

ALICJA PRZYBYSZEWSKA

Próby ocalenia tragedii w wieku XIX

Książka Marka Dybizbańskiego *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*¹ wpisuje się w intensywnie od pewnego czasu podejmowaną i dyskutowaną problematykę sytuacji polskiego dramatopisarstwa XIX-wiecznego, ze szczególnym naciskiem na kształt rodzimej tragedii tego okresu. Autor, wychodząc od zasadniczych tez określających położenie ówczesnej tragedii – o jej zanikaniu rozpoczętym w wieku XVIII i „pozytywistycznym wydziedziczeniu” – rekonstruuje jej model wydobyty z pism teoretycznych. Pyta w ten sposób nie o samo istnienie, lecz w gruncie rzeczy o możliwość tragedii. Książka ma kompozycję trójdzielną, rozpoczyna się postawieniem nierozstrzygniętej kwestii usytuowania XIX-wiecznej tragedii względem tradycji starożytnej i średniowiecznej. Kontynuacją i doprecyzowaniem zagadnienia jest podjęty w drugim rozdziale fundamentalny dla historii teatru problem recepcji myśli Arystotelesa w różnych porządkach estetycznych i propozycjach teoretycznych, z których wywieść można wskazówki, jak „dobrze zrobić” tragedię. Natomiast z analiz przeprowadzonych na konkretnym materiale literackim, zawartych w trzecim rozdziale książki, można wyczytać bez wątpliwości, że postulowany kształt tego gatunku pozostał w sferze nieosiągniętego wzorca zapisanego w refleksji krytycznej i teoretycznej, wynikłej głównie z praktyki teatralnej. Autor podkreśla tu, w jaki sposób na teorię i konkretne realizacje sceniczne wpłynęła recepcja dramaturgii Szekspira, Calderóna, Hugo, a także XIX-wiecznych tradycji dramatopisarstwa: niemieckiej szkoły patetycznej i francuskiej szkoły zdrowego rozsądku, z ich różnymi modyfi-

¹ M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009. Przy kolejnych odwołaniach do tej pracy podaję w tekście zasadniczym numery stron zapisane w nawiasach.

kacjami. Ostatni rozdział książki zawiera analizę kilku dramatów historycznych, stanowi zatem dopełnienie i zamknięcie rozważań mocnym akcentem położonym na misteryjność polskiej dramaturgii.

Tragedia w wieku XIX uległa rozbiciu, rozproszyły się elementy ją konstytuujące, tworzące ogromny, wieloaspektowy organizm gatunkowy. Teoretycy próbowali je poskładać, były to jednak zabiegi mechaniczne, czynione wobec braku najistotniejszego spoiwa, jakim był określony światopogląd i wynikająca z niego tragiczna wizja świata. Natomiast twórczość dramtopisarzy potrzebowała dwojakiego potwierdzenia — najpierw czytelniczego, a była to zwykle próba negatywna (wyrokowano o niespełnieniu wymogów), następnie scenicznego. Ta druga próba, już na podstawie innych kryteriów, ostatecznie obnażała niemożliwość tragedii w drugiej połowie XIX w., bynajmniej nie przekreślając sukcesu teatralnego. Należałoby jednak podkreślić, że z praktyki scenicznej wynikał kształt tragedii alternatywny wobec wzorca utrwalonego i postulowanego w teorii. Jest to sytuacja symptomatyczna dla utworów dramatycznych: scena weryfikuje wartość sztuki, chociażby przez perfekcyjną grę aktorów. Szkoła aktorstwa tragicznego przyczyniała się zapewne do konserwacji gatunku i wciąż podejmowanych prób jego odnowy. Bywało przecież, że tragedie powstawały z myślą o konkretnych aktorach (aktorzy nawet je pisywali), a na scenie święciły triumfy tragedie nieczyste, nieklasyczne, odpowiadające zresztą zapotrzebowaniu i programujące określoną reakcję publiczności². Zagadnienia te, podjęte niejako marginalnie przez Marka Dybizbańskiego, zasługiwałyby na większe wyeksponowanie w analizie konkretnych spektakli. Próba odczytania praktyki przez teorię — pokazująca przez wnikliwą analizę owe wzorce i odstępstwa — zyskałaby nową perspektywę dzięki rozbiciu tej praktyki na pisarską i sceniczną. Teatr był przecież wielką potencjalnością i próbą dla tragedii, co autor podkreśla zresztą, wskazując choćby inscenizacje tragedii francuskiej w latach 70. XIX w. jako reakcję na fotograficzną dosłowność realizmu scenicznego (zob. s. 292).

Badacz rekonstruuje proces naruszania czystości gatunkowej tragedii za sprawą praktyki teatralnej, powstawania nowych gatunków scenicznych, które zaczęły tragedię podkopywać, zarazem przecież na niej pasożytując. Za wyrazisty przykład posłużyła XIX-wieczna teoria dramatu Gustawa Freytaga, propo-

² Zob. D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, oprac. D. Ratajczak, Wrocław 1988.

nująca przejrzystą konstrukcję akcji zbliżoną do tragicznej oraz posiłkująca się Schillerem i Szekspirem, w istocie jednak powstała *post factum*, jako odpowiedź na bogatą sceniczną praktykę „sztuki dobrze skrojonej”. Takie niezbędne według Arystotelesa wyznaczniki tragedii jak *katharsis* w planie odbioru i *anagnorisis* w planie akcji w istocie rozmywają się, stają się nieostre lub zmieniają się w inne jakości. Bohater potencjalnie tragiczny traci siłę przekonywania. Widoczne w XIX w. zapotrzebowanie na tragedię zyskało silną artykulację w postulatach scalenia rozbitej formy.

Lekceważenie *katharsis* okazało się jedną z fundamentalnych przyczyn niemożliwości tragedii. Nie istnieje ona bowiem bez określonej reakcji widzów. Na tej płaszczyźnie daje się zaobserwować, jak nowe, XIX-wieczne sposoby odczytania Arystotelesa, wpłynęły na kształt ówczesnej dramaturgii³. Kazimierz Brodziński zauważył, że wzniosłość i szlachetność tragedii może zostać zniweczona przez *katharsis* osiągnane brutalnymi efektami. Był to głos proroczy, taka sytuacja nastąpiła w XIX-wiecznym teatrze, a jej pierwszym objawem było zainfekowanie tragedii neoklasycystycznej pierwiastkami sentymentalnymi i wczesnoromantycznymi, warunkującymi wzruszenie widza. O ile jednak preromantycy próbowali bronić koncepcji Arystotelesa przed estetycznym szokiem, to teoretycy drugiej połowy XIX w., podejmując strukturalną lekturę *Poetyki*, skupili się już prawie wyłącznie na formie tragedii. W szeroko rozumianej dramaturgii dobrze skrojonej, zwłaszcza w sztukach historycznych aspirujących do tragedii, pojawia się kategoria szoku estetycznego, eliminująca *katharsis* w jej szlachetnym wymiarze. Tego rodzaju reakcję dokumentują liczne sprawozdania z premierowych sztuk między innymi Victoriena Sardou. Jest to istotne, gdyż dla genezy polskiego „dramatu poważnego”, lokującego się w pobliżu tragedii, te właśnie — chciałoby się rzec — hity repertuarowe stanowią kontekst najbliższy. Analiza tejże dramaturgii pozwala zauważyć, jak dalece estetyka szoku i przypadku wpłynęła na rozbitcie wielkiej organiczności tragedii, naruszonej i osłabionej wszakże znacznie wcześniej.

W polskim repertuarze dominowała wówczas dramaturgia wywołująca zwiokrotnione, spotęgowane odczucie szoku, wymagająca od pisarza szpikowania dramatu nowymi sytuacjami, które szokowały jednak tylko na chwilę. Jest to mechanizm odbiorczy wynikły z nagłego zaskoczenia, nie z systematycznego,

³ Zob. E. Nowicka, *Klasycyzm i romantyzm — miejsca wspólne? (Arystoteles i przedromantyczne teorie dramatu)*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 217.

logicznego rozwoju akcji, która ma swe punkty węzłowe i pozwala stopniowo odkrywać prawdę. Akcja *pièce bien faite* oparta jest na permanentnym szoku (jak w *Fedorze* lub *Teodorze Sardou*⁴, a także polskim „dramacie poważnym” opartym na tym schemacie). Należy mocno podkreślić, że konsekwencją owego imperatywu zaskoczenia, wręcz „targania nerwów” widza, stało się usankcjonowanie w akcji scenicznej przypadku niewynikającego logicznie z przebiegu zdarzeń, lecz „wciśniętego” w akcję, umotywowanego jedynie efektem szoku. Doskonałą ilustracją tej zależności, wskazywaną przez Dybizbańskiego, jest ekspozycja pewnych motywów, takich jak pojawienie się ducha, który okazał się wyjątkowo odporny na podejmowane uporczywie egzorcyzmy ze strony krytyków i teoretyków. Tym samym otwiera się kolejna perspektywa badawcza: historia przekształceń *katharsis*, jego XIX-wiecznych ekwiwalentów wiodących od silnego wzruszenia, przez estetykę szoku rodem z *pièce bien faite*, ku nowoczesnej estetyce grozy⁵. Natomiast konsekwencją dominacji przypadku w konstruowaniu akcji stało się rozbitcie klasycznego *anagnorisis*, kluczowego momentu w losach bohatera tragicznego. Zanik *anagnorisis* jako elementu akcji w polskiej tragedii historycznej można, za Włodzimierzem Szturcem, uzasadniać „niechęcią do rozpoznania istoty bytu narodowego”⁶ lub powiązać z rozwojem dramaturgii dokonującej swoistej translukacji *anagnorisis*, które znika z pola doświadczeń bohatera, a staje po stronie widza⁷.

W rozważaniach nad rozbitciem organiczności tragedii w XIX w. najważniejszym kierunkiem zdaje się podjęcie gruntownej analizy polskich sztuk historycznych, stanowiących trzon ówczesnego repertuaru i produkcji dramatycznej. To właśnie dramat historyczny przejmuje wtedy ciężar tragedii i, jak się zdaje, właśnie temat zaczerpnięty z dziejów jest spoiwem, za

⁴ Zob.: W. Rabski, *Z estrady i sceny. Występy Heleny Modrzejewskiej*, „Przeгляд Poznański” 1895, nr 4, s. 46–47; *Teatr Polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1899, nr 72, s. 3.

⁵ Zob. K.H. Bohrer, *Groza zjawiska i lęk oczekiwania*, w: idem, *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 33–66. Autor analizuje strukturę „lęku literackiego”, zwracając uwagę na doprecyzowanie Arystotelesowskich kategorii „litości i trwogi” jako „grozy i lamentu”.

⁶ W. Szturc, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku. Kilka pytań i kilka odpowiedzi*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 98.

⁷ M. Sugiera, *Powrót jako trauma*, w: eadem, *Upiory i inne powroty: pamięć, historia, dramat*, Kraków 2006. Autorka opiera rozważania o *anagnorisis* m.in. na dramatach Peer Gynt Ibsena oraz *Powrót Odysa* Wyspiańskiego (pojawia się w nich bohater, który nigdy nie pozna prawdy o sobie, prawdy dostępnej widzowi, będącej zadaniem dla widza).

pomocą którego pisarze usiłują rozbite elementy tragedii scalić. Efektem tych wysiłków staje się dramaturgia skłaniająca się raczej w kierunku tragedii, stanowiąca jednak nową jakość. Autor poddaje analizie bogaty materiał dramatyczny, nade wszystko jednak zgodnie z postulatami wielu badaczy odważnie podejmuje teatralną archeologię, wydobywając sztuki już dziś całkowicie zapomniane⁸, a jednak reprezentatywne dla ówczesnej praktyki dramaturgicznej⁹. Ze względu na swoją przynależność do teatralnej *terrae incognitae* stanowią one materiał nader intrygujący, biorąc pod uwagę, że były codzienną rzeczywistością polskich teatrów w XIX w. Dzięki temu praca Dybizbańskiego zyskuje ogromny walor poznawczy. Punktem wyjścia do analiz jest rzetelna prezentacja tekstów i towarzyszących im kontekstów, otwierająca nowe pola badawcze. Autor nie dąży do wyczerpania tematu, sygnalizuje niekiedy pewne zagadnienia domagające się eksploracji (jak na przykład alternatywna historia literatury i teatru wynikła z polityki konkursów dramatycznych). Ujęcie metodologiczne książki stanowi zaproszenie do poszukiwania i badania utworów *minorum gentium*, pokazując ich ważkość i właściwe miejsce na polskiej mapie teatralnej w XIX stuleciu. Walorem książki jest dociekliwość i pasja badawcza, która odzwierciedla się w narracji „udramatycznionej”, pokazującej kolejne etapy czy odsłony ówczesnych poszukiwań/dążeń do tragedii: od tradycji Szekspira i Hugo, przez dramaturgię niemiecką spod znaku tragedii losu i tragedii patetycznej, aż do Calderóna, widoczne jest tu zarazem podążanie drogą motywów, form i postaci, stanowiących doskonały materiał wyjściowy dla twórców, niedostatecznie jednak lub błędnie przez nich eksploatowany (przez co uwypukla się wyraźna potencjalność tragedii, która, jak się zdaje, miała w drugiej połowie XIX w. dobre warunki rozwoju). Zrębem rozważań jest historia długotrwałej „klasycyzacji romantyzmu”, dokonująca się właśnie na gruncie dramaturgii; udokumentowana szczegółową analizą — staje się opowieścią o powrotach klasycyzmu, pojętego

⁸ *Histrioni, męczennicy chrześcijańscy. Tragedia w 5 aktach* Wincentego Rapackiego (1892); *Anna Firliejówna, dramat w 5 aktach* Kazimierza Glińskiego (1887); *Władysław Biały, książę gniewkowski. Tragedia w 5 a. z prologiem* Józefa Kościelskiego (1874); *Franczeska da Rimini. Tragedia w 4 aktach* Adama Bełcikowskiego (1873); *Wesele zdobywcy, czyli Atylla wódz Hunów, dramat w 5 aktach, 9 odsłonach* Elżbiety Bośniackiej (1875); *Larik, tragedia w 5 aktach* Jana Gadomskiego (1886).

⁹ Wzorem metodologicznym i ważną inspiracją jest tu książka D. Rajtaczakowej *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994. Zob. też M. Obrusznik-Partyka, *Pozytywistyczne wydziedziczenie tragizmu (?). Rekonstruksans, w: Problemy tragedii i tragizmu...*, s. 106.

w swym wymiarze formalnym (wbrew przekonaniu ówczesnych o wyczerpaniu się wpływu tejże tradycji na dramaturgię historyczną¹⁰), i o okolicznościach, jakie miałyby sprzyjać pojawieniu się owej „gotowości na renesans klasycyzmu”. Służy temu pokazanie zawiąskanych relacji między romantyzmem, klasycyzmem i realizmem scenicznym. O ile w pierwszej połowie wieku sztuki silnie „sklasycyzowane” były „odtrutką” na rozwydrzony romantyzm w teatrze, to w drugim pięćdziesięcioleciu okazały się odpowiedzią na wynaturzenia realizmu scenicznego (słynne hasło „inżynier schodzi ze sceny”; s. 289). Autor, pokazując owe zależności na przykładzie licznych wypowiedzi teoretycznych, krytycznych i analizy konkretnych dramatów historycznych, dowodzi jednak, że renesans klasycyzmu nie oznaczał powrotu tragedii, wobec wyemancypowania się kategorii tragizmu poza obszar genologiczny. Rozważania te pozwalają zakreślić nowe pole badawcze związane z kwestią sposobu, w jaki teatralna tradycja romantyczna i klasycystyczna jednoczą się we wspólnym froncie walki ze scenicznym realizmem.

Historia estetyki teatralnej na polu tragedii zatoczyła więc koło, od uromantycznienia klasycyzmu do klasycyzacji romantyzmu. Przekształcenia gatunku tragedii dokonują się właśnie w obrębie tych procesów, wobec dominujących światopoglądów, które, jak się zdaje, stwarzały szansę na renesans tragedii jeszcze przed nadejściem „modernistycznego pantragizmu”¹¹. Dociekania te wpisują książkę Dybizbańskiego w zakorzenioną w kulturze europejskiej dyskusję, zasygnalizowaną przez Janinę Abramowską, która proponuje spojrzeć na dzieje gatunku jako na „serię zbliżeń i oddaleń od tragicznej wizji świata”¹². Zgodnie z sugestią badaczki, warto zastanowić się nad punktem wyjścia XIX-wiecznych zmagania z tragedią: z jakiego materiału epoka mogła stworzyć własną tragiczną wizję świata? Należałoby zatem rozważyć, dlaczego teoretycy i pisarze nie uczynili pożytku na przykład z filozofii deterministycznej, która bardziej zdaje się sprzyjać tragicznej wizji świata, przez wpisaną w nią kwestię konieczności, niż myśl chrześcijańska. W tej perspektywie nie-

¹⁰ Tezy Adama Belcikowskiego — zob. M. Dybizbański, op.cit., s. 240

¹¹ W. Gutowski, *Młodopolski palimpsest tragiczności*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, s. 116.

¹² J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, s. 210. Badaczka podejmuje analizę tragedii renesansowej z perspektywy przekształceń *katharsis*, wynikających z dydaktycznego i retorycznego charakteru utworów reprezentacyjnych dla tego gatunku. Ujmowanie *katharsis* w poetykach renesansowych jako pouczenia, odstraszania od złych czynów lub wzruszenia i ukojenia stanowi być może pierwszy krok przekształcenia tej kategorii estetycznej w kierunku odbioru opartego na szoku moralnym.

wykorzystaną szansą były chyba dramaty współczesne (krytycy w drugiej połowie XIX stulecia sugerowali powiązanie tragedii z terażniejszością, jednocześnie zaznaczali skrajny pesymizm polskiego dramatu społecznego). Byłaby to może propozycja alternatywna dla prób reaktywacji tragedii za pomocą spoiwa, jakie stanowił temat historyczny. Z analizy Marka Dybizbańskiego wynika, że w istocie ta droga sprowadziła tragedię na manowce, gdyż twórcy wpadali po kolei we wszystkie pułapki historyzmu (zabrakło więc w tych dramatach charakterów wzniosłych i czystych, wyrastających ponad ludzką miarę; starcia dwóch potęg, wprowadzenia wielkiej idei, „skupienia dramatycznego”, wywoływania „grozy estetycznej” u widza – zamiast tego poczucie odrazy; brak logicznej akcji, jest tylko seria przypadków ewokująca bierność bohatera). Wszakże dramat historyczny swoim uwikłaniem w zagadnienie opatrności osłabia tragizm w jego czystej postaci. Powróciłyby tu z pewnością kwestie psychologizacji i strukturalizacji myśli Arystotelesa w XIX-wiecznych lekturach, a także namysł nad pytaniem, dlaczego stulecie to było czasem straconym dla tragedii.

Książka Marka Dybizbańskiego, rzetelna metodologicznie i bezcenna pod względem poznawczym, inspirowała do podjęcia szczegółowych badań na pograniczu teatrologii, literaturoznawstwa, teatralnego regionalizmu, socjologii teatru i biografistyki. Autor, wychodząc często poza naczelną dla jego refleksji perspektywę genologiczną, sygnalizuje potencjalne pola eksploracji badawczej, atrakcyjnej ze względu na swój interdyscyplinarny charakter.

ALICJA PRZYBYSZEWSKA

Attempts to Save Tragedy in the 19th Century

The article outlines the issue of genre-transformation of tragedy in 19th-century Polish drama. The fundamental question is tragedy's potential after liberation from the most important structural categories of the genre: the three unities, *catharsis* and *anagnorisis*. The discussion on the 19th-century patterns of tragedy, derived from contemporary theory, criticism, and theatrical production, are based on research by Marek Dybizbański, who presented an interesting analysis of the problem, which was an important indicator of contemporary literary thought, in his study called *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* [The Polish Tragic Drama in Late 19th Century – Patterns and Divergence]. The issues discussed were: disproportion between expectations and effects, indicated by repertoires and contemporary debate on drama, lack of standard productions of tragedy, matched by

great surplus of texts that tried to set the standard, and by programmatic declarations on how to do it. The author, following Dybizbański's discussion, focuses on the question why the 19th century in Poland was, for tragedy, a lost time.

Keywords: tragedy, tragic drama, well wrought play, catharsis, Polish drama in the 19th century, Marek Dybizbański, Aristotle.

Alicja Przybyszewska — doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, autorka rozprawy doktorskiej „Teatr Polski w Poznaniu za dykcji Edmunda Rygiera (1896–1908)” oraz artykułów dotyczących historii dramatu i teatru w drugiej połowie XIX wieku, publikowanych m.in. w „Pamiętniku Teatralnym”, „Kronice Miasta Poznania”, a także w wydawnictwach zbiorowych. Pracuje w Domu Literatury Biblioteki Raczyńskich, gdzie zajmuje się opracowywaniem archiwów pisarzy związanych z wielkopolskim środowiskiem literackim, przygotowaniem do wydania repertuaru Teatru Polskiego w Poznaniu w latach 1875–1912. Współpracuje także z Pracownią Dokumentacji Literackiej UAM w zakresie przygotowania bibliografii podmiotowej Adama Mickiewicza.