

Janina Kołtuniak-Abramowska

"Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej", Tadeusz Bieńkowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/3, 370-376

1968

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.

jednokrotnie da znać o sobie w zaniedbanej dziedzinie badań mediewistycznych. Nie mylono się bynajmniej w krótkim streszczeniu francuskim, stwierdzając o rozprawie i autorze: „*c'est la première étude de ce sujet ayant une base scientifique digne d'un chercheur moderne*” (s. 264).

Paweł Kocikowski

Tadeusz Bieńkowski, FABULARNE MOTYWY ANTYCZNE W DRAMACIE STAROPOLSKIM I ICH ROLA IDEOWA. STUDIUM Z DZIEJÓW KULTURY STAROPOLSKIEJ. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 144, 2 nlb.+2 wklejki ilustr. „*Studia Staropolskie*”. Pod redakcją Czesława Hernasa i Jerzego Ziomka. Tom XIX. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Podjętym zestawieniem motywów antycznych w dramacie staropolskim, Tadeusz Bieńkowski potraktował swoją pracę jako wycinek problemu o wiele szerszego, a kluczowego dla staropolszczyzny, którym jest rola tradycji antycznej w tej epoce. W samym tytule książki, a także w pierwszym zdaniu *Uwag wstępnych* znajdujemy wyraźną zapowiedź oglądania materiału w aspekcie ideologicznym. Jak dotąd — zgoda, nie sposób inaczej. Jednak następny akapit budzi już pewne wątpliwości: autor odcina się od prac poświęconych „artystycznej roli antyku” (s. 5), izoluje aspekt ideowy od artystycznego. Nie wchodząc w rozważania metodologiczne, chciałabym tu zasygnalizować niebezpieczeństwo takiej izolacji. Odczytanie utworów literackich jako „pełnowartościowych dokumentów życia społecznego” (s. 130) możliwe jest dopiero po zbadaniu ich specyfiki literackiej, aspekty te, a więc i odpowiednie etapy pracy badawczej mogą się co najwyżej nakładać, nigdy wykluczać. Na szczęście autor nie jest w stosunku do swoich założeń konsekwentny i niejednokrotnie, z dobrym skutkiem, używa narzędzi badacza literatury (analiza moralitetów mitologicznych).

Jest i druga wątpliwość. Bieńkowski zdaje się być absolutnym wyznawcą indukcji. Żywi przekonanie, że synteza tworzy się niejako mechanicznie przez sumowanie badań wycinkowych, że trzeba powiększać liczbę znanych faktów, a całość sama się złoży. „Do podsumowań syntetycznych brak bowiem ciągle danych z obrębu liryki i epiki, mało są znane dzieje i rola w formowaniu ideologii parlamentaryzmu staropolskiego teorii państwa i prawa republikańskiego Rzymu, nie zbadano gruntownie przebiegu i tendencji »sporu o antyk« w Polsce, nie ustalono zakresu i treści pojęcia antyku w omawianym okresie” (s. 130). Otóż wydaje się, że owo „pojęcie antyku” i najważniejsze etapy procesu, jakim jest „spór o antyk”, trzeba sobie uświadomić wcześniej, przed podjęciem szczegółowych badań którejkolwiek jego fragmentu. Wstępna, całościowa hipoteza robocza pomogłaby choćby uporządkować, zhierarchizować materiał, a sama stopniowo ulegałaby weryfikacji. Na sformułowanie takiej hipotezy dotychczasowy stan badań z pewnością pozwala, zwłaszcza przy uwzględnieniu analogii w stosunku do materiału zachodnioeuropejskiego.

O charakterze książki zadecydowało skromne (może zbyt skromne?) założenie wstępne pracy — jako *par excellence* materiałowej. W nagromadzenie materiału włożył autor wysiłku niewiele, a w tym zakresie uzyskał bezdyskusyjnie cenne, rzetelne rezultaty. Aby wydobyć owe 360 dramatów o tematyce antycznej i *multum* innych, zawierających antyczne epizody i aluzje fabularne, trzeba się swo-

bodnie poruszać w materiale ogromnym. Bieńkowski uwzględnił nie tylko cały dostępny zbiór dramatów drukowanych i rękopiśmiennych, ale i programy zawierające streszczenia sztuk nie zachowanych, a nawet ogólnikowe wzmianki o przedstawieniach. Książka jego, wyprzedzwszy ukazanie się tomów 2 i 3 *Bibliografii dramatu staropolskiego*, jest więc pierwszym źródłem informacji o wielu nie znanych dotąd tekstach, rodzajem kompendium materiałowego, które z wdzięcznością ustawi na półce podręcznej każdy badacz tej dziedziny. Na specjalną uwagę zasługują zbiorcze wykazy zawierające daty pojawienia się dramatu opartego na danym motywie, które pozwalają śledzić fazy wzrostu i zaniku zainteresowania poszczególnymi tematami. Przedrukowanie podobnych zestawień z terenu europejskiego daje możliwość przybliżonych wniosków statystycznych¹. Nawiasem mówiąc szkoda, że autor tylko w tym miejscu sięgnął po materiał niepolSKI, a w związku ze swoim tematem centralnym — funkcją ideową dramatu — uchylił się od komparatystyki.

Materiał zgrupowany został według kryterium przynależności do repertuaru poszczególnych teatrów szkolnych: jezuickiego, pijarskiego, teatyńskiego, szkół Akademii Krakowskiej, szkół różnowierczych (bez rozbicia na wyznania), z zamknięciem pozostałych tekstów w grupie „dramatu pozaszkolnego”². Kategoria ta, w którą jak w pojemny worek zebrano zjawiska bardzo rozmaite, budzi sprzeciw szczególnie w zestawieniu z następującymi deklaracjami autora: „Właśnie środo-

¹ Przejrzystość tych zestawień ogranicza to, że autor kierował się przy formułowaniu haseł tytułami dzieł tam nawet, gdzie są one niefortunnymi tworam i współczesnych badaczy lub wydawców. Tak utworzony przez Windakiewicza tytuł *De rege Danao* daje hasło „Danaos” (w zestawieniu europejskim figuruje hasło „Danaidy”). Podobnie „Wojna trojańska” obok „Andromachy”, „Pentesilei”, „Trojanek” i „Troi” z zestawienia europejskiego. Sądzę, że warto by się pokusić o sformułowanie porównywalnych i wyłączających się haseł, może wychodząc od cykliów mitologicznych, nawet uwzględniając cykle w dramacie nie wykorzystane — zero też jest liczbą znaczącą.

² W tym miejscu można by znowu rozpocząć spór o zakres wykorzystanego materiału. Skoro ważne są wiadomości o przedstawieniach nie zachowanych dramatów szkolnych, skoro istotne wiadomości o dramatach jezuickich pisanych przecież w języku łacińskim i często przez nie-Polaków, należało oczekiwać omówienia librett oper Władysławowskich, z których przynajmniej kilka opiera się na motywach mitologicznych (Pucitellego *Il ratto di Helena*, *Narciso trasformato*, *L'Enea*, *Andromeda*, *Le nozze d'Amore e di Psiche*, *Circe delusa*; Bruneria *Marte ed Amore*; przerobione przez Twardowskiego libretto o Dafnidzie z roku 1635). Teksty te były co prawda pisane przez Włochów po włosku, ale z przeznaczeniem, na zamówienie polskiego dworu, co przesądza o ich przynależności do polskiej kultury. Na temat ich funkcji ideologicznej, aktualizacji i aluzji politycznych interesujące uwagi przynosi książka K. Targosz-Kretowej, *Teatr dworski Władysława IV* (Kraków 1963) i referat W. Roszkowskiej, *Uwagi o programowości teatru barokowego w Polsce*. (w zbiorze: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Wrocław 1967). W książce Bieńkowskiego omówienie opery Władysława IV stanowiłoby przydatne ogniwo także w zakresie porównań szkolnej i nieszkolnej produkcji dramatycznej. Tu właśnie istnieje szansa konstrukcji opozycji i paraleli, bo o inscenizacjach pozostałych dramatów grupy „nieszkolnej” prawie nie mamy informacji; stanowią one materiał zasadniczo literacki, a więc w sensie społecznego oddziaływania nieporównywalny.

wiska twórcze, różniące się ideowo, wyznaczały kryteria podziału na poszczególne kręgi dramatu” i „socjologiczny podział materiału okazał się najbardziej przydatny” (s. 131). Różnice ideowe i społeczne między twórcami elitarnego repertuaru dworskiego (choćby i Kochanowskiego) a autorami komedii sowiірzalskich są głębsze i bardziej znaczące od tych, które dzielą pijarów od jezuitów. Analogiczne wątpliwości nasuwa potraktowanie *en masse* całego dramatu różnowierczego. W rzeczywistości o układzie kompozycyjnym książki przesądza bez reszty materiał, po prostu liczba tekstów, największa w grupie jezuickiej, stosunkowo mała w dramacie nieszkolnym. Układ ten ma zresztą swoje — nieco paradoksalne — zalety: nie podporządkowując materiału żadnej arbitralnej koncepcji, rozkładając akcenty równo, pozwala się czytać różnie, łatwo poddaje się selekcji odbiorcy przystępującego do lektury ze sprecyzowanymi pytaniami, przynosi interesujące i nowe odpowiedzi na pytania rozmaite.

I tak — stawiając pytania z zakresu poetyki historycznej można by, przykładem, sporządzić na podstawie książki Bieńkowskiego niemal pełny katalog chwytów adaptacyjnych, którym poddano w epoce staropolskiej materiał antyczny.

Przypomnijmy od razu, że na wybór takiej a nie innej osnowy fabularnej utworu wpływ miał decydujący, inny w staropolszczyźnie niż później, stosunek do problemu oryginalności i — zaryzykować by można — inne pojęcie fikcji. Ludzie piszący przed czterema wiekami mieli wyraźną świadomość potencjalnego istnienia skończonej liczby sytuacji fabularnych, układów fabularnych, a więc przynależności fabuły do zakresu „formy”³ rozumianej jako budulec literatury, jako dobro wspólne, które można poddawać rozmaitym zabiegom organizującym. Świadomość ta, usunięta w cień przez dziewiętnastowieczne pojęcie oryginalności, okazuje się niespodziewanie bliska pewnym nurtom literatury współczesnej i współczesnej nauki o literaturze. Od opozycji autentyzm—fikcja ważniejsza jest w poetyce dawnej inna opozycja: temat „jednorazowy” (wymyślony lub wzięty z bezpośredniej obserwacji) — temat „autorytatywny” (zaczepnięty ze źródła, oparty na starszym przekazie). Sprawą drugorzędną był już charakter tego przekazu, równie dobra fabuła mitologiczna z *Przemian* Owidiusza, jak zdarzenie historyczne opisane u Plutarcha. Książka Bieńkowskiego dostarcza wielu dowodów na identyczne traktowanie mitu i historii jako tworzywa dramatycznego. Sprzyja temu ilustracyjny schemat *exemplum*, w który wtłaczano z reguły każdy motyw niezależnie od jego pochodzenia.

Zabiegi adaptacyjne podejmowane w przypadku zapożyczenia materiału fabularnego z określonego utworu literackiego wyznacza już decyzja o „poziomie zapożyczenia”, a więc o stopniu spójności przejmowanego materiału, zachowaniu, bądź niezachowaniu jego pierwotnych wiązań — struktury stylistycznej, gatunkowej itp. Zabiegiem najprostszym będzie staropolska parafraza, która zachowuje w zasadzie te pierwotne więzi, ale przez drobne niewierności słowne, aktualizowanie realiów, przesuwanie akcentów motywacyjnych, „sygnałów ważności” i rozkładu sympatii w stosunku do poszczególnych postaci wydobywa z utworu nowe uogólnienia, wpisuje w inną hierarchię potrzeb i celów. Przykład z terenu dramatu stanowi dobrze znany *Potrójny* z *Plauta* Cieklińskiego, znacznie silniej w stosunku do oryginału nasycony moralizatorstwem.

Dalej posunięta adaptacja, którą nazwałabym parafrazą substytucyjną, przejmując z przerabianego utworu schemat fabularny i wpisuje weń materiał o innej

³ Por. sformułowanie T. Tassa w *Dell'arte poetica*, cytowane w książce W. Tatarskiej *Estetyka nowożytna* (Wrocław 1967, s. 223—224).

proweniencji. Schemat ten to jakby wzór matematyczny operujący zmiennymi, za które można podstawiać wartości konkretne. Potwierdzałoby to naszą tezę o funkcjonującym w ówczesnej świadomości literackiej pojęciu dzieła literackiego jako zorganizowanego zbioru elementów wymiennalnych. Szkoda, że zbyt chyba mechaniczne kryteria wyboru materiału nie pozwoliły Bieńkowskiemu na uwzględnienie kilku ciekawych tekstów opartych na takiej substytucji. Chciałabym się zwłaszcza upomnieć o *Castus Joseph* Szymonowica i *Jeftesa* Buchanana-Zawickiego, których wzorce stanowią w pierwszym wypadku *Hipolitos*, w drugim *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa. Chodzi tu przecież o pewnego rodzaju kryptomotywy antyczne, bo ze schematem przejmowane są całe partie tekstu — pieśni chóru, a także kwestie dialogowe, tyle że przypisywane innym bohaterom. Spoza historii biblijnej prześwieca jak na średniowiecznym palimpseście lekko tylko zatarty antyk. Intencja tego typu parafrazy jest jasna: motyw biblijny był bardziej nośny ideowo. Jednak schemat fabularny (a kiedy indziej sam tylko schemat gatunkowy, np. tragedii), pozornie „formalny” i neutralny, wpływa na rozkład akcentów sympatii i motywacji. W rezultacie uogólnienie moralne i filozoficzne jest wypadkową świadomych intencji autora i pozostałości dawnej antycznej struktury przejmowanych inercyjnie ze wzoru.

Przyjrzyjmy się z kolei wykorzystaniu motywów antycznych już nie zorganizowanych w pierwotne struktury literackie, ale traktowanych *in abstracto*, tak jak im się przygląda Bieńkowski. Robota to trudniejsza, bo jeśli tam można porównywać dwa utwory, tu obserwować musimy użycie surowca, a co najwyżej półfabrykatu literackiego. Pierwsza obserwacja dotyczyć musi selekcji jednostek fabularnych; zarówno opuszczanie pewnych elementów, jak i dopisywanie innych ma swoje uzasadnienie, w ostatecznej instancji ideologiczne. Książka Bieńkowskiego przynosi cały szereg przykładów. Wzgląd na szkolne przeznaczenie dramatu, a więc pewnego rodzaju obyczajność, każe eliminować sytuacje i motywacje erotyczne, wygania ze sceny postacie kobiece: prześmieszny jest ten Jazon bez Medei, Scypion odsyłający brankę hiszpańską nie z powodów taktycznych, ale wskutek chwalebnej wstrzemięźliwości, Titios, który zesłany został do Tartaru nie za zgwałcenie Latony, ale za to, że z matką Apolla chętnie do uczt zasiadał. W razie potrzeby zmieniano nawet pleć bohaterów mitycznych, jak w genealogii Perseusza, który jest synem króla Danaosa.

Rozkład akcentów decyduje o rodzaju i zakresie uogólnienia, stąd świadomie wybierano pożądaną wersję mitu lub pożądanego jego odcinek. Wynikiem szeregu takich celowych decyzji selekcyjnych jest na pewno kształt fabularny *Odprawy posłów greckich*. W wieku XVII zabiegi te ustępują bardziej prymitywnym: do byle jakiego wątku dopisuje się jednoznaczny komentarz, który w sposób arbitralny przekreśla inne uogólnienia wynikające z tekstu. Bieńkowski trafnie pokazał przykład takiego postępowania w jezuickiej sztuce o zdobyciu Numancji przez Rzymian — zamiast wydzwiku politycznego otrzymaliśmy ilustrację banalnej prawdy o niestałości Fortuny.

W służbie tendencji ideologicznej poddaje się motywy antyczne także różnorodnym zmianom i kombinacjom. Dotyczy to nie tylko mitów, ale i faktów historycznych. Tak na przykład w streszczanym przez Bieńkowskiego dramacie Amosa Komeńskiego o Diogenesie bohaterowi tytułowemu partnerują nie tylko Platon i Arystoteles, lecz również — wbrew chronologii — Zenon z Elei. Mamy więc typ sytuacji ściągniętej, służącej za pretekst dyskusji filozoficznej i etycznej.

Jeśli już mowa o kombinacjach i połączeniach, to wspomnieć trzeba o zanalizowanej na dziesiątkach przykładów konstrukcji dramatycznej typu paraleli. Rzecz

polega na zestawieniu dwóch wątków, przy czym pierwszy wątek, antyczny, odpowiednio spreparowany dla osiągnięcia homologicznego podobieństwa z wątkiem drugim, pełni dlań rolę argumentu podpierającego. Tradycja antyczna wykorzystana jest więc dla uświęcenia i uwznioślenia. Motyw antyczny umieszczony jest bądź w antyprologu, służącym za rodzaj tezy sztuce właściwej, bądź w *protasis*, która jest równorzędną częścią sztuki w stosunku do *apodosis* rozwijającej wątek drugi. Sytuacje i postacie antyczne służą za *pendent* zarówno historiom starotestamentowym (Ifigenia — Jeftigenia), jak ewangelicznym (Herakles — Chrystus), występują także w zestawieniu z wątkami historycznymi i aktualnymi, często w sztukach o intencji panegirycznej. Owe paralele dramatyczne wydają się realizacją pewnej zasady, która bardzo powszechnie występuje w poetyce barokowej, a którą nazwałabym zasadą składanki: łączy się tu z dużą swobodą gotowe „kawałki” wyjęte z różnych całości, haftuje Biblię mitologią i sielanką. Pozadramatycznym przykładem podobnego postępowania może być popularna *Nadobna Paskwalina* Twardowskiego, w dramacie oprócz paralel zasada ta rządzi wprowadzaniem epizodów antycznych w utworach o innej tematyce, np. gdy żłobek z nowo narodzonym Jezusem adoruje Oktawian August, a kiedy indziej konwencjonalni pasterze z eklogi. Czasem mówi się tu — deprecjonująco — o anachronizmach, co wydaje się nieporozumieniem. Pojęcie anachronizmu odnosi się do struktur innego typu, zakładających koherencję realiów; w poetyce składanki anachroniczność jest jednym z głównych założeń budowy świata przedstawionego.

Mówimy o korygowaniu wymowy wątku przez arbitralny komentarz, o zestawianiu motywów homologicznych, o dowolnym łączeniu elementów różnego pochodzenia w nowe całości znaczące. Wszystkie te zjawiska ocierają się o sprawę bardziej generalną, która w książce Bieńkowskiego znalazła omówienie bardzo szerokie i szczegółowe. Chodzi mianowicie o interpretację alegoryczną i alegorię, z których pierwsza wyznacza wybór motywu, uprawnia dowolne, niespójne paralele i komentarze, druga leży u podstaw kontrapunktowych (obraz—komentarz) konstrukcji dramatycznych i decyduje o rysunku postaci.

W cennym informacyjnie rozdziale *Rola antyku w ujęciu pedagogiki reformacji i kontrreformacji*, w którym autor omawia leżące na zapleczu praktyki dramatycznej koncepcje pedagogiczne, znajdujemy dzieje alegorycznych interpretacji mitologii z różnieniem na tłumaczenia „moralne” i „naturalistyczne”. Wydaje się, że podział ten jest nieprecyzyjny i nie wyczerpuje zagadnienia. Pojęcie interpretacji naturalistycznej („przejawy działalności ludzi i sił przyrody” (s. 13)) mieści w sobie zjawiska różne, jeśli nie przeciwstawne: po pierwsze, tzw. *interpretatio physica* bliską dziewiętnastowiecznym koncepcjom naukowym widzącym w micie obrazowe przedstawienie zjawisk astronomicznych lub meteorologicznych, po drugie, wywodzące się z euhemeryzmu interpretacje „historyczne” sprowadzające mit do opowieści o rzeczywistym wydarzeniu. W pierwszym przypadku zachowuje się dwuplanową strukturę znaczącą, charakterystyczną dla alegorii, w drugim funkcjonuje tylko jeden plan, mit przestaje cokolwiek znaczyć.

W praktyce literackiej najważniejsza jest interpretacja moralna. W łagodniejszej formie prowadzi ona do schematyzacji fabuły, sprowadza ją do postaci *exemplum* z wyraźną eksplikacją racji i jednoznaczną oceną. W wersji bardziej radykalnej następuje defabularyzacja mitu, z jego jakby kondensacją w postaciach, przy czym postać mityczna staje się znakiem określonej wartości, więc pojęcia abstrakcyjnego, jej *status* zbliża się do statusu personifikacji. Interpretacje moralne opierały się na dziedzicznej konwencji, tradycja antyczna była tu przejmowana „piętrowo”, wraz z nawarstwieniami jej recepcji średniowiecznej. Kody-

fikacji tych konwencji służyły wielokrotnie wydawane w XVII w. podręczniki i kompendia w rodzaju książki Cesare Ripy, opatrywane na użytek twórców i odbiorców dzieł plastycznych ilustracjami utrwalającymi wzorce ikonograficzne. Rzecz charakterystyczna jednak, w literaturze mamy do czynienia z pewną migotliwością znaczeń, tylko w pojedynczym utworze wyraźnie wyznaczonych. Ten sam znak, np. postać bóstwa antycznego, może rozszerzać i zwężać swoje konotacje: Apollo raz jest znakiem-patronem poezji w ogóle i w tej roli wymierza uczniom kary i nagrody, kiedy indziej znakiem-symbolem poezji pogańskiej i jako taki zostaje wygnany ze sceny. Można by tu mówić o pewnym braku dyscypliny semantycznej, o lekceważeniu niezamierzonych skojarzeń, gdyby nie to, że komentarz w każdym przypadku zabezpiecza przed nieporozumieniem.

Z kultury dworskiej słusznie wywodzi Bieńkowski „nową symbolikę, odmienną od dotychczasowej, moralnej” (s. 23), która polega na przedstawianiu konkretnych osób (np. władców) pod postaciami bogów i herosów antycznych. Jest to jakby krok następny w stosunku do paraleli: tam człony zachowują jeszcze odrębność, tu ulegają identyfikacji. Zamiast o „symbolach” i „symbolice”, które mimo swego zakorzenienia w języku epoki stanowią określenia mylące w zestawieniu ze współczesną terminologią teoretycznoliteracką, wolałabym tu mówić o nadawaniu motywom antycznym znaczeń okazjonalnych. Zjawisko ma zresztą źródła głębsze i starsze w katolickiej hermeneutyce biblijnej, gdzie od dawna wyróżniano tzw. sens typyczny, przypisujący wydarzeniom i postaciom ze *Starego Testamentu* rolę zapowiedzi, „prefiguracji” Chrystusa i wydarzeń ewangelicznych. A więc „figura”, może jeszcze „maska alegoryczna”, to propozycje terminologiczne dla określenia tych przypadków, kiedy postać lub sytuacja staje się obrazem zastępczym dla innej postaci lub sytuacji również konkretnej, tylko pochodzącej z innego planu czasowego. Pozwala to sprowadzić do wspólnego mianownika utożsamienie Ludwika XIV z Apollem-Słońcem, Stanisława Kostki z Ganimedesem, zwycięstwa Eneasza zapowiadające zwycięstwa Władysława IV i Herkulesa jako figurę Chrystusa. Tu gdzieś należy szukać analogii, a może i genezy poetyckich zbitek postaciowych typu Apollo—Chrystus, występujących i w literaturze dużo później, np. u Wyspiańskiego.

Bogaty materiał Bieńkowskiego pozwala sformułować jeszcze jedną obserwację interesującą z punktu widzenia poetyki historycznej: otóż mamy do czynienia z używaniem motywów antycznych w oderwaniu od pochodzących również z tradycji antycznej wzorców stylistycznych i gatunkowych. Dramaty typu antycznego (tragedie) posługiwać się będą materiałem fabularnym niekoniecznie antycznym, a historia starożytna i mity greckie pojawią się w gatunkach wywodzących się z innych tradycji (kontaminująca misterium i pastorellę ekloga jasełkowa). Dowodzi to zarówno rozbicia systemu tradycji antycznej, jak i bardzo szerokiego rozrzutu silnie zaadaptowanych jego elementów. Większość opisanego materiału pochodzi z w. XVII i pierwszej połowy XVIII. Chyba i zjawisko, o którym mowa, można z pełną odpowiedzialnością odnieść do baroku właśnie, a w każdym razie mówić o jego narastaniu poprzez wiek XVI i XVII.

Dotknęliśmy chronologii i tu nasuwa się pewne zastrzeżenie w stosunku do książki Bieńkowskiego: brak w niej cezur czasowych, ustosunkowania materiału do przemian epok i stylów, nawet granica między renesansem a barokiem jest zatarta. Jedyny przedział wyraźny to data 1748, stanowiąca przełom w poetyce dramatu jezuickiego (eliminacja natrętnych alegorii i paralel, przykłady cnoty zamiast ukaranych występków). Z tym wszystkim dzieje dramatu szkolnego rzucają światło właśnie na schyłek baroku, ustępującego powoli i znajdującego oparcie

w pewnych konserwatywnych środowiskach: w zakresie poetyki dramatycznej najdłużej panował na scenie szkół podległych Akademii Krakowskiej.

Dalsze pytania mógłby postawić historyk teatru: jaki typ inscenizacji przeważa w repertuarze o tematyce antycznej? Czy pociąga on za sobą pietystyczny stosunek do antycznej tradycji teatralnej, tak jak była ona znana i rozumiana? Myślę, że odpowiedź brzmiałaby podobnie jak w przypadku związku tematu z gatunkiem: w okresie renesansu sprawy te wyraźnie się łączą, potem stopniowo uniezależniają.

Na koniec wróćmy do spraw pierwszoplanowych dla samego autora: do ideologii i socjologii. Poprzednio już wspomniałam o układzie książki. Podział materiału bynajmniej nie odpowiada przyjętym rzekomo wyznacznikom socjologicznym. Zaskakuje też oszczędność i brak precyzji w operowaniu kategoriami ideologicznymi. Raz tylko wspomina autor o sarmatyzmie, którego funkcją jest panegiryzm i dorabianie sobie przez szlachtę rzymskich genealogii, kiedy indziej mówi o *Dialogu mięsopustnym* jako o „doskonałej ilustracji ówczesnej społecznej ideologii szlachty” (s. 122). To już ogólnik trudny do przyjęcia. Zawodzi próba zarysowania opozycji dramatu szkolnego i nieszkolnego. Obecność w drugiej grupie stosunkowo licznych utworów unikających alegorii i chrystianizacji, ograniczających się do wydobycia „jakiegoś poważnego sensu ogólnomoralnego i społecznego” (s. 129), tłumaczy się po prostu argumentem historycznoliterackim: są to utwory renesansowe lub preoświeceniowe (Radziwiłłowa). Pozostaje opozycja katolicy—różnowiercy i wewnętrzne napięcia w obozie katolickim (konflikt jezuitów—pijarzy), bliżej zresztą nie opisane. Nieuwzględnienie włoskiego repertuaru sceny Władysławowskiej przekreśla szanse wydobycia pewnych funkcji tego teatru doraźnie politycznych.

Autor deklaruje, że jego praca to studium z historii kultury. Można tu było oczekiwać ambitnej próby pogodzenia różnych stanowisk i metod: historyka idei, historyka teatru, historyka literatury. Tymczasem jednak formuła ta okazuje się wygodnym unikami: usprawiedliwieniem ucieczki od rygorów którejkolwiek z tych dyscyplin. Autor zdaje się żywić zaufanie wyłącznie do faktów, nie lubi hipotez, nie stawia pytań. Często cofa się przed wyciągnięciem wniosku, przed sformułowaniem zdania ogólnego, do którego już prawie doprowadził. Próżno by tu szukać efektownych pomysłów, oryginalnej koncepcji, czy chociaż zastosowania języka nowoczesnej humanistyki. Szkoda, bo cena, którą się za to płaci, jest wysoka: wartościowy materiał został przekazany w formie surowej. Z tym wszystkim praca Tadeusza Bieńkowskiego to jedna z tych książek pisanych z większą rzetelnością i kompetencją niż ambicją, które nie budzą doraźnych olśnień, ale także stanowią potrzebne i trwałe ogniwa w dorobku nauki.

Janina Kultuniak-Abramowska

Juliusz Nowak-Dłużewski, OKOLICZNOŚCIOWA POEZJA POLITYCZNA W POLSCE. CZASY ZYGMUNTOWSKIE. (Warszawa) 1966. Instytut Wydawniczy „Pax”, s. 424 + 12 wklejek ilustr. oraz errata na wklejce.

Ukazanie się przed czterema laty tomu okolicznościowej poezji politycznej z okresu średniowiecza zyskało nadspodziewany oddźwięk społeczny¹. Nadspodzie-

¹ Dowodem liczne recenzje w tygodnikach literackich, które z reguły nie darzą starej literatury sympatią. Omówienia zamieściły: „Współczesność” (1964, nr 23),