

AGNIESZKA CZAJKOWSKA
Akademia Jana Długosza w Częstochowie

Tragedia — między tekstem historii a literaturą

W jednym z bardziej znanych i wielokrotnie komentowanych wierszy Herberta, zatytułowanym *Tren Fortynbrasa*, następcą Hamleta na tronie duńskim zwraca się do martwego bohatera sztuki Szekspira:

[...] Nigdy się nie spotkamy
to co po mnie zostanie nie będzie przedmiotem tragedii¹.

Obok oczywistych znaczeń doraźnych, na które zwracał uwagę Artur Sandauer², i równie wyrazistego usytuowania w obrębie tradycji literackiej w jej wymiarze genologicznym (interpretacja Janusza Sławińskiego³) utwór pozwala na lekturę zogniskowaną wokół kategorii historyczności, pojmowanej jako wypowiedź, czyli gra „zmyślenia i prawdy”. Należy bowiem przypomnieć, że sztuka Szekspira, z którą dialoguje utwór Herberta, oparta została na dwóch źródłach — historycznym (*Historie tragiczne* F. De Belleforest z 1569 roku, odwołujące się do XII-wiecznych łacińskich *Dziejów Danii*) i dramatycznym — anonimowym dziele *Hamlet* granym w teatrze londyńskim w latach 1587–1589. W ślad za nimi tragedia przywołuje postać bajecznego księcia jutlandzkiego Amletha z V wieku, przejętą przez literaturę za pośrednictwem zaginionej islandzkiej sagi.

Herbert podejmuje wątek historyczny, włączając swych lirycznych bohaterów w nurt walki o władzę, a także wyposażając monologującego Fortynbrasa w świadomość biegu dziejów, figurowaną przez tarczę zegara i kategorie gramatyczne czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego, kształtujące liryczny monolog. Przejmujący władzę morderca Hamleta myśli o sobie w kategoriach przedmiotu przyszłej opowieści, która — z racji mało widowiskowego charakteru sprawowanej władzy — nie przybierze kształtu tragedii. Autodegradacja Fortyn-

¹ Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 149.

² Zob. B. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek wielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 336.

³ Zob. J. Sławiński, „*Tren Fortynbrasa*” *Zbigniewa Herberta*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów, wybór opracowań i wstęp* E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983.

brasa jest oczywiście przyjętą strategią dyktatora, który wie, że w życiu — inaczej niż w literaturze — liczą się nie kryształowe pojęcia, ale raczej glina ludzka i to, co się z niej uda ulepić. Nie wie natomiast — i niewiedza ta jest przedmiotem ironii odautorskiego podmiotu lirycznego — że w historii, odmiennie niż w życiu, liczą się opowieści i grający w nich główne role narrator i bohaterowie. Obraz przeszłości jest funkcją intencji przedstawiającego, a działania postaci — konsekwencją kulturowej deskrypcji lub — jak na przykład u autora *Wojny galijskiej* — autodeskrypcji.

Świadomość Herbertowskiego „podmiotu historycznego” — w jego literackim statusie — wypracowana została w konfrontacji klasycznego wykształcenia, z jego bagażem lektur, z jednostkowym doświadczeniem historycznym, dla którego nie tyle trudno było znaleźć miejsce we wzorcowych dyskursach o przeszłości, co właśnie nieuchronność tej pozycji — pośród na przykład plemion podbijanych przez starożytnych Rzymian — stawała się problemem. W utworze *Przemiany Liwiusza* dysproporcja dostępnych narzędzi poznania minionego i samopoczucie podmiotu wyrażona zostaje na marginesie gimnazjalnej lektury czterech pokoleń czytelniczych:

Jak czytali Liwiusza mój dziadek mój pradziadek [...]
 czytając dzieje Miasta ulegali złudzeniu
 że są Rzymianami lub potomkami Rzymian
 ci synowie podbitych sami ujarzmieni [...]
 bunt ludu — *res tam foeda* — budził w nich odrazę
 natomiast wszystkie podboje wydawały się słuszne
 znaczyły po prostu zwycięstwo tego co lepsze silniejsze⁴.

Liwiusz, czytany w warunkach stabilizacji politycznej przez dziadka i pradziadka, stawał się poręczną wykładnią dla ładu świata i przydatnym podręcznikiem do wychowywania lojalnych galicyjskich obywateli Austro-Węgier. Dopiero wydarzenia I i II wojny światowej doprowadziły do lektury rzymskiego historiografa „przeciw niemu” — hermeneutyka podejrzeń stała się metodologią, przy pomocy której pokolenie ojca i syna zyskuje autonomiczną dziejową świadomość. Nadbudowana nad doświadczeniem refleksja przestaje mieścić się w stylistyce rzymskiego historiografa, a konsekwencją „protokołu rozbieżności” staje się poczucie wydziedziczenia z tradycji, połączone z pojmovanym jednocześnie jako stygmat i szansa, pragnieniem zbudowania własnej podmiotowości.

Gatunek tragedii, wplątany w Herbertowską wizję historii, powraca w wierszu *Posłaniec*, który w autorskim wyborze z 1998 roku umieszczony został jako drugi, choć chronologia sugerowałaby — z racji opublikowania go w 1983 roku — miejsce odleglejsze. Utwór brzmi jak zadana lekcja *Poetyki* Arystotelesa — przywołując kluczową kwalifikację gatunkową, wskrzesza kategorie oczysz-

⁴ Z. Herbert, *Przemiany Liwiusza*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 537.

czenia, litości i trwogi, przypomina elementy konstrukcyjne starożytnych utworów (epilog), wyposażenie aktorów (maska), a także właściwych jej bohaterów (posłaniec, król, bogowie) i odbiorców (widzowie). Czyni to po to, by wykazać, że wydarzenia, w których jedynym znanym z imienia własnego uczestnikiem, rodzajem współczesnego fatum jest „Wschód”, w żadnej mierze nie mogą się równać z kształtem fabuły, która ma prowadzić do oczyszczającego działania antycznego gatunku. Tragedia pojęta jest tu zatem jako zgoła nieadekwatny metajęzyk dla dziejów współczesnych, a jej potencjalni bohaterowie — jak w wierszu *Wilki* — nie zaznają wiecznego spokoju w wieńczącym fabułę rozwiązaniu. Oczyszczenie, które miało być ostatecznym efektem recepcji, w konfrontacji z brakiem możliwości zrozumienia wypowiedzi posłańca, jego niekomunikatywnością, pozostaje w sferze niespełnionych oczekiwań widzów Herbertowskiej „tragedii bez dna”.

Antyczny gatunek współtworzy również aktualną wymowę miniatury lirycznej *Brak węzła*. Jak w *Posłańcu* inicjatywa poety-historiografa musiała liczyć się z nieprzydatnością presuponowanej formy genologicznej, tak i tu bohaterowie mykeńskiego dramatu rodzinnego — Agamemnon, Klitajmestra, jej kochanek Agistos i dzieci — przeniesieni w realia współczesnej świadomości, nie spełniają arystotelesowskich wymogów. Nie dochodzi ani do rozpoznania, ani do zabójstwa, ani do pełnych dramatyzmu przygód Ifigenii i Orestesa, które przecież w twórczości Sofoklesa i Eurypidesa znalazły artystyczne „zawężenie”. Antyгона przywoływana w sytuacji choroby (wiersz zatytułowany *Wstyd* ma wiele cech autobiograficznego wyznania) wydaje się najbliżej zespolona z treścią ludzkiego losu — cierpieniem, a uparte powoływanie się bohaterki na ostatnią powinność wobec brata pomaga w zbudowaniu kulturalnej wspólnoty, opartej na chwilowym, związanym z fizycznym niedomaganiem, estetyczno-egzystencjalnym przymierzu. Pisze Herbert:

Dlatego — wierny zmarłym szanujący popiół — rozumiem
gniew księżniczki greckiej jej zaciekły opór
miała rację — brat zasłużył na godny pochówek

całun ziemi troskliwie zasunięty
na oczy⁵.

Porządkowanie świata w imię klasycznej genologii dotyczy zresztą w poezji autora *Epilogu burzy* nie tylko gatunku tragedii. W pochodzącym z 1966 roku i opublikowanym w „Zeszytach Literackich” w 1999 roku (nr 68) wierszu *Mykeny*, okrucieństwo i zdrada bohaterki Sofoklesa i Eurypidesa — Klitajmestry nie zostały w ogóle wypowiedziane. Tym razem powodem była nieadekwatność innej klasycznej formy — „starego i zużytego” eposu.

⁵ Z. Herbert, *Wstyd*, [w:] *idem, Rovigo*, Wrocław 1992, s. 38.

Zobrazowane powyżej Herbertowskie próby umieszczenia świadomości własnej historyczności w przyciasnym gorsecie antycznych gatunków mieszczą się we współczesnej refleksji na temat ich „zagłady”⁶, o ile traktować je można przede wszystkim w kategoriach aksjologicznych, do czego może uprawniać i inna poetycka praktyka, sformułowana w utworze *Dlaczego klasycy*. Jednak, by powrócić do rozważań genologicznych, warto przypomnieć, co powiada Michaił Bachtin⁷ w swej refleksji na temat eposu i powieści. Otóż antyczny gatunek narracyjny posiada — jak pisze autor *Powieści i eposu* — dokładnie zakreślona i zamknięta przed zakusami unowocześniania „zawartość wartości”. Analogicznie, rozpatrując relację literackiego poznania do estetyki, w stosunku do tragedii Katarzyna Rosner używa określenia „koherencji stylistycznej”⁸. Oznacza ono zapewne to, co 20 lat później Teresa Walas nazwała „zamknięciem kompozycyjnym”⁹ i co można również odnosić do zasady *decorum* — wysokiej próby moralnej świata przedstawionego. W przypadku eposu, który przecież otrzymał od Arystotelesa ocenę niższą niż tragedia (odmiennie oceniał go w kategoriach szkodliwości moralnej Platon — jako lepszy od tragedii), owo „istnienie wartościowe” znajduje swoje potwierdzenie w historii literatury. Są nim na przykład próby zmierzenia się z tematem historycznym podejmowane przez poetów polskich epoki postanisławowskiej. Wskazuje na ten fakt Marian Maciejewski w rezultacie swych badań nad rozległą panoramą ówczesnego — poprzedzającego wybuch romantycznego historyzmu — poematu historycznego. Wyliczone przez badacza utwory z końca XVIII i początku XIX wieku dowodzą niezbitcie „orientacji na epos”, tęsknoty do heroizacji świata, poszukiwania wysokiego, gatunkowego uzasadnienia dla rodzimej historii, czyli prób przyczepienia „żalu Sarmatów” do rymotwórczych reguł klasycystycznych. Pisze Maciejewski:

[...] Mocno bowiem trzeba podkreślić fakt, że żaden gatunek nie był w takim stopniu jak epopeja wkląany w kontekst aksjologiczny. Epopeja to nie tylko forma, ale i wartość¹⁰.

Problem poszukiwania odpowiednich środków wyrazu dla rozbiorowej katastrofy w ówczesnej poezji polskiej porusza również, wpisując się w problematykę „przełomu literackiego”, Piotr Żbikowski w pracy *...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce... Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*. Obserwacja postaw poetyckich przejawianych wobec upadku Rzeczypospolitej prowadzi autora do wniosku o przełomowym znaczeniu okresu poklasycystycznego dla ukonstytuowania się romantyzmu w Polsce, zwłaszcza zaś dla

⁶ Zob. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 31 n.

⁷ Zob. M. Bachtin, *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*, [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 553.

⁸ Zob. K. Rosner, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, prace z lat 1965–1974, wyd. 2, Wrocław 1987, s. 80.

⁹ Zob. T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 125.

¹⁰ M. Maciejewski, *Sławianie — synowie sławy. (Epos jako wartość)*, [w:] *idem, Poetyka — Gatunek — Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 11.

estetycznych postaw wywołanych klęską powstania listopadowego. W sytuacji drastycznej zmiany historycznej, jaką były rozbiory, klasyczny rezerwuar poetycki okazywał się nieprzydatny i podlegał erozji dokonywanej przez czynniki estetyczne i emocjonalne. Pisze Żbikowski:

Stało się przecież tak, że nieomal z dnia na dzień naród polski zstąpił do otchłani politycznego niebytu, a jak można było tę otchłań poetycko wykreować, gdy jedynym środkiem ekspresji pozostawał język nader nieporadny w wyrażaniu dramatycznych doznań i przeżyć, zupełnie niedostosowany do drażenia ludzkiego wnętrza, a co najważniejsze, wyposażony w figury listek klasycystycznej normy intymności, która nakazywała odżegnywać się wstydliwie od gwałtownych erupcji uczuć, od spontanicznych wybuchów patriotycznej desperacji, od kolidujących z chrześcijańska etyką i oświeceniową filozofią samobójczych myśli i odruchów, jednym słowem, od powszechnej wówczas rozpaczliwej szamotaniny serc i umysłów ludzi strąconych brutalnie na samo dno ponizenia i bolesnej udręki¹¹.

Kruszenie się klasycznego fundamentu literatury postaniśławowskiej pod wpływem traumatycznych wydarzeń dziejowych, zwłaszcza zaś utraty niepodległości, jest również zauważalne w przemianach dotyczących ówczesny dramat i teatr. Włodzimierz Szturc, obserwując proces zanikania tragedii w literaturze polskiej w wieku XVIII i XIX, zauważa z jednej strony erozję gatunkowego wzorca, obrazowaną zwłaszcza przez obniżenie statusu bohatera. W napisanej przez Filipa Nereusza Golańskiego w 1786 roku teorii wymowy i poezji dopuszcza się etyczną i estetyczną degradację niezmiennych dotąd osobowych kryteriów. W procesie przekształceń historycznoliterackich potrzeba rodzimej mitologii — potęgowana dramatyzmem politycznych realiów — doprowadziła jednak także do rozwoju tragedii neoklasycystycznej, która, konserwując wzorzec, przy okazji wyjałowiła go z podstawowych wyznaczników — działania fatum i rozpoznania. To stało się powodem programowej obojętności śledzącego ówczesne życie literackie i teatralne Maurycego Mochnackiego, który w literaturze upatrywał rodzimości, ale nie tej przebranej w antyczny kostium.

W przestrzeni przesilania się epok mamy więc do czynienia z okolicznością podobną do tej, zaobserwowanej u Herberta — rozminięciem się poetyckich pragnień i możliwości oferowanych przez istniejącą sytuację literacką. Analogia nieprzydatnych antycznych wzorów gatunkowych w obu przykładach — klasycystycznym i współczesnym — ufundowana zostaje na oczekiwaniach związanych ze światem wartości. W wieku XIX były one jeszcze utożsamiane z żywą, społeczną wspólnotą (być może była to zawarowana ówczesnym prestiżem słowa pisanego i jego autora iluzja pisarzy, którym wydawało się, że wypowiadają swe sądy w imieniu zbiorowości), w sto i więcej lat później mogły dotyczyć już tylko indywidualnej strategii biograficznej, preferującej pamięć i wierność jako przeciwstawiające się biegowi dziejów niezmiennie składniki tożsamości. Miały one wymiar zupełnie doraźny — wskazywały, że to nie „byt określa świadomość”,

¹¹ P. Żbikowski, „...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...” *Rozpacz oświeconych u źródła przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998, s. 163.

a moralność nie jest ani funkcją okoliczności, ani — jak powiada Zygmunt Bauman — „wyposażeniem naturalnym” człowieka¹², ale efektem wynajdywania¹³ w podejmowanych praktykach dyskursywnych.

Przykłady zaczerpnięte z wierszy Herberta uświadamiają fakt, na który współczesna metodologia historii zwraca szczególną uwagę. Stawiając dziejom w ich biegu „przeszkodę” w postaci literackiego gatunku eposu, tragedii, a także rozmaitych form użytkowych, wiersze wskazują na bogactwo, różnorodność, rozrzutność historii (tak ją charakteryzuje w *Mysłach o dawnej Polsce* Paweł Jasienica. Zob. P. Jasienica, *Mysli o dawnej Polsce*, Warszawa 1977, s. 245), która zawsze pozostanie bogatsza od wiedzy o sobie. Pojawia się w tym momencie także problem skrzyżowania prawdy i fikcji, artyzmu i wiedzy. Przywołując pracę Harry’ego E. Shawa, Hayden White zaznacza, że literatura w pewnym sensie posiada pozycję uprzywilejowaną wobec naukowo pojmowanej historii, bowiem, nawet opowiadając o wydarzeniach z przeszłości, nie jest determinowana istniejącym stanem wiedzy i liczbą dostępnych dokumentów¹⁴. Kryzys współczesnej historiografii ma polegać, zdaniem autora *Prozy historycznej*, na braku akceptacji dla, koniecznego w sytuacji współczesnego nadmiaru informacji, przeniesienia sensu historii z płaszczyzny uniwersalnych prawd w przestrzeń dyskursu prywatnego i z iluzji obiektywizmu w realność decyzji deskrypcyjnych. To moment podmiotowego wyboru sposobu opowiadania ocala jednostkowość ze zdarzeniowego chaosu. Ten, kto o historii opowiada, podejmując decyzję co do sposobu tego opowiadania, staje się pełnoprawnym jej uczestnikiem. I to nie tylko jako reprezentant pewnej określonej historycznie sytuacji w literaturze czy historiografii. Zarówno „dopasowanie” formy i treści, jak i moment deklarowanego „braku węzła” wydaje się w tym kontekście znaczący. Oddala bowiem „materię” życia od możliwości jej przyłożenia do tekstu, skazując dzieje na istnienie w postaci wiecznej reprezentacji. Tak też ujmuje historię Hayden White, proponując dzieła z zakresu historiografii traktować jako artefakty literackie i w konsekwencji mówić o „poetyce pisarstwa historycznego”. Oznacza to zastosowanie uznanych w literaturoznawstwie narzędzi do badania tekstów literackich w lekturze tekstów historycznych, przy traktowaniu ich „zawartości treściowej” jako odmiany fikcji. Metahistoryczna świadomość autora *Poetyki pisarstwa historycznego* zakłada bowiem specyficzne istnienie wskaźników „prawdziwości” narracji historycznej, w zgodzie z przekonaniem, że język używany przez historyków, ten sam, który służy potocznej komunikacji, nie jest „neutralnym pojemnikiem faktów”¹⁵. W związku

¹² Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 12.

¹³ Termin z pracy Erica Hobsbawma, cyt. za: R. Chymkowski, *Granice inności w dyskursie — rozważania teoretyczne*, [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, red. W. Kalaga, Katowice 2004, s. 100.

¹⁴ Zob. H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Borysowski *et al.*, Kraków 2009, s. 184 n.

¹⁵ Zob. H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 211.

z tym naturalne wydaje się stwierdzenie, że „prawdziwość” wszelkich źródeł historycznych, jeśli traktować je w sposób referencyjny, jest iluzoryczna. Staje się ona bowiem funkcją językowego ukształtowania obrazu. Historyk jest przede wszystkim narratorem, który efekt wyjaśniania uzyskuje dzięki fabularyzacji. Ta z kolei polega na zastosowaniu określonego, obecnego w świadomości, uprzedniego wobec zdarzenia, wzorca konfiguracyjnego. Poprzez odwołanie się do ograniczonego zbioru istniejących struktur gatunkowych możliwe jest nadanie historii sensu i społeczne jego uprawomocnienie. Zdarzenia w narracji historycznej — pisze w dalszym ciągu White — nie są obrazowane, a tylko przywoływane dzięki istniejącym w świadomości historycznej uniwersalnym tropom kształtującym się w określonych etapach rozwoju ludzkości. Autor *Poetyki* wylicza cztery takie tropy — Metaforę, Metonię, Synekdochę i Ironię, zakładając chronologiczne ich następstwo. Jest w tym spadkobiercą Giambattisty Vico, który w 1725 roku, w swej *Nauce Nowej* zaproponował wizję rozwoju ludzkości w oparciu o ewolucję wytworów mowy, jedyne, jak sądził, wiarygodnego źródła wiedzy o człowieku. Doniosłość koncepcji Vico polegała na tym, że budowała ona model postępowania, ukazywała drogę do tworzenia analogii pomiędzy formami wypowiedzi a cechami strukturalnymi społeczeństw antycznych. Z jednej więc strony mamy w niej do czynienia z wizją dziejów historycznych, z drugiej zaś — z propozycją ukazania mechanizmów rozumienia historii, w imię każdorazowo podejmowanej decyzji twórczej. White podkreśla, że istnieje w kulturze rezerwuar gatunków rządzących konfiguracją zdarzeń w narracji historyka. Jedną z takich struktur (obok komedii, satyry i romansu) jest tragedia, która zakłada zgodny z regułą dobór faktów, motywację działań bohaterów itd. Żadne bowiem z wydarzeń historycznych samo w sobie nie jest tragiczne, dopiero praca historyka może spowodować, że jako tragedię je zrozumiemy. Strukturalistyczna w istocie koncepcja White’a nie bierze pod uwagę „materii dziejów” — faktów z obszaru historiografii (jak dzieła literackie, tak i narracje historyczne są faktami — przypominał o tym niedawno artykuł Adama Kożuchowskiego w „Pamiętniku Literackim”¹⁶), które mogą stać się potwierdzeniem wyartykułowanych w *Poetyce* tez. Zaobserwowane na przełomie XVIII i XIX wieku przemiany w gatunkowej formie tragedii, a ściślej mówiąc jej zanikanie jako dogodnego narzędzia przedstawiania kulturowej świadomości, wiąże się z emigracją kategorii tragizmu do obszarów innych gatunków literackich. Pisze Szturc:

[...] tragizm wykracza poza generujący go gatunek literacki i staje się problemem dla powieści poetyckiej, poematu, powieści sentymentalnej (w duchu idei Schillera, nie Rousseau), elegii, dramatu romantycznego, monodii dramatycznej, a nawet ballady¹⁷.

¹⁶ Zob. A. Kożuchowski, „Zmyslenie i prawda”, czyli dzieła literackie jako źródło historyczne, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.

¹⁷ 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. 103.

Lokując zaobserwowane zjawisko w literackim kontekście rodzącego się romantyzmu nie wiąże jednak autor tego faktu z obejmującymi całą ówczesną Europę przemianami natury ogólniejszej i to nie tylko literackiej. Jeśli bowiem brać pod uwagę literaturę (a czyni to Szturc w książce *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*), to rozpad formuły tragediowej znamionowany był takimi przemianami na Zachodzie, jak recepcja twórczości Szekspira i zwrot ku teatrowi włoskiemu i hiszpańskiemu¹⁸, co pozwoliło na reinterpretację dziedzictwa greckiego. Jeśli zaś spojrzeć na historię, to łatwo zauważyć, na co wskazuje Alina Kowalczykowa, że wydarzenia Wielkiej Rewolucji Francuskiej zrewidowały dotychczasowe pojęcie teatru. Pisze autorka pracy *Dramat i teatr romantyczny*:

Rewolucja była niezwyklej miary wstrząsem dla wyobraźni, sama w niej tworzyła „teatr rewolucji”. Realny lud objawił się jako siła straszna, lecz i malownicza (refleksem tej przeciw rewolucji, a nie tylko lipca 1830 roku, był obraz Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*), niewyobrażalnej miary dramat historii okazał także swoje teatralne oblicze, fascynujące spektakularnym rozniesieniem starego porządku. [...] Rewolucja zdewaluowała ideę porządku, wyzwalała spod jej presji także myślenie o sztuce. Od początku lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku próbowano przekreślić normatywny aparat klasyków. Fryderyk Schlegel w jednym z pierwszych swych studiów teoretycznych związał pojęcia rewolucji i anarchii, transponując te doświadczenia na język sztuki¹⁹.

Historia jawiąca się jako dramat dobrze współbrzmiała z przeszczepieniem tragizmu — nieodłącznego składnika tragedii — w obszary życia i służebnego piśmiennictwa — pamiętnikarstwa czy historiografii. Zjawisko opisywane przez Kowalczykową stanowi przejaw charakterystycznej dla kultury romantycznej teatralizacji życia, obecnej także w świadomości Polaków, zwłaszcza w czasie powstania listopadowego i bezpośrednio po nim. Transpozycja taka widoczna była i w języku ówczesnych historyków operujących kategoriami misterium, sceny czy teatru. Wskazuje to na poszukiwania „formy bardziej pojemnej”, bowiem szybkość i gwałtowność przemian w tamtym czasie weryfikowała zarówno historię jako „nauczycielkę życia” (co oznaczało rezygnację z dotychczasowych paradygmatów etycznych i retorycznych), jak i dotąd przydatne narzędzia opisu dziejów. Objawiło się to między innymi w inkorporacji literackiej świadomości w obręb historiografii, w której „odbezpieczony” brakiem ścisłych związków z tragedią tragizm odegrał dość istotną rolę. „Czymże jest tragedia z udziałem kilku postaci [...] wobec tragedii historii w pełnej obsadzie?”²⁰ — pytał niemiecki historiograf Georg Gottfried Gervinus, powtarzając pytanie Jean Paula. Innym przykładem takiego myślenia jest *Historyka* Johana Gustava Droysena, uznana przez współczesnych metodologów za niewątpliwie prekursorską dla obecnej metahistorycznej świadomości. Pochodząca z końca XVIII wieku praca trakto-

¹⁸ W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 22.

¹⁹ A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 16–17.

²⁰ G.G. Gervinus, *Podstawy historyki (fragmenty)*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wyb., przekł. i oprac. J. Kałużny, Poznań 2003, s. 105.

wała historiografię jako przedstawienie i proponowała — jako jeden z jego typów — tragedię, szczególnie przydatną do prezentowania czasów gwałtownych konfliktów i dziejowych spiętrzeń. Taka katastroficzna, jak ją nazywa Droysen, relacja miała swój rodowód w pracach Herodota i Tukidydesa, ale stanowiła jednocześnie wyraźne literackie zapożyczenie:

Należy tu pokazać, jak z boju tytanów wyłania się nowy świat i nowi bogowie. Odbywa się to tak samo jak w tragedii; tak bowiem Ajschylos kończy *Oresteję* i *Prometeusza*, a Szekspir *Makbeta* i *Hamleta*²¹.

Można więc powiedzieć, że tragedia klasyczna pod presją historii opuściła scenę teatru i zagościła w świadomości uczestników wydarzeń i historyków. Tragizm stał się elementem opisu dziejów, a nie tylko nowych romantycznych gatunków literackich.

Myślenie o wydarzeniach historycznych w kategoriach tragedii pojawia się w napisanej przez Maurycego Mochnackiego relacji z powstania listopadowego. *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831* poprzedziła prowadzona od 1825 roku publicystyczna kampania na rzecz rodzimości literatury i element tragizmu, jako cecha historii, odgrywał w niej istotną rolę (dość przypomnieć recenzję z *Mnicha* Józefa Korzeniowskiego drukowaną w „Kurierze Polskim” w 1830 roku). Jest tego świadoma Krystyna Krzemień-Ojak, która akcentuje historyczne uwarunkowania tragizmu już w najwcześniejszej działalności krytycznej Mochnackiego:

Nurtowała go kwestia związku między historią i tragizmem, różnicy między przekazem „kronikarskim” a literackim obrazem historii, funkcji bohatera historycznego. Jako krytyk zlekceważył „czyn pięknej Litewki”, nie chciał dostrzec w Wallenrodzie bohatera pokolenia, nie zainteresował się mechanizmem rodzącym byronicznych bohaterów wczesnoromantycznego buntu²².

Pisana na emigracji, nieukończona z powodu śmierci Mochnackiego książka o powstaniu listopadowym jest niewiele późniejsza od niepodległościowego czynu i zawiera w sobie elementy relacji spisywanej „na gorąco”. Co więcej, esejistyczny tok tej wypowiedzi zmierza do imitacji współuczestnictwa czytelników, a tym samym dąży do wywołania uczuć litości i trwogi. Służy temu choćby uprzywilejowanie zmysłu wzroku i czynności bezpośredniego postrzegania — odbiorca staje się widzem spektaklu, a szybkość narracji i jej „widowiskowość” wyprzedza niejako zdolność refleksji. Tym samym narracja Mochnackiego zaprzecza faktycznemu statusowi Polski, Polaków i działań powstańczych oraz stwarza iluzję dziejowej alternatywy, w której wszystko jeszcze się może zdarzyć... Natomiast karykaturalny wizerunek Rosji i jej władców, a także kreacja siły moralnej i militarnej powstańców — mają zmierzać do ukazania nocy listopadowej jako konfliktu dwóch równorzędnych partnerów, dwóch sił, z których jedna nieuchron-

²¹ J.G. Droysen, *Historyka (fragmenty)*, [w:] *Opowiadanie historii...*, s. 130.

²² K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytyczno-literacka*, Warszawa 1975, s. 32.

nie musi ustąpić drugiej. Sam gest Mochneckiego opisanie „tragicznej” historii jest więc próbą przeciwstawienia osobiście doświadczanej rzeczywistości sile przekonywania tekstu. Stworzona przez niego wizja nocy listopadowej była o tyle skuteczna, o ile związana została z decyzją odwołania się do kanonicznego wzorca wraz z jego wartościowymi zobowiązaniami i jednocześnie — respektowania historycznoliterackich możliwości co do zaistnienia anachronicznej formuły. Podobnie jak w poezji Herberta, deklarującej nieprzystawalność dziejącej się historii do literackiego gatunku, tak i w dziele Mochneckiego tragedia staje się miejscem, w którym podmiot — zawieszony pomiędzy fikcją i biografią, co oznacza, że także pomiędzy przedstawieniem i przeżyciem — ma szansę wypowiedzieć swoją obecność. Antyczny gatunek, rozbrojony, „zdekonstruowany” przez okoliczności i pozbawiony swej „naturalnej”, znamionującej literackość siły oddziaływania, zyskuje nową wartość — staje się elementem „teatru pisania”, śladem obecności dziejowego podmiotu w pozostawionym przez niego tekście historii. Staje się tym samym swoistym świadectwem — poszukiwania sensu dziejów poprzez wybór decyzji pisarskiej.

Zbieżność postaw wobec historii i zadanie jej zdefiniowania na własny użytek, zaobserwowana w pisarstwie krytycznoliterackim i historycznym Maurycego Mochneckiego oraz w poezji dwudziestowiecznego twórcy, wydaje się uprawniona dzięki przyjęciu założeń o kreacyjnym charakterze historiografii, pojmowanej w kategoriach artefaktu. Literatura i teksty historii stają przecież w obliczu analogicznego zadania, którym jest znalezienie kompromisu pomiędzy doświadczeniem i literą, zbudowanie porozumienia między „szorstką powierzchnią/ i dnem słowa”²³.

Tragedy — between a history text and literature

Summary

The problem of relations between literature, history and the generic orientation of historical writing is one of the elements of the modern metahistorical awareness. Hayden White represents the concept of linguistic primacy over the “documentary aspect” and “authenticity” of accounts of the past. The confrontation between genology and the need to be part of history is also visible in literature. We can see this, for instance, in the works of Zbigniew Herbert, who is referred to as a classic because of his distinctive ethical and aesthetical declarations. He builds his poetic identity by juxtaposing traditional cultural elements with his historical experience. He uses the axiologically marked categories of tragedy and epic, which played an important role in the description of human condition in historiography at the turn of the 18th century (e.g. J.G. Droysen) and in 19th century testimonies (e.g. M. Mochnecki). Marian Maciejewski points to this in his description of a wide spectrum of pre-Romantic literature in Poland. Deconstructed classical genres are used today, as they were in the early 19th century, to constitute the subjectivity — devoid of solid foundations — of the participant in and the describer of historical events.

²³ Z. Herbert, *Babcia*, [w:] *idem, Wiersze zebrane...*, s. 636.