

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.10

Urszula Kowalczuk

ORCID 0000-0002-0867-3184

Uniwersytet Warszawski

Kwestia miary. O pierwszych odczytaniach *Zygmunta Augusta* Lucjana Rydla

1

Lucjan Rydel miał bardzo dużo czasu, żeby trylogii o Zigmuncie Auguście nadać kształt, na którym mu zależało. Pomysł jej napisania narodził się we wczesnych latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, ponoć już w 1892 roku¹. Zrealizowany został dwadzieścia lat później, u schyłku raczej niż brzasku dramatopisarskiej kariery poety. Całość została wydana w Krakowie w 1913 roku, a tylko nieco wcześniej poszczególne części miały swoje pierwodruki prasowe. *Królewski jedynak* we fragmentach został opublikowany w „Przeglądzie Powszechnym” w 1911 roku (t. 109), *Złote więzy* (także we fragmentach) w „Museionie” (nr 1) i „Wiśle” (nr 1–2) w 1912 roku, a fragment części trzeciej *Ostatni* w „Przeglądzie Powszechnym” w 1911 roku (t. 110), „Przeglądzie Polskim” w 1912 (t. 186) oraz w tym samym roku w „Romanisie i Powieści” (nr 47).

O ile przygotowania do napisania utworu trwały bardzo długo, o tyle historia jego inscenizacji ma szybsze tempo – *Królewskiego jedynaka* wystawiono w Krakowie 26 października 1912 roku, a w Warszawie 28 stycznia 1914, *Złote więzy* w Krakowie 9 listopada 1912 roku, w Poznaniu 13 marca 1914 roku, a w Warszawie 31 marca 1914 roku. Część trzecia (pod rozbudowanym tytułem *Ostatni z Jagiellonów*) została wystawiona w Krakowie 23 listopada 1912 roku, a w Warszawie (ze względów cenzuralnych) dopiero 1 stycznia 1916 roku. Do libretta opartego na tekście *Trylogii* skomponował Tadeusz Joteyko operę wystawioną w Warszawie w 1925 roku. To zatem jesień 1912 roku stała się czasem, w którym utwór Rydla uzyskał szerokie grono odbiorców i popularność.

¹ L. Tatarowski, *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. XCVI. Zob. też: J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 303.

Na ten też czas przypada początek krytycznoliterackiej recepcji dzieła, imponującej zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. Pierwszych odczytań było około sześćdziesięciu i szkicowano w nich interesujące wątki problemowe. Niektóre z nich zostały powtórzone w pracach historyków literatury. Dysproporcja między reakcją krytyków na trylogię Rydla a późniejszym zainteresowaniem badaczy jest wszakże ogromna. Tradycji badawczej w odniesieniu do tego dzieła w zasadzie nie mamy, są tylko wzmianki; *Zygmunt August* nie został nawet zamieszczony w BN-owskim wydaniu dramatów, nie cieszy się też raczej uznaniem specjalistów. Według Teresy Brzozowskiej dzieło Rydla to zaledwie tylko „udramatyzowana kronika i barwna wizja Wawelu”². Także dla Lesława Tatarowskiego, autora opracowania dramatów poety, *Zygmunt August* to erudycyjna co prawda, ale tylko „kronika teatralna” czy „teatralna ilustracja historii”³, niewytrzymująca próby porównania z tekstem Stanisława Wyspiańskiego na ten sam temat. Listy Wyspiańskiego bywają tu zresztą niejako świadectwem przeciw Rydłowi, bo Wyspiański wspierał Rydla w pomyśle dramatu o ostatnim Jagiellonie, prognozując, że będzie to najlepszy utwór autora *Zaczarowanego koła*, po czym, jakby zawiedziony w takich nadziejach, sam w 1907 roku napisał własnego *Zygmunta Augusta*. Jerzy Waligóra sugerował, że Rydłowi nie udało się zrealizować zamysłu utworu i przypominał jego ambicje, wyrażone w liście do Hoesicka: „historię wezmę za łeb i przekreśląc będę bez wahania, gdzie tego artyzm wymagać będzie, za to chcę rozwinąć tło cywilizacyjne i obyczajowe”⁴. Tylko Józef Dużyk był przekonany o „wielkiej teatralności sztuki”, w której „żywe obrazy wzorowane na słynnych płótnach Jana Matejki i Simmlera”⁵ stanowiły „wielkie patriotyczne widowisko”⁶.

Przedmiotem mojego artykułu są wczesne teksty krytyczne, głównie recenzje, przy czym zajęłam się przede wszystkim tymi, które koncentrowały się na trylogii jako całości, a nie licznymi recenzjami poszczególnych części. Od razu na początku można stwierdzić, że wypowiedzi na temat *Zygmunta Augusta* układają się w ciekawą dyskusję o możliwościach i potrzebach polskiego dramatu historycznego, której ramą jest z jednej strony – nieustające, jeszcze dziewiętnastowieczne w swych źródłach oczekiwanie na wielki dramat narodowy, będący syntezą polskiej tożsamości w sztuce⁷, a z drugiej – rozpoznanie potrzeby i pożytków dramatu popularnego, podnoszącego świadomość patriotyczną. Nie była to rama – trzeba to podkreślić –

² T. Brzozowska, *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 206.

³ L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCVII.

⁴ J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993, s. 24. List do Hoesicka, cyt. za: Z. Jasińska, *Wokół trylogii „Zygmunt August” Rydla*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 3–4, s. 355.

⁵ J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 309.

⁶ Tamże, s. 312.

⁷ Nie bez znaczenia był tu kontekst poszukiwania modelu tragedii narodowej. Zob.: M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku. Wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.

korzystna dla Rydla, bo z jej powodu sytuacja pierwszych ocen sprzyjała sytuowaniu jego tekstu wobec wyabstrahowanego wzorca kumulującego wygórowane, a niesprecyzowane ambicje, którym z założenia niejako trudno było sprostać, a zarazem przesuwanie trylogii z rejestru wysokoartystycznego do popularnego, mimo podejmowania prób nowego zdefiniowania popularności, wciąż kojarzyło się z deprecjonowaniem⁸. Choć, jak pisała znawczyni tematu, „większa część historyzmu naszego dramatu w XIX i XX wieku miała wymiar popularny”⁹.

Pierwsze odczytania trylogii zostały zatem zawieszono między takimi oto diagnozami:

Stwierdzam natomiast, że nadzieja narodowego dramatu snuje się, niby marzenie złote, przez ciąg XIX wieku do ostatniej jego doby. W rozmyślaniach teoretyków literatury i artystów o scenie narodowej nie tyle samo pojęcie dramatu podlegało dyskusji; szukano norm zastosowania tego pojęcia do plemiennego charakteru; silono się na odnalezienie w dziejowej przeszłości przedmiotu godnego **przetworzenia na kształty poetycznych obrazów**; spierano się o to, czy w rzewne lub smutne wspomnienia przeszłości trzeba wlewać dyszący niepokój chwili, lecącej wartkim pędem w przyszłość (podkr. U.K.)¹⁰.

W tym ujęciu trylogia Rydla zbliżała się ku realizacji tego marzenia. W inny porządek wpisywał jego utwór Wilhelm Feldman, twierdząc, że „twórczość Rydla jest u nas doskonałym wyrazem przeciętności”, i dodając:

Przeciętność to u Lucjana Rydla – w dobrym znaczeniu słowa. **Tylko nie krzywdźmy go miarą dla niego niestosowną**. Gdy dzieło jego, będąc eklektycznym zbiorem wszystkich przez przodowników osiągniętych form, nierozumni wielbiciele chcą uczynić datą w historii dramatu polskiego lub inny jego utwór – heroldem ideowym, wywołują tym samym reakcję popadającą nieraz w przeciwną krańcowość. Jedno i drugie niesłuszne (podkr. U.K.)¹¹.

Jakkolwiek sądy takie mogły wydawać się krzywdzące dla Rydla, krytyk dbał o to, żeby zostać dobrze zrozumianym. Wyjaśniał:

Z dwojakiego stanowiska można sądzić literaturę danego narodu lub okresu: ze stanowiska jej szczytów i przeciętności. Pierwsze będzie za miarę uważało tylko dzieła geniuszów, z natury swojej dostępne tylko garstce przodującej kulturą i śmiałością ducha, drugie będzie wchodziło niejako w sam środek społeczeństwa i śledziło, co ten złoty środek wydaje i kocha, co zasymilował z dorobku cywilizacyjnego wieków, o ile się znosi nad niekulturalne niziny. Pierwsze będzie torowało nowe drogi,

⁸ Zob.: L. Tatarowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCVII.

⁹ D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia – po co historii dramatu*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat. Problemy lektury*, red. M.J. Olszewska i D.M. Osiński, Warszawa 2016, s. 21.

¹⁰ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla (pt. „Zygmunt August”)*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 1, s. 521.

¹¹ (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka”, t. 36: 1912, s. 364.

zatrzymując się na ich skrętach jako na miejscach bitew i wspomnień, jako na punktach zwrotnych; drugie posuwa się gładkim, utorowanym gościńcem, aby z przyjemnością sprawdzić, że pionierzy, którzy to miejsce wyrwali barbarzyństwu, nie pracowali nadaremnie, aby z satysfakcją rzucić wzrokiem na roztaczające się dokoła widoki dobrostanu materialnego i umysłowego, osiągniętego przez przeciętność, i pospieszyć dalej, właśnie ku szczytom¹².

Przy tym drugim podejściu dzieła Rydla można było przypisać niebagatelną rolę, pod warunkiem wszakże dobrego zrozumienia sensu poświęcenia talentu i erudycji „dla wszystkich”.

Porządki te i związane z nimi kryteria oceny trudne były do uzgodnienia. Dyskurs krytycznoliteracki rozwarstwiało dodatkowo to, że zwykle jednocześnie próbowano mówić i o tekście, i o scenicznym widowisku. Bardzo często przedmiot wypowiedzi niemożliwy jest do uchwycenia, bo bywa nim – mam wrażenie – jakiś konstrukt zawieszony między nieznanym w całości tekstem a modyfikującą go adaptacją. Zachowanie właściwej „miary” oceny mogło być w tej sytuacji faktycznie sporym wyzwaniem. Biorąc pod uwagę ówczesną praktykę krytyczną i specyficzny status recenzji teatralnej, trzeba stwierdzić, że nie była to sytuacja wyjątkowa. Niewyraźność różnicy między wypowiedzią krytycznoliteracką a krytycznoteatralną (mimo autonomizowania się tej ostatniej) oraz dominacja w artykułach i szkicach z rubryk „teatralnych” refleksji na temat tekstów dramatycznych nad analizami warsztatu aktorskiego, sztuki reżyserskiej czy wartości artystycznej dekoracji to zjawiska na początku wieku XX częste. Badane przeze mnie teksty krytyczne pełnią oczywiście typową dla recenzji teatralnej funkcję informacyjną czy dokumentacyjną, ale w stopniu zaledwie podstawowym. Znacznie ciekawsze są w nich sądy na temat potencjału literackiego i scenicznego trylogii Rydla oraz uwagi czy sugestie teoretyczne odnoszące się do specyfiki dramatu historycznego¹³.

Wszyscy krytycy, nawet jeśli nie wyrażali tego wprost, zdają się zgodni, że Rydel podjął się zadania wymagającego i trudnego. Zamknięcie w formie dramatu całej biografii Zygmunta Augusta na tle blisko trzydziestoletniej historii kraju było faktycznie, jak twierdził Tarnowski, „przedsięwzięciem śmiałym”¹⁴ i nie można było temu zaprzeczyć. Nie ulegała też wątpliwości ranga Rydla jako twórcy utalen-

¹² Tamże, s. 365.

¹³ Na temat specyfiki wypowiedzi krytycznoteatralnych zob. m.in.: S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979, s. 40–45; M. Gumkowska, *Refleksje nad warszawską krytyką teatralną przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, dz. cyt., s. 116–117; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 27; E. Udalska, *Źródła i przedmiot badań*, [w:] tejsze, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 12–24. Zob. też: T. Budrewicz, *Recenzja*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: N–Z, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016, s. 444–454.

¹⁴ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”. *Trylogia Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski” 1912, z. 186, s. 408.

owanego, której nie próbowali kwestionować nawet krytycy oceniający jego dzieło negatywnie. Grzymała-Siedlecki pisał w „Museionie”:

Z przykrością, jaką uczuć musi krytyk, gdy mówi o niepospolitym pisarzu, o autorze takiej perły jak *Z dobrego serca*, jak pierwszy i trzeci akt *Betlejem polskiego*, z przykrością, jaką nasuwa spór z jednym z pierwszych dziś pracowników literatury, ale w imię przekonania stwierdzić muszę, że cała trylogia o Zygmuncie Auguście wydaje mi się pod względem dramatycznym utworem niezdecydowanym¹⁵.

Wszystko inne podlegało skrajnie różnym ocenom, a ich jednoznaczność utrudniało niewątpliwie to, że niejako równolegle próbowano dokonywać wartościowania dzieła Rydla jako dramatu historycznego i ustalać normy, jakie na początku wieku XX powinny taki dramat obowiązywać. Mimo relatywnie późnego, w porównaniu z rytmiką pisarstwa autorów z pokolenia Rydla, opublikowania *Zygmunta Augusta* młodopolskie dyskusje na ten temat bynajmniej nie były zakończone, a komplikująca się sytuacja polityczna przed pierwszą wojną światową dodatkowo wzmagająca namysł nad dramaturgią o profilu narodowym czy – zwłaszcza – nad patriotyczną rolą polskiego teatru jako instytucji publicznej¹⁶.

2

Centrum zróżnicowanych wypowiedzi krytycznych stanowiło pytanie o zależność między historią a poezją w dramacie, o relację prawdy o przeszłości do jej wyobrażenia (czy też literackiego, fantazyjnego – jak pisano – przekształcenia)¹⁷. Już krótki przegląd opinii pokazuje skalę ocen i charakter diagnoz krytyków. Interesuje mnie nie tylko możliwość rekonstruowania poglądów, lecz także odsłonięcia inwencyjności języka krytyki (uchwycenia różnorodności autorskich formuł, za pomocą których mówi się o dystynktywnych kwestiach związanych z kondycją dramatu historycznego w ogóle i z propozycją Rydla w tym zakresie), a z drugiej strony – ukazania widocznej w nim powtarzalności¹⁸. Stąd relatywnie dużo w moim artykule cytatów i przytoczeń. Jak bowiem słusznie zauważyła Eleonora Udalska, „Język krytyki jako system środków i reguł posługiwania się nimi umożliwia dotarcie do głębszych me-

¹⁵ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, „Museion” 1912, z. 12, s. 97, 98.

¹⁶ Zob.: M. Gumkowska, *Refleksje nad warszawską krytyką...*, dz. cyt., s. 121.

¹⁷ Jak wykazał Jerzy Waligóra, zagadnienie prawdy historycznej stanowiło centrum problemowe młodopolskiej dyskusji o dramacie historycznym. Ważne tu było przy tym nie tylko nasilanie się tendencji rewizjonistycznych wobec dokumentaryzmu, lecz także redefinicja prawdy historycznej jako funkcji syntetyzującego myślenia o przeszłości, a nie zgodności z faktografią. Zob.: J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 16–29. Zob. też: I. Gosik-Kapeleńska, *Dramat historyczny*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, dz. cyt., t. 1: A–M, s. 222–223.

¹⁸ Bliski mi jest taki sposób badania krytyki, skoncentrowany na dyskursie krytycznym, jaki przyjęto ostatnio w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918* (t. 1–2). Zob. też: E. Kalembe-Kasprzak, *Krytyka – między polityką a sądem*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, dz. cyt., s. 70, 81.

chanizmów myślenia i wyrażania, manifestowania poglądów oraz argumentowania sądów i ocen"¹⁹. Ma to szczególne znaczenie w odniesieniu do tekstów, w których wciąż jeszcze poszukiwało się właściwej terminologii i metod opisu tekstu dramatyczno-teatralnego.

Tarnowski, podkreślając, że trylogia to efekt „lat pracy książkowej” i „pracy wyobraźni”, twierdził: „Ta podwójna, połączona praca wydała dzieło, w którym rzeczywistość ukazuje się w swojej prawdzie, a wyobraźnia owiewa i złoci prawdę poezją”²⁰. Utwór Rydla ma więc i „prawdę historyczną”, i „prawdę poetycką”. W tym wskazaniu na równoważność odmiennych jakości był Tarnowski zdecydowanie odosobniony. Dla większości piszących o *Zygmuncie Augustcie* przewaga historyczności (czy estymy dla historii i historiografów) nad artyzmem była oczywista. Grzymała-Siedlecki dowodził:

Autor *Trylogii* rozkochał się w przedmiocie, z prawdziwą żarliwością wkopał się w dzieje zyguntowskie, posiadał o nich wiedzę historyka, historyka wszystkich gałęzi od literatury do dyplomatyki, wżył się w język – i całe to bogactwo ogarnął rzewnym pietyzmem: wszystko to wydało mu się wspomnieniem tak droгим, tak klejnotem, że za rodzaj świętokradztwa miałby pominąć cokolwiek, co tylko tym lub innym sposobem da się dla dramatu zatrzymać. Nie śmiał zbyt przeinaczać świętości dziejów ani poetycko nad nimi rezonować. Stąd powstały dwie naczelnne cechy trylogii: uległość wobec historiografii i brak selekcji w pierwiastkach anegdotycznych²¹.

Feldman twierdził, że „poeta wyrzekł się twórczości, niczego prawie nie wynisnął ze swej fantazji, udialogował pewne momenty z historią”²². Lorentowicz, choć omawiając pierwszą część trylogii, pisał, że Rydel przystąpił do pracy „z całym pietyzmem badacza i całym kunsztem poety”²³, to już oceniając część drugą, orzekł: „Poeta bał się swobody marzenia, poświęcił prawdzie historycznej twórczość poetycką, siłę i rozmach dramatyczny – kunsztowności rymopisarskiej”²⁴, a przy okazji trzeciej dodawał: „Rydel-poeta chciał napisać tragedię bez prawdziwej poezji”²⁵. Można też było przeczytać, że Rydel „mówi o wielkich wypadkach dziejowych, ale ich nie tworzy”²⁶, a do tego „gwałci nieraz prawdę historyczną i, co gorsza, jeszcze

¹⁹ E. Udalska, *Źródła i przedmiot badań*, dz. cyt., s. 23.

²⁰ S. Tarnowski, *„Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 410.

²¹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96. Ta wierność faktom historycznym pozwoliła Jerzemu Waligórze określić *Zygmunta Augusta* jako „tradycyjny dramat realistyczny”. J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 121.

²² (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 366.

²³ J. Lorentowicz, *Trylogia zyguntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1].

²⁴ Tamże, nr 3, s. [1].

²⁵ Tamże, nr 4, s. [1]. W tym wskazywaniu na poezję w dramacie czy na kondycję poety-dramaturga chodzi rzecz jasna nie tylko o odwoływanie się do kompetencji twórczych Rydla jako znanego poety. Jest to także sygnał tego, że „włączanie dramatu w obręb szeroko rozumianej poezji” było ówczesną normą. J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 121.

²⁶ Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla*, *„Zygmunt August”*, „Prawda” 1913, nr 1, s. 14.

prawdę psychologiczną²⁷. Nieosiągalnym ideałem wydawało się to, o czym przenikliwie pisał Woroniecki:

W stosunku do historii dramat wymaga rozwiązania scenicznego, ujęcia treści danej epoki w pewne problemy, wskazania wytycznych jej linii rozwojowych. Nie pomogą tu kopiowanie i prawda formalna. Pisarz musi zbadać epokę analitycznie, wyczuć intuicją ducha jej i kierunek dziejowy, a z danej przeszłości stworzyć zwięzłą, plastyczną terażniejszość dramatyczną²⁸.

Jedynie Mazanowski sugerował w „Bibliotece Warszawskiej”, że to jednak żywioł artystyczny dominuje u Rydla nad uległością wobec faktów historycznych, a doznania estetyczne unieważniają pytanie o wierność przedstawienia²⁹. Interesujące wydaje się to, że takie podejście otwierało lekturę krytyka na oryginalność formalną dzieła i pozwalało wykroczyć poza pytania o fortunność realizacji założeń dramatu historycznego. Tylko Mazanowskiemu zatem udało się dostrzec różnorodność estetyczną tekstu Rydla:

Zespolił [...] w trylogii nastroje liryki, żartu i satyry, eposu, wprowadził z wielką ekonomią i rezerwą akcenty dramatyczne, uniknął szczęśliwie afektacyjnych grzy-

²⁷ Tamże, s. 15.

²⁸ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna „Zygmunt August”, „Sfinks”* 1913, t. 1, s. 424.

²⁹ Zob.: A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 527. Warto odnotowania jest to, że gdy w odniesieniu do Rydla pojawiała się sugestia nadmiernego ulegania historii, często towarzyszyło temu kontekstowe wskazanie na Józefa Szujskiego jako historyka oraz teoretyka i praktyka dramatu historycznego, patronującego niejako *Zygmuntowi Augustowi*. Zob. np.: W. Feldman, *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365; J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1]; J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1]. Interesująco korespondują z tym takie wypowiedzi krytyków, w których zwracano uwagę na „krakowskość” dzieła Rydla. Jan Lorentowicz na przykład nie bez ironii pisał, że poeta „uległ wpływom tradycji tej pseudo-dostojności stylowej, która ustaliła się w strefach uniwersyteckich Krakowa” (J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, dz. cyt., nr 3, s. [1]). W tekście Józefa Kotarbińskiego zaś można było przeczytać, że „najnowsze dzieło dramatyczne Lucjana Rydla jest charakterystycznym wynikiem atmosfery i kulturalnego podłoża gleby krakowskiej. [...] Tylko poeta wykształcony pod działaniem tradycji i humanizmu podwawelskiego mógł stworzyć szeroko zakrojoną i misternie wykonaną budowę dramatyczną”. J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”, „Książka”* 1913, nr 8, s. 389. O dramaturgii Szujskiego jako podstawowej matrycy odniesienia dla uwag o młodopolskim dramacie historycznym zob.: J. Waligóra, *Dramat historyczny...*, dz. cyt., s. 15–16. Zob. też: M. Dybizbański, *Od „historiozofii” do „archeologii” pod patronatem Williama Szekspira. Józefa Szujskiego projekcja nowoczesnego dramatu w „Samuelu Zborowskim” w programowej przedmowie*; R. Stachura-Lupa, *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)* – oba artykuły w książce: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009, s. 275–297.

Mazanowski także sytuuje Rydla w tym kontekście, ale w swojej lekturze Szujskiego eksponuje, podobnie jak w odczytaniu sensów *Zygmunta Augusta*, nie dokumentaryzm, lecz psychologizm, znaczenie „charakterów, odsłoniętych do najgłębszych tajników duszy” (A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 524).

tów, stopniował umiejętnie wrażenie i nie gardził kontrastami. Nie chciał tworzyć tragedii czy ponurego dramatu i nie stworzył³⁰.

Co ważne, jakkolwiek w ówczesnym dyskursie krytycznym „prawda psychologiczna” jest funkcją „prawdy artystycznej”, to od niej zależy historyczna wiarygodność przedstawianej przeszłości; wiarygodność przeżyć i doświadczeń, będąca alternatywą dla historiograficznych faktów. To zatem „względy psychoznawcze”³¹, jak pisał Siedlecki, decydują o wartości dramatu historycznego, dlatego choć przywoływane przez Rydla różne szczegóły są „autentyczne, dają wierną kronikę czasu, ale tak je zestawiono, że w tłumie drobnych szczegółów wymknęła się dusza epoki”³². Przekonania takie przekładają się na oceny postaci³³, zwłaszcza – rzecz jasna – Zygmunta Augusta. Nie przypadkiem jest tak, że do wizerunku psychologicznego postaci nie mają zastrzeżeń Tarnowski i Mazanowski, który jako bodaj jedyny nie tylko nie dostrzegał niekonsekwencji psychologicznych w kreowaniu bohatera (skutkujących nieumotywowanymi zachowaniami), lecz nawet postrzegał jego rozdwojenie jako charakterystyczne dla postaci hamletycznej³⁴. Dla porównania – Lorentowicz z „galerii figur wykombinowanych po literacku”³⁵, którą widział w trylogii Rydla, nie wyłączył bynajmniej także bohatera tytułowego, w innych tekstach można było przeczytać określenia wyraźnie deprecjonujące – manekin³⁶ i komediant³⁷. Wielu krytyków mogłoby zapewne podpisać się pod opinią Józefa Kotarbińskiego, który twierdził, że

Psychiczna charakterystyka figur nie dorównuje znakomitej plastyce, barwności i ruchliwości scen zbiorowych. Całość nie jest może arcydziełem, ale posiada momenty, które przenikają dreszczem i wspaniale odczują powagą wielkich momentów dziejowych³⁸.

Na tle tych wypowiedzi bardzo interesująco wybrzmiewają słowa Edwarda Woronieckiego, który „jasną i mocną linię psychologiczną” uważał za dystynktywną wartość dramatu jako rodzaju literackiego, a nawet twierdził, że „[p]rzecież w każdym dramacie działają i decydują czynniki psychiczne [...]. Wobec tego upada, jako rodzaj osobny, także i dramat historyczny”³⁹. Nie pytania o gatunkowe odmiany są zatem dla niego ważne, gdy zajmuje się dziełem Rydla, lecz o „metodę dramatu w stosunku do historii jako fabuły”⁴⁰.

³⁰ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 538.

³¹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 90.

³² Tamże, s. 96.

³³ Zob. np.: Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14–15.

³⁴ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 530.

³⁵ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1].

³⁶ Tamże, s. 14.

³⁷ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 90 i 91.

³⁸ J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, „Książka” 1913, nr 8, s. 391.

³⁹ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 424–425.

⁴⁰ Tamże, s. 425.

Jakkolwiek zdaniem wielu krytyków bez poezji nie ma prawdziwego dramatu, to zarazem nikt nie ma wątpliwości, że dramatyczność nie jest i nie powinna być tożsama z poetyckością. Nie było w tym bynajmniej sprzeczności – o poezji raz się tu mówi jako o najwyższej, najdoskonalszej formie twórczości, a raz zrównuje się ją z lirycznością. Tarnowski pisał na przykład o dziele Rydla:

Zanim się ukazało, zdarzało się nam słyszeć przewidywania, że to będą piękności liryczne, ale bez dramatycznego zmysłu i wrażenia. Wyznajemy, że bez lirycznych piękności nie umiemy sobie wyobrazić dramatu i takiego nie znamy. Sytuacja sama nie wzbudzi współczucia lub zgrozy, jeżeli jej nie ożywi uczucie⁴¹.

I przekonywał: „Liryzm jest, ale jest i dramat, i jeden drugiemu nie przeszkadza, tylko pomaga”⁴². Przy odbiorze negatywnym można było rzecz ujmować tak, jak robił to Grzymała-Siedlecki, twierdząc, że Barbara Radziwiłłówna jest bohaterką dramatyczną tylko w akcie pierwszym *Złoty chleb*, później staje się „lirycznym nieużytkiem”⁴³, a więc postacią, która może dostarczać wzruszeń, ale nie wpływa na dynamikę dramatycznych zdarzeń.

Trzeba przyznać, że ówczesni czytelnicy tych wypowiedzi mogli czuć się jednak zdezorientowani taką poetyckością *in plus* i *in minus*. Największą trudność mogli mieć wszakże wtedy, gdy chcieli się w ogóle dowiedzieć, jakim – w sensie wartości artystycznej, odmiany genologicznej, budowy – dramatem jest *Zygmunt August*. Otóż przeważnie przyszło im przeczytać, że *Zygmunt August* w ogóle dramatem nie jest. Kłopotu nie mieliby jedynie wówczas, gdyby zaczęli od lektury tekstu Stanisława Tarnowskiego, który nie tylko nie miał wątpliwości, że utwór Rydla dramatem jest, i to w jego odmianie najtrudniejszej, czyli dramatem historycznym, lecz także mianował go „najlepszym, jaki dotąd mamy, dramatem historycznym”⁴⁴.

Tak wyznaczone miejsce w hierarchii wartości i ważności nie wyczerpywało jednak sprawy. Najczęściej okazywało się bowiem, że *Zygmunt August* to zaledwie „udramatyzowana kronika”⁴⁵. Dla Edwarda Woronieckiego jest to wręcz „powieść historyczna do warunków widowiska teatralnego przystosowana”⁴⁶. Kryteria będące podstawą takich kwalifikacji dają się wyczytać przede wszystkim z bogatej listy braków, jaką tworzy się w odniesieniu do tekstu Rydla. Można by żartobliwie

⁴¹ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 423.

⁴² Tamże, s. 423.

⁴³ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 97.

⁴⁴ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 421. Bezpośrednio z tym sądem Tarnowskiego polemizował Jan Lorentowicz, twierdząc, że Rydłowi brakuje „bezwzględnej wielkości talentu”, by jego dziełu można było przyznawać taką wartość. J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1]. O trwałej tradycji wysokiej waloryzacji formy dramatu historycznego zob.: D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁵ Zob.: Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96; J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1]; Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14; J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 389.

⁴⁶ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 434.

powiedzieć, że to, czym się ów tekst nie charakteryzuje, jest (czy powinno być) własnością dramatu. Trylogii *Zygmunt August* brakuje między innymi: „wewnętrznej konieczności”⁴⁷, „koniecznych walorów akcji” i „wyrazu scenicznego”⁴⁸, idei przewodniej, konsekwencji, „siły dramatycznej, co umiałaby wskrzesić i ożywić ludzi”⁴⁹, wreszcie – cokolwiek to znaczy – „nerwu dramatycznego”⁵⁰. Rzadziej można było przeczytać spójną definicję dramatu, która niestety raczej nie pasowała do Rydla, co jasno wynikało z wywodów krytyków. Grzymała-Siedlecki pisał:

[...] dramat jest tą kategorią sztuki, gdzie wszystko od malowidła zewnętrznego epoki, aż po wewnętrzny konflikt nie przez co innego się może wyrazić, jak tylko przez czynne psychiczne wkroczenie człowieka, jego woli wyzyskanej na walkę i jego na walkę wystawionej namiętności⁵¹.

Woroniecki przekonywał, że Rydel chciał „udramatyzować powieść” i że: „Właściwie mamy tu kilka widowisk na ten sam temat ze zmianą dekoracji i personelu niewieściego. Czyli »trylogia dramatyczna« Rydla ani trylogią, ani dramatem nie jest”⁵².

Za wyjątkowo istotne, choć krytycy nie mówią tego wprost, uznawano kryterium spójności. Świadczy o tym pośrednio, i znów zgodnie ze wskazaną przed chwilą regułą braku, ogromna ilość określeń sygnalizujących zbyt słabe powiązanie poszczególnych komponentów (lub w ogóle kolejnych części) w utworze Rydla. Można było na przykład przeczytać, że jest w tym utworze zaledwie „szereg obrazów, scen łądnych, ale luźnych”⁵³, „kilkadziesiąt postaci historycznych, [...] poszatkowanych z musu na drobniutkie epizody, stają się w rezultacie dodatkiem do kostiumu, który na sobie noszą”⁵⁴, autor „upaja się blaskiem zewnętrznym i niesłychanie barwnym kalejdoskopem zdarzeń”⁵⁵. Lista niedoskonałości przypisywanych dziełu Rydla była bardzo obszerna. Oprócz Tarnowskiego jeden tylko autor równie stanowczo jak krakowski „promotor” Rydla wyrażał aprobatę dla jego trylogii jako dramatu historycznego:

Historyczny dramat pozostanie po wszystkie czasy jednym z najtrudniejszych zadań twórczych, wymagającym genialnego lotu wyobraźni i myśli, by przeszłość

⁴⁷ (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365.

⁴⁸ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2, s. [1].

⁴⁹ Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14.

⁵⁰ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 424.

⁵¹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96.

⁵² E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 434.

⁵³ Z opinią taką, jako szczególnie często się pojawiającą, polemizował w swoim tekście S. Tarnowski („*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 413).

⁵⁴ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 96.

⁵⁵ W. Feldman, *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 364. Dla dzisiejszej badaczki dramatu historycznego jego kalejdoskopowość jest neutralnie postrzeganą cechą wynikającą z obecności w nim elementów różnogatunkowych (np. charakterystycznych dla komedii, tragedii, melodramatu). Zob.: D. Ratajczakowa, *Po co dramatowi historia...*, dz. cyt., s. 13.

mogła całą głębią swą przemówić do potomnych [...]. Niebezpieczeństwo udramatyzowanej kroniki czai się zawsze poza wysiłkami w tej dziedzinie. Jednak Rydel zdołał dać coś znacznie więcej niż kronikę dramatyczną, coś więcej niż same tylko wzrokowe efekty. Trylogia jego ma silny nerw życia, a jeśli nie daje całej możliwej perspektywy psychicznej, to jednak w smętnych dziejach jednego z Jagiellonów przynosi akcenty głęboko ludzkie⁵⁶.

3

Nikt spośród krytyków nie odmawiał Rydłowi talentu, erudycji, zrozumienia epoki zygmuntońskiej. A zarazem – nagromadzenie takiej ilości jeśli nie zarzutów, to przynajmniej zastrzeżeń dawało niewątpliwie podstawy do uznania artystycznej klęski Rydla. Tak jednak – czym znowu i ówczesny, i dzisiejszy czytelnik mógłby się zdziwić – nie było. Osobnym niejako nurtem, i to obecnym także w recenzjach o wyraźnych akcentach negatywnych, płyną bowiem pochwały, żeby nie powiedzieć zachwyty, pod adresem *Zygmunta Augusta* – nie jako dramatu wprawdzie, ale jako „widowiska”⁵⁷.

Choć raczej miał Edward Woroniecki, gdy pisał: „ztracono prawie zdolność rozróżniania dramatu od widowiska scenicznego”⁵⁸, na co zresztą już w tym artykule zwracałam uwagę i co widać w przywoływanych cytatach, to zarazem trzeba przyznać, że niekiedy pojedyncze akapity czy wręcz zdania tekstów (zwykle końcowe) pozwalają na konstatację, że ostatecznie to wrażenia wywoływane przez inscenizację rozstrzygały o wartości trylogii Rydla. Przedstawienie sceniczne dostarczało wzruszeń, wobec których wybaczało się Rydłowi wszystkie faktyczne lub domniemane braki. Nawet krytycznie nastawiony Grzymała-Siedlecki twierdził, że sztuka „przetrzymała już próby teatru”⁵⁹, a Feldman pisał o „widowisku na wielką skalę”, mimo że wielkość ta nie wspierała się na „kompozycji twórców-reżyserów”⁶⁰, lecz na wiernym wobec tekstu przygotowaniu kosztownych dekoracji. Mimo ogólnikowości uwag sens komunikatów wskazujących na niebagatelne wartości przedstawień był oczywisty. Oto jeden z ciekawszych przykładów „miary” zachwyty:

Poeta [...] ustroił obrazy swe w taki przepych naszej kultury złotego wieku, że nam przypomniał, czym byliśmy, że odsłonił i w takie cudne barwy poezji przybrał jedną kartę ukochanych dziejów, przeto nic dziwnego, że na widowni krakowskiej ze

⁵⁶ Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Ostatni”, dramat w 5 aktach L. Rydla. Część trzecia trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 49, s. 18.*

⁵⁷ O różnych relacjach między dramatem a przedstawieniem zob.: W.B. Worthen, *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2013, s. 29–79.

⁵⁸ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 424.

⁵⁹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 99.

⁶⁰ [x] [W. Feldman], *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365.

smętnym zamyśleniem śledzono rozwój dramatu, z głębokim wzruszeniem odczuwano niedolę, z okiem dumą płonącym spoglądano na doniosłe dzieła, z rozkoszą estetyczną podziwiano efekty zdobnicze i krasy natury [...]. I to był niemały triumf poezji⁶¹.

Na triumfie poezji się jednak bynajmniej nie kończyło, bo równie często okazywało się, że wzruszenia to nie zasługa Rydla, tylko psychiki ogółu skłonnego do wzruszeń, a propozycja poety to jednak ani dramat, ani widowisko, tylko „podręcznik obrazowy”⁶² i „służba oświatowa w teatrze”⁶³. W określeniach tych zapisywały się cechy charakterystyczne dla dramatu popularnego, tak jak był on wówczas definiowany, a więc w ścisłym związku z misją popularyzacji ważnych społecznie kwestii. Powołując się na artykuł Adolfa Nowaczyńskiego, który przypisywał tego typu dramatowi strategiczne funkcje w zakresie edukacji narodowej, Woroniecki twierdził:

Pogląd ten o tyle ma słuszność, że ożywiając na scenie namacalnie, plastycznie, różne fragmenty historyczne, wpływa się niewątpliwie dodatnio na widzów. No i oczywiście dowiadują się widzowie czegoś z dziejów Polski, co samo już jest korzyścią pewną. Takie zadanie popularyzatorskie w stosunku do pewnej epoki dziejów naszej sztuka Rydla wypełnia niewątpliwie z powodzeniem⁶⁴.

Autor odwoływał się do znanego tekstu Nowaczyńskiego, zatytułowanego *O dramacie z przeszłości*, w którym dokonane zostało rozróżnienie na dramat historyczny popularny i dramat historyczny dla inteligencji⁶⁵. Wobec zatrzważająco niskiego poziomu oświaty w polskim społeczeństwie autor „Krytyki” przypisywał dramaturgii przeznaczonej dla mas ogromne znaczenie. Zarazem jednak podwyższał poprzeczkę dla utworów z adresem inteligenckim, postulując zajmowanie się tematami dotychczas pomijanymi, dalekimi od historii heroicznej, utrwalania wizji dominacji szlacheckiej i ortodoksji kościelnej, a dotyczącymi spraw problematycznych czy kwestii mniejszości. Interesujące w tym kontekście wydaje się to, jak sam Rydel mógłby sytuować się wobec takiego rozróżnienia. Z jednej strony bowiem poprzez swoją erudycję i znaczące dedykacje, sugerujące wpisywanie się w tradycję profesorską⁶⁶, wzmacniał sygnały „inteligenckie”, niekojarzone wszakże z wyzwaniem, jakim w założeniu Nowaczyńskiego była radykalna rewaloryzacja przeszłości.

⁶¹ A. Mazanowski, *Trylogia Lucjana Rydla*, dz. cyt., s. 539.

⁶² J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 4, s. [1].

⁶³ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, dz. cyt., s. 99.

⁶⁴ E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 436.

⁶⁵ A. Nowaczyński, *O dramacie z przeszłości*, „Krytyka” 1906, nr 11–12.

⁶⁶ Poszczególne części trylogii opatrzone zostały takimi dedykacjami: cz. I: „Cieniem/ Józefa Kremera/ żołnierza spod Grochowa/ profesora Uniwersytetu Jagiell./ z najrzewniejszym uczuciem/ z niewygasłą pamięcią/ składa w ofierze – wnuk/ Lucjan Rydel”; cz. II: „Pamięci/ Lucjana Rydla/ profesora Uniwersytetu Jagiell./ z czcią, miłością i żalem/ Syn”; cz. III: „Stanisławowi Hr. Tarnowskiemu/ Prezesowi Akademii Umiejętności/ swemu Czcigodnemu Profesorowi/ w hołdzie gorącej wdzięczności/ najwierniejszy Uczeń”.

Z drugiej zaś – nieobce mu były przecież popularyzatorskie działania edukacyjne, zwłaszcza zorientowane na odbiorcę ludowego, i choć wzmógł je już po napisaniu trylogii, warto o nich myśleć jako o jej ważnym kontekście⁶⁷. Być może zresztą, biorąc pod uwagę refleksje krytyków, należałoby myśleć, że trylogia Rydla nadawała się do – posłużmy się kwalifikacjami z epoki – inteligenckiego odbioru czytelniczego i do popularnego odbioru scenicznego. Te dwa modele recepcyjne nie tylko rozbiły spójność dyskursu krytycznego skoncentrowanego na dziele autora, lecz także – niezależnie od jego zamierzeń – odzwierciedlały bliskie mu przeświadczenia o mentalnym i kulturowym rozwarstwieniu polskiego społeczeństwa.

Trzeba też pamiętać, że Rydel niewątpliwie wpisywał się ze swoim dramatem w trudny dla polskiego teatru czas po rewolucji 1905 roku. Już w epoce zwracano uwagę na paradoks, że złagodzenie cenzury, umożliwiające podejmowanie w Królestwie Polskim, gdzie dotychczas warunki były znacznie gorsze niż w Galicji, tematów patriotycznych, odsłoniło zerwanie ciągłości dziedzictwa narodowej sceny. Nazbyt pospieszne zapełnianie tych braków przyniosło sztuki, których „znaczenie polegało nie na doniosłości artystycznej i ideowej – ale na manifestacji narodowości”⁶⁸. W ujęciu bardziej przenikliwych diagnostów Rydel stawał się wręcz egzemplaryczny dla tego typu zjawisk. Bolesław Leśmian pisał, że upraszczające strategie inscenizacyjne teatrów warszawskich nie służą tekstom nowatorskim, lecz raczej wspierają anachroniczne już z punktu widzenia rozwoju dramatu modernistycznego sztuki w stylu Rydla⁶⁹. W efekcie Słowacki czy Wyspiański wkładani są w „powłokę Rydlowską”⁷⁰.

Bez względu na ostateczną ocenę trylogii i to, o jakim spektaklu pisał dany krytyk, szczególnie potencjał znaczeniowy i sceniczny dostrzegano powszechnie w scenie unii lubelskiej, w której kumulowały się i sensy biografii publicznej Zygmunta Augusta, i dzieła Rydla⁷¹. Doceniano jej plastyczność, zgodność z przedstawieniem tego wydarzenia na obrazie Jana Matejki, a także wartość historyczną łatwo poddającą się aktualizującym komentarzom. Szczególnie wyraziście te jej cechy zostały wyeksponowane przez Michała Synoradzkiego, recenzującego pierwsze warszawskie przedstawienie *Ostatniego* (wystawionego pod tytułem *Ostatni z Jagiellonów*). Krytyk nie tylko podkreślał znaczne opóźnienie inscenizacji w Warszawie, spowo-

⁶⁷ Trzeba tu przywołać następujące teksty autora: L. Rydel, *Teatr ludowy w Krakowie*, [w:] L. Rudzki, *Teatr dla ludu i jego narodowo-społeczne znaczenie*, Kraków 1901. Pierwodruk: „Czas” 1901, nr 202; tenże, *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966. Pierwodruk: „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3; tenże, *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, Warszawa 1919.

⁶⁸ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 248.

⁶⁹ Na diagnozę Leśmiana zwracała już uwagę D. Ratajczakowa. Tamże, s. 248.

⁷⁰ B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 217.

⁷¹ Choć trzeba odnotować, że np. dla Woronieckiego scena unii była tylko „epizodem oderwanym”. E. Woroniecki, *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna...*, dz. cyt., s. 431.

dowane względami cenzuralnymi⁷², lecz także aprobatywnie odnosił się do decyzji wystawienia trzeciej części dzieła bez ostatniego aktu, zawierającego scenę śmierci Zygmunta Augusta:

Widz, po wysłuchaniu go, opuszczałby teatr przygnębiony, z uczuciem bolesnego upokorzenia. Usunięcie nad wyraz smutnego obrazu, przedstawiającego ostatniego Jagiellona w okresie duchowego upadku, pozwala widzowi wynieść z teatru radosne, krzepiące uczucia, wzbudzone wspomnieniem Unii Lubelskiej, wspomnieniem drogim, relikwijnym, związanym z nadzieją doczekania się odrodzenia Ojczyzny w granicach zaprzysiężonego zjednoczenia braterskiego⁷³.

Zaawansowanie działań wojennych, urealnijające ambicje niepodległościowe, wzmagało zapewne nadzieje na odrodzenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Krzepiąca siła przedstawienia mogła być wszakże tym większa, im bardziej te nadzieje miały podłoże tyleż życzeniowe, ile polityczne. Zważywszy bowiem na wzrastające aspiracje wolnościowe Litwinów⁷⁴, trudno było przecież być w tej sprawie bezwzględny optymistą, choć myślenie, które skryształizowało się ostatecznie w federacyjnej koncepcji Józefa Piłsudskiego, miało niewątpliwie wielu zwolenników⁷⁵.

Znamienne też jest, że właśnie scena lubelska prowokowała reżyserów do ważnych ingerencji w tekst Rydla. Również bowiem w przedstawieniu krakowskim, o którym pisał Tarnowski, dokonano istotnego przesunięcia w samym akcie czwartym. Tak ocenia to krytyk:

W druku ta rozmowa [króla z siostrą – U.K.] kończy akt; w przedstawieniu wtrącona jest w scenę Unii, przed ostatnią przemową króla. Poeta mówi, że to ja doradziłem tę zmianę, bo słowa króla będą piękniejszym końcowym efektem. Rada była zła, a przyznając to, sędzę, że lepiej zostawić rozmowę z Anną na końcu. Bo taki koniec nie zniża wzniosłości sceny poprzedniej, a dodaje potrzebny rys smutku, tragedii⁷⁶.

W interpretacji sceny chodziło, jak widać, nie tylko o historyczne przesłanie (Anna mówi, że dzieło brata będzie miało większe znaczenie niż grunwaldzkie

⁷² Dzieje warszawskich zmagania z cenzurą przedstawiała Zofia Jasińska, publikując interesującą korespondencję Rydla z lat 1912–1916, skoncentrowaną na tej właśnie sprawie. Listy te są też bardzo dobrym świadectwem tego, z jaką pieczołowitością i autor, i jego współpracownicy dbali o rzetelność i wartość artystyczną (w zakresie dekoracji, oprawy muzycznej, obsady) inscenizacji w różnych miastach. Zob.: Z. Jasińska, *Wokół trylogii „Zygmunt August”*..., dz. cyt., s. 358–374.

⁷³ m.dz. [M. Synoradzki], „*Ostatni z Jagiellonów*”, „*Biesiada Literacka*” 1916, nr 2, s. 26. Recenzje części I i II autorstwa Synoradzkiego ukazały się znacznie wcześniej: „*Biesiada Literacka*” 1914, nr 18, 20.

⁷⁴ O konsekwencjach tych dążeń zob. np.: A. Chwalba, *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914–1918*, Kraków 2014, s. 600–601.

⁷⁵ Na temat wojennego kontekstu trylogii zob.: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 313–319.

⁷⁶ S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 420.

zwycięstwo pradziada), lecz także o dominujący ton emocjonalny, oceniany albo w porządku emotywnym, albo estetycznym.

O sile emocjonalnej sceny pisano zwykle w tonie wzniosłości. Możemy się o tym przekonać, czytając choćby artykuł Józefa Kotarbińskiego: „Ten moment jest wierzchołkiem ideowym dramatu, przejmując dreszczem czytelnika polskiego, jako wskrzeszenie najpiękniejszych wspomnień tradycji narodowej”⁷⁷. Była w tym zapewne intencja wzmocnienia poczucia narodowej wielkości. Nie wszyscy jednak z równą łatwością ulegali sile takiego przekazu. O dziedzictwie unii można było myśleć też jako o wartości tym cenniejszej, że utraconej. W przejmujący sposób pisał o tym wcześniej recenzent „Humanisty Polskiego”:

Smutna, udręczona dusza ostatniego Jagiellona jest nam dziś bliższą i droższą, niż kiedykolwiek była jego współczesnym. Cień fatalnych przeznaczeń, który zamroził jej istnienie, spłynął w jedno z posępną dolą naszego bytu: nie było szczęścia, a było dużo winy i grzechu! Na dnie niewyjawionych uczuć i myśli tała się głęboka świadomość tego, żal i zgryzota, może prorocze jasnowiedzenie daleko w przyszłość odsuniętej, lecz nieuniknionej Nemezis, ognistym palcem wypisującej straszne słowa zatraty. [...] Dziś, gdy w proch się rozsypało najszczytniejsze dzieło, poczęte i dokonane mocą tego wielkiego ducha, warto przypomnieć słowa testamentu twórcy Unii Lubelskiej⁷⁸.

Tradycja pesymistycznej i optymistycznej interpretacji dziejów Polski znajdowała niewątpliwie odzwierciedlenie w tych różnicach lektury trylogii Rydla. Ale sam poeta dawał podstawy do tak różnych interpretacji. W akcie czwartym części trzeciej król ma poczucie wypełnienia politycznej i kulturowej misji (nieniwelującej wszakże jego egzystencjalnego smutku spowodowanego brakiem potomstwa). Akt piąty, a zarazem i cały dramat, kończy się zaś bolesnym krzykiem niepewności co do własnego dzieła:

O Boże litości,
Co po mnie z Polską, co się z Litwą stanie? ...
W grobie drzeć o nie będą moje kości...⁷⁹

Być może zresztą i ów głos niepewności Rydłowego *Zygmunta Augusta*, i różnice lektury krytyków miały swoje źródło nie w historii, lecz w terażniejszości wojennych przewartościowań. Wszystkie niemal przywoływane przeze mnie wypowiedzi krytyczne mają za prasowe sąsiedztwo doniesienia o niepokojach wojennych i konflikcie bałkańskim. W znaczącą sekwencję układa się to na przykład w 49 numerze „Świata” z 1912 roku, gdzie tekst Chołoniewskiego *Z teatru krakowskiego* jest bezpośrednio poprzedzony artykułami *Z teatru wojny* i *Z kalejdoskopu wojny*⁸⁰. Tożsamość tytułowej leksyki i różnica przedmiotu refleksji mają charakter tyleż tragiczny, ile ironiczny.

⁷⁷ J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 391.

⁷⁸ Sad, *Z literatury. „Królewski jedynak”*, „Humanista Polski” 1914, nr 3, s. 10–11.

⁷⁹ L. Rydel, *Ostatni*, Kraków 1913, s. 148.

⁸⁰ F. Kupczyński, *Z teatru wojny*, „Świat” 1912, nr 49, s. 14–16; S., *Z kalejdoskopu wojny*, „Świat” 1912, nr 49, s. 16–17.

4

Choć analizowane teksty krytyczne dostarczają informacji o różnych przedstawieniach dzieła Rydla, to jednak najciekawsze wydają się te uwagi, które są rodzajem uogólnionej refleksji na temat potencjału i wartości inscenizacji scenicznej i jej wyższości nad tekstem pod względem siły oddziaływania na odbiorcę⁸¹. I w odniesieniu do sceny lubelskiej, i w ogólnych sądach o wartości teatralnych adaptacji podkreślano znaczenie wizualności, piękna obrazu (obrazów), wpływających na widza.

Zarazem jednak podczas lektury tekstów krytycznych trudno nie dostrzec wysokiej częstotliwości deprecjonujących określeń związanych z komponowaniem przez Rydla „obrazów” właśnie. Oto kilka przykładów. Feldman zarzucał autorowi trylogii, że traktuje on sceny jak obrazy, a nie jak „środki dramatu”⁸². Lorentowicz dostrzegwał w *Złotyach więzach* i w *Ostatnim* „zbiór obrazów”: „wyrazistych, dobrze zbudowanych, niekiedy pełnych ruchu i plastyki, ale – tylko obrazów”⁸³, pozbawionych ducha⁸⁴. W „Prawdzie” zwracano uwagę na to, że „kilka obrazów pięknych, stylowych” może co prawda przypomnieć fakty historyczne, ale nie jest w stanie ożywić przeszłości⁸⁵. Obrazowość kojarzona jest tu ze statycznością scen, będących bardziej ilustracją niż wydarzeniem dynamizującym akcję dramatyczną. Sposób, w jaki krytycy posługiwali się pojęciem „obrazu” w odniesieniu do dzieła Rydla, wskazywał na inną jego funkcjonalizację niż ta, która w artystycznym i krytycznym dyskursie modernistycznym miała konotacje pozytywne, wiążąc się z nastrojowością i sugestią jako kategoriami obrazowania symbolicznego⁸⁶.

Jest kwestią interesującą, że to, co bywało przez krytyków wskazywane jako słabość dramatu, okazywało się siłą przedstawienia, a nawet można by powiedzieć, że dostrzeżenie w przedstawieniu „wielkiego malowidła dziejowego”⁸⁷ pozwalało na docenienie obrazu jako wartości literackiej. Dlatego na przykład Synoradzki pisał o obrazowości Rydla z aprobatą, którą odnosił zarówno do dramatu, jak i do przedstawienia:

Dużo tu ruchu, życia, olśniewających wspaniałością obrazów przeszłości, które już samą stroną zewnętrzną przemawiają do uczuć patriotycznych, a uzupełnione szczęśliwie pięknie wierszowanym komentarzem, tym silniejsze wywierają wraże-

⁸¹ Z tego między innymi względu nie skupiam się na różnicach wynikających z tego, czy uwagi krytyków odnosiły się do krakowskich czy do warszawskich przedstawień, choć są one widoczne w tym, co piszę. Uwzględnianie tych różnic wydaje mi się ważniejsze przy lekturze recenzji skupionych przede wszystkim na poszczególnych częściach trylogii, które pomijam w swoim tekście.

⁸² W. Feldman, *Teatr krakowski*, dz. cyt., s. 365.

⁸³ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmuntońska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, s. [1].

⁸⁴ Tamże, nr 4, s. [1].

⁸⁵ Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla...*, dz. cyt., s. 14.

⁸⁶ Zob.: O. Krysowski, *Sztuki wizualne a literatura*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 2, s. 618.

⁸⁷ Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego*, dz. cyt., s. 18.

nia. Całym tłumem wprowadzonych osób autor kieruje i porusza zręcznie, sceny przesuwa kalejdoskopowo⁸⁸.

Można by więc dostrzec taką regułę – atrakcyjność widowiska umożliwia docenienie sztuki dramatycznej. Potwierdzenie stosowania tej reguły daje się odnaleźć – co ciekawe – także w wypowiedzi wobec niej polemicznej. Antoni Chołoniewski, jakby odpowiadając na niektóre zarzuty krytyków, pisał z pełnym przekonaniem, że trylogia Rydla „Jest nie tylko pięknym widowiskiem, lecz także dramatem z krwi i kości, o akcji napiętej, o scenach nieraz porywająco silnych”⁸⁹.

Różne aspekty dzieła Rydla i różne wątki ocen interesująco spotykały się w wypowiedzi Józefa Kotarbińskiego:

[Rydel – U.K.] wzbogacił literaturę dramatyczną kompozycją szeroką, w której grają i mienia się tęcze barw matejkowskich. Nie jest to kronika dziejowo-polityczna, lecz spójny szereg obrazów i scen, skomponowanych z przepychem malarskim, odtwarzających wewnętrzną, obyczajową i kulturalną stronę życia danej epoki⁹⁰.

Pozwala ona zwrócić uwagę na to, że zestaw „obrazowych” formuł pojawiał się w wypowiedziach krytycznych bynajmniej nie tylko na zasadzie skojarzeń czy jako terminologiczny ekwiwalent. Rydel dał podstawy do takich malarskich odniesień, decydując się na taką monumentalność sceny unii lubelskiej (potwierdzają to bardzo rozbudowane didaskalia przed aktem czwartym części trzeciej), by możliwe było skojarzenie ze słynnym dziełem Matejki. Pociągnęło to za sobą z jednej strony próby przenoszenia cech stylu malarza na różne aspekty sztuki (można było na przykład napisać, że Rapacki grał „z matejkowskim rozmachem”⁹¹), a z drugiej prowokowało do poszukiwania innych wzorców malarskich wpisanych w trylogię. Dlatego na przykład Tarnowski wskazywał nie tylko na to, że na deskach teatru został „obraz Matejki powtórzony”⁹², lecz także zauważał, że w jednej ze scen miłosnych król podaje Barbarze „znany z portretu perłowy diadem”⁹³. Uwagę Lorentowicza z kolei zwracał „piękny obraz śmierci królowej, zakończony wizją simmlerowską”⁹⁴. Dzięki odwołaniom nie tylko do bardzo dobrze znanych faktów historycznych, lecz także do ich malarskich wyobrażeń w *Zygmuncie Augustcie* uległo wzmocnieniu charakterystyczne dla dramatu historycznego „estetyczne niby-powtórzenie” i nastawienie na porządkowanie doświadczeń odbiorców poprzez rytualizację. Wzmagało to też

⁸⁸ m.dz. [M. Synoradzki], „*Ostatni z Jagiellonów*”, dz. cyt., s. 26.

⁸⁹ Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Królewski jedynak”, komedia historyczna w 5 aktach Lucjana Rydla. Część pierwsza trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 45, s. 13.*

⁹⁰ J. Kotarbiński, *Trylogia „Zygmunt August”*, dz. cyt., s. 391.

⁹¹ m.dz. [M. Synoradzki], „*Ostatni z Jagiellonów*”, dz. cyt., s. 26.

⁹² S. Tarnowski, „*Zygmunt August*”, dz. cyt., s. 420.

⁹³ Tamże, s. 417.

⁹⁴ J. Lorentowicz, *Trylogia zygmontowska*, „*Literatura i Sztuka*” 1913, nr 3, s. [1]. Autor wskazuje tu na znany obraz Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* z 1860 roku.

efekt widzialności historii⁹⁵. Na efekcie tym z pewnością Rydlowi bardzo zależało, zważywszy to, jaką wagę przywiązywał do przygotowywania scenografii, której podstawą miały być i obrazy Matejki, i fotografie komnat wawelskich⁹⁶.

Wobec ograniczeń i możliwości tkwiących w trylogii Rydla oraz z powodu nakładających się na siebie modeli odbiorczych trudno było zapewne ujednoznaczyć „miarę”, którą należałoby mierzyć to dzieło. Niemożność odpowiedzi na pytanie, czy „rozkosz estetyczna”, „duma narodowa” czy „pożytek edukacyjny” jest tu najwyższą stawką, mogła być kłopotliwa dla autora. Wydaje się jednak bardzo symptomatyczna dla formacji modernistycznej, której jedną z cech dystynktywnych było przecież nie tylko różnicowanie się, lecz także trudna rozróżnialność porządku elitarnego i egalitarnego (w tym wypadku przekładająca się na niekonsekwencje widoczne w dyskursie krytycznym)⁹⁷. Najważniejsze jest natomiast to, że bez względu na kryteria oceny dominowała optyka wspólnotowa. Nawet jeśli pisano o Zygmuncie Augustcie i o innych postaciach dramatu, szukano przede wszystkim obrazu epoki i próbowano oszacować jego znaczenie dla konsolidowania narodowej zbiorowości. Nie doceniono zaś, że podstawą struktury dramatu u Rydla był prywatny i publiczny porządek biografii jednostki oraz że stwarzało to szansę na zupełnie inne, niż zakładano, porozumienie między epokami. Szukając dramatu narodowego i dramatu dla całego narodu, unieważniano dramat człowieka. I zamknięto tę ostatnią kwestię w nawiasie, z którego potem trudno ją było wydobyć. Tymczasem być może najbardziej nowatorskie w ujęciu Rydla, którego wizja historii w oświeceniu krytycznym wydawała się zdecydowanie anachroniczna, było właśnie wyakcentowanie (inne pytanie, czy artystycznie fortunate) doświadczeń prywatnych króla. Wyraźnie eksponowana w wielu kluczowych scenach trylogii kwestia silnie przeżywanego doświadczenia bezdzietności, jakkolwiek ważna z powodów dynastycznych, ma u Rydla zdecydowanie wydźwięk egzystencjalny. Nawet dla dobrze współbrzmiejącego z Rydlem Tarnowskiego w scenie rozmowy z Anną po unii lubelskiej najważniejsze wydaje się wskazanie na wyższą wartość tego aktu niż zwycięstwa grunwaldzkiego. Tymczasem siostra w pierwszej kolejności mówi: „Więcej Koronie Wy swojej dajecie/ Niżli potomka”⁹⁸, odnosząc się do tego, co najważniejsze dla brata. Tym zresztą różni się trylogia od sposobu ujmowania postaci króla w innych pracach autora, gdzie kwestia ta nie ma żadnego znaczenia i nie przyćmiewa – tak jak tu – wielkości dzieła unijnego⁹⁹. Ogromne znaczenie w *Zygmuncie Augustcie* ma też ukazywa-

⁹⁵ Na temat tych aspektów dramatu historycznego pisała interesująco D. Ratajczakowa w przywoływanym już tekście *Po co dramatowi historia...*, dz. cyt., s. 13. Badaczka odwołuje się w tym miejscu do teorii Herberta Lindenbergera. Zob. też: s. 19.

⁹⁶ Zob.: Z. Jasińska, *Wokół trylogii „Zygmunt August”...*, dz. cyt.

⁹⁷ Zob.: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 31; *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.

⁹⁸ L. Rydel, *Ostatni*, dz. cyt., s. 117.

⁹⁹ Zob.: L. Rydel, *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, s. 18–22; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, wyd. 2, Warszawa 1921, s. 127–131.

nie relacji rodzinnych (a nie tylko miłosnych) króla oraz dbałość o odzwierciedlenie dworskiej codzienności i obyczaju w części pierwszej trylogii.

Jeśli coś, to właśnie ta próba ukazania prywatyzacji doświadczenia postaci historycznych, nawet jeśli namiastkowa, zbliżała Rydla do najważniejszych tendencji w historiografii modernistycznej, zapoczątkowanych przez Jacoba Burckhardta jako twórcę nowego wzorca przedstawiania historii w *Kulturze Odrodzenia we Włoszech*¹⁰⁰. Tymczasem ten wzorec został w odczytaniach trylogii wpisany w jej oceny krytyczne, co najlepiej widać w tej, przytaczanej już, formule Woronieckiego postulującego ideał przedstawiania dawności: „[...] z danej przeszłości stworzyć zwięzłą, plastyczną, terażniejszość dramatyczną”¹⁰¹. Przypominam o tym bynajmniej nie po to, by dopisywać do wczesnej recepcji dzieła konteksty, których nie uruchomiono. Raczej w tym celu, żeby wskazać, że kwestie przemilczane czy nieuwzględnione równie dużo mówią o kondycji ówczesnej krytyki jak eksploatowany w niej katalog powtarzalnych formuł, chętnie bazujących na atrakcyjności metafory. Tymczasem to, co zauważono przy okazji trylogii Rydla, świetnie nadawało się do namysłu nad tym, na ile i w jaki sposób dramat historyczny (w tym omawiane dzieło) skorzystał z przemian w historiografii i narracji historycznej lub dlaczego skorzystał nie mógł. Jeśli *Zygmunt August* był dziełem – powiedzmy eufemistycznie – nienowatorskim, to towarzyszący mu dyskurs krytyczny daleki był od pełnej diagnozy przyczyn tego faktu. Choć odsłaniał zagadnienia fundamentalne dla literatury i kultury modernistycznej, to nie problematyzował ich w sposób, który uzasadniałby wyższościowy ton wobec Rydla. Podobne zastrzeżenia można by zresztą zgłosić także pod adresem apologetów poety...

Bibliografia

- Brzozowska T., *Lucjan Rydel. 1870–1918*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967.
- Budrewicz T., *Recenzja*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: *N–Z*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
- Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Królewski jedynak”, komedia historyczna w 5 aktach Lucjana Rydla. Część pierwsza trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 45.*
- Ch. [A. Chołoniewski], *Z teatru krakowskiego. „Ostatni”, dramat w 5 aktach L. Rydla. Część trzecia trylogii „Zygmunt August”, „Świat” 1912, nr 49.*
- Chwalba A., *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914–1918*, Kraków 2014.

¹⁰⁰ Zob. na ten temat np.: J. Kolbuszewska, *Mutacja modernistyczna w historiografii polskiej (przełom XIX i XX wieku)*, Łódź 2005, s. 13–60; Z. Kuderowicz, *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980, s. 33–110; U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 33–126.

¹⁰¹ Zob.: przypis 28.

- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968.
- Dybizbański M., *Od „historiozofii” do „archeologii” pod patronatem Williama Szekspira. Józefa Szujskiego projekcja nowoczesnego dramatu w „Samuelu Zborowskim” w programowej przedmowie*, [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa i J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009.
- Dybizbański M., *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku. Wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Gosik-Kapelińska I., *Dramat historyczny*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: A–M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
- Gumkowska M., *Refleksje nad warszawską krytyką teatralną przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.
- Jasińska Z., *Wokół trylogii „Zygmunt August” Rydla*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, z. 3–4.
- Kalemba-Kasprzak E., *Krytyka – między polityką a sądem*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.
- Kolbuszewska J., *Mutacja modernistyczna w historiografii polskiej (przełom XIX i XX wieku)*, Łódź 2005.
- Kotarbiński J., *Trylogia „Zygmunt August”*, „Książka” 1913, nr 8.
- Kowalczuk U., *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011.
- Krysowski O., *Sztuki wizualne a literatura*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: N–Z, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
- Kuderowicz Z., *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980.
- Kupczyński F., *Z teatru wojny*, „Świat” 1912, nr 49.
- Leśmian B., *Teatry warszawskie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznapel, Warszawa 2011.
- Lorentowicz J., *Trylogia zygmuntowska*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 2–4.
- m.dz. [M. Synoradzki], *„Ostatni z Jagiellonów”*, „Biesiada Literacka” 1916, nr 2.
- Mazanowski A., *Trylogia Lucjana Rydla (pt. „Zygmunt August”)*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 1.
- Nowaczyński A., *O dramacie z przeszłości*, „Krytyka” 1906, nr 11–12.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Otto, *Trylogia dramatyczna Lucjana Rydla „Zygmunt August”*, „Prawda” 1913, nr 1.
- Quis [A. Grzymała-Siedlecki], *Książki*, „Museion” 1912, z. 12.
- Ratajczakowa D., *Po co dramatowi historia – po co historii dramat*, [w:] *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat. Problemy lektury*, red. M.J. Olszewska i D.M. Osiński, Warszawa 2016.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Rydel L., *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, Warszawa 1919.

- Rydel L., *Dzieje Polski dla wszystkich*, przedmowa H. Mościcki, wyd. 2, Warszawa 1921.
- Rydel L., *Ostatni*, Kraków 1913.
- Rydel L., *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913.
- Rydel L., *Teatr ludowy w Krakowie*, [w:] L. Rudzki, *Teatr dla ludu i jego narodowo-społeczne znaczenie*, Kraków 1901, pierwodruk: „Czas” 1901, nr 202.
- Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966, pierwodruk: „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3.
- S., *Z kalejdoskopu wojny*, „Świat” 1912, nr 49.
- Sad, *Z literatury*. „Królewski jedynak”, „Humanista Polski” 1914, nr 3.
- Skwarczyńska S., *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.
- Stachura-Lupa R., *Dramat historyczny w wypowiedziach teoretycznych pozytywistów i nie tylko (druga połowa XIX wieku)*, [w:] *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa i J. Waligóra, współpr. E. Łubieniewska, Kraków 2009.
- Tarnowski S., „*Zygmunt August*”. *Trylogia Lucjana Rydla*, „Przegląd Polski” 1912, t. 186.
- Tatarowski L., *Wstęp*, [do:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, oprac. L. Tatarowski, BN, seria I, nr 247, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.
- Udalska E., *Źródła i przedmiot badań*, [w:] *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000.
- Waligóra J., *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993.
- Woroniecki E., *Lucjana Rydla trylogia dramatyczna „Zygmunt August”*, „Sfinks” 1913, t. 1.
- Worthen W.B., *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2013.
- (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1912, t. 36.

The question of measure. On the first readings of *Zygmunt August* by Lucjan Rydel

Abstract

The paper presents an early literary critical reception of *Zygmunt August*, a trilogy by Lucjan Rydel. The analysis includes, above all, reviews whose subject is a literary work as whole, rather than its particular sections. It has been proven that critical remarks on Rydel's work could be included in the discussion on the possibilities and needs of the Polish historical drama. The most essential problems of the text revolve around the difficulties connected with finding the right assessment and description criteria of Rydel's work by professional readers. They were situated either against the pattern of national drama, or it was qualified as a popular drama. Some crucial discrepancies related to 'measure,' according to which Rydel's work should be evaluated, also appeared, depending on whether it was treated as a drama or 'performance.'

Słowa kluczowe: dramat historyczny, krytyka literacka, Lucjan Rydel, dramat narodowy, literatura popularna

Key words: historical drama, literary criticism, Lucjan Rydel, national drama, popular literature