* nawiązuje do poetyki sentymentalnego wiersza melicznego, który zwracał się z kolei do wiersza ludowego. Wyrazem tego jest pieśniowość, przejawiająca się w refrenowości. Świadczy to o przenikaniu do tragedii elementów operowych, odgrywających coraz większą rolę w nowym typie dramatu. Jest to dowodem rosnącego wpływu poetyki opery na poetykę tragedii, występującego szczególnie u pisarzy bardziej liberalnych i skłaniających się do nowości literackich.⁴³ Obecność elementów operowych w dramatach Niem-

⁴¹ Por. rozważania Teresy Kostkiewiczowej o bohaterze lirycznym w sielankach Karpińskiego (Kostkiewiczowa: *op. cit.*, s. 67).

⁴² J. U. Niemcewicz: *Dzieła*, Lipsk 1838, t. 5, s. 155.

⁴³ Elementy wokalne, operowe znajdują później swój największy wyraz w II cz. *Dziadów* A. Mickiewicza. Tragedia pseudoklasyczna najbardziej jest nimi nasycona w twórczości Niemcewicza.

cewicza akcentował już M. Szykowski pisząc, że prócz *Władysława pod Warną* dramaty Niemcewicza „ściśle biorąc — do zakresu tragedii nie należą”. *Jadwiga* to „drama muzyczne”, *Kazimierz Wielki* to drama okolicznościowe”. *Zbigniew* także jest „raczej dramatem muzycznym, niż tragedią”.⁴⁴ Podobne stanowisko zajmuje też Bohdan Korzeniowski nazywając *Zbigniewa* „niemal zupełnie pozbawionym intrygi librettem operowym”.⁴⁵ Korzeniowski do gatunku „dramy” zalicza także *Jadwigę* i *Kazimierza Wielkiego*. Możemy stwierdzić, że tragedie Niemcewicza cechuje tendencja do ewoluowania w kierunku luźnej, nie krępowanej regułami budowy melodramatu. Sprawia to, że niektóre z nich mogą być uważane za torujące drogę dla dramatu romantycznego.

Prócz nacisku poetyki opery i powieści czulej (co będziemy mieli możliwość zauważyć śledząc konstrukcję bohatera tragicznego) w tragedii pseudoklasycznej można zaobserwować wyraźny nacisk poetyki powieści grozy. Jak pisze W. Kubacki, powieść grozy przez swe umiłowanie tematów feudalnych i baśniowych, przez dramatyczną fabułę i nastrojowe pejzaże oddziaływała na tendencje preromantyczne.⁴⁶ Elementy czarnej powieści dochodzą do głosu w takich dramatach Niemcewicza, jak *Władysław pod Warną*, napisany po powrocie autora z Francji i Anglii, gdzie zapoznał się z nowinkami literackimi, *Zbigniew* i *Bohdan Chmielnicki*.

Głuchą i ciemną nocą duma w namiocie samotny wódz — ten motyw otrzyma różną realizację w wymienionych wyżej dramatach. We *Władysławie pod Warną* w typowej groźnej scenerii (ogromna świątynia, gdzie spoczywają prochy królów, ciemna noc, szum wichru, posępne cienie, nikły blask lampy, której światło odbija się o ciemne sklepienie i groby) bohaterowi ukazuje się duch ojca. Jest on posępny i blady, ubrany w szatę zbroczoną krwią. Przybywa do syna z przestrożą i smutną wróżbą. W niepublikowanym dramacie Niemcewicza *Bohdan Chmielnicki* odnotowuje M. Szykowski bardzo podobne zjawisko. W akcie V na tle nocy duma samotnie wódz kozacki, dręczony złymi przeczuciami. Wtem „słychać grzmot, ziemia się otwiera i okrwawiony cień Bohuna staje przed Chmielnickim”. Jak typowy cień osjaniczny przybywa on z ponurą wieścią, smutną wróżbą i przestrożą. Zwiastuje Chmielnickiemu śmierć syna, wróży bunt Zaporozża oraz śmierć jego samego.⁴⁷

Wpływ poetyki powieści czulej na tragedię pseudoklasyczną daje się wyraźnie obserwować w konstrukcji bohatera. Postulowany przez klasycyzm bohater tragedii miał być „wielki”, niezmienny, ponadczasowy.

⁴⁴ Szykowski: *op. cit.*, s. 406.

⁴⁵ B. Korzeniowski: „Drama” w *Warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Ostńskiego (1814—1831)*, Warszawa 1934, s. 96.

⁴⁶ W. Kubacki: *Twórczość Feliksa Bernatowicza*, Wrocław 1964, s. 14.

⁴⁷ Szykowski: *op. cit.*, s. 267, 268.

Miał to być bohater — wedle słów N. D. Boileau — który służyłby wszystkim „od Rzymu po Japonię”, który uosabiałby właściwości i cechy zawsze aktualne. Klasyczny postulat wielkości realizowała „wysoka” tragedia, między innymi poprzez postacie królów i rycerzy na miarę antycznych herosów oraz znakomitych osobistości wziętych z historii starożytnego świata. Bohatera tragicznego cechowała „ogólność” charakteru i typowość. Ustatyczniając wyraziste i nieliczne cechy bohatera tragedia nadawała im pozór trwałości, niezmienności i oporności wobec czasu.

Polska tragedia pseudoklasyczna realizując klasyczny wzorzec bohatera wzbogaciła go i zróżnicowała wewnętrznie. Najbliższy ideału klasycznego i tym razem okaże się Antoni Hoffman. Postacie jego dramatów posiadają klasyczną jednowarstwowość, zachowując w zasadzie „od początku ten sam do ostatka” charakter. Jego Bolesław Śmiały z dramatu pod tym samym tytułem będzie najlepiej spełniał wymogi poetyki, choć i ta postać ma liczne odchylenia od ustalonego modelu. Klasyczna idealizacja bohatera, wyrażająca się w jego wewnętrznej wielkości, w dążeniu do zadziwienia potęgą i doskonałością, znajduje tutaj pełne odzwierciedlenie. Król Bolesław przedstawiony jest jako niepospolita indywidualność, jako jednostka niezwykła i nieprzeciętna, wyniesiona nad otoczenie, nieporównywalna z nikim, górująca niekłamana siłą i mocą potęgi duchowej. Cechy te sprawiają, że króla-bohatera „nad siłę jest ludzką ukaranie”. W przedstawieniu charakteru króla na plan pierwszy wysunął Hoffman trzy cechy: dumę, odwagę i mądrość połączoną z przebiegłością. Król jest geniuszem i demonem w jednej osobie. Zarówno cechy pozytywne, jak i negatywne osiągają u niego maksymalne nateżenie. Stykają się w nim „dzikość nadludzka”, „srogość” i „moc nieograniczona”, jest on samotny, ale wyższy nad przeciwników, „sam jeden, lecz najwyższy”. Tak ukształtowany charakter króla decyduje o wyniku starcia Bolesława ze spiskowcami. Króla cechuje ogromna aktywność, jest on motorem przedstawianych zdarzeń, inicjuje nowe sytuacje, wyznacza przebieg akcji i jej wewnętrzną organizację. Rozwój akcji staje się czynnikiem kształtującym również samego bohatera. Akcja przestaje być jedynie ciągiem zdarzeń, w których bohater uczestniczy, nie zmieniając się przy tym zupełnie. Można powiedzieć, że staje się ona historią jego życia, charakter bohatera rozwija się niejako na naszych oczach. Jest to właściwie nowy, już nie „klasyczny” rys bohatera tragedii. Sytuacje i zdarzenia dramatyczne powodują zmianę w świadomości i postawie króla wobec świata. Bolesław decyduje się na zmianę swojej dotychczasowej linii politycznej, jego stanowczość i dynamikę zastępują nieprzemyślane, wydane w zapamiętaniu rozkazy obracające się przeciwko niemu samemu. Do momentu udowodnienia spiskowcom winy i rozkazu uwięzienia Wszeborza król jest istotnie

„odważny, mądry i przebiegły” i panuje nad zdarzeniami. Jednak śmiałość i mądrość jego umysłu zaślepia zapamiętanie i zapalczywość. Bolesław zaczyna się wahać, nie posiada przemyślanego planu działania, pod wpływem słów Wisławy podejmuje fałszywą decyzję, wydając wyrok skazujący na Hermana. Z monarchy tłumiącego bunt wielmożów, usiłującego zdobyciem „dowodu zbrodni” uspokoić siebie i naród, przeistacza się w tyrana. Wprawdzie nadludzka odwaga nie opuszcza go i w zmienionej sytuacji, ale mimo chwilowego zwycięstwa, będzie zmuszony do ustąpienia z tronu. Świat otaczający bohaterów w dramacie Hoffmana jest przedstawiony jako istota żywa. Ingeruje on czynnie w przebieg zmagañ króla ze spiskowcami (np. szturm na zamek ludu oburzonego okrucieństwem i despotyzmem Bolesława). Świat tragedii Hoffmana to nie jest opustoszały świat, w którym istnieją i walczą jedynie sami bohaterowie tragiczni. Świat jest tu wartością, z którą muszą się oni liczyć, dla króla staje się on przeszkodą na drodze do ugruntowania jego panowania. Bolesław jest tego świadomy. Z pozycji wywalczonej uprzednio przewagi zdoła jedynie nakazać swoim przeciwnikom uznanie i szacunek dla swojej osoby. Siły zostaje mu tylko na tyle, by złożyć berło „nie trwożną, lecz ręką potężną”.

Charakter króla jest więc w tragedii przedstawiony dynamicznie. To odstępstwo od zasad klasycznych było zupełnie przeciwne intencjom autora, dla którego zachowanie statyczności charakteru było jedną ze spraw najistotniejszych w tragedii.⁴⁸ Główny bohater jednego z czołowych przedstawicieli polskich pseudoklasyków przeżywa więc znamiennej ewolucję, niczym bohater sentymentalnej opowieści.

Bardzo interesująco przedstawia się kreacja postaci głównej bohaterki dramatu Ludwika Kropińskiego *Ludgarda*. Znamiennej cechą charakteru Ludgardy jest jego klasyczna stałość, a nawet heroiczna monumentalność. Charakter swojej bohaterki nakreślił Kropiński za pomocą niewielkiej liczby cech, z których trzy są nieustannie akcentowane. Technika charakterystyki jest więc typowo klasyczna, ale cechy, którymi posłużył się autor, obce są koncepcjom klasycznym. Ludgarda jest niewinną, cnotliwą i nieszczęśliwą królową. Królową wierną w miłości i przyjaźni, łagodną, piękną i tkliwą, najlepszą żoną i matką ludu, a przecież, mimo samych zalet osoby, samotnie cierpiącą, skrzywdzoną, zbolaną i tonącą we łzach. Oto jak rysuje się postać Ludgardy w opowiadaniu Nałęczu skierowanym do króla Przemysława:

⁴⁸ W przedmowie do *Bolesława Śmiałego* Hoffman wyraża przekonanie, że pisarz ma prawo odstąpić, w poważnej nawet mierze, od prawdy historycznej „dla tak ważnej przyczyny, jak jest utrzymanie charakteru osoby”. Pigoń, Bylicka: *op. cit.*, s. 518.

Tę dobrą matkę ludu widziałem, jak ona
 Nami, dziećmi swojemi, wkoło otoczona,
 Słodyczą dzieląc wszystkich, to słowy, to wzrokiem,
 Twarz swoją łez radosnych oblała potokiem,
 A zbytciem tkliwych wzruszeń przejęta, i zbladła,
 Jakby jakim nieszczęściem uderzona, padła.
 Lecz się nie trwoż, do życia ją wkrótce przywiodły
 Nasze usiłowania i kapłanów modły.
 Odzyskując je z jękiem, jakby żyć nie chciała,
 Obląkanym cię wzrokiem wśród tłumu szukała.⁴⁹

(akt I, sc. 5)

Takie ukształtowanie postaci bohaterki sprawia, że jest ona bliską krewną heroin romansowych, czułych i pięknych dusz sentymentalnych. Bohaterka kieruje się w życiu miłością i przyjaźnią, przeżywa bardzo mocno zawiedzione nadzieje. Niczym wzorcowy bohater sentymentalny wraca myślami do przeżytych już raz wzruszeń, przywołuje je wspomnieniem, by stały się podstawą do nowych przeżyć, jeszcze bardziej pogłębiających jej rozpacz i cierpienia. Np. Ludgarda do męża zwraca się:

...Niegdyś twoja dusza cała
 Sama się na Ludgardy łonie wylewała.
 Twój los i Twój byt wszystek z moim był złączony,
 Wśród cierpień znajdowałeś ulgę we łzach żony,
 Radość nawet nie mogła Tobie być przyjemną,
 Której by twoja miłość nie dzieliła ze mną.
 Niegdyś (te czasy z Twojej zniknęły pamięci),
 Myśli me zgadywałeś, uprzedzałeś chęci.
 Dziś widzę, nieszczęśliwa, że się wszystko zmienia,
 Obce są tobie moje trwogi i cierpienia.⁵⁰

(akt I, sc. 6)

Nasilenie emocjonalizmu tragedii idzie w parze z subiektywizmem i liryzmem, co nadaje utworowi „uwewnętrzzniony”, konfesyjny charakter, typowy dla literatury sentymentalnej. Kropiński zaczyna wierzyć w inną siłę kierującą człowiekiem niż rozum siłę, którą możemy nazwać porywem uczucia czy nieodpartym głosem serca. Nadaje on literaturze funkcję sentymentalną: wyrażania uczuć poety i wzruszania czytelnika. Celem poety sentymentalnego jest szukanie we wszystkim, o czym mówi „strony dotkliwej”, która może oddziaływać na słuchaczy⁵¹ i — jak pisze Kropiński — „trwożyć, rozczulać, dręczyć, przerażać, zasmucać”.⁵² Wynajduje on, że przy tworzeniu *Ludgardy* pragnieniem jego było, by tragedia ta „na widzach i słuchaczach dzielny skutek sprawiła, w wieku, w któ-

⁴⁹ L. Kropiński: *Ludgarda*, Poznań 1841, s. 21.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 30, 31.

⁵¹ Kostkiewiczowa: *op. cit.*, s. 35.

⁵² Kropiński: *Sztuka rymotwórcza* [w:] *Rozmaite pisma*, s. 132.

rym ludzie odbiegając form dawnych i prawideł, szukają zupełnie innych pożywień dla swojego serca".⁵³

Oświecenie polskie stworzyło niepisane reguły estetyczne, których przestrzegać musiała literatura narodowa o tematyce historycznej. Znamieniem pisarstwa w złym stylu były tematy kameralne, liryczne przeżycia, jakies „miłostki królów” — jak pisze A. Witkowska. Kropiński w *Ludgardzie* wyłamuje się z tych zasad, „zniża” wysoki ton historii, czyniąc główną bohaterką utworu postać legendarną, pseudohistoryczną. Opracowanie przez Kropińskiego tego właśnie motywu jest między innymi wyrazem dążenia do szukania podniet i źródeł dla własnej twórczości w faktach i legendach z przeszłości. Taka interpretacja historii zapowiada już wyraźnie nowe, preromantyczne zainteresowania i upodobania.⁵⁴

W przekazanym przez legendę i kronikę zdarzeniu autor dostrzega i podejmuje przede wszystkim jego wartości liryczne. Bohaterką swojej tragedii czyni postać pseudohistoryczną, ale zawierającą w sobie wielkie możliwości różnych przedstawień emocjonalnych. Nagła odmiana losu szczęśliwej dotąd królowej i jej niezwykła uczuciowość gwarantują autorowi ogromne pole możliwości w kreśleniu jej przeżyć wewnętrznych. Pisarza interesować będą tylko przeżycia bohaterki, a nie składające się na całą historię dramatyczne fakty, które mogłyby posłużyć do budowy pełnej napięcia akcji. W akcji tego dramatu sytuacja liryczna usamodzielnia się, góruje nad scenicznym „dzianiem się”, które ma charakter pretekstowy, służy eksponowaniu nastrojowości i wysuwaniu na plan pierwszy psychicznych przeżyć bohaterów. Atmosfera niepewności, podsłuchane wyznania Przemysława i Ryksy, przyjazd ojca, krąg podejrzeń otaczający bohaterkę, rozkaz jej uwięzienia, ucieczka i śmierć — wszystkie te wypadki są w tragedii ważne przede wszystkim dlatego, że pozwalają ujawnić autorowi całą głębię uczuć heroiny, jej rozpacz i szlachetną wielkość. Liryzm dramatu przewycięża klasyczny, chłodny dystans wobec postaci, zbliża ją do czytelnika, każe mu wzruszać się losami bohaterki.

Tragedia Kropińskiego prezentuje odmienny typ bohatera od postulowanego przez poetykę klasycystyczną. Jest to jednostka przeżywająca biernie swoje konflikty duchowe, pasywna.

⁵³ K. S.[lotwiński]: *Kilka słów o Ludgardzie, tragedii wierszem napisanej, przez Ludwika Kropińskiego*, „Czasopismo Naukowe od Zakładu Narodowego im. Ossolińskich wydawane”, r. 1831, z. 4, s. 93.

⁵⁴ A. Witkowska: *Równieżnicy Mickiewicza*, Warszawa 1962, s. 166.

Rykxa, Rykxa, miłości twojej cel jedyny,
 A mnie hańbisz, odrzucasz i karzesz bez winy.
 Przebaczam ci, zgadzam się z srogim przeznaczeniem,
 I sama tylko idę z Bogiem i sumieniem.⁵⁵

(akt V, sc. 3)

Takimi słowami zwraca się Ludgarda do męża. Postawa taka obca jest bohaterom klasycznym. „We łzach tonąca” królowa przyjmuje „wyrok losu” z poddaniem się, nie podejmuje żadnych kroków w celu zmiany sytuacji. Słaba, „bez szemrania znosząca krzywdy i cierpienia” nie jest zdolna do czynu, jej domeną jest uczucie. Ludgardę otacza aura smutku i melancholii łez, żalów i jęków. Bohaterka skarży się:

Jakże gwałtownie dla mnie wszystko się odmienia.
 Opuszczona, nieszczęsna, i bez doświadczenia!
 Wszystko dzisiaj mną drżącą, jako listkiem chwieje,
 I jedyną z mych pociech odbiera nadzieję.⁵⁶

(akt I, sc. 7)

Cechuje ją delikatny i pełen przyjaźni stosunek do każdego człowieka, będący naturalnym nakazem prawdziwej czułości i nieodłącznym znamieniem dusz czułych. Królowa „wszystkich dzieląca słodyczą” niezdolna jest nikogo skrzywdzić ani życzyć źle nawet własnym wrogom. Oto na jaką obronę Przemysława zdobywa się ta kobieta skazana przez niego niewinnie na śmierć:

Jakto? za mnie go, za mnie karać chcecie?
 Ach! ty nad nieszczęśliwą ulituj się przecie,
 Ty, coś mojego serca najlepiej wiadomy,
 Ty na mnie obróć wszystkie waszej zemsty gromy,
 A życie mu nie bierzcie.⁵⁷

(akt III, sc. 1)

M. Szykowski pisał, że Ludgarda „jest postacią na wskroś liryczną o pewnej stylizacji sentymentalnej, właściwej epoce i zdolnościom autora. Przytacza on także znamienne w tej mierze zdanie ówczesnego recenzenta („Gazeta Korespondenta Warszawskiego” z dn. 12 VII 1822 r.), który określa charakter bohaterki „płodem [...] autora zgłębiającego uczucia serca”.⁵⁸ Czuła bohaterka nie mogła się też okazać obojętną wobec ojczyzny — Ludgarda gotowa jest wszystko dla niej poświęcić. Charakterystyczne jest, że ta bezsilna kobieta w momencie, gdy osiąga ją największy cios — rozkaz uwięzienia — zdobywa się na postawę godną prawdziwej klasycznej heroiny. Oto opis zachowania się bohaterki w tej krytycznej chwili:

⁵⁵ Kropiński: *Ludgarda*, s. 120.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 71, 72.

⁵⁸ Szykowski: *op. cit.*, s. 333.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 343.

...wówczas ... zrównała się z Bogi.
 Cios tak wielki, tak nagły, tak niespodziewany,
 Na twarzy nawet żadnej nie zrobił odmiany.
 Cała zebrana w siebie, po chwili milczenia,
 Ożywiona świadectwem własnego sumienia:
 Niewinnam, ojczy, rzekła: a ci co źle sądzą,
 Litości raczej godni! Przebaczmy im! błędzą.
 Na zasługi Bóg nasze cierpienia policzy.
 Wola jego! Spełnijmy ten kielich goryczy!⁶⁰
 (akt IV, sc. 1)

Ludgarda w tym momencie łączy w sobie „tkliwość” i „śmiałość”. Do więzienia idzie „z równą jak gdyby na tron powagą”, przełamując swą słabość cieszy ojca i przyjaciół, urastając w ich oczach do rangi istoty nadludzkiej niemal w swych cnotach. Zaręba relacjonując zachowanie bohaterki, mówi:

Jej wyższość nad nieszczęścia, słodycz wśród cierpienia,
 Obrona nieprzyjaciół, łatwość przebaczenia,
 Nie są to ludzkie cnoty.⁶¹

(akt IV, sc. 1)

Przy konstrukcji postaci królowej obecne są dwa typy idealizacji: klasycznej i sentymentalnej. Uwznioślona wielkość bohaterki zmierza do zadziwienia nie jej potęgą i wielkością urodzenia, lecz czułością i niezwykłą szlachetnością. Ją niezwykła tylko nadmiernie wrażliwa reakcja czułego serca.

Podobną tendencję w kształtowaniu postaci bohaterów możemy obserwować w dramatach Niemcewicza. Postać królewska Władysława Warneńczyka, pana dwóch narodów i zwycięskiego wodza, przedstawiona jest w sposób odbiegający od założeń klasycystycznych. Władysław ukazuje się czytelnikowi w trakcie przeżywania zwykłych ludzkich uczuć, walk wewnętrznych ze słabością. Ten wielki bohater, bohater królewski ulega wyraźnej „demokratyzacji”, staje się postacią podobną do zwykłych, ale czułych bohaterów sentymentalnych. W kreacji jego charakteru ściera ją się dwie koncepcje: obywatela i „człowieka prywatnego”, króla i kochanka. Władysław jako król charakteryzowany jest w sposób klasyczny poprzez podkreślenie tych jego cech, które różnią go od otoczenia, wywyższają nad nie, czynią wielkim i niezwykłym. Jest więc mężny i chciwy sławy, skupia w sobie „cnoty cných Jagiełłów rodu”, stanowi wzór wodza i króla świadomego spoczywających na nim obowiązków.

Podkreślając wielkość króla nie akcentuje się już monumentalnej, heroicznej, samotnej wielkości, bohater jest ściśle powiązany ze światem zewnętrznym. Inaczej niż w dawnej „wysokiej” tragedii rysują się sto-

⁶⁰ Kropiński: *Ludgarda*, s. 96.

⁶¹ *Ibid.*, s. 95.

sunki między poszczególnymi bohaterami. Ludzie ukazani w tragedii Niemcewicza dysponują właściwościami nie znanymi literackim przedstawicielom założeń racjonalistycznych. Ukazani są w zwykłych, czysto „codziennych” sytuacjach. Ich wzajemne kontakty układają się na prawach emocjonalnych zbliżeń i odczuć. W utworze Niemcewicza widoczna jest emocjonalizacja stosunków międzyludzkich, wzrasta rola i ranga przyjaźni. Przyjaźń stawia król w pierwszym szeregu akceptowanych przez siebie wartości, nazywa ją „najmilszym darem”. Prócz zalet dzielnego wojownika i rycerza Władysław wyposażony jest w inne jeszcze cnoty sentymentalne. Jest sprawiedliwym, dobrym i łaskawym monarchą, którego czułe serce nie zaznałoby spokoju, gdyby poddanym stała się krzywda. Władysław to jeszcze czuły kochanek otoczony aurą smutku, tęsknoty i melancholii;

...jeden wpośród tych zwycięskich szyków,
Wśród radosnego wojska wesółych okrzyków,
Smutnej tęsknoty w sercu nosi niepokoję.⁶²

(akt I, sc. 5)

Czynami Władysława kierują jakieś nie znane i niezrozumiałe przez otoczenie przyczyny, dodatkowego znaczenia nabierają gesty, uśmiech, milczenie, co sprawia, że motywów jego postępowania nie może zrozumieć nawet opiekun i najwierniejszy przyjaciel — Tarnowski. Bohatera cechuje zmienność nastrojów, łatwość przechodzenia od biernego smutku do pogody i radości, ambiwalencja uczuciowa charakterystyczna dla bohaterów sentymentalnych.

Miłość, która ostatecznie nie zapewnia bohaterowi szczęścia, staje się dla niego źródłem udręki i jednocześnie radości. „Bohater cierpiący szczęśliwszy jest od tego, który nie jest zdolny do przeżyć” — to znane twierdzenie pisarzy sentymentalnych. „Łzy radosne” Ludgardy towarzyszą jej w szczęściu i nieszczęściu, są wyrazem bólu i rozkoszy. W tragediach Niemcewicza i Kropińskiego uczucie stoi na pierwszym miejscu w hierarchii uznawanych wartości i właśnie ono, nie rozum kieruje czynami zarówno króla, jak i Ludgardy. Bardzo charakterystyczna jest ta wspólnota upodobań i cech reprezentanta „tkliwego” rycerstwa i czulej królowej. To właśnie w literaturze sentymentalnej przedstawiciele świata mężczyzn zbliżają się i upodabniają do przedstawicielek świata kobiet. I jedni, i drudzy rozpatrują częstokroć problemy polityczne przede wszystkim z perspektywy własnego serca. W chwili rozterki duchowej, gdy król waha się jaką podjąć decyzję — zerwać przymierze z Turkami czy dochować wiary przeciwnikowi, argumentem decydującym okaże się życzenie ukochanej kobiety, „Miłość walczyć mi każe” — oświadcza Władysław wyruszając do boju. Tę odmienność, sentymental-

⁶² J. U. Niemcewicz: *Dzieła*, Warszawa 1803—1805, t. I, s. 348.

talność charakteru bohatera Niemcewicza podkreśla Szyjkowski, pisząc, że w kreacji charakteru Władysława kochanek klóci się z mężem stanu. Nie jest to jednak żywiołowo namiętny kochanek Racine'a, ale melancholijny, zrezygnowany, cierpiący na „ból życia”, niemal Werterowski młodzieniec, którego nie zna francuska tragedia pseudoklasycyzmu.⁶³

Rysy sentymentalne posiadają też inni bohaterowie tragedii tego czasu. „Więcej (...) tkliwych uczuć, niż wyniosłej duszy” ma Wilhelm, niešťeśliwy kochanek Jadwigi w tragedii Niemcewicza *Jadwiga, królowa polska*. W kreśleniu sylwetki Wilhelma dochodzą do głosu typowo sentymentalne cechy, jak czułość, delikatność, wrażliwość. Zaznacza się też „pietyzm sentymentalny” — upodobanie w stanach naiwności, beztróski i niewinności typowych dla ludzi żyjących na łonie przyrody. Typowo sentymentalnym rysem, realizacją roussovskiego hasła „powrotu do źródeł” będzie marzenie Wilhelma o ucieczce od świata, od „blasku majestatu” i „pompy królewskiej” do „skromnej zaciszy”, w której mógłby wieść z ukochaną „słodkie życie”. Czułą jest też Jadwiga, ale w jej postaci istnieją równocześnie i konwencje klasyczne. Z tragedii antycznej wywodzi się na przykład fatalistyczna koncepcja losu ludzkiego. Postępowanie bohaterki jest z góry określone. Przyniosła ona ze sobą na świat swoje przeznaczenie i próżny jest jej bunt i jej wewnętrzna walka.

Arnold Hauser pisze, że rozdzwięk pomiędzy autentycznymi uczuciami a konwencjonalnymi formami z jednej strony i między nowatorskimi formami a konwencjonalnymi uczuciami z drugiej jest najsilniejszym bodźcem artystycznego rozwoju. Stwierdza on, że przemiana uczuć, nastrojów i skłonności nie idzie w parze z odnowieniem form. Formy są trwalsze niż żywotność związanych z nimi dyspozycji psychicznych, a nowe doświadczenia pojawiają się przed wynalezieniem stosownych dla nich form wyrazu.⁶⁴ Przykładem takich przemian są omawiane przez nas dramaty Kropińskiego i Niemcewicza. Stara, tradycyjna, klasycystyczna forma zawiera w sobie nowe wartości uczuciowe będące już znamiem innego stylu i epoki. Tacy bohaterowie, jak Ludgarda i Władysław są postaciami, w których wyrażone zostaje nowe rozumienie życia. Są wyrazicielami tych przekonań i postaw, których afirmację przyniósł sentymentalizm, a miał pogłębić i ugruntować romantyzm.

III

Dramat klasyczny jest najpełniejszą, najbardziej wyrazistą manifestacją klasycyzmu i charakterystycznego dla niego triumfu konwencji nad rzeczywistością. Polscy pseudoklasyści pierwszej połowy XIX w. nie rea-

⁶³ Szyjkowski: *op. cit.*, s. 99.

⁶⁴ A. Hauser: *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 366, 367.

lizują jednak w swych utworach czystego modelu tragedii klasycznej, mimo programu literackiego zdecydowanie klasycznego. Pisarze nie odczuwają żadnych niekonsekwencji mieszając elementy tradycyjne z nowatorskimi, wbrew teoretycznym zapewnieniom wierności dla estetyki klasycystycznej. Wyjątkowy dynamizm życia literackiego epoki, krystalizujące się nowe poglądy wpływają na praktykę poetycką twórców. Choć tragedia pseudoklasyczna pozostaje wyraźnie pod wpływem i naciskiem dwustronnych reguł i przepisów poetyckich, jej wewnętrzna struktura zdradza niekiedy swoiste załamania i pęknięcia, znamionujące już napływ nowych gustów i zainteresowań literackich. Jedności dramatyczne, których zachowanie było podstawowym warunkiem wierności dla poetyki klasycystycznej, przybiorą różną postać w konkretnych realizacjach dramatycznych. Największe odstępstwa od reguł nastąpiły w twórczości J. U. Niemcewicza, znanego nowatora literackiego. Takie dramaty, jak *Zbigniew*, czy *Jadwiga* charakteryzujące się dążeniem do osiągnięcia nieskrępowanej, luźnej budowy torowały drogę dramatowi romantycznemu.

Charakterystyczny dla epoki ferment ideowy i artystyczny spowodował rozluźnienie sztywnych granic gatunku literackiego. Nastąpiło kontaminowanie różnych konwencji literackich. W przestarzałej strukturze tragedii klasycznej pojawiły się elementy nowe, nawiązujące do poetyki opery, powieści czulej, czy powieści grozy. Wystąpiło dążenie do przekształcenia konstrukcji i stylu obowiązującego w tragedii, a opartego na zasadach retoryki, w kierunku prostoty i naturalności, a także zjawisko liryzacji dramatu. W tragedii pseudoklasycznej starły się różne tendencje literackie, rozbijając jej wewnętrzną jednolitość i „czystość” gatunkową i czyniąc ją gatunkiem przełomu. Choć spełnia ona w zasadzie wiele z postulatów doktryny klasycznej, choć respektuje jej niektóre nakazy, służy częstokroć wyrażaniu nowych już treści, staje się niekiedy wykładnikiem nowych praw emocjonalnych.

Specjalną rolę odegrał tu współlistniejący z klasycyzmem sentymentalizm. Zaborczy i prężny prąd „dołów literackich” sięgnął nawet do „wysokiego” i pierwszego z klasycznych gatunków. Sentymentalizm odgrywa w stosunku do klasycyzmu rolę koniunktury oddziaływującej na klasyczny system gatunkowy. Usiłuje on dokonywać reform wśród zastanych konwencji, przekształcać pewne elementy, a inne wprowadzać, lub usuwać. W takim ujęciu konwencje literackie są strukturami, znajdującymi się pod nieustannym ciśnieniem zmiennych i dynamicznych koniunktur, a nie ustatycznionymi typami wypowiedzi.⁶⁵ Zasady strukturalne tragedii jako elementy względnie proste, schematy nie wypeł-

⁶⁵ Por. M. Głowiński: *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969, s. 40—46.

nione semantycznie poddają się stosunkowo trwałej konwencjonalizacji. Choć — jak już pisaliśmy — i tu nastąpią pęknięcia świadczące o rodzeniu się nowych zasad konstrukcyjnych.

Konwencje klasyczne w dziedzinie struktury tragedii są trwalsze, niż te, które dotyczą konstrukcji bohatera. Konstrukcji wewnętrznie złożonej, a tym samym łatwiej podlegającej historycznej zmienności.⁶⁶ Bohater tragedii wykazuje w swoim rysunku bardzo znamienne przekształcenia. Takim pisarzem, jak J. U. Niemcewicz, L. Kropiński nie odpowiada klasyczna, sugestywna koncepcja natury ludzkiej, gdzie rozum, wola i namiętność mają ściśle wyznaczone role. Tworzą oni typ bohatera, w postaci którego dochodzi do swoistego połączenia i współistnienia cech klasycznych i sentymentalnych. Czulość traktowana jest jako niemal synonimiczne określenie najcenniejszych walorów człowieka, a jednocześnie podbudowana tradycyjnymi już w tragedii cnotami rycerskości i wspaniałości duszy. Załamuje się klasyczna koncepcja kształtowania charakterów w tragedii. Bohaterowie stają się nosicielami cnót sentymentalnych, podlegają „demokratyzacji” i deheroizacji. Traci znaczenie zasada statyczności i typowości charakteru. Pojawiają się próby indywidualizacji, wzbogacenia psychologicznego rysunku bohatera.

Faktem jest, że w tragediach „pseudoklasyków” brak często oryginalności i pomysłowości, chociażby w samym doborze tematów. Pisarze powracają ciągle do tych samych zdarzeń i opracowują je według istniejących już schematów strukturalnych i charakteryzatorskich. Często tragedie są monotonnymi szablonami różniącymi się tylko poziomem doskonałości formalnej. Uogólnienie jednak tego sądu na całą twórczość okresu byłoby posunięciem z gruntu błędnym i krzywdzącym. W omawianych dramatach akcentowaliśmy istnienie elementów oryginalnych i nowatorskich, świadczących o talencie twórców i wartościach dzieł. Drobku tzw. „pseudoklasycyzmu” nie możemy pomniejszać zawężając jego osiągnięcia do jednej tylko tragedii — *Barbary Radziwiłłówny* A. Fe-lińskiego. Byłoby to z dużą szkodą dla polskiej kultury i nauki, która nieoczekiwanie w „schematycznej” tragedii klasycystycznej odnajduje ciekawy materiał do badań nad ścierającymi się wówczas w literaturze tendencjami.

РЕЗЮМЕ

Общепринятые и одобренные историками литературы взгляды на польскую классицистическую трагедию основываются на уверенности

⁶⁶ Por. A. Okopień-Sławińska: *Rola konwencji w procesie historyczno-literackim* [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1967, s. 66.

в том, что этот жанр внутренне монолитен, далек от каких-либо попыток обогащения психологического рисунка героев, что литература этого периода бледна и неинтересна, теряющая к тому же временами мыслительные и художественные перспективы. Термин „псевдоклассицизм“ получил пренебрежительную окраску уже в момент возникновения и расцвета этого литературного направления, да и сегодня положение изменилось незначительно.

Научная литература уже давно отвергла обязывающий с времен романтизма взгляд о монолитности и однообразии польского Просвещения, заменяя его тезисом о многообразии литературы этого времени и исключительном динамизме литературной жизни этой эпохи. Исследователи также указывают на дифференциацию литературного сознания и художественной практики писателей первой половины XIX века, формирование новых теоретических взглядов и изменение художественных методов.

Псевдоклассицистическая трагедия остается ясно под влиянием классицистических художественных норм и принципов, но ее внутренняя структура иногда открывает нам своеобразные бреши и трещины, свидетельствующие о появлении новых вкусов и литературных интересов. Принцип драматического единства, соблюдение которого для классицистической поэтики являлось основным условием подлинности, принимает в конкретных драматических реализациях разные формы. Такие драмы, как „Збигнев“ или „Ядвига“ Ю. Немцевича, характеризующиеся стремлением к неограниченному, свободному построению, прокладывали дорогу романтической драме.

Одним из ортодоксальных писателей этого времени окажется А. Гоффман, автор трагедий „Гелигунда“ и „Болеслав Смелый“. Этот писатель стремился во чтобы то ни стало удовлетворить вкусы „знатоков“, соблюсти в своих произведениях все классические правила и избежать „ошибок“. Гоффмана характеризует необыкновенная забота о целесообразности каждой драматической линии, стремление победить все трудности, вызванные тесным придерживанием норм классицистической эстетики. Несмотря на кажущийся схематизм, в произведениях этого писателя мы встречаем очень интересные определения категорий времени и пространства.

Характерное для этой эпохи идейное и художественное брожение вызвало ослабление жестких границ литературного жанра. Наступило смешение разных литературных традиций. В устаревшей структуре классической трагедии появились новые элементы, напоминающие поэтику оперы, чувствительной повести или повести ужаса. Появилось стремление к преобразованию обязательных для трагедии конструкций и стиля, основанных на принципах риторики, в направлении непос-

редственности и естественности, наблюдается также новое для классицизма явление — лиризация драмы. В псевдоклассицистической трагедии соприкасались разные литературные тенденции, разбивавшие ее внутреннюю монолитность и жанровую „чистоту”, делая ее переломным жанром. Особую роль сыграл существующий рядом с классицизмом сентиментализм. Активное и динамическое течение „литературных низов” обратилось даже к „высокому” и первому в классицизме жанру.

В классицистических трагедиях более устойчивыми оказались традиции в области структуры, а не в области конструкции героя, конструкции внутренне сложной и поэтому легче подчиняющейся исторической неустойчивости. Герой трагедии подвергается очень значительным преобразованиям. Таким писателям как Ю. У. Немцевич и Л. Кропински не отвечает классицистическая концепция человеческой природы, где у разума, воли и страстей имеются точно установленные роли. Эти писатели создают новый тип героя („Людгарда” Кропинского, „Владислав под Варной” Немцевича), в образе которого происходит слияние классицистических и сентиментальных черт. Рушится классическая концепция лепки характера в трагедии. Герои становятся носителями сентиментальных достоинств, подвергаются „демократизации” и дегероизации. Теряет значение принцип статичности и типичности характера. Появляются пробы индивидуализации, обогащения психологического рисунка героя.

Известно, что псевдоклассицистическим трагедиям часто не хватает оригинальности и изобретательности, часто это всего лишь однообразные шаблоны, отличающиеся друг от друга только уровнем формального совершенства. Однако перенесение этого взгляда на все драматическое творчество этого периода было бы ошибочным и несправедливым. В рассматриваемых драмах мы обращали внимание прежде всего на существование в них оригинальных и новаторских элементов, свидетельствующих о таланте их авторов и ценности произведений. Нельзя не дооценивать достижений так называемого „псевдоклассицизма”, сводя их только к одной трагедии „Варвара Радзивилловна” А. Фелинского. Это нанесло бы большой вред польской культуре и науке, которая неожиданно в „схематической” классицистической трагедии находит интересный материал для исследований над уже стирающимися в это время литературными тенденциями.

R É S U M É

Les opinions sur la tragédie de l'époque du classicisme en Pologne, généralement admises et acceptées par les historiens de la littérature,

se fondent sur la conviction que c'est un genre intérieurement homogène, loin de toute tentative d'enrichissement psychologique du dessin des héros, que cette littérature est dépourvue de couleur et peu intéressante, qu'elle perd parfois les perspectives mentales et artistiques. Le terme „pseudo-classicisme” a reçu un sens péjoratif déjà dans le moment même de la formation et de l'épanouissement de ce type de création littéraire ou artistique; cette situation n'a pas changé beaucoup même aujourd'hui.

Il y a bien longtemps déjà que la littérature scientifique avait rejeté l'opinion — obligeant presque depuis le romantisme — sur l'homogénéité et l'uniformité du siècle des Lumières en Pologne, la remplaçant par celle sur l'existence de plusieurs aspects de cette littérature et le dynamisme exceptionnel de la vie littéraire de cette époque. Les historiens de la littérature et de l'oeuvre poétique des écrivains de la première moitié du XIX-e s., la cristallisation de nouvelles opinions théoriques et les transformations des conventions créatrices.

La tragédie pseudo-classique subit une influence bien distincte des normes et des principes du classicisme, mais sa structure intérieure laisse apercevoir parfois certains écarts témoignant déjà de l'apparition de nouveaux goûts et idées littéraires. Les unités dans la construction du drame, dont la conservation était une condition fondamentale de fidélité à l'art poétique du classicisme, prendront des formes diverses dans les réalisations dramatiques concrètes. Les drames tels que *Zbigniew* ou *Jadwiga* de J. U. Niemcewicz, se caractérisant par la tendance à avoir une composition libre et illimitée, frayaient le chemin au drame romantique.

De cette époque, A. Hoffman, auteur des tragédies *Heligunda* et *Boleslaw Śmiały*, sera un des écrivains les plus orthodoxes de ces temps-là. Il avait l'ambition de satisfaire „les connaisseurs”, tout en „gardant le plus rigoureusement” les règles classiques et en évitant „des erreurs”. Ses ouvrages se caractérisent par la surveillance scrupuleuse de l'opportunité de chaque ligne dramatique, l'ambition de surmonter toutes les difficultés résultant de l'observation exacte des normes esthétiques du classicisme. Malgré un schématisme apparent dans ses tragédies, on y rencontre une formation très intéressante de la catégorie du temps et de l'espace.

Le ferment artistique et d'idées, spécifique pour cette époque-là, a donné en résultat un relâchement de rigides limites du genre littéraire. On pouvait alors observer une contamination de diverses conventions littéraires. Dans la structure surannée de la tragédie classique on voyait apparaître des éléments nouveaux, rappelant la poétique de l'opéra, le roman tendre ou le roman de terreur. Il y avait une tendance à transformer

la construction et le style — obligeant dans la tragédie et fondés sur les principes de rhétorique — vers la simplicité et le naturel. On a pu observer aussi le phénomène d'introduction des éléments lyriques dans le drame. Dans la tragédie pseudo-classique, plusieurs tendances littéraires se sont rencontrées, brisant son homogénéité et sa „pureté” de genre et en en faisant un genre de la crise. Un rôle particulier était ici joué par le sentimentalisme, coexistant avec le classicisme. Le courant de la „basse littérature”, envahisseur et expansif, a atteint même le „haut” et le premier des genres classiques.

Les conventions classiques dans le domaine de la structure de la tragédie sont plus durables que celles qui concernent la construction du héros, étant une construction intérieurement compliquée et, par ce fait, plus sujette à la variabilité historique. Le héros de la tragédie démontre, dans son dessin, une transformation très caractéristique. De tels écrivains que J. U. Niemcewicz ou L. Kropiński ne se contentent pas de la conception suggestive de la nature humaine où la raison, la volonté et les passions de héros (cf. *Władysław pod Warną* de Niemcewicz et *Ludgarda* de Kropiński), en la personne duquel s'unissent spécifiquement et coexistent les traits classiques et sentimentaux. La conception classique de formation des caractères dans la tragédie cède. Les héros deviennent représentants des vertus sentimentales, ils subissent une „démocratisation” et une dés-héroïsation. Le principe de caractère statique et typique perd son importance. On observe les essais d'individualisation et d'enrichissement psychologique du dessin du héros.

Il est vrai que les tragédies pseudo-classiques manquent souvent d'originalité et d'invention, qu'elles sont des pièces monotones et routinières, ne différant entre elles que par le niveau de perfection formelle. Une généralisation de cette opinion sur tous les drames de cette époque serait pourtant une démarche totalement fautive et préjudiciable. Dans les drames envisagés nous avons mis l'accent sur la présence des éléments originaux et novateurs témoignant du talent de leurs auteurs et des valeurs de ces oeuvres. Cependant, nous ne pouvons pas déprécier la littérature de l'époque dite „pseudo-classique” en limitant ses acquisitions uniquement à une seule tragédie — celle de A. Feliński, intitulée *Barbara Radziwiłłówna*. Cela aurait porté préjudice à la culture et la science polonaise qui, dans la tragédie „schématique” du classicisme, retrouvent un matériel intéressant pour l'examen des tendances littéraires de l'époque.