ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 3267

Prace Literackie L
Wrocław 2010

MILAN LESIAK
Uniwersytet Wrocławski

Romantyczne uniesienia. O dualistycznej naturze dramatu słów kilka

Dramat przez wieki stanowił nieodłączną część sztuki teatru. Wyznaczano mu rozmaite miejsca w strukturze przedstawienia — od składnika bezwzględnie podstawowego, przez traktowanie dramatu jako jednego z elementów wielotworzywowej sztuki teatru, po (często skuteczne) próby zupełnego rugowania tekstu literackiego ze sceny. Dyskusję o relacjach pomiędzy teatrem a dramatem Henryk Markiewicz pogrupował, zastanawiając się nad następującymi zagadnieniami:

> 1. jakie jest miejsce dramatu w systematyce sztuk pięknych; 2. jakie są różnice w budowie ontycznej bądź semiotycznej między tekstem dramatycznym a dziełem teatralnym bądź spektaklem; 3. czy tekst dramatyczny jest utworem pełnowartościowym artystycznie; 4. jaka jest ranga tekstu głównego propozycji teatralnej w hierarchii różnych składników dzieła teatralnego; 5. jakie relacje istnieją, są pożądane bądź dopuszczalne między propozycją teatralną a dziełem teatralnym[1].

Refleksja teoretyczna nad dramatem ma starą i bogatą tradycję. Zapoczątkował ją Arystoteles swoją *Poetyką*, której główna część poświęcona była tragedii. Odkryta i wydana w renesansie, stała się podstawą nowożytnej teorii dramatu. Oczywiście, zmieniał się potem charakter badania tekstu i nikt nie traktował *Poetyki* jako zbioru reguł umożliwiających napisanie doskonałego dramatu. Począwszy od dziewiętnastego wieku jej trwałą wartość upatrywano

> przede wszystkim w stworzeniu dość precyzyjnego narzędzia dla badań literackich w postaci wprowadzonych terminów technicznych, takich jak: akcja, fabuła, charakter, myśl, perypetia, rozpoznanie, wysłowienie, możliwość, prawdopodobieństwo, wina tragiczna, środki i sposób przedstawienia. Nieprzemijającą aktualność w teorii Arystotelesa posiadają zwłaszcza perspektywy oraz ogólne założenia, w jakich ujmuje on dzieło sztuki literackiej, a więc że jest ono konkretną całością, że jest naśladowaniem za pośrednictwem języka ludzkich działań, przeżyć i charakterów, że poszczególne rodzaje dzieł literackich różnią się między sobą środkami, sposobem, przedmiotem naśladowania oraz celem, do którego zmierzają, że najważniejszym zadaniem sztuki poetyckiej jest dążenie

[1] H. Markiewicz, *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*, [w:] *idem*, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 160.

© for this edition by CNS

do osiągnięcia doskonałości w obrębie każdego rodzaju i że jest to zależne od umiejętności poety, że dzieło literackie jest światem autonomicznym, w którym obowiązują prawa swoistej logiki wewnętrznej[2].

W rekonstrukcji świadomości teoretycznej romantyków nie da się pominąć zaplecza neoklasycystycznego, którego byli spadkobiercami. Późnoosiemnastowieczne spory o genologiczny kształt komedii i tragedii, a także ich kombinacje, wyraźnie sygnalizowały przecież teatralny gust publiczności. Rozróżnienie typów dramatu ustanowiło więc swego rodzaju systematykę. W poszczególnych krajach przyjmowano różne kwantyfikatory, wskazujące na określone proweniencje treściowe i nastrojowe utworu. I tak istniała na przykład komedia płaczliwa (*larmoyante*), drama, *comédie attendrissante* (wzruszająca), komedia łzawa. Trzeba dodać, że komedia była wtedy gatunkiem znacznie bardziej popularnym (literacko i w konsekwencji — teatralnie), a spełnienie postulatów z poetyk normatywnych odnośnie tragedii przychodziło trudniej nawet erudytom, którzy z uporem godnym lepszej sprawy upowszechniali obowiązujące zasady. Tragedia w wersji ortodoksyjnie wiernej regułom znalazła się więc w pozycji modelowej, a przez to nieosiągalnej. Romantyzm przyniósł zmianę tego stanu rzeczy i przywrócił tragedii, zwłaszcza w jej wydaniu historycznym, wysoką pozycję wśród gatunków dramatycznych, dobrawszy do tego stosowne zaplecze filozoficzne i estetyczne[3].

Zdecydowało o tym wiele powodów. Jednym z nich, jak pisze Janusz Degler, „była po prostu konieczność rywalizacji z tragedią klasyczną”[4], która niekwestionowanym panowaniem na scenie wymusiła próby nadania podobnego statusu dramatowi dopiero się kształtującemu[5]. Odziedziczona po oświeceniu wiara w doniosłą społecznie rolę teatru w kształtowaniu postaw obywatelskich „tłumaczy nam przyznawaną dramatowi w płaszczyźnie teoretycznej wyższość nad innymi rodzajami literackimi”, jak twierdził we „Wstępie” do *Lukrecji Borgii* Victor Hugo[6]. Warto zauważyć, że w Polsce okresu zaborów wyłącznie w płasz-

[2] H. Podbielski, *Wstęp* do *Poetyki Arystotelesa*, Wrocław 1989, s. XCVII n.

[3] Por. J. Degler, *Problem dramatu historycznego w polskiej krytyce literackiej lat 1830–1848*, [w:] „Prace Literackie” V, Wrocław 1963.

[4] *Ibidem*, s. 29. Podobnie twierdzi Irena Sławińska: „Wielkie zmiany, jakie się w połowie XIX wieku dokonują w dziedzinie dramatu tragicznego, uderzą przede wszystkim w najsilniejszy mur — tragedię klasyczną z XVIII wieku”. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.

[5] Ewa Wąchocka pisze: „Wysunięcie dramatu na czoło gatunków literackich było także w jakiejś mierze spadkiem po klasycyzmie, który stawiał na tym miejscu tragedię. Charakterystyczne jest zamienne używanie obu nazw, dramat i tragedia, albo ich utożsamianie — Norwid na przykład analizuje »dramata czyli tragedie Juliusza Słowackiego«. To gest nobilitacji, ale synonimiczne wymienianie pojęć miało zarazem podkreślać »wielkość« nowego dramatu”. *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych,* t. 2, *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1993, tu: rozdział VIII, *Polska*, wybór tekstów, opracowanie, wstęp i noty E. Wąchocka.

[6] J. Degler (*op. cit.*) przywołuje tu poglądy Stefanii Skwarczyńskiej. Por. *eadem*, *Victor Hugo jako teoretyk dramatu*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.

© for this edition by CNS

czyźnie teoretycznej mogła się dokonać walka o dramat romantyczny, bo jej przeprowadzenie na scenach — tak jak to miało miejsce we Francji, gdzie przybrała postać prawdziwej batalii wokół premiery *Hernaniego* — utrudniał brak krajowej literatury na odpowiednim poziomie, a emigracyjna ze zrozumiałych powodów nie mogła być brana pod uwagę.

Funkcja społeczna literatury (czyli także dramatu), jak nie bez racji utrzymywali romantycy, „wzrasta niewspółmiernie w czasach wielkich przemian w życiu narodów, w okresie przełomów historycznych, zmian ustrojowych i klasowych”[7]. W burzliwym czasach romantyzmu dramat, głównie za sprawą immanentnych zasad konstrukcyjnych, nadawał się bodaj najbardziej do ukazywania skonfliktowanej i obfitującej w problemy epoki. Ponadto pogląd o syntetycznym charakterze sztuki dramatu miał swe uzasadnienie w koncepcjach filozofów niemieckich, zwłaszcza Schellinga i Hegla. Hegel twierdził, że zasadę postępu świata wyznaczają trzy stopnie: teza, antyteza i synteza. Dramat występował u niego jako syntetyczne i podsumowujące zjednoczenie dwóch żywiołów literackich: epiki i liryki[8]. Natomiast Schelling utrzymywał, że dramat — rozwinięty z epiki i liryki, których natury są przeciwstawne — powstał „wskutek ścierania się i dopełniania tych rodzajów, a zatem jest syntezą powszechności i indywidualności i należy go uważać za istotę wszelkiej sztuki”[9]. Podobnie w historiozofii Hegla sztuki piękne nie są sobie równe, a hierarchizacja poszczególnych dziedzin uwzględnia stopień uduchowienia każdej z nich[10]. Prawie zupełnym uduchowieniem charakteryzuje się tylko poezja, wewnątrz jeszcze podzielona na: epikę (synonim obiektywizmu, najniższa postać poezji), lirykę (z jej zdolnością do afirmacji treści subiektywnych) i dramat — doskonałe zespolenie obydwu poprzednich czynników, jak i wszelkich sztuk szczegółowych: architektury, rzeźby, malarstwa czy muzyki[11].

> Wynika stąd, że romantyzm dokonał zasadniczej zmiany podstawowej treści pojęcia „dramatu”. O ile dla klasycystów „dramat” stanowił nazwę zespołu istotnie pokrewnych, ale ściśle zhierarchizowanych gatunków sztuki poetyckiej (niska komedia, wysoka tragedia itp.), o tyle dla romantyzmu jest on nazwą szczytowej odmiany dzieła poetyckiego, łączącego w sobie różne jakości treściowe i formalne, także „niedramatyczne” w tradycyjnym rozumieniu tego słowa.[12]

Najlepszą ilustracją poglądów Hegla jest jednak dramatopisarstwo romantyczne, w którym nie będą zdumiewać bohaterowie z różnych grup społecznych,

---

[7] *Ibidem*, s. 29.

[8] Do rozpowszechnienia poglądów Hegla przyczynił się zwłaszcza Friedrich Theodor Vischer, twórca rozległego systemu estetycznego opartego na filozoficznych założeniach autora *Fenomenologii ducha*.

[9] J. Degler, *op. cit.*, s. 30.

[10] Najniższy pierwiastek duchowy odnaleźć można w architekturze, związanej najściślej ze swym fizycznym materiałem. (Podobnie zresztą Roman Ingarden przypisywał architekturze największe uzależnienie od swej podstawy bytowej (materialnej), co sytuowało tę dziedzinę sztuki najdalej od bliskiej ideału literatury.)

[11] Por. J. Misiewicz, *Istota dramatu*, Lublin 1991, s. 21.

[12] *Ibidem*, s. 21.

© for this edition by CNS

pokazywanie wydarzeń o rozmaitej doniosłości, mieszanie stylów, gatunków i rodzajów sztuk. Warto też dodać, że od romantyzmu zmienia się również zakres pojęciowy rodzaju literackiego. Stefania Skwarczyńska pisze, że przestaje wtedy funkcjonować model tak zwznego rodzaju dydaktycznego,

a więc rodzaju, który od starożytności po klasycyzm zajmował w areopagu rodzajów literackich miejsce honorowe, a który został z niego wygnany — w imię nowego rozumienia poezji — przez romantyzm, by aż po najnowsze czasy do niego już nie powrócić[13].

Później wyróżniki jakościowe dramatu określały bliżej nazwy stylów artystycznych (na przykład dramat symboliczny, naturalistyczny, ekspresjonistyczny) lub kwantyfikatory silnie zaznaczonej formy podawczej tekstu (na przykład dramat epicki). Natomiast tradycyjny podział nie odgrywał już większej roli.

Na konsekwencje takiego podejścia zwraca uwagę Degler:

Głosząc supremację dramatu nad wszystkimi rodzajami literackimi, romantycy byli zdania, że największe wartości ideowe i artystyczne reprezentuje typ dramatu historycznego, w którym wprawdzie związek przeszłości z teraźniejszością musi być nierozłączny, ale nie może polegać wyłącznie na swobodnie wplatanych w fabułę utworu odsyłaczach i aluzjach. [...] [Romantycy] zwracają się do historii w tym celu, aby uzasadnić nią swoją współczesność[14].

Wyrażali w tym przekonanie, że tylko przez badanie dziejów, odkrywanie konfliktów i sił nimi sterujących, przez wyśledzenie prawidłowości, które nadają bieg i rządzą wydarzeniami historycznymi można dotrzeć do mechanizmów funkcjonowania praw kierujących człowiekiem i jego otoczeniem. Degler nazwał tę metodę realizmem syntetycznym, a Jerzy Waligóra tak postawione zagadnienie opatrzył następującym komentarzem:

Dramaturg dążył bowiem nie do reprodukcji historii, ale do stworzenia jej wizji. Tym samym metoda docierania do przeszłości na drodze naukowej zastąpiona została intuicją poety, której uruchomienie — zdaniem romantyków — miało umożliwić oddanie „prawdy życia". W tak skonstruowanych poetyckich dramatach historycznych naczelne miejsce zajmowała idea historiozoficzna, a nie materiał faktograficzny[15].

Miało to także inne konsekwencje. Ewa Wąchocka zauważa bowiem, że kult historii skutecznie wyeliminował z dramatu tematykę obyczajowo-moralną, którą często podejmowały dramy. Autorka pisze:

Niechęć do motywów ogniskujących się na sprawach prywatnych, do sytuacji i przeżyć codziennych, jako nielicujących z powagą dramatu, stała się jednym z powodów degradacji komedii. [...] Romantyzm polski nie wykształcił własnej koncepcji komedii, co więcej, komedię jako gatunek mocno zdyskredytował[16].

---

[13] S. Skwarczyńska, *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretyczno-literackich Romana Ingardena*, „Studia Estetyczne" 1972, numer specjalny poświęcony Romanowi Ingardenowi, s. 342.

[14] J. Degler, *ibidem*, s. 38.

[15] J. Waligóra, *Młodopolski dramat historyczny*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 147 n.

[16] E. Wąchocka, *op. cit*., s. 477.

© for this edition by CNS

Romantyczne koncepcje historyzmu, żywo obecne w literaturze, których celem było umiejętne i uzasadnione objaśnianie przemian i niepokojów zachodzących we współczesności, przetrwały jako reprezentatywna spuścizna epoki. Mimo ostatecznego niepowodzenia, jakie poniósł dramat w bodaj najbardziej ekspansywnej, XIX-wiecznej walce o pierwszoplanową rolę pośród rodzajów literackich (jego miejsce zajęła przecież powieść), wpływ i obecność romantycznych refleksji w czasach późniejszych przejawia się w niejednej gałęzi literaturoznawstwa.

Romantyzm europejski miał trzy obsesje: fantastykę, ludowość i historię. Polska (podzielona na zabory i emigracyjna) uzupełniła tę triadę o patriotyzm, a wszystkie wskazane elementy wyraźnie determinowały kształt naszej literatury tego okresu. Nie da się też pominąć faktu, że wypowiedzi „najważniejsze z punktu widzenia procesu krystalizowania się estetyki sformułowanej dramatu romantycznego — powstały na emigracji"[17], a ich autorzy zdradzali wyraźną znajomość systemów estetycznych Hegla i Schellinga. Daje się to zauważyć zarówno w pracach Edwarda Dembowskiego (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, 1843), jak i w estetyce filozoficznej, na przykład u Karola Liebelta (*Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. I, 1849, t. II, 1854) czy Józefa Kremera (*Listy z Krakowa*, 1843–1855)[18]. Autorzy ci nie podchodzili wszak prostodusznie do wypowiedzi niemieckich filozofów. Romantyzm uprawomocnił różne stanowiska w niemal każdej kwestii, a myśl towarzysząca dramatowi jedynie to odzwierciedlała[19]. Dlatego obok rozważań w duchu heglowskim[20], można odnaleźć też poglądy zdradzające większą ostrożność w formułowaniu definicji dramatu oraz sposobów jego funkcjonowania, widoczną choćby w pismach Józefa Korzeniowskiego z roku 1829, gdzie dowodził: „Dramat w ogólnym znaczeniu jest to poema przeznaczone do rzeczywistego wystawienia akcji przez osoby w niej działające za pomocą ich rozmów i gestów"[21]. Wypowiedź ta stanowi bodaj pierwszą pooświeceniową próbę połączenia w teorii — zgodnie z nazewnictwem Skwarczyńskiej — koncepcji literackiej (dramat to „poema", czyli do czytania) z teatralną („rzeczywiste wystawienie akcji", czyli — spektakl).

---

[17] *Ibidem*, s. 475.

[18] Źródła te (przedrukowane w tomie drugim zbioru *O dramacie...*) przeczą twierdzeniu Henryka Markiewicza (*ibidem*, s. 161), że Hegel nie znalazł w Polsce bezpośrednich kontynuatorów. Por. też M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, Warszawa 1957.

[19] Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że wtedy narodził się rodzaj (koniecznego i dziś) pluralizmu myślowego, którego spadkobiercą staje się każdy człowiek szanujący odmienność innych niż swoje przekonań.

[20] Dziś nazwać by je można bardzo proteatralnymi, skoro Hegel twierdził na przykład że wydawanie dzieł scenicznych drukiem nie jest w ogóle konieczne (por. *idem*, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landmann, t. III, Warszawa 1967, s. 609).

[21] J. Korzeniowski, *Kurs poezji, 1829*, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. XII, Warszawa 1873, s. 89 (cyt. za: H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 161).

© for this edition by CNS

Później rozpętała się prawdziwa „gorączka romantyczna", a głos w dyskusji zabierali między innymi Mochnacki, Magnuszewski, Krasiński, Dembowski, Mickiewicz czy Norwid[22].

Dążność do podjęcia teoretycznej batalii o dramat polski wynikała z procesu rozwojowego naszego romantyzmu, który w okresie popowstaniowym coraz bardziej stanowczo sięgał do tej formy zobrazowania dramatycznej treści historii i współczesności[23].

Wskazuje to na duże zainteresowanie problematyką związaną z dramatem, jego kształtem i relacjami, wynikającymi z niejednolitej natury gatunku.

Hipolit Cegielski, na przykład, tę dwoistość wykazał w pracy *Nauka poezji* (Poznań 1860, s. 637). Pisał, że dramat jest wprawdzie przeznaczony do realizacji scenicznej, ale może też, bez szczególnej utraty swych podstawowych właściwości, istnieć w obiegu czytelniczym. Osobne zagadnienie stanowi jakość odbioru, ponieważ samo odczytanie tekstu dramatycznego jest daleko mniej bogate i w ostatecznym rozrachunku może okazać się jedynie preludium do odkrycia pełnej wartości dzieła. Jednak odbiór czytelniczy w zadowalającym stopniu spełnia swe zadanie, choć autor przyznaje, że mniej korzystnie niż prezentacja sceniczna.

Teatr jest więc traktowany jako rzecz „nieodzowna" wobec dramatu, ale niekonieczna. Interesujące jest w tej materii stanowisko Mickiewicza[24], które można zrekonstruować na podstawie wykładów o literaturze słowiańskiej (1843 rok). Mówił tam między innymi: „[...] nie dość jest napisać dramat, trzeba go jeszcze wystawić na widowisko"[25]. A w innym miejscu: „[Dramat wymaga] osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki"[26], ponieważ jej przeznaczeniem „jest pobudzać, a raczej [...] zniewalać do działania duchy opieszałe"[27]. Czy Mickiewicza można by nazwać zwolennikiem teatralnej koncepcji dramatu? Niekoniecznie, skoro w innym miejscu wykładów głosił: „[...] Te przydatki [czyli cała machina teatralna] są niewątpliwie konieczne, ale bynajmniej nieistotne"[28], bowiem „sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracjach, ale przeciwnie, wszystkie te przydatki wypływać powinny z idei poetyckiej"[29], czyli ze słowa. Zadaniem czytelnika jest wykorzystywanie wyobraźni do tego stopnia, by zdawało mu się, że jest wśród aktorów na scenie. Stan „sztuk pomocniczych dramatu", jak wyraża się Mickiewicz o architekturze czy malarstwie, jest zresztą na tyle marny, że poeta powinien „stłumić

[22] Świadomie rezygnuję tu z wypowiedzi *stricte* literackich.

[23] M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski...*, s. 79.

[24] Poglądy Mickiewicza z *Literatury słowiańskiej. Kurs trzeci i czwarty*, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 11, Warszawa 1952. Wykład XVI, s. 108–117.

[25] *Ibidem*, s. 113.

[26] *Ibidem*, s. 109.

[27] *Ibidem*, s. 109.

[28] *Ibidem*, s. 116.

[29] *Ibidem*, s. 116.

© for this edition by CNS

w sobie chęć zobaczenia swych dramatów na scenie"[30]. Nie przeszkadzało mu to jednak odróżniać dwóch sposobów funkcjonowania dramatu i dawał temu wyraz, formułując tezy: „Dramat jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji"[31], bo w nim „poezja przechodzi w działanie wobec widzów"[32]. Dlatego „należy [w dramacie] odróżnić dwie warstwy: napisanie a wystawienie"[33]. Teatr pełni jednak jedynie rolę pomocniczą i docelowo służebną wobec tekstu poetyckiego i jest jego artystycznym uzupełnieniem.

Z kolei Dominik Magnuszewski (*Uwagi nad dramatem polskim*, 1839), zagorzały przeciwnik estetyki klasycystycznej, uważał, że dramat powinien podejmować tematykę historyczną, podporządkowaną prawidłom realizmu. W dramacie nie może jednak dochodzić do przerostu narracji, który powstaje na skutek stosowania reguł trzech jedności, ponieważ unieruchamia to akcję, działanie sceniczne, stanowiące przecież istotę sztuki dramatycznej. Niedopuszczalne jest przywoływanie kluczowych wydarzeń w formie niekończących się i nużących widzów tyrad wygłaszanych przez bohaterów utworu, w dodatku w zgodzie z zasadą *bienséance*. Dramat romantyczny powinien pokazać się na scenie tak, by widz mógł lepiej współodczuwać treść sztuki, by mógł utożsamić się z prezentowanymi wypadkami, bohaterami czy sytuacją.

W konkluzji swych wywodów żąda Magnuszewski od pisarzy dokładniejszego poznania i zrozumienia epoki, w której zamierzają umieścić akcję dramatu, ujawnienia głównych jej cech, a przede wszystkim odkrycia w niej konfliktów i procesów historycznych, jak również prawidłowego umiejscowienia w tych procesach człowieka i dotarcia do jego psychiki i charakteru. Dramat historyczny obowiązywać więc powinna zasada prawdy historycznej oraz zasada realizmu psychologicznego[34].

Jak zauważa Przychodniak, ścieranie się tak zwanej literackości i siły teatralnej dramatów romantycznych niezmiennie przynosi obiecujące rozwiązania badawcze, bo „do takiego podejścia wręcz zmusza transformacyjna natura dramatu"[35]. Trudności nastręcza już pytanie o genezę dramatu romantycznego[36]. Albowiem rodzi się on i z negacji (akcentując opozycję wobec tragedii klasycystycznej), i jednocześnie z kontynuacji zastanej tradycji, zwłaszcza Szekspira, teatru hiszpańskiego (Calderon), teatru jarmarcznego (z jego różnymi formami melodramatycznymi). Dramat romantyczny byłby zatem fazą kulminacyjną linii rozwoju teatru europejskiego, licząc od średniowiecza (łącznie z architektonicz-

[30] *Ibidem*, s. 115.

[31] *Ibidem*, s. 108.

[32] *Ibidem*, s. 109.

[33] *Ibidem*, s. 109.

[34] J. Degler, *op. cit.*, s. 60.

[35] Z. Przychodniak, *Stan badań nad dramatem polskim okresu romantyzmu*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 42.

[36] Zob. np. A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; także książka Włodzimierza Szturca *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, porusza europejski kontekst tego zagadnienia.

© for this edition by CNS

nym gotykiem, tak ważnym dla romantyków), przez barok, dramę mieszczańską i melodramat, dramę z przełomu XVIII i XIX wieku. Dramat romantyczny jako gatunek bardzo ściśle związany z określonym czasem ukształtował się w wyniku dwojakiego rodzaju przemian, które stanowiły o jego odmienności: na poziomie strukturalnym i w obrębie techniki dramatycznej. Jeżeli chodzi o strukturę, odrzucił — w imię antyklasycznego rozumienia prawdy — zasadę trzech jedności, co było też wyraźnym przeciwstawieniem się gustom publiczności, chodzącej do teatru na melodramaty i bardzo do tradycji przywiązanej. Europejscy (i polscy) twórcy romantyczni uważali, że przestrzeganie trzech jedności prowadziło do nadmiaru nieprawdopodobieństwa i negowało prawdę. W sztuce (w teatrze) chodziło im o prawdę artystycznie zindywidualizowaną[37], wymagającą odwoływania się do wyobraźni widza. Dlatego bez wahania rozluźnili zasady kompozycji dramatu i wyakcentowali samodzielne znaczenie epizodu (jak na przykład *Widzenie Ewy* w *Dziadach*). U Hegla znaleźli uzasadnienie przekonania, że można łączyć elementy epickie i liryczne, a brak zróżnicowania tonu w dziele musi być wbrew naturze, która — jako ewentualny wzór dla sztuki — jest przecież urozmaicona, czyli i piękna, i brzydka. W strukturę dramatu romantycznego wpisane zostało mieszanie realizmu z elementami fantastyki, a także łączenie scen kameralnych z monumentalnymi. Natomiast jeżeli chodzi o współdziałanie różnych technik dramatycznych, to romantycy chętnie „uprawiali" współgranie gatunków, posługując się elementami komedii i tragedii jednocześnie, nie stronili od różnorodności stylistycznej. Przed dramatem nie stawiali też żadnych uwarunkowań technicznych sceny, żadnych gorsetów konwencji widowiska teatralnego. Proponowali przeniesienie ciężaru z samego tekstu na efekty widowiskowe, które — pod względem wartości przekazu — miały nie ustępować słowom.

Badania nad polskim dramatem romantycznym trudno oddzielić od problematyki teatru, i dotyczy to zarówno dramatu najwyższej próby literackiej, jak i tego niższych lotów artystycznych. Uzasadnieniem zespolenia tych płaszczyzn problemowych jest fakt, że to właśnie romantycy pierwsi tak wyraźnie podkreślali dualistyczny, literacko-teatralny charakter dramatu. Na ten porządek nakładają się jeszcze dwa wektory jego funkcjonowania: najwybitniejszy artystycznie dramat polski powstawał na emigracji i pozostał niespełniony scenicznie, w kraju natomiast dramat mniej lub bardziej epigoński święcił teatralne tryumfy ku uciesze i zadowoleniu widzów[38].

[37] Najważniejszą kategorią estetyczną romantyzmu — na przekór zachowawczej i silnie skodyfikowanej sztuce klasycystycznej — była oryginalność.

[38] Oddzielne zaś miejsce — jako swego rodzaju wypadek graniczny dla zarysowanych tu tylko zagadnień — zajmują jeszcze komedie Fredry, które zawsze zajmowały poważną pozycję w repertuarze scen polskich.

© for this edition by CNS

Romantic passions. A few words about the dualistic nature of drama

Summary

Romanticism is a demanding and turbulent time for drama, not only from the point of view of genology. On the one hand, the genre is assigned tasks from the top, philosophical and aesthetical shelf (Hegel, Schelling), and on the other, the audience, as usual, shows its appreciation by going with pleasure to the theatre to watch melodrama and its derivatives, which act as effective catalysts for emotions. If we add to this the split nature of Polish literature (starting from Romanticism, Polish literature exists on two levels — of émigré and domestic authors), everything that refers to Romanticism seems to be non-uniform and divided. Is it possible that dualism omitted theoretical reflection on drama? Were Romantic dramas intended to be performed on stage? Finally, was this duality supposed to help or hamper poetry (language), the very fabric of drama? This sketch is an attempt to answer the questions indicated above.

© for this edition by CNS