

Jerzy Waligóra

KRYTYKA I TWÓRCY MŁODEJ POLSKI O DRAMACIE HISTORYCZNYM

Relacjonowanie poglądów krytyki /tu: literackiej i teatralnej/ oraz twórców Młodej Polski na temat dramatu historycznego może być pomyślane jako wyłącznie historycznoliteracki, niejako wycinkowy rekonesans, by rzecz, bez dalszych konsekwencji. Ale może ono być także uwikłane w problematykę ściśle genologiczną i wiązać się z tą koncepcją gatunku, która traktuje go jako element rzeczywistości historycznoliterackiej, będący zespołem reguł, przyzwyczajęń istniejących w danym czasie i decydujących o ukształtowaniu tekstu literackiego¹.

Przy takim ujęciu gatunku wypowiedzi krytyki i pisarzy o dramacie historycznym, tworzące świadomość gatunkową epoki, to jeden z istotnych czynników rekonstrukcji systemu gatunkowego Młodej Polski w zakresie dramatu historycznego /ściślej więc: podsystemu dramatu historycznego/. Dodajmy, choć nie będzie to bezpośrednim przedmiotem tych uwag, że obok świadomości gatunkowej rekonstrukcja taka powinna obejmować m.in. usytuowanie dramatu historycznego w kontekście istniejących wówczas prądów literackich oraz ówczesnych tendencji w historiozofii i historiografii, a także opis konkretnych utworów zaliczanych do omawianej formy gatunkowej.

Wypowiedzi, w których podejmowano problem dramatu historycznego, pojawiło się w Młodej Polsce stosunkowo wiele. Toteż przedmiotem analizy będzie tylko część z nich, ilość

ta jest jednak na tyle wystarczająca, aby sformułować kilka uogólnień. Na wstępie trzeba od razu stwierdzić, że wśród prac o dramacie historycznym brakło tekstów tak znaczących, jak odnosząca się do gatunku pokrewnego - powieści historycznej, rozprawa T. Jeske-Choińskiego "Historyczna powieść polska"/1899/. Najwięcej tu natomiast recenzji teatralnych, w których zagadnienie dramatu historycznego poruszano okazjonalnie, co nie znaczy, że były to zawsze uwagi mało istotne. Nie brak przecież jednak i takich recenzji, które niemal w całości poświęcono rozważaniom specyfiki interesującego nas gatunku.

Młoda Polska przywróciła dramатовi - w płaszczyźnie teoretycznej - zachwianą nieco przez pozytywizm czołową pozycję w hierarchii gatunków. O wyjątkowym miejscu dramatu wśród innych form wypowiedzi literackiej decyduje właściwa mu - jak utrzymywano² - zdolność do syntezy, do formułowania ujęć uogólniających.

"Naród, który nie zdobywa się na twórczość dramatyczną, na wynikowe formuły rozwiązania pewnych interesujących go problematów, zdradza bądź to brak tych problematów, bądź też kardynalną i przygnębiającą niemoc wobec wszy-
stkiego, co jest ich definitywnym rozwiązaniem"³.

Ta konieczność syntetyzowania czyni twórczość dramato-
pisarską "najtrudniejszą formą wypowiedzania się w sztuce"⁴.
Stopień trudności potęguje się jeszcze, gdyż:

"Dramat wymaga zanurzenia się w głębiny współczesnej
czy przeszłej zbiorowej duszy, ale i tryumfalnego
wylotu z tych głębiny ku wyżynom ideału"⁵.

Spośród typów dramatu wyróżniano z kolei dramat histo-
ryczny, powołując się przy tym często na słowa A. Mickiewi-
cza, który twierdził, że ta forma literacka jest naszym dra-
matem narodowym⁶. Pozostawiając na razie na uboczu nasuwają-
ce się w związku z tym wyrażeniem zagadnienia, zwróćmy uwa-
gę na fakt, że odwołania akurat do Mickiewicza nie są przy-
padkowe. Krytyka Młodej Polski sformułowała wiele poglądów
na dramat historyczny wyraźnie zbieżnych z sądami romantyków⁷.

Podobnie poetyka wielu młodopolskich dramatów o treści historycznej wykazuje pokrewieństwo z cechami strukturalnymi dramatu romantycznego. Tradycja romantyczna była bowiem znacznie bliższa modernistycznym autorom scenicznym niż pozytywistyczne dramatopisarstwo historyczne, mimo iż powstały też sztuki historyczne stanowiące kontynuację dorobku literatury postyczeniowej.

Szczególne rola dramatu historycznego wynika - zdaniem krytyki - stąd, że odsłania on źródła współczesnych procesów, pozwala pełniej wyjaśnić aktualne położenie narodu, a nawet orzekać o przyszłości.

"Dostrzec znaczenie toczącego się obecnie zdarzenia, znaczy przenieść je w przeszłość. Tam tkwią już gotowe wyrazy, obecność jest już wyrażona /tym się tłumaczy używanie w poezji legend, baśni, motywów ludowych/. Posługiwać się mitem, jak czynili Grecy, lub postaciami historycznymi, jak czyni Wyspiański, nie znaczy uchodzić z obecności, lecz przenieść ją w przeszłość, w obecność przeszłą, ustanawiać jednolitość, sprząc sklepieniem ściany i kolumny odległe na pozór. Dostrzec znaczenie toczącego się zdarzenia znaczy także przepowiedzieć z całą pewnością przyszłość, ta bowiem jest dawno minioną przeszłością. Można na taki sposób zrozumieć doniosłość historyczności, doniosłość dramatu historycznego"⁸.

W Młodej Polsce - podobnie jak w romantyzmie - żywiono zatem przekonanie, że trzy płaszczyzny czasowe: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość splatają się ze sobą, a uwypukleniu tej prawdy służyło częste znoszenie dystynkcji między tym, co historyczne a tym, co legendarne⁹; urabianie wątków historycznych na wzór ujęć mitycznych. Nierzadko też narodowe legendy i podania, wprowadzone przez modernistów w orbitę historii, stawały się kanwą, na której osnuwano fabułę utworów.

I choć w modernizmie uzasadnienie dla takich rozwiązań stanowiła przede wszystkim praktyka naszych romantyków, to wpływ istotny miała tu również historiozofia epoki, w tym niektóre przemyślenia Nietzschego /szczególnie koncepcja wiecznego nawrotu tego, co jednakowe¹⁰ i tegoż¹¹ oraz Scho-

penhauera¹² formuła historii jako dyscypliny nienaukowej, operującej niejednokrotnie - jak zaznaczał autor "Narodzin tragedii", a co potwierdzał też A. Lange¹³ - mitami lub legendami. Podobnie Wyspiański w "Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława" poddawał w wątpliwość wystarczalność naukowej wiedzy historycznej jako materiału tematycznego dramatu; wiedza ta jest bowiem fragmentaryczna, domaga się więc dopełnienia twórczą wyobraźnią autora, co w myśl omawianej tu koncepcji historii nie oznacza wkraczania fałszu na grunt bezwzględnej prawdy¹⁴.

Stosunek modernistów do zagadnienia tzw. prawdy historycznej, do kwestii granic licencji poetyckiej wobec prawdy historycznej jest zresztą nieco skomplikowany, toteż zatrzymam się nad nim nieco dłużej. Problemowi temu poświęcano najwięcej miejsca w omawianych tu tekstach, co świadczy o randze, jaką mu nadawano i nakazuje widzieć w nim najistotniejszy /także dlatego, że ściśle genologiczny/ aspekt młodopolskich rozważań nad dramatem historycznym.

Nieliczni krytycy zdecydowanie upominają się o respektowanie przez autorów zasady wierności rzeczywistemu obrazowi dziejów i to w najdrobniejszych szczegółach. Jakiegokolwiek odstępstwa uznają oni za dostateczny powód do wyrugowania tekstu z pola gatunkowego dramatu historycznego. Tak uczynił np. L. Glatman w odniesieniu do "Smoczego gniazda" A. Nowaczyńskiego, drobiazgowo analizując utwór pod kątem zgodności z historią.

"Ale może ktoś zarzucić, że to są błahostki w porównaniu z zaletami sztuki. Tak, tylko te błahostki stanowią lwią część dramatu, a postaci choćby epizodyczne, jeżeli tylko są w historii znane, a przez autora przekręcone - już przez to przestają być historycznymi, a dramat z nich złożony traci cechę historycznej prawdy"¹⁵.

Na przeciwległym biegunie sytuują się te wypowiedzi, które cechuje znaczny liberalizm w omawianej kwestii. Ich autorzy zdecydowanie polemizują z rygorystami, skrupulatnie konfrontującymi świat przedstawiony utworu ze źródłami bądź usta-

leniami historyków. J. Kasproicz, recenzując inscenizację "Dyktatora" J. Żuławskiego, pisze:

"Zwolennicy rozmaitych formuł i formułek w sprawach twórczych występowali niejednokrotnie przeciwko dramatowi historycznemu. Nie myślę kruszyć kopii w ich obronie, ponieważ w dziedzinie ducha ludzkiego [...] bezwzględna gości swoboda. Nie ma w dziedzinie tej miejsca na żadne przepisy i kanony, jest za to bezgraniczny przestwór dla bakchijskiego rozpętania się wszystkich w urzędowych posterunkach estetyki wymienionych gatunków sztuki [...] i dla wielu innych, dotąd niekatalogowanych. Jeżeli jednak kiedy, to właśnie patrzącemu na utwór p. Żuławskiego mogło być przykro, że wielkie porywy, wielkie dziejowe szaleństwa muszą maleć z chwilą, jeżeli artysta nie chce się oddalić od nóg i rąk, od łopatek, i pomarszczonego brzucha tak zwanej historyczności" ¹⁶.

W podobnym duchu, choć nie tak radykalnie, wypowiada się anonimowy recenzent "Kajusa Cezara Kaliguli" K.H. Rostrowskiego:

"Dramat historyczny najgorszego wroga miewa zazwyczaj we własnej rodzicielce, tj. w tak zwanej prawdzie historycznej. Bez tej prawdy [...] bez tego zbioru dokumentów czy legend dramat historyczny powstać by nie mógł, ale jeśli autor dramatyczny raz podda się w jarzmo historii, jeśli ona nad nim, nie on nad nią zapanuje - wówczas utwór jego staje się uszczuploną wiedzą, a nie dociągniętym, nie żywym dziełem sztuki" ¹⁷.

Dominującym w Młodej Polsce poglądem było przekonanie o obowiązku przestrzegania przez twórców prawdy historycznej w dramacie. Przeważająca większość wypowiadających się pojmowała jednak prawdę inaczej niż Glatman i pokrewni mu krytycy. Oznaczała ona dla nich nie tyle antykwaryczną wierność, ile raczej uogólniony /co nie znaczy spłycony!/ obraz wybranego wycinka przeszłości czy dziejów "w ogóle", uchwycenie mechanizmów rządzących historią i uwikłany w proces historyczny człowiekiem. Właśnie temu ostatniemu elementowi - człowiekowi w historii krytyka poświęcała sporo uwagi. Na przełomie wieków - m.in. pod wpływem Nietzschego - utwierdza się bowiem przekonanie o dziejotwórczej roli jednostki, a ów "heroizm historyczny" zdobywa prawo obywatelstwa nie tylko w historio-

zofii i w literaturze, ale także w nauce historycznej¹⁸. Dla A. Mazanowskiego dramat historyczny musi zawierać nie tylko prawdę historyczną, ale - zajmując się człowiekiem, najczęściej wybitnym - również prawdę psychologiczną.

"Że na ukształtowanie ludzkiej duszy, na wyraz jej różnorodnych aktów, na wysokość jej zamysłów, na sposoby walki z przeciwnościami wpływa czas i środowisko, stąd, rzecz jasna, zadaniem dramatyka historycznego - nie tylko odgadnąć ruchy duszy jednostki, ale dać im tło właściwe. Dramat tedy historyczny wymaga w równej mierze talentu twórczego, jak psychologicznej przenikliwości i dokładnej wiedzy w zakresie dziejów danego momentu"¹⁹.

Referowane obecnie rozumienie prawdy historycznej bardzo często egemplifikowano dorobkiem dramatycznym m.in. Szekspira, Słowackiego, Wyspiańskiego. Podnoszono umiejętności wymienionych dramaturgów w kreśleniu wizerunku przeszłości, bogatego w sensy historiozoficzne²⁰, prawdziwego - mimo odejścia od ściśle wiernych przekazom historycznym relacji. Przywołując takie argumenty i w tym wypadku nawiązywano m.in. do romantycznej formuły gatunku²¹. Istotną rolę odegrało tu ponadto uświadomienie sobie różnic istniejących między obowiązującymi historyka procedurami badawczymi a procesem twórczym dramaturga, a dalej między tekstem historiograficznym a tekstem literackim. Przyznawano, iż dramat rządzi się "prawami sztuki", a ignorowanie tego faktu prowadzi do obciążenia go - jak pisał T. Konczyński w rozprawie poświęconej twórczości J. Szujskiego - "historycznie prawdziwymi, lecz ze względu na sztukę - fałszywymi wypadkami"²².

Niemal analogiczną myśl, i to wielokrotnie, sformułował w swych recenzjach, zebranych potem w tomy "Dwudziestu lat teatru" - J. Lorentowicz. Oto kilka zaczerpniętych stamtąd wyimków:

"Poezie wolno być bardziej historycznym niż historia, wolno mu nawet zmieniać zasadniczy ton czynów bohatera, stworzyć postać zupełnie inną niż historyczną, chociaż w szaty tamtej odzianą. Ale wtedy musi potargać ustalone związki faktów i stworzyć fakty własnej wyobraźni, które będą miały swoistą logikę i konsekwencję"²³.

"W gruncie rzeczy obojętną jest rzeczą, ile dany utwór dramatyczny zawiera w sobie prawdy dziejowej. Ważne jedynie, ile zawiera w sobie talentu, ile zalet jako dzieło sztuki scenicznej"²⁴.

Omawiając "Cara Samozwańca" A. Nowaczyńskiego znany krytyk stwierdzał:

"Historykom wolno prowadzić nieskończone spory co do Dymitra i potwierdzać swe argumenty dowodami, wykluczającymi się wzajemnie. Poetę absolutna prawda historyczna w podobnych okolicznościach nie obowiązuje: ma pełne prawo wyboru którejkolwiek z nagromadzonych dowodów, może nawet tworzyć własną wizję domniemanej rzeczywistości"²⁵.

W ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu mówi się wprost o autorskiej wizji przeszłości. W przyznawaniu twórcom prawa do kreowania przeszłości Lorentowicz nie był odosobniony. Wielu bowiem krytyków znacznie wyżej stawiało dramata ze stworzonym przez autora wizerunkiem dziejów niż takie, w którym historia była przedmiotem zabiegów jedynie rekonstrukcyjnych, odtwórczych. I tak np. wizjonerstwo autora "Legionu" legło u podstaw entuzjastycznej oceny tej dramaturgii dokonanej przez S. Lacka.

"Wyspiański tę przeszłość tworzy; tworzy ją wedle jej wzoru; Wyspiański tworzy przeszłość, tzn., że ta przeszłość, która jest u Wyspiańskiego, nigdy w rzeczywistości taką nie była, ale ta, która jest u Wyspiańskiego, jest prawdziwa"²⁶.

Z tych samych powodów równie wysoko oceniał dorobek Wyspiańskiego O. Ortwin w przywoływanych już artykułach. Natomiast wierne kopiowanie historii było powodem utyskiwań W. Feldmana na L. Rydla - autora "Zygmunta Augusta":

"Podobnie jak poeta wyrzekł się twórczości, niczego prawie nie wysnuł ze swojej fantazji, udialogował pewne momenty z historii - wyrzekł się twórczości i teatru"²⁷.

Odsunięcie materiału faktograficznego na drugi plan, konstruowanie poetyckich wizji przeszłości, dbałość o oddanie atmosfery prezentowanej epoki, wprowadzanie anachronizmów w celu pogłębienia nośności ideowej utworu - to zjawiska, któ-

re notujemy już w dramacie romantycznym²⁸. Ówcześni twórcy zastąpili metodę docierania do przeszłości na drodze naukowej intuicją poety, której uruchomienie miało umożliwić odzyskanie "prawdy życia"²⁹. Powrotowi tych tendencji w Młodej Polsce sprzyjała modernistyczna myśl historiozoficzna³⁰, przeciwstawiająca niedoskonałe - jej zdaniem - racjonalne sposoby poznawania dziejów metodom pozwalającym na poznanie pełne, całościowe: właśnie intuicji /przemyslenia Bergsona, zdobywającego wówczas rozgłos, przekonanie to ugruntują/ i wyobraźni. Krytycy w związku z tym często aprobatywnie mówią o dochowaniu przez autora "duchowej wierności"³¹ historii, czy o intuicyjnym odtworzeniu "wiewu dziejów"³². Intuicję jako naczelną władzę poznawczą usankcjonowali nawet niektórzy zawodowi historycy, ci właśnie, których nazwano neoromantykami³³.

Przy okazji rozważań nad zagadnieniem dramatu historycznego jako gatunku odrębną propozycję interpretacji podstawowych zjawisk genologicznych zgłosił E. Woroniecki. Przeniósł on mianowicie kategorie rodzajowe i gatunkowe z płaszczyzny tekstów literackich na teren psychiki twórcy.

"W rzeczywistości nie ma formy epicznej czy lirycznej, gdyż epepeja może być przepojona liryzmem, a utwór liryczny może posiadać pierwszorzędnej piękności ustępy epiczne. Epickim czy lirycznym jest tylko stosunek artysty do materiału: naczelną cechą psychiki autora. I ona decyduje w dziełach sztuki wszelkiej kategorii: w literaturze, jak i w sztukach plastycznych, w powieści, jak i w dramacie"³⁴.

W związku z tym - kontynuuje swą myśl Woroniecki - trudno mówić o istnieniu dramatu historycznego, gdyż nie temat i nie materiał, ale stosunek dramaturga do materiału decyduje o właściwościach tekstu. Na tej podstawie dokonuje krytyk podziału dramatów na odśrodkowe i dośrodkowe /epickie/. Pierwsze charakteryzują się subiektywnym, zindywidualizowanym widzeniem przeszłości, ale z zachowaniem "ducha epoki". Wszystko w takich dramatach "promieniuje z jaźni autora i do niej wraca"³⁵. Typ drugi cechuje przedmiotowość, nastawienie na

świat zewnętrzny, który twórca pragnie w swym utworze opisać.

Poza oryginalnym nazewnictwem wyróżnionych tu typów istota tego podziału nie była nowa. Już wcześniej - na co zwracałem uwagę i do czego jeszcze powrócę - krytyka rozróżniała dramat syntetyzujący, poetycki od dramatu wyłącznie rekonstruującego. Natomiast wiązanie przez Woronieckiego kategorii rodzajowych z typologią postaw psychicznych autora - to echo wyraźnie zaznaczającej się na Zachodzie już od końca XIX w. tendencji do psychologicznej interpretacji rodzajów literackich³⁶.

Charakteryzowany teraz dominujący nurt rozważań krytyki nad interesującym nas gatunkiem nie był tak jednolity, jak to wynika - być może - z tej prezentacji, zmuszającej do pewnych uproszczeń. Jedni krytycy w pełni akceptowali nową formułę dramatu, często odchodzącego od faktografii na rzecz syntezy, przewagi myśli historizoficznej i uogólnionej prawdy o ludzkim losie /dramaty Wyspiańskiego, Żeromskiego, Miścińskiego, Żuławskiego, Langego, Płazka/. Innym krytykom taka aprobata przychodziła z pewnym trudem, udzielali jej chętniej, jeśli mieli do czynienia z dziełem prawdziwego talentu³⁷.

Niewielu już jednak było takich, którzy życzliwie oceniali utwory bliskie tradycyjnemu typowi dramatu historycznego z charakterystyczną dlań przyległością do obrazu przeszłości zamkniętego w dokumentach i opracowaniach historycznych i ustalonym przez poprzedników trybem prezentacji rzeczywistości minionej, a więc dramatowi stanowiącemu w zasadzie progeniturę pozytywizmu /np. częściowo "Dyktator" J. Żuławskiego i trylogia dramatyczna "Zygmunt August" L. Rydla, tu trzeba też zaliczyć fragmenty dramatyczne S. Wyspiańskiego "Król Kazimierz Jagiellończyk" i "Zygmunt August"/.

Aby uniknąć schematyzmu, trzeba dodać, iż nawet część zwolenników nowego typu dramatu z satysfakcją notowała zgodność tekstu lub jego fragmentów z rzeczywistym przebiegiem

dziejów, jakkolwiek ciągle podkreślała prawo dramaturga do przekształcania przeszłości, a nawet w innym miejscu tej samej recenzji czyniła mu zarzut z powodu "przerostu historii"³⁸. Czy to wyłącznie niekonsekwencja?

Już z dotychczasowych przytoczeń fragmentów omówień krytycznych jasno wynika, że nie chodziło o bezzasadne rozmiękanie się ze źródłami, wszak mówiono o dramacie historycznym. Nie aprobowano zatem każdego faktu odejścia dramaturga od wiedzy ściśle historycznej, mogły one przecież być wynikiem choćby dyletanctwa autora, a tylko te z nich, które służyły trafnym ujęciom syntetycznym, pozwalały zarysować - rzecz jasna, najczęściej na materiale konkretnej epoki - ogólny przebieg dziejów i zinterpretować go, umożliwiały wydobycie sensu historii, bądź nakazywały orzekać o jej bezsensie. Krytyce chodziło także o takie ukształtowanie wątków historycznych, aby odsłonić ich wymiar tragiczny, pokazać dramatyczny /w sensie dynamiczności i dialektyczności/ charakter; stąd niechętnie widziała partie epickie i one najczęściej kojarzyły się jej z owym "przerostem historii"³⁹. W tym ujęciu fakty historyczne powinny stanowić wewnętrzną motywację kreacji bohatera i być projekcją osobowości postaci dramatycznych, i pod tym kątem należy dokonywać selekcji i przekształceń materiału historycznego⁴⁰. Jeżeli twórca tym wymaganiom sprostał, krytyka wybaczała mu nieścisłości lub jawne odstępstwa od historycznej prawdy. Z dramatu historycznego nie musi wynikać nauka - polemizował z myślą J. Szujskiego T. Konczyński, ale ma on, jak w ogóle sztuka, wywoływać złudzenie rzeczywistego życia⁴¹. Inni krytycy, jak np. O. Ortwin, posuną się jeszcze dalej, mówiąc już nie o naśladowaniu życia, ale o zanurzeniu takiego wartościowego dramatu historycznego w samym życiu.

Powyższe uwagi świadczą o tym, iż sporadycznie już traktowano dramat historyczny jako substytut wykładu historii w wydaniu podręcznikowym /chętniej tak rozumianą funkcją dydaktyczną obarczano powieść historyczną⁴²/, stosunkowo rzadko

też pojawiał się postulat pisania tekstów wyłącznie "ku porzepieniu serc". Oczywiście, nie dotyczyło to nurtu literatury popularnej, bardzo już wówczas rozwiniętej i z pewnym rozmysłem kształtowanej. W wypracowanie jej właściwej formuły zaangażowało się, jak wiemy, wielu uznanych twórców⁴³. Dramatopisarstwo historyczne zajmowało istotne miejsce w kręgu literatury popularnej, a wzgląd na typ adresata i wyraźne cele dydaktyczno-ludyczne, jakie przed nim stawiano, decydował o jego specyficznej poetyce.

Wyraźnego rozróżnienia dramatu historycznego - popularnego i dramatu - jak go określił - "dla inteligencji" dokonał A. Nowaczyński, autor jedynych w epoce rozprawek programowo-teoretycznych na temat omawianego gatunku⁴⁴. Przed pierwszym z wydzielonych typów stawiał cele dydaktyczno-popularyzatorskie, "a to wobec embrionalnego poziomu ogólnej edukacji narodowej"⁴⁵, drugiemu proponował zadania znacznie ambitniejsze. Wiązał je z niedostatkami historycznego dramatu akademickiego⁴⁶, "niezdarne go beniaminka profesorów", "suchego, nudnego wytworu nauką przesyconych mózgów", łączącego wierność historii z eklektyzmem kompozycyjno-stylowym, w którym skupiły się linie wiodące od Szekspira, Calderona, Hugo z jednej, a Corneille'a i Racine'a z drugiej strony. Ten wątek negacji dramatu historycznego spod znaku Szujskiego splata się w tekstach Nowaczyńskiego z programem pozytywnym, rysującym autorską wizję nowego typu dramatu. Powinien on nade wszystko zerwać z tematycznymi stereotypami oraz takim ich opracowaniem, które czyni z dramatu muzealną ekspozycję, martwą i zamkniętą. W rozumieniu autora "Boga wojny" sztuka historyczna ma być intelektualną propozycją pod adresem odbiorcy, pobudzającą go do autentycznej i twórczej refleksji. Dramaturg cel ten osiągnie, jeśli odsłoni źródła nurtujących współczesność problemów, jeśli w przeszłości ukazanej z demaskatorską pasją poszukiwać będzie genezy tych aktualnych postaw i tendencji, które opatrzyć można znakiem dodatnim, znamionujących nowy styl myślenia o polityce, gospodarce i życiu społecznym.

Jednocześnie ten:

"[...] nowy dramat historyczny musi się fundować na drobiazgowej i źródłowej znajomości i wżyciu się osobistym w kolejne epoki bytu politycznego [...] i wreszcie na despotycznym opanowaniu kolorytu językowego i mistrzowskim modulowaniu mowy marzonej i odtwarzanej epoki"⁴⁷.

Jest to szerokie otwarcie drzwi dla zabiegów stylizacyjnych⁴⁸ i one, jak wiemy, wyraźnie określają charakter dramatów Nowaczyńskiego. Co więcej, wespół z dążeniem do wierności historycznym źródłom przysłonią ich nowatorstwo polegające na oglądzie historii w aspekcie pragmatycznym⁴⁹ i skłonią krytykę do traktowania ich raczej wyłącznie jako kontynuacji pozytywistycznego modelu, tak ostro, by nie rzec zjadliwie, skrytykowanego w artykułach programowych Neuwerta.

Różnice dodatkowo zacierał bliski autorowi "Wielkiego Fryderyka" pozytywistyczny program społeczno-gospodarczy. I jakkolwiek w literaturze postyczeniowej znajdziemy także utwory historyczne, w których wątki z przeszłości urabiano tak, aby manifestowały one współczesne autorowi idee, głównie społeczne /W. Rapacki, A. Świętochowski/, nie tworzą one jednak nurtu zasadniczego. Ponieważ dla młodopolskiej krytyki pozytywistyczny dramat historyczny był niemal tożsamy z dorobkiem Szujskiego i pokrewnych mu autorów, odsyłanie przez nią dramatów Nowaczyńskiego pod ten adres wydaje się nieporozumieniem.

Przedstawiony tu przegląd stanowisk krytyki i twórców Młodej Polski wobec zagadnienia prawdy historycznej w dramacie o przeszłości prowadzi do wniosku, iż w świadomości epoki był to gatunek o dużej skali możliwości, występujący w wielu wariantach. Rozpoznawano je i kwalifikowano, oczywiście niejednomyślnie, jako realizacje tej właśnie kategorii gatunkowej. Polaryzacja sądów, wskazująca na rozluźnienie rygorów gatunkowych, na otwartość społecznej świadomości gatunkowej na różnorodność zjawisk życia literackiego - jest istotną wskazówką przy ustalaniu zakresu tekstów reprezentujących omawianą formę gatunkową. Należy zastosować szeroką formułę gatunku, zdolną objąć z jednej strony dramaty pozosta-

jący wyłącznie w sferze faktografii, z drugiej zaś - dramat poetycki, w którym została zawarta autorska wizja przeszłości.

Omówione dotychczas zagadnienia nie wyczerpują zawartości problemowej młodopolskich wypowiedzi o dramacie historycznym. Chwilę zatem uwagi warto np. poświęcić przewijającej się w nich refleksji historiozoficznej, choć trzeba zaznaczyć, że ma ona tutaj raczej - poza kilkoma wyjątkami - charakter "śladowy". Wynika to zapewne m.in. z faktu, że ówczesne recenzje /a w głównej mierze z nimi mamy tu do czynienia/ rzadko zawierały szerszy plan historiozoficzny. Główny nurt podejmowanych przez "literatów" rozważań historiozoficznych przebiegał przez twórczość artystyczną, eseistykę, publicystykę literacką i tę część krytyki, która wykraczała poza zagadnienia ściśle warsztatowe w kierunku ujęć światopoglądowo-filozoficznych.

Tylko niektórzy autorzy analizowanych tu tekstów, omawiając problem dramatu historycznego, korzystali z tej dogodnej okazji do podjęcia rozważań historiozoficznych. Toteż trudno właściwie mówić o ściślejszych związkach referowanej dyskusji z wyróżnionymi przez Z. Kuderowicza różnymi orientacjami w historiozofii Młodej Polski⁵⁰. Do szczegółowszego ujęcia brak po prostu danych i tylko w kilku wypadkach można się pokusić o przeprowadzenie takiej próby. Łatwiej natomiast wskazać na ogólne więzy łączące omawiane wypowiedzi z historiozofią epoki, o czym częściowo była już zresztą mowa. Wskazywałem zatem m.in. na wyraźny wpływ nowej, opozycyjnej do pozytywistycznej formuły historii na wyrażane w tekstach krytycznych poglądy o dramacie. Jej oddziaływanie widoczne jest choćby w przyznawaniu dramaturgowi prawa do wprowadzania pierwiastków mitycznych i legendarnych, akceptacji odchodzenia od faktografii w kierunku intuicyjnego uchwycenia pełni przedstawianych zdarzeń i procesów, czy apelowaniu do poszukiwania wewnętrznych pobudek czynów postaci historycznych prezentowanych w dramacie.

Czasem obecność nowego programu historii ujawniała się w wysuwaniu zarzutów przeciwko historiografii tradycyjnej, takich m.in. jak: bezpodstawna wiara w obiektywizm naukowego ujęcia, niemożność dotarcia do istoty opisywanych zjawisk na skutek zatrzymywania się na poziomie faktów i zewnętrznych ich przyczyn i skutków, nieuzasadnione formułowanie praw ogólnych, redukujących rolę jednostki w dziejach. Z taką krytyką historiografii zetknąć się można np. w pracach S. Lacka, ostro przeciwstawiającego tę dziedzinę refleksji o przeszłości sztuce, a szczególnie dramатовi, pozwalającemu przedstawić rzeczywistość bez uproszczeń⁵¹. I choć w tym przypadku chodzi raczej nie tyle o negację tradycyjnego modelu dziejopisarstwa w imię nowego, ile o wyraźne rozgraniczenie historiografii i sztuki, o podkreślenie zasadniczej odrębności tych dziedzin - to zbieżność wysuniętych przez Lacka zarzutów z podstawowymi treściami modernistycznego sprzeciwu wobec pozytywistycznego modelu historiografii nie może być przypadkowa i potwierdza inspirującą rolę tej polemiki na formułowane przez krytyka poglądy.

Teksty krytyczne "pierwszego hierofanta Wyspiańskiego", jak nazwał autora "Budowy tragedii" T. Sinko, są jednym ze wspomnianych wcześniej wyjątków pozwalających podjąć - nie pozbawioną jednak pewnego ryzyka - próbę wskazania nie tylko ogólnych związków rozważań o dramacie z historiozofią epoki, ale i ich bliższej łączności z jedną z występujących wówczas w jej łonie tendencji. Myślę tutaj o nurcie, który Z. Kudero-wicz określił mianem historiozofii estetyzującej. Przedstawiciele tej orientacji, nadając kluczowe znaczenie w rozwoju ludzkości twórczości artystycznej, upatrywali siłę napędową historii w jednostce twórczej, szczególnie w artyście. Charakterystyczne dla estetyzmu, co go odróżnia od tendencji heroistycznej, jest poszukiwanie ponadczasowego modelu artystycznego⁵². Poglądy podobne do głoszonych w estetyzmie możemy znaleźć u Lacka. Bo choć stara się on każdej dziedzinie /np. sztuce, literaturze, filozofii/ wytyczyć właściwy jej obszar, u-

stalić zakres kompetencji - w wyniku czego tworzą one swego rodzaju byty autonomiczne, to jednocześnie przecieży zakłada, że wchodzą one ze sobą w określone związki, w których przewagę ma właśnie sztuka. To ona pozwala wydobyć najistotniejsze rysy rzeczywistości, także tej minionej, ona ukazuje w pełni dziejotwórczą rolę jednostki. Bo też tylko artysta, a nie np. historyk, może uchwycić wewnętrzne motywy działania postaci historycznych, co jest istotnym warunkiem prawdziwego poznania dziejów.

Zdaniem Lacka, autentyczna sztuka - podobnie jak historia - to owoc działania jednostek. Najgenialniejsze spośród nich - tworząc nowe wartości, wykuwając nowe idee, które ludzkość przejmuje - dają jednocześnie świadectwo właściwościom zbiorowości, objętym mianem duszy.

"Sztuka jest tworem jednostki, dusza jest tworem zbiorowym. Więc ta jednostka niezwykła każdym dziełem potrafi uzmysławiać wszystkie kolejne formy tej duszy, wszystkie te formy, które sobie stwarzała w ciągu wieków, aż do czasów zamierzchłych: od najpierwszej naiwności /w sztuce/ aż do swojej własnej, na teraz, ostatniej doskonałości⁵⁵.

Działalność wybitnych indywidualności stanowi też twórczy impuls do wzmoczenia aktywności przeciętnych członków społeczeństwa.

"Taka jednostka budzi w innych idee, budzi duszę i twórczość. [...] Te wielkie duchy skłaniają nas do życia i do wyzyskania życia, a jedną z form wyzyskania życia⁴ jest właśnie: pojmowanie swoim własnym życiem życia wyższego⁴.

Przeświadczeniu Lacka, że tylko jednostki genialne "wpływają na bieg spraw ludzkich, na kulturę i życie w ogóle"⁵⁵ towarzyszy pogląd, iż ludzie tej formacji od początku swej działalności są już w pełni ukształtowani, nie podlegają więc w zasadzie oddziaływaniu czynników zewnętrznych.

"Tajemnicą bowiem zawsze będzie, dla wszystkich czasów, skąd tacy ludzie wychodzą. Odbieramy bowiem wrażenie, jakby nigdy nie zaczynali, jakby zawsze już od najdawniejszych początków byli w trakcie roboty zaczętej w jakiejś zamierchłej przeszłości i dawności. [...] W każdej chwili są całkowicie rozwinięci"⁵⁶.

W pierwszym rzędzie odnosi się to do postaci wybitnego artysty. Takie jego cechy, jak niezmienność i skończoność są gwarantami realizacji w kolejnych przebiegach dziejów właściwego tym okresom modelu piękna, który może być przez następne epoki udoskonalony. Wynika z tego wyraźnie, iż Lack upatruje w historii sztuki działanie zasady postępu. I ten właśnie aspekt przemyśleń Lacka miałem na myśli, mówiąc o pewnym ryzyku wiążącym się z włączaniem ich w nurt historiozofii estetyzującej, negującej - jak wiemy - postęp, a wyrażającej przekonanie o istnieniu ponadczasowego wzorca artystycznego. Charakteryzując jednakże wspomniany nurt Z. Kuderowicz zwraca uwagę, że:

"[...] obcość zasadzie postępu nie zawsze oznacza rezygnację z samego pojęcia. Spotyka się próby nadania temu pojęciu nowego znaczenia, zgodnego z rozumieniem historii jako potoku przemian w twórczości artystycznej"

Wydaje się, że w przypadku Lacka mamy właśnie do czynienia z takim swoistym pojmowaniem zasady postępu, co usprawiedliwiałoby podjęte tu ryzyko. Rozwój sztuki ma bowiem dla krytyka charakter - można rzec - addytywny, gdyż nowe formy piękna dołączając do starych, zasadniczo ich nie eliminują. Ten tok rozwojowy określił Lack mianem "pochodu artystycznego". Niektóre sformułowania krytyka wskazują, że ów pochód może mieć, co ciekawe, swój kres, jeśli uwieńczy go dzieło w pełni doskonałe, stanowiące tym samym - jako ucieleśnienie piękna w pewnym sensie absolutnego - stały miernik wartości. Możliwość takiej interpretacji daje choćby następujące zdanie:

"Wyspiański nie analizuje, lecz rysami szerokimi maluje i utrwała n a z a w s z e, że te postaci, ludzkie i rze-
czywiste, w tym, nie innym, widzeniu ukazywać się będą pokoleniom"⁵⁸ /podkr. - J.W./

Poszukiwanie wzorca wartości artystycznych zbliża Lacka do historiozofii estetyzującej, choć jednocześnie oddala go od niej przeświadczenie, iż wzorzec taki może się pojawić jako efekt zmierzającego ku doskonałości procesu rozwojowego sztuki.

Stosunkowo najtrudniej ukazać w rozważaniach historiozoficznych Lacka mocne akcenty pesymistyczne, tak charakterystyczne dla estetyzmu⁵⁹. Dzieje się tak dlatego, że pesymizm występuje jakby na dalszych planach, często w uwikłaniu z refleksją nad zagadnieniem tragizmu i niemal zupełnie pozbawiony jest napięcia emocjonalnego. Lackowa wizja świata zakłada bowiem - jak zauważył W. Głowala - pewną stałą równowagę, realizującą zasadę nazwaną przez badacza "prawem nieruchomości"⁶⁰, równowagę znoszącą zaistniałe przeciwieństwa i konflikty. Osłabia to nieco pesymizm, ale go nie ruguje: sytuacje konfliktowe istnieją przecież do czasu przywrócenia równowagi, a i sam ten stan najczęściej nie oznacza pozytywnego rozwiązania, przynoszącego jednostce pomyślność i korzyści. Przeciwnie: nierzadko narzuca obce jej wartości, a nawet powoduje jej zagładę.

Obecność pesymizmu wyrosłego na gruncie rozważań nad miejscem i rolą jednostki wybitnej w społeczności zilustrujemy fragmentem analizy "Bolesława Śmiałego" S. Wyspiańskiego:

"Ludzie mocni są także ludźmi. Wola ich wypręża się ku dziełom, dla których nie ma miejsca, zdążają ku śmierci, są największymi siebie samych wrogami. Równocześnie jednak, idąc za zmysłem użyteczności, giną, czyli stwarzają dzieło prawidłowe"⁶¹.

Historiozoficzny estetyzm ma w typologii Kuderowicza wiele cech wspólnych z heroizmem historiozoficznym. Wspominałem już o aprobatywnym zainteresowaniu krytyki zawartą w dramatach wizją historii "upodmiotowionej", sygnalizując niewątpliwe oddziaływanie m.in. myśli Nietzschego. Pogląd upatrujący w działaniu twórczych indywidualności konieczny czynnik przebiegu dziejów nie był - jak już wiemy - wyłączną własnością ściśle określonej orientacji heroistycznej, ale - jako stanowisko wybijające się w modernistycznej myśli o przeszłości - stanowił również komponent różnych jej nurtów. Trudno zatem tylko na podstawie faktu, iż jakiś krytyk wyraża przekonanie o istotnej roli jednostki w dziejach umieścić go w obrębie heroizmu. Wyjątkiem mógłby tu być C. Jellenta, ale też tylko

dlatego, że w książce Kuderowicza jego poglądy zakwalifikowano jako wyraz historiozoficznego heroizmu. Bo choć np. w recenzji "Smoczego gniazda" A. Nowaczyńskiego krytyk z satysfakcją odnotowuje wpływy Nietzschego na sposób kreacji głównego bohatera dramatu, wyposażonego w wiele cech nadczłowieka /ale jednocześnie zarzuca dramaturgowi, że "Diabeł łańcuchki" jest postacią historyczną nie dającą się pogodzić ze wzorem nadczłowieka "pojętego doktrynalnie"/⁶², to sformułowania te są nazbyt ogólnikowe, aby bez przywołania poglądów wypowiedzianych w innych, nie poświęconych już jednak dramatu pracach, móc je bliżej umiejscowić na mapie historiozofii epoki.

W artykułach O. Ortwina z kolei dają się dostrzec wyraźne ślady lektury pism myślicieli z kręgu tzw. filozofii życia /np. w pracy o "Skałce" wprost powołuje się on na G. Simmla/. Przyjęta przez Ortwina koncepcja dramatu i teatru jako swoistych składników życia /najpełniej realizowana, zdaniem krytyka, przez Wyspiańskiego/ zawdzięcza zapewne sporo nie tylko "Narodzinom tragedii" Nietzschego, ale i charakterystycznemu w ogóle dla filozofów wspomnianego kręgu upatrywaniu m.in. w kulturze i w sztuce zasadniczych przejawów życia⁶³.

Na zakończenie chwilę uwagi chciałbym poświęcić stosunkowi krytyki do problemu roli dramatu historycznego w specyficznej sytuacji Polski zniewolonej. Związane z tą sytuacją dążenia niepodległościowe oraz wzrost świadomości narodowej S. Skwarczyńska uznała za dominującą przyczynę sprawczą kryształizacji tego gatunku⁶⁴. Od początku też dramat historyczny, obarczony takimi ideowymi powinnościami, chętnie sięgał do tematyki narodowej, dając jej zdecydowane pierwszeństwo, co, oczywiście, zyskiwało aprobatę krytyki.

Jest rzeczą zrozumiałą, że i w Młodej Polsce dramat historyczny nie został odciążony od tych obowiązków, a przytoczona na wstępie tego szkicu wypowiedź Mickiewicza, którą wówczas chętnie przywoływano, jest takim syntetycznym ujęciem znaczenia omawianego gatunku. Jego rola - jak już wcześniej wspominałem - nie wyczerpywała się, wedle krytyki, w dyrektywie

"pokrzepiania serc", jakkolwiek z zalecenia tego zupełnie nie rezygnowano. Na przykład A. Mazanowski pisał:

"My, więcej niż inne, szczęśliwsze narody, skazani jesteśmy na wydobywanie z przeszłości takiej treści, która by nam była dźwignią w trudnym życiu"⁶².

Generalnie jednak krytyka poszukiwała takiego modelu dramatu historycznego, który, wyzyskując w tym celu przeszłość, przynosiłby odpowiedź na nurtujące współczesnych pytania o kształt narodowego bytu, pomagałby rozeznaczyć się w aktualnej sytuacji narodu i możliwościach działania w przyszłości. Słowem - współbrzmiała by ze stanem współczesnej świadomości społecznej a jednocześnie próbował ją kształtować. Takich założeń nie mógł już spełnić ani dramat wyłącznie apologetyzujący przeszłość, ani też taki, który ją totalnie krytykował. Chodziło raczej o ich syntezę: o dramat wskazujący trwałe wartości dziejów ojczystych, mogące stanowić podwaliny kształtowania pomyślniej przyszłości narodu, piętnujący zaś to wszystko, co może ów proces opóźnić czy wręcz uniemożliwić, przysparzając kolejnych cierpień i rozczarowań.

Istniały w ówczesnej świadomości krytycznej dwie drogi realizacji takiej koncepcji roli dramatu: pierwsza, najpełniej reprezentowana przez program i twórczość A. Nowaczyńskiego, bazowała wyłącznie na intelektualnym i pragmatycznym poznaniu dziejów. Być może jej sformułowanie pozostawało w jakimś związku z faktem funkcjonowania w historiografii dwóch orientacji: pesymistycznej /zapoczątkowanej przez krakowską szkołę historyczną/ i optymistycznej /genetycznie związanej z warszawską szkołą historyczną/, i stanowiło próbę stworzenia przez krytykę swego rodzaju kompromisu między tymi tendencjami historiograficznymi.

Druga możliwość spełnienia przez dramat scharakteryzowanych powyżej celów wiązała się z zastosowaniem często przyjmowanej wówczas, a już tu omawianej, formuły historii, w której istotne miejsce przypadało mitom i legendom. Operowanie syntetycznym skrótem, wyraźnie skryształizowanym planem war-

tości i określoną hierarchią postaw i sposobów działania - zapewniało siłę oddziaływania na świadomość społeczną. Szczególna rola w takiej wizji historii przypadła legendom ufundowanym na biografiiach tych postaci historycznych, które uchodziły za najściślej związane z losami Polaków, za najbardziej dla tych losów reprezentatywne, np. Zawiszy Czarnego, T. Kościuszki, księcia J. Poniatowskiego.

O znaczeniu dramatu historycznego nadawanym mu przez krytykę, o stwierdzanej przez nią sile jego związków z życiem narodu i skali istniejących tu oczekiwań społecznych niechaj zaświadczy - jako swego rodzaju podsumowanie tych rozważań - fragment pracy O. Ortwina o "Warszawiance" Wyspiańskiego. Z pewnej już perspektywy czasowej dokonuje w niej krytyk oglądu właściwości "polskiej koncepcji dramatu historycznego", najpełniej ucieleśnionej, jego zdaniem, w dramaturgii Wyspiańskiego. Swistość owej koncepcji wyraża się przede wszystkim w fakcie powołania do życia dramatu, który

"Jest [...] zawsze wpatrzonemu weni pokoleniu widzów [...] żywą krwią pulsującym kawałem obecnej jego rzeczywistości, wyrazem własnego momentu dziejowego, wypowiedzią najwierutniejszych prawd o świętej dla każdego z osobna i wszystkich razem sprawie zbiorowego bytu, m i t e m t e d y r e l i g i j n y m, kultem liturgicznym, o b r z ę d e m s a k r a m e n t a l n y m, jakąś sui generis eucharystią na ołtarzu dziejów"⁶⁶.

PRZYPISY

1. Por. M. G ł o w i ń s k i, Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej, w: tegoż, Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej, Wrocław 1969, s.14-37.
2. H. S a n d, Współczesna polska twórczość dramatyczna, Kraków 1911, s. 20.
3. Tamże.
4. A. M a z a n o w s k i, Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej. Odbitka z "Przeglądu Powszechnego", Kraków 1915, s.4. Podobny pogląd wypowiada

T. K o n c z y Ń s k i w rozprawie: Józef Szujski jako teoretyk i jako twórca dramatyczny, "Ateneum" 1900, t.1, s. 86-87.

5. A. M a z a n o w s k i, op. cit., s.6.
6. Na to sformułowanie Mickiewicza powołuje się w swojej rozprawie A. M a z a n o w s k i, op. cit., s.54. O swoistej wyższości dramatu historycznego nad innymi formami literackimi pisze też A. Nowaczyński w artykule: O dramacie z przeszłości, "Krytyka" 1906, nr 10, s.334-335.
7. Por. J. D e g l e r, Problem dramatu historycznego w polskiej krytyce literackiej lat 1830-1848, "Acta Universitatis Wratislaviensis" 1963, z.V, s.27-66.
8. S. L a c k, «Bolesław Śmiały» Dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego, "Nowe Słowo" 1903, nr 11, s.261. Dla W. Głowali ten - zresztą "niezupełnie jasny", jak go badacz określił - fragment recenzji oznacza nie tyle akceptację "wiecznych nawrotów", ile wprowadzenie kategorii "wiecznej obecności". Wedle tej koncepcji zdarzenia nigdy nie są skończone, nie mogą więc powracać, ale wciąż trwają. Cytowana tu wypowiedź Lacka zdaje się być jednak takim odczytaniem przeszłości, które widzi w niej plan eksplikacyjny teraźniejszości /dostrzega to zresztą Głowala/, co pozwala - moim zdaniem - mówić o zbieżności w tym zakresie stanowiska Lacka z najbardziej typowym dla epoki rozwiązaniem relacji przeszłość-teraźniejszość. Por. W. G ł o w a l a, O krytyce Stanisława Lacka, w: S. L a c k, Wybór pism krytycznych, Kraków 1979, s.14-15.
9. Bardzo dobrze ilustruje to zjawisko następujące sformułowanie O. O r t w i n a: "Historia, która istnieje nigdzie indziej tylko w żywej pamięci i świadomości narodu, jest sama niczym innym tylko, jak taką legendą, interpretacją, sztuką". Jeśli więc w legendzie skupia się współczesna świadomość historyczna narodu, to dramat historyczny operujący legendami wyrasta z teraźniejszości, obejmując jednocześnie przeszłość i przyszłość. Por. O. O r t w i n, O «Skałce» Wyspiańskiego, w: tegoż, O Wyspiańskim i dramacie. Opr. i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969, s.155.
10. Po raz pierwszy wyłożona w pracy: Tako rzecze Zaratustra.
11. Por. F. N i e t z s c h e, Niewczesne rozważania. Przeł. L. Staff, Warszawa 1912.
12. Por. J. G a r e w i c z, Społeczeństwo i historia w filozofii A. S c h o p e n h a u e r a. "Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1961, t.7, s.97-125.
13. A. L a n g e, Panowanie historii, "Tygodnik Ilustrowany" 1918, nr 50; Na równi z materiałem historycznym traktowali legendę jako tworzywo dramatu historycznego jeszcze tacy

m.in. krytycy, jak: A. P o t o c k i, Kroniki dramatyczne A. Nowaczyńskiego, "Głos Warszawski" 1908, nr 33-35; S. L a c k w cytowanej recenzji o »Bolesławie Śmiałym« Wyspiańskiego i anonimowy recenzent inscenizacji »Kajusa Cezara Kaliguli« Rostworowskiego /Kaligula w dziele Rostworowskiego, "Głos Narodu" 1917, nr 76/.

14. Por. S. W y s p i a ń s k i, Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława, w: tenże, Dzieła zebrane. Red. L. Płoszewski, t.6, Kraków 1962, szczeg.s.109.
15. L. G l a t m a n, Historia i dramat historyczny, "Nowa Reforma" 1904, nr 247. Podobną "historyczną" analizę utworów Wyspiańskiego przeprowadził J. P i e t r z y c k i /Powstanie listopadowe w dramatach Stanisława Wyspiańskiego. Uwagi historyczne i literackie, Kraków 1909/, oczywiście z negatywnym dla dramaturga wynikiem. Z przyjętym przez Pietrzyckiego sposobem interpretacji tekstu literackiego o treści historycznej polemizował B. P a w ł o w s k i w recenzji jego książki/"Pamiętnik Literacki" 1910, z.I, s.167-169/, zarzucając autorowi utożsamienie krytyki literackiej z krytyką historyczną. Kompromisowe stanowisko w sprawie sposobu krytycznej lektury literackiego tekstu historycznego zajął M. M o ś c i c k i, pisząc: "Wszakże takie stosowanie krytyki ściśle historycznej, fachowej do dzieł zrodzonych w twórczym natchnieniu, wydawać się może niewłaściwym. I niewłaściwym będzie z punktu widzenia artystycznego. Jeśli jednak z kart kunsztownej poezji pełnych, płynących ma nie tylko wzruszenie zmysłowe, lecz zarazem krzepiąca moc na życia znój i boje; jeśli fantazja poety będzie czerpać wątek swego przedziwa z księgi dziejów i z niej wyłamać obraz życia; wówczas wolno nam wymagać, aby dzieło takie nie pozostawało w sprzeczności z prawdą dziejową. Tenże, Pod berłem "Wielkiego Fryderyka". Z powodu powieści dramatycznej A. Nowaczyńskiego, "Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 3.
16. J. K a s p r o w i c z, »Dyktator« /rec./, "Słowo Polskie" 1903, nr 51. Autor Marchołta optuje właściwie za likwidacją kategorii gatunkowych w imię indywidualizmu twórczego. W ówczesnej europejskiej myśli humanistycznej stanowisko takie zarysowuje się bardzo wyraźnie.
17. /Anonim/, Kaligula w dziele Rostworowskiego, op.cit.
18. Szczególnie w jej nurcie zwanym neoromantyzmem. Por. J. A d a m u s, Problemy polskiego neoromantyzmu historycznego, "Kwartalnik Historyczny" 1958, nr 1.s.16-38; J. D u t k i e w i c z, W sprawie historiografii neoromantycznej, "Kwartalnik Historyczny" 1958, nr 4,s.1142-1145.
19. A. M a z a n o w s k i, op.cit., s.41. Za brak tak rozumianej prawdy psychologicznej krytykuje J.A. Kisielewski utwór J. Ż u ł a w s k i e g o Donna Aluica, wytykając

autorowi rzutowanie współczesnych problemów psychologicznych /m.in. mizogynizmu/ na tło historyczne, co - zdaniem krytyka - przekształca dramaty w utwór pseudohistoryczny. J. A. K i s i e l e w s k i, Z teatru /J. Żuławski, »La Bestia«, spektakl z dnia 7 listopada 1906 r. w Teatrze Miejskim we Lwowie/, "Słowo Polskie" 1906, nr 512. Odosobniony pogląd, negujący rolę jednostki, wygłosił J. Siemieński twierdząc, że dramatem historycznym można nazwać tylko taki tekst, którego treścią "/.../ jest moment historyczny, tj. dramat, walka - nie indywidualów, mniej lub więcej typowych, lecz czynników historycznych, których to moment jest częścią historii /.../". J. S i e m i e ņ s k i, O dramatach historycznych Nowaczyńskiego. "Przegląd Narodowy" 1910, t.V. nr 3, s.353.

20. O. O r t w i n wprowadza na określenie typu dramatu, któremu patromuje Szekspir, nazwę dramatu historiozoficznego i wyraźnie go odróżnia od dramatu historycznego. W przeciwieństwie do tego ostatniego dramatu historiozoficzny operuje szeroką - wedle słów krytyka - "perspektywą symboliczną" i "pierwiastkami tragicznymi". Ortwin jest też zdania, że każda tragedia musi zawierać podkład historiozoficzny. O. O r t w i n, Kampania jesienna w teatrze lwowskim, "Krytyka" 1901, t.II, szczeg. s.289. W późniejszych pracach, szczególnie o Wyspiańskim, Ortwin nie akcentuje tak tego rozróżnienia, twierdząc jedynie, że autor dramatu historycznego ma prawo do "odstępowania od faktycznej rzeczywistości". Por. m.in. O. O r t w i n O »Skałce« Wyspiańskiego, op.cit., zwłaszcza s.158.
21. Por. J. D e g l e r, op.cit.
22. T. K o n c z y ņ s k i, op.cit., s.87. Różnice między dramatem historycznym, a historią jako nauką bardzo wyraźnie akcentuje O. Ortwin. Uważa on, że wszelkie podejmowane przez dramaturga próby tak naśladowania czynności historyka, jak i stawiania sobie tych samych co on celów skazane są na niepowodzenie. Nie można bowiem ukazać wszystkich czynników determinujących fakt historyczny, toteż "wszelka rzekomo historyczna prawda na scenie okazuje się w świetle naukowej prawdy sfabrykowaną fabułą". Dramaturga obowiązuje natomiast "żywa prawda ludzka i rzeczywistości", a tę można osiągnąć operując nawet momentami zmyślonymi, byle były one "poetycznie prawdziwe". O. O r t w i n, »Dyktator« J. Żuławskiego /w:/ tegoż, O Wyspiańskim i dramacie, op.cit., s. 327, 329. W pracach powstałych później /rec. Dyktatora pochodzi z 1903 r./ Ortwin często będzie stosował jeszcze nieco inne rozróżnienie: historii rozumianej jako martwy i unieruchomiony zbiór faktów przeciwstawi historię pojmnowaną jako żywą, uobecnioną przeszłość. Istnienie tej ostatniej kategorii dostrzegał krytyk w dobrym dramacie historycznym.

23. J. L o r e n t o w i c z, Dwadzieścia lat teatru. Ser. IV, Warszawa 1935, s.81 /rec. z 1917 r./.
24. Tamże, s.373.
25. Tamże. s.359-360. Nie sposób cytować wszystkich autorów podobnych sformułowań, ostatni więc już przykład: "Koncepcja Mickiewicza przez Wyspiańskiego jest więc duchowo wierna, można powiedzieć historyczniejsza niż historia". /x/ /W.Feldman/, O »Legionie« S. Wyspiańskiego /Uwagi przygodne/, "Krytyka" 1911, t.XXXII, s.329.
26. S. L a c k, Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego, "Krytyka" 1908, t.1 s.15.
27. (x) /W. Feldman/, Rec. insc. »Zygmunta Augusta« L.Rydla, "Krytyka" 1912, t.36, s.366. Również krytycznie "ze względu na pojmowanie historii" ocenia ten dramat Rydla A. G r z y m a ł a-S i e d l e c k i. Por. Quis /tenże/, Lucjan Rydel: »Zygmunt August«, trylogia dramatyczna, "Museion" 1912, z.12, s.88-99. Nie udało się więc Rydłowi - przynajmniej w opinii części krytyki - spełnić zamiaru, o którym tak pisał w liście do F. Hoesicka powstałym w okresie pracy na Zygmuntem Augustem, "Historię wezmę za łeb i przykręcać będę bez wahania, gdzie tego artyzm wymagać będzie, za to chcę rozwinąć tło cywilizacyjne i obyczajowe". Cyt. za: Z. J a s i ń s k a, Wokół trylogii »Zygmunt August« L. Rydla, "Pamiętnik Teatralny" 1971, z.3-4, s. 355.
28. J. Degler mówi tu o realizmie syntetycznym. Por.J.D e g l e r, op. cit., s.63.
29. Tamże.
30. Na temat modernistycznych historiozofii por. książkę Z. K u d e r o w i c z a, Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu, Wrocław 1980.
31. /x/ /W.Feldman./, O »Legionie« S. Wyspiańskiego, op.cit.
32. A. K r e c h o w i e c k i, »Dyktator« J. Żuławskiego /rec. spektaklu/, "Gazeta Lwowska" 1903, nr 19.
33. Por. przypis 18.
34. E. W o r o n i e c k i, Nowe dramaty, "Krytyka" 1911, t.XXX, s.285.
35. Tamże.
36. Por. S. S k w a r c z y ń s k a, Wstęp do nauki o literaturze, t.III, Warszawa 1965, m.in. s.46 i 53-54.
37. W tym miejscu warto odnotować ciekawe zjawisko relatywizacji kryteriów de facto genologicznych ze względu na wielkość talentu twórcy. Nie uznawano za niehistoryczne - mimo często ewidentnego mijania się z rzeczywistym przebie-

giem historii - dramatów Szekspira czy Calderona. Dla ilustracji tego zjawiska zacytujmy fragment rozprawy A. Mazanowskiego, poświęcony omówieniu dramatu K. T e t m a j e r a Zawisza Czarny: "Pan Tetmajer nie jest ani Szekspirem ani Calderonem, toteż nad miarę razi nas to całkowite lekceważenie dziejowej prawdy". A. Mazanowski, Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie, Kraków, 1902, s.173. W podobnym duchu wypowiedzieli się m.in. J. L o r e n t o w i c z, Dwadzieścia lat teatru. Seria II, Warszawa 1930, s.72-75 i J.A. K i s i e l e w s k i, O »Balladynie« , "Myśl Polska" 1907, nr 16 s.251-252.

38. Znamiennym przykładem są uwagi W. Hahna o »Dyktatorze« J. Żuławskiego: "Zbyt ścisłe [...] i zanadto niewolnicze skrępowanie fantazji poety historią nie wyszło na korzyść dramatu, tak że pewne części utworu wydają się nieraz tylko udramatyzowaną opowieścią dziejową pozbawioną cech prawdziwie poetycznych [...]." Sformułowanie takiej konkluzji nie przeszkodziło jednak autorowi w toku dalszej analizy kilkakrotnie wyrzucać Żuławskiemu odstępstwa od źródeł m.in. w kreowaniu postaci Langiewicza i Pustowojtówny. Por. W. H a h n, Rok 1863 w dramacie polskim, Lwów 1913, s.21-24.
39. Posługując się m.in. kryterium epickości utworu, dokonywano specyfikacji gatunkowej dramatu historycznego, wydzielając jego odmianę /czasami nawet przeciwstawiając mu ją/ - kronikę dramatyczną. Opisując tę formę gatunkową podkreślano właściwą jej szczególność i wierność faktom historycznym oraz brak dramatycznego ukształtowania fabuły. Niektórzy krytycy Młodej Polski używali tej nazwy gatunkowej w sensie ujemnym. Na temat kroniki dramatycznej por. m.in. /x/ W. F e l d m a n, rec. »Cara Samozwańca« A. N o w a c z y Ń s k i e g o, "Krytyka" 1908, t.1, s.488-491; J. L o r e n t o w i c z, Dwadzieścia lat teatru. Seria I, Warszawa 1929, s.421; J. K a s p r o w i c z »Dyktator« op.cit.: P. C h m i e l o w s k i, Znaczniejsze teorie dramatu w literaturze polskiej. "Pamiętnik Literacki" 1902, R.1, s.604.
40. Por. obszernie rozważania na ten temat T. K o n c z y Ń s k i e g o, op. cit. szczeg. s.87-88. Podobne stanowisko zajmował S. L a c k m.in. w Uwagach o »Skałce«, w: Tegoż, Wybór pism krytycznych, op. cit. s.219.
41. T. K o n c z y Ń s k i, op.cit., s.95.
42. Por. P. C h m i e l o w s k i, Historia w powieściach naszych, "Pogląd na Świat" 1902, s.62-76 i 101-110.
43. Por. rozważania I. S ł a w i Ń s k i e j o teatrze ludowym we wstępie /Młodopolska batalia o teatr/ do Myśli teatralnej Młodej Polski. Antologia pod red. I. Sławińskiej i S. Kruka, Warszawa 1966.

44. A. Neuwert-Nowaczyńska, *Dramat polski XIX w. Studium impresjonistyczne*, "Ateneum" 1900, t.3, s.1-30; *O dramacie z przeszłości*, "Krytyka" 1906, nr 10 do 11, s.334-339 /nr 10/ i 436-441 /nr 11/ - ta ma bardziej od poprzedniej programowy charakter.
45. A. Nowaczyńska, *O dramacie z przeszłości*, op.cit., s.335.
46. Z dramatem akademickim najsurowiej rozprawił się Nowaczyńska w artykule: *Dramat polski XIX w.*, op.cit., szczeg. s.4-6.
47. A. Nowaczyńska, *O dramacie z przeszłości*, op.cit., s.338.
48. Por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s.120.
49. Tę cechę dramaturgii Nowaczyńskiego akcentuje J. Góllicki, *Dramaty M. Dąbrowskiej*, "Dialog" 1962, nr 6, s.96; także A. Hutnikiewicz we Wstępie do *Wielkiego Fryderyka*, Wrocław 1982, BN I, nr 241, szczeg. s. XLVIII-LXIX. O pozytywistycznej orientacji w dramacie historycznym literatury postyczniowej pisze H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s.239-249, /Dramat historyczny/.
50. Por. Z. Kuderowicz, *Artyści i historia*, op.cit. s.111-180.
51. Por. m.in. S. Lach, *Uwagi o »Skałce«; Noc listopadowa w: tegoż, Wybór pism krytycznych*, op.cit.
52. Z. Kuderowicz, op.cit., s.124-125.
53. S. Lach, *Wyspiański. Fragmenty*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, op.cit., s.292-293. Takie ujęcie przez Lacha relacji jednostka-zbiorowość przypomina podobne rozwiązanie tego zagadnienia u Przybyszewskiego, którego poglądy Z. Kuderowicz zaprezentował w ramach omówienia nurtu historiozofii estetyzującej. Por. Z. Kuderowicz, op.cit. s.125-133.
54. S. Lach, *Wyspiański*, op.cit., s.300-301.
55. Tamże, s.301.
56. Tamże, s.299-300.
57. Z. Kuderowicz, op.cit., s.125.
58. S. Lach, *Achilleis*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, op.cit., s.124.
59. Por. Z. Kuderowicz, op.cit., s.125 i n.
60. Por. W. Głowała, op.cit., s.15-17.
61. S. Lach, *»Bolesław Śmiały«* op.cit., s.262.

62. C.J. /C.Jellenta/ »Smocze gniazdo albo wybawienie diabła z szlacheckiej opresyi« , "Ateneum", Warszawa 1905, t.I, s.158-160.
63. Por. S. S w i e ż a w s k i, Zagadnienie historii filozofii. Warszawa 1966, s.31.
64. Por. S. S k w a r c z y Ń s k a, Wyspiańskiego symboliczny dramat historyczny jako nowa odmiana rodzajowa polskiego dramatu narodowego, w: tejże, Pomiędzy historią a teorią literatury, Warszawa 1975, s.94-95.
65. A. M a z a n o w s k i, Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej, op.cit. Pogląd podobny wyraził L. S z c z e p a Ń s k i w recenzji inscenizacji Królowej Jadwigi J. Szujskiego: "/.../ dramat historyczny wymaga stylu w grze i w wystawie. Ma przecież upamiętniać chwałę dziejową, olśniewać wielkim obrazem przeszłości /.../". L. S z c z e p a Ń s k i, Historia na scenie, "Życie" 1897, nr 1.
66. O. O r t w i n, Moment dziejowy w »Warszawiance« Wyspiańskiego, w: tegoż, O Wyspiańskim i dramacie, op.cit., s.243.