



**ABSTRAKTY**

## **Dramat słowiański XIX i XX wieku**

Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury

# **Dramat słowiański XIX i XX wieku**

Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury

Abstrakty





## Wstęp

Kategoria dramatu słowiańskiego w sposób naturalny zależna jest od konkretnej praktyki dramaturgicznej oraz teatralnej. To praktyka bowiem utwierdza na przestrzeni lat specyficzne imaginarium tego rodzaju. Jest to „dramat ogromny”, a więc czasem monumentalny, jak u Tymona Niesiołowskiego bądź Mieczysława Romanowskiego, czasami zaś przerostowy – jak u Antoniego Langego, autora *Wenedów*. Wymóg monumentalizmu oddziałuje tu nie tylko na kształt sceniczny całości, ale także na zwielokrotnienie i dramatyzację typów, wielość i licznosc *dramatis personae* reprezentujących wielonarodową lub wieloplemienną strukturę słowiańskiego uniwersum. Dramat słowiański zyskuje tą drogą – określonych literackich, potem teatralnych realizacji – nie tylko swoją głębię, lecz również swoją teorię, zakres definicyjny, sposób ujmowania.

Przed czym wymownie przestrzega w lekcji XVI kursu trzeciego *Prelekcji paryskich* Mickiewicz, obraz Słowiańszczyzny pod żadnym warunkiem nie może tu stać się dramaturgiczną bądź inscenizacyjną przestrzenią pustoszącą, nie może również runąć pod ciężarem wtórnych symbolizacji, dekoracji, stając się funkcją rozproszonego dziania się. Czy nie wydaje się więc, że dramaturg słowiański staje przed zadaniem całkowicie paradoksalnym, jeżeli nie – niemożliwym? Zostaje oto zmuszony do celebrialnego nieomalże (*vide*: Mickiewicz) praktykowania gatunku zgoła abstrakcyjnego pod względem warsztatowych wytycznych, gatunku nieścislego i synkretycznego, w którym „operowy” lub „epicki nadmiar” (dramat słowiański to również pochodna marzeń o wielkiej słowiańskiej epice, epice poematowej i bajeczno-fantastycznej *etc.*) stanowi równocześnie przedmiot zakazu, jak i artykulacyjnej pokusy.



Jaki zatem jest stosunek dramaturgii słowiańskiej do eksperymentu w zakresie stwarzanego dramatu? Nieokreślony, choć z pewnością ostentacyjny. Dramat słowiański w mickiewiczowskim rozumieniu zaprojektowany został jako dramat tzw. wielkiej syntezy, do tej idei nawiązuje zresztą potem Juliusz Słowacki, dramatyzując wątki *Beniowskiego* w ten sposób, aby utworzyć z nich coś w rodzaju heroikomicznego, „słowiańskiego *Fausta*”. Trzeba mimo wszystko przyznać, że tym tropem podążyło niewielu, trudno także w innych wariantach literatur narodowych poza polską i casusem Słowackiego dopatrzeć się podobnych ruchów eksperymentalnej dekonstrukcji projektu słowiańskiego dramatu tzw. wielkiej syntezy. „Dramat ogromny” to nie „drama eksperymentalna”, przynajmniej nie w pierwszym rzędzie, niezależnie od znakomitych rozszerzeń formuły gatunkowej ujawniających się w praktyce dramaturgicznej (na równi) Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego.

W niniejszej księdze abstraktów, zapowiadającej tom *Dramat słowiański XIX i XX wieku. Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury*, prezentujemy Państwu 23 syntetyczne wypowiedzi wprowadzające do przyszłej całości (o mniej lub bardziej jeszcze „brudnopisowym” charakterze), uporządkowane w czterech (beztytułowych jeszcze) blokach tematycznych. Mamy nadzieję, że lektura zaprezentowanego materiału okaże się wartościowa poznawczo oraz podsyci apetyt na kompletne już opracowanie problematyki dramaturgii słowiańskiej.

dr hab. Karol Samsel

Pracownia Historii Dramatu 1864-1939



## Spis treści

### CZĘŚĆ I: I POŁOWA XIX WIEKU

Ewa Hoffmann-Piotrowska, **Czemu i jak słowiański? Jeszcze o Lekcji XVI Adama Mickiewicza**, s. 6

Karol Samsel, **Słowackiego mistycznego zmagania z dramatem słowiańskim**, s. 10

Zuzanna Hanuszewicz, **Starożytna Słowiańszczyzna w *Lesławie* Romana Zmorskiego**, s. 14

Wiesław Rzońca, **Norwida wizerunek dramatu słowiańskiego**, s. 17

Patrycja Wojda, ***Wanda* – kobieta w dramacie słowiańskim**, s. 21

Elżbieta Zimna, **Obraz Słowianina w czeskim dramacie połowy XIX w.**, s. 24

### CZĘŚĆ II: II POŁOWA XIX WIEKU

Daniel Kalinowski, **Dramaturgia kaszubskojęzyczna. Od pierwocin do dziś**, s. 27

Damian Włodzimierz Makuch, **Tragedia powrotu. Problematyzowanie napięć słowiańsko-germańskich w polskich dramatach historycznych z lat 70. XIX wieku**, s. 30

Agnieszka Czajkowska, **„Jasełkowe Herkulanum”. Wokół twórczości „dla sceny” ks. Józefa Lenartowicza**, s. 33

Olga Ciwkacz, **Utwory pisarzy rosyjskich na scenie polskiego teatru w Stanisławowie**, s. 37

Tomasz Barszcz, **Wizja początków państwa polskiego w dramatach *Popiel* i *Piast* Mieczysława Romanowskiego oraz *Kniaź Popiel* Tymona Niesiołowskiego**, s. 40



### **CZĘŚĆ III: PRZEŁOM XIX I XX WIEKU**

Karol Samsel, ***Wenedzi, czyli zabawa w Słowackiego (i Szekspira). Wokół projektu dramatu słowiańskiego Antoniego Langego***, s. 43

Maria Jolanta Olszewska, ***W słowiańskim świecie dramatów Feliksa Płażka***, s. 46

Anna Kuligowska-Korzeniewska, ***Rewolucja w „krajnie fantastycznej”. Utopie Kazimierza Przerwy-Tetmajera***, s. 56

Agnieszka Skórzewska-Skowron, ***Słowiański paradoks na drodze poznania Prawdy jednostki i narodu w dramatach Swanta. Baśń o prawdzie Maryli Wolskiej i Wyśniony dramat Jadwigi Marcinowskiej***, s. 59

Hanna Ratuszna, ***Mit początku – Wież Iwo Natalii Dzierżkówny***, s. 63

Edward Jakiel, ***Biblia w dramacie Franciszka Kruczkowskiego Pasja***, s. 66

Joanna Dobrowolska, ***Ukraiński dramat modernistyczny na przykładzie twórczości Łesi Ukrainki. Obraz Ukrainy i Słowiańszczyzny w Pieśni lasu***, s. 70

Marek Grajek, ***Odwieczna baśń i Miasto. Dwa dramaty Przybyszewskiego osnute wokół motywów słowiańskich***, s. 73

### **CZĘŚĆ IV: WIEK XX**

Jarosław Cymerman, ***„Sztuka niemal prorocza” – o krótkiej scenicznej karierze Jeńców Lucjana Rydla w powojennej Polsce***, s. 76

Grażyna Golik-Szarawarska, ***„Słowianin i Prorok”. Dramat słowiański Karola Wojtyły – Jana Pawła II***, s. 79

Mirosław Gołuński, ***Inna słowiańszczyzna w „trylogii wierszalińskiej” Tadeusza Słobodzianka***, s. 80

Andriej Moskwin, ***Klasyka białoruska współcześnie: na przykładzie inscenizacji Białoruskiego Teatru Narodowego 1991-2020. Na wybranych przykładach***, s. 81



## CZĘŚĆ I: I POŁOWA XIX WIEKU

Ewa Hoffmann-Piotrowska, Uniwersytet Warszawski

### Czemu i *jak* słowiański? Jeszcze o *Lekcji XVI* Adama Mickiewicza

Na początku był Mickiewicz... Tak można by rozpocząć opowieść o polskiej „tradycji teatralnej stanowiącej jeden z głównych nurtów i rdzeni rodzimych poszukiwań teatralnych”, a którą to tradycję Dariusz Kosiński nazwał „polskim teatrem przemiany”. Jego wyróżnikami, wedle badacza, są: „uznawanie teatru za miejsce rzeczywistych, indywidualnie i społecznie ważnych wydarzeń”, gdzie „przestrzeń teatralna jest miejscem poznania i transformacji, które stanowią wyzwanie do podjęcia pracy nad sobą i do przemiany świata”<sup>1</sup>, specyficzne

postrzeganie aktorstwa, które „poprzez doświadczenie wiedzie do aktu równoznacznego z objawieniem”. To koncepcja teatru służącego szeroko rozumianemu rozwojowi i szczególny rodzaj obcowania z tekstem literackim stającym się czymś w rodzaju partytury scenariusza dotykającego głębokich warstw świadomości zbiorowej.

Za ewangelię tak rozumianego teatru (praktyk dramaturgicznych) zwykło uważać się słynną lekcję XVI z III kursu prelekcji paryskich, wygłoszoną przez Mickiewicza 4 kwietnia 1843 roku. Tekstowi temu poświęcono już oczywiście wiele uwagi. Zajmowano się z nim z różnych stron. To, co jednak

---

<sup>1</sup> D. Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2015 s. 62.





często umyka uwadze badaczy, to idea słowiańskości, tego, jak Mickiewicz rozumiał przymiotnik „słowiański” w lekcji o dramacie, ale także we wcześniej prowadzonych w prelekcjach rozważaniach o *Nie-Boskiej komedii*, które uznał „za punkt obserwacyjny dla oceny poetyckiego ruchu w Słowiańszczyźnie” (WR X, 191). Utwór Krasińskiego urastał tam do rangi nieomal wzorcowego dramatu słowiańskiego, ale taka jego interpretacja wydaje się albo szczególnym „romantycznym” nadużyciem, albo realizacją idei słowiańskości, którą poeta rozumiał tu w szczególny sposób i której może warto się przyjrzeć.

Kłopot z interpretacją lekcji XVI wiąże się także z tym (zwracała na to uwagę nie tak dawno Maria Prussak), że traktowana jest ona jako tekst immanentny, wyrwany z kontekstu szczególnego dzieła, jakim są prelekcje paryskie. Rzadko widzimy ją jako wytwór profesora-towianczyka w kontekście całego światopoglądu towianistycznego, ówczesnych poglądów autora na poezję i poetę, a także

w kontekście jeszcze szerszym: poglądów artystycznych (szczególnej filozofii słowa) krystalizujących się w poecie konsekwentnie od lat trzydziestych i wykładanych przez Mickiewicza np. w listach.

Koncepcja dramatu słowiańskiego jest zatem zwieńczeniem jakiejś szerszej drogi myślenia poety o przyszłej poezji i wynikiem, można sądzić, rozważań Mickiewicza o realizacji kolejnych części *Dziadów*, które uznawał za swoje jedyne dzieło warte czytania i do których potem w prelekcjach odnosił się, choć w sposób niejawni, poza właściwie jednym momentem, a być może lekcją XVI, projektował ich ciąg dalszy. Wiadomo przecież, że ten ciąg dalszy miał nastąpić i następował co jakiś czas, a jakieś odmiany tego ciągu dalszego zostały wedle świadków zniszczone przez poetę przed wyjazdem na Wschód. Może jedna z tych wersji miała być spełnieniem założeń słynnej prelekcji teatralnej o dramacie słowiańskim (dramacie Słowian)? Mickiewicz – wykładowca w College de France – był wszak wizjonerem także w dziedzinie poezji, a zapewne



i własnych dokonań artystycznych. I być może sama lekcja XVI, a także i inne partie prelekcji w jeszcze większym stopniu, były jakąś próbą mierzenia się Mickiewicza z rolą poety-koryfeja słowiańskiego, którego „należałoby wprowadzić na scenę” i którego opowiadanie „musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę” (WR X 197). Słowiański poeta-kapłan, który Słowem powodowałby doświadczenie *numinosum* i *katharsis*, nie jest jednak pogańskim aojdem – wszak idee słowiańskości Mickiewicz mocno splata z doświadczeniem chrześcijaństwa. Być może nie koryfej, performer, o jakim mówi się ostatnio w badaniach nad prelekcjami, ale jakaś uwspółcześniona realizacja postaci Guślarza – bazarza – apostoła miałyby zrealizować ów wymarzony dramat słowiański. Już nie napisany na scenę („poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i scenie”), ale przeniesiony w plener, dramat gęsty w znaczenie słowa, a ubogi scenograficznie.

Dramat słowiański jest bowiem nade wszystko dramatem Słowa. I być może owa słowiańskość realizowała się przede wszystkim poprzez żywe słowo działające „bardzo prostymi środkami”, jako dramat rapsodyczny a religijny zarazem. Słowiańskość naprowadza na, ale i wywodzi się od Słowa, które nie zatraciło u Słowian, zdaniem Mickiewicza, zdolności „wywoływania z grobu postaci świętych i bohaterów”, mocy czynienia cudów.



Karol Samsel, Uniwersytet Warszawski

## Słowackiego mistycznego zmagania z dramatem słowiańskim

Na samym początku warto wrócić do ustalonego już w badaniach przez Grażynę Halkiewicz-Sojak podziału na dwa modele badania Słowiańszczyzny romantycznej – na wariant „gabinetowy”, kojarzący się z pisarstwem „prośłowiańskim” Kazimierza Brodzińskiego, oraz wariant „terenowy”, na stałe „sprzymierzony” z aktywnością słowianofilską Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego oraz jego apologią Słowiańszczyzny pogańskiej. Halkiewicz-Sojak kończy swój tekst stwierdzeniem o historycznym zwycięstwie opcji „terenowej” nad „gabinetową”. Manifestować miało się ono m.in. zawrotną popularnością idei Dołęgi-Chodakowskiego (już „zza grobu”) w kręgach lwowskich „ziewończyków” w latach 1835-1840. Rzeczy jednak nie da się

podsumować już tutaj, obrazem literatury tych akurat lat – należy zdecydowanie pójść dalej. Mickiewiczowskie wykłady o literaturze słowiańskiej w latach 1840-1844 to, w mojej opinii, zwycięstwo modelu dawnego „gabinetowego” badania Słowiańszczyzny przypisywanego Brodzińskiemu. *Król-Duch* Słowackiego jest z kolei zwycięstwem koncepcji literatury wyrastającej z etosu filologii „terenowej”. Istotnie było chyba więc tak, jak sygnalizowała to Marta Ruszczyńska: „Słowackiemu udało się zrealizować marzenie poetów krajowych spod znaku Ziewonii napisania eposu słowiańskiego”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> M. Ruszczyńska, *Słowiańszczyzna w „Królu-Duchu” Słowackiego, czyli udrženie i śmierć ciała*, [w:] *Słowacki i wiek XIX*, red. M. Ruszczyńska, t. 1, Zielona Góra 2012, 64.



Podkreślam to, aby sproblematyzować wpływową tezę Marty Piwińskiej sprzed lat o Słowackim wsłuchującym się w treść lekcji szesnastej trzeciego kursu *Prelekcji paryskich* i piszącym (ściśle wedle jej wytycznych, odpowiednio oczywiście pojętych) *Księdza Marka*<sup>3</sup>. To, że słynna lekcja szesnasta mogła stać się dla Słowackiego bodźcem żywej polemiki, jej interpretacja zaś przebiegała u niego po linii jątrzeń i kontrowersji, nie aktywnej kontynuacji, potwierdza m.in. słowiańska dramaturgia Słowackiego mistycznego, ta jednak mniej znana – dramaty *Beniowski* oraz *Krak. Temperatury*, zacięcia, żarliwości tego odbioru może już nie uwidaczniać bowiem *Król Duch*, oferujący spojrzenie na słowiańską epikę dramatyczną synkretyczne, zmonumentalizowane, „szybujące” – raczej z lotu ptaka niżeli z „żabiej perspektywy” rywalizacji i antagonizmu. To ta perspektywa jednak zdawała się

---

<sup>3</sup> M. Piwińska, *Słowacki słucha „Lekcji szesnastej”*, [w:] tejże, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 51-70. Zob. także: E. Hoffmann-Piotrowska, *Adam Mickiewicz – domniemany czytelnik „Księdza Marka” Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13), s. 35-50.

dominować w genezyjskiej drodze Słowackiego. Mając zaś w pamięci atak na Mickiewicza w pieśni piątej *Beniowskiego* („w Sławiańszczyźnie bez echa toniecie”), mogła kształtować również Słowackiego ściśle kontrmickiewiczowską i „kontrgabinetową” wizję dramatu słowiańskiego. Przyznajmy zresztą – oskarżenia, jakie pod adresem Mickiewicza w *Beniowskim* padają, są nade wszystko oskarżeniami o jego „gabinetowość” (Bóg Słowackiego „rozhukanych koni nie kiełza”, „wielki czyn często go ubłaga, nie łza / próżno stracona przed kościoła progiem”). Trudno po skonstruowaniu, a następnie precyzyjnym przybliżeniu podobnego ujęcia, bronić dawnej tezy Piwińskiej o Słowackim jako uczniu, adeptcie tzw. lekcji teatralnej autora *Pana Tadeusza*. Mickiewiczowska „prośłowiańska «gabinetowość»” to w oczach Słowackiego z czasu pisania *Beniowskiego* niemal genezyjskie zaleniwienie. Warto, aby *Beniowski* pozostał dla nas jeszcze przez jakiś czas obecnym tropem rozważań.



Znamienne, że w dramacie tym widzenia słowiańskiej Wandy doznają wprawdzie Beniowski z Pamfilusem, Słowackiego odpowiedniki Fausta i Mefistofelesa z części drugiej dramatu Goethego. „Święta Wanda [...] spita od chmielu [...] jak rybka się rzuca”, póki nie „zabija jej – wstępując na płuca” sam Odyn. Martwa, nęka po śmierci samego Chrystusa, ale ten jej nie wskrzesza, miast tego z jej ciała wyprowadza „siedem kwiatów – białych” oraz „siedem oliw”, co stanowić ma polski „ogród bieli” – Wanda staje się białym Ogrójcem Polaków. Tak jak Lucyfer – Bukary doznawał w *Samuelu Zborowskim* widzenia Jeruzolimy słonecznej, tak też w dramacie *Beniowski* Chrystus doznaje widzenia Jeruzolimy słowiańskiej: widzenie to jeżeli nie kwestionuje, to przynajmniej problematyzuje obecny w herderowskim ujęciu kultur słowiańskich paradygmat misji dziejowej (oraz kulturowej) Słowiańszczyzny: „przychodzi godzina, że będziesz rozwaloną, i rozbitą jak naczynie garncarza”.

Słowacki kompromituje w *Beniowskim* jednak nie tylko Herdera, bez którego nie byłoby uniwersalnego wydzwiku lekcji szesnastej prelekcji Mickiewiczowskich, lecz również etos „filologii terenowej”, obecny w wysiłkach „ziewończyków” do stworzenia podstaw epiki słowiańskiej, w tym m.in. napisania słowiańskiego wariantu *Iliady*. Krakowiak, śpiewający jakoby „jego zonka sła bez mosta – / Ty kapucyn, ja starosta...”, wywołuje drwinę u Pamfilusa-Mefistofelesa, który kwituje komiczną przygrywkę wezwaniem do Beniowskiego: „Słuchaj – homerycznej pieśni ludu... Są to tak nazwane nonsensa, z których ułoży się Iliada”. Strategia kreacji wielkości słowiańskiej epiki przez Słowackiego wydaje się w tych fragmentach *Beniowskiego* dokładnie przeciwstawna strategiom „ziewońskich” słowianofilów mających zapewnić rudymentom tej epiki imitacyjne wirtuozerstwo. Baucis, którą spotykają Beniowski-Faust i Pamfilus-Mefistofeles, mianuje Beniowski „jakąś uwiędłą sławiańską Marzanną, / Hekate puszczy”, Krakowiak zaś, prowadzący dwójkę do Czarnego Zamku, zyskuje



przydomek słowiańskiego Arystofanesa. Chrystus słowiański to  
w oczach Diabła i Walkirii, sprawujących niemal do końca  
władzę nad duszą Beniowskiego, „chłop włóczący się przez  
ciemnotę” „w kraj przeorany siejący gwiazdy”.



Zuzanna Hanuszewicz, Uniwersytet Warszawski

## Starożytna Słowiańszczyzna w *Lesławie* Romana Zmorskiego

W pierwszej połowie XIX w. nasiliło się zainteresowanie starożytną Słowiańszczyzną i jej religią, szczególnie wśród polskich literatów. Po mitologię słowiańską sięgał m.in. Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Seweryn Goszczyński, Ryszard Berwiński, Lucjan Siemieński czy Dominik Magnuszewski. Na wyróżnienie zasługuje Roman Zmorski – poeta, tłumacz, folklorysta, jeden z czołowych przedstawicieli czarnego romantyzmu w Polsce i żarliwy słowianofil – oraz jego dramat pt. *Lesław. Szkic fantastyczny w trzech nocach*, wydany w 1847 r. w Pleszewie i Ostrowie. Zdaniem Agnieszki Gajdy, Zmorski:

[...] w sposób mistrzowski kreował pogańską Słowiańszczyznę. [...] Szczególnie fascynował się Serbią Łużycką, która – uważał – zachował w sposób niezmienny cechy pierwotnej mitologii Słowian, gdyż w oderwaniu od innych ziem słowiańskich nie zmącił jej dalszy rozwój kultury rodzimej<sup>4</sup>.

Choć silny związek pomiędzy twórczością literacką autora *Lesława* a mitologią słowiańską jest zauważalny, to dotychczas temu zagadnieniu poświęcono bardzo mało miejsca. Opracowania o życiu Romana Zmorskiego wykazują, że poeta był zafascynowany zamierzchłą Słowiańszczyzną – do 1843 r. mieszkał w Warszawie, gdzie odbywał liczne podróże po

---

<sup>4</sup> A. Gajda, *Pogańska słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo” 2008, nr 4, s. 179.



okolicznych wsiach, podczas których osobiście zapoznał się z folklorem Mazowsza. Prawdopodobnie podczas tych wypraw mógł zdobyć wiedzę na temat mitologii i demonologii słowiańskiej – w *Lesławie* często pojawiają się demony z wierzeń słowiańskich, jak chmurnica, topielce, strzygi, upiory czy czarownice. Utwór Zmorskiego wyróżnia się na tle innych dramatów – demony słowiańskie w *Lesławie* nie pojawiają się jako rodzaj ornamentu estetycznego, służącego wyłącznie uwydatnieniu mroczności scenerii (jak w przypadku większości dramatów), lecz jako odrębne postaci, wyjęte prosto z polskich podań i bajek ludowych.

W *Lesławie* czytelnik ma szansę dowiedzieć się, w jaki sposób bohaterowie zamieniali się w demony słowiańskie. Podczas drugiej nocy Topielice „w białych, kroplistych całunach, o długich, zielonych włosach, wynurzają się tłumem spod wody

i na brzegu wiążą się w taneczne koło”<sup>5</sup> i opowiadają o tym, jak zostały demonami. Pierwsza Topielica za życia była księżniczką, która zakochała się w wzajemnością w pewnym młodzieńcu. Kiedy ojciec zabił kochanka, a ją „zsiął różgami” i zamknął w komorze – ona, zakrywszy sobie ręką oczy, wyskoczyła przez okno w mokrą toń rzeki. Druga Topielica ma już dwieście lat i za życia była czarownicą. Stary sąsiad widział, jak odprawia czary, więc złożył doniesienie władzom. Doszło nawet do *próby wody*, lecz czarownica nie utonęła: „Oderwałam się ze sznurka, || I ze śmiechem, dalej nurka!”<sup>6</sup>. Trzecia Topielica nie wiedziała „Co rozkosz, co świat!”<sup>7</sup> – dwadzieścia lat wcześniej, tuż po narodzeniu, matka utopiła ją w Wiśle. Oprócz Topielic pojawiają się jeszcze cztery Czarownice w noc księżycową „w koszulach, z rzeszotami w ręku”<sup>8</sup>, tworząc „czar miłosny”, a chór Strzyg

---

<sup>5</sup> R. Zmorski, *Lesław*, [w:] *Lesław: szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu H. Krukowska, red. t. i aneksu J. Ławski, Białystok 2014, s. 90.

<sup>6</sup> Tamże, s. 93.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 70.





i Upiorów śpiewa „Wstawajcie, umarli! || Będziemy żywych  
żarli!...”<sup>9</sup>, co sprawia, że budzi się trup w długiej białej sukni,  
z zielonym wiankiem na włosach.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 112.



## Norwida wizerunek dramatu słowiańskiego

Słowiańszczyzna romantyczna dotyczy Cypriana Norwida *in extenso*. Mamy w jego tekstach publicystycznych zainteresowanie genealogią Słowian, teksty artystyczne zaś uwikłane są w mit rodzimości – ważnej zarówno w wymiarze narodzin chrześcijaństwa, jak i historycznego kształtowania się polskości. Szczególnie dramaty oddają skalę determinacji słowianofilskiej autora *Vade-mecum*. Decydują one jednocześnie o silnym związku Norwida z tradycją romantyczną. Uzmysławiają jednak, iż tego poety i dramaturga walnie dotyczy kategoria artystycznej dojrzałości, gdy sprzeniewierzył się on młodzieńczym pasjom, podporządkowując następnie teksty zasadzie kulturowego uniwersalizmu.

Wyrazistość zagadnienia Norwidowego słowianofilstwa wiąże się więc immanentnie z jego stosunkiem do romantyzmu. Gdy nasilała się krytyka epoki Goethego i Byrona, również jego ujęcie Słowian stawało się wyraźniej ironiczne. Szczególnie interesujące wydaje się to, że gdy w latach 60. romantyczne dowartościowanie Słowian jawiło się już jako swego rodzaju „przeszacowanie” ich kulturowych kompetencji, Norwid manifestuje zainteresowanie prenowoczesną antropologią, twierdzi, że wywodzi się z Normandów i... nie jest Słowianinem.

Opozycja dzieło młodzieńcze a dzieło dojrzałe jest dobitnie reprezentowana przez dramaty Norwida. Popatrzmy na postaci jego sztuk. Najpierw mamy Wandę, Krakusa i Zwolona. W dramacie dojrzałym zaś Mak-Yksa, Harris, Kleopatę i Cezara, Kajusa, Tyrteja, Rizzio, a, Don Smoktaniego i Erazma Flegamina.



Już imiona łączą z tradycją angielską, egipską, grecką, rzymską i włoską. To znamiona uniwersalistycznej przestrzeni dramaturgicznej. Ma ona przy tym stale postać tekstualnej syntezy – przestrzeń sceniczna jest hybrydowa bądź traci topograficzną konkretność.

Najbardziej charakterystyczne dla Norwida realizacji słowianofilstwa są dramaty *Wanda* z lat 1847-51 oraz *Krakus* z 1851 roku. Oba teksty przynależą do gatunku misterium. Gatunek ów oznacza w tym wypadku traktowanie bohatera narodowego „mitu założycielskiego” tak, aby jego polskość była zarazem rysem przeczucia chrześcijaństwa. Postawa patriotyczna, tak ważna dla polskich romantyków, spotkała się tu zatem z formami wrażliwości z zakresu *sacrum*.

*Wanda* i *Krakus*, którzy poprzez nieustępliwość i waleczność zyskali sławę, potwierdzili swoją słowiańskość. Tytułowa wizja **dramatu słowiańskiego** zasadza się mianowicie w tym, że Słowianinowi cierpienie, sława i słowo towarzyszą tak, jak kiedyś Chrystusowi hańba i zwycięstwo.

Ta analogia pozwoliła poecie przewyciężyć, substancjalną niejako, sprzeczność między sławą i Słowem *stricte* religijnym. To powiązanie ze słowem przynosi pierwotnemu niewolnikowi (*Sklavus*) zwycięstwo, a Polakowi XIX wieku pozwala odnaleźć osobniczą i ogólnoludzką tożsamość.

Wielkie kulturowe znaczenie Słowian nie wynikało zatem z ich misji militarno-historycznej. Wiązało się bowiem immanentnie z ich zdolnością do pełnego zawierzenia Słowu, które jest siłą. Ta właśnie ufność stanowiła aksjologiczne zaranie słowiańszczyzny:

Słabi – chrobrymi, silni – słabymi się stali,  
„Pauperes – spiritus”, „mites”, „qui lugent” – ci Sklavi  
Usłyszeli, że dziwny Pan im błogosławi  
[...]



Do dziś znać, że Słowianin wyglądał, czy w dali  
Zorza się nagle jakaś światu nie zapali<sup>10</sup>.

Norwid przyswoił sobie zatem romantyczną poetykę  
wyjątkowości Słowian. Tę wyjątkowość starał się jednak  
zawrzeć w granicach prawa usankcjonowanego tradycją  
chrześcijańską. W istocie zwracał się przeciwko głównemu  
nurtowi romantyzmu, który poza owe granice prawa stale  
wychodził, nadając genealogicznym dociekanom sens  
mesjanistyczny lub mistyczny. Tym samym heretycki.

Jaki miał stosunek poeta do *Dziadów*, które, zważywszy  
na ich osadzenie w przedchrześcijańskiej tradycji wspierania  
dusz cierpiących, można traktować jako tekst reprezentatywny  
dla literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku? Był to  
stosunek silnie krytyczny. Konrad – inaczej niż Wanda i Krakus –  
nie był Słowem „**zwolony**”, nie miał mianowicie świadomości

---

<sup>10</sup>C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971, s. 611.

jego sakralnej siły. Tak więc Norwid miał zarazem krytyczny  
stosunek do romantycznego faustyzmu.

Kwestia słowiańszczyzny Norwida jest jednym z najsilniej  
zdynamizowanych zagadnień pism poety w ogóle. By to  
uzmysłować trzeba odwołać się do tekstu okresu dojrzałego.  
Zagadnienie przeniosło się z gatunku dramatu misteryjnego do  
korespondencji. To ona była areną zironizowanych dywagacji,  
który symptomował zaznaczony tu na wstępie uniwersalizm.  
W liście do Joanny Kuczyńskiej z roku 1867 czytamy:

Połowę Słowian zaczęto wywodzić od Tatarów. Moda się zmieniła: Od  
Tatarów?? – a przecież muszą oni być czyści Słowianie, kiedy się sami nie  
umieją rządzić [...]. Zresztą – piją, rozplakują się łatwo, etc...jużci to  
Słowianie<sup>11</sup>.

Trudna słowiańskość poety jest więc nie tylko  
wyzwaniem z zakresu dramatu jako (za Wiktorem Hugo)

---

<sup>11</sup>Tamże, t. 9, s. 319.



najbardziej sprzyjającym ekspresji sprzeczności  
zdynamiczowanego świata. Jest ona również dramatem  
artystycznych wyzwań i wyborów osobniczych oraz czysto  
ludzkich. Dramat historycznoliteracki zaś polega na przejściu od  
sakralistycznych fascynacji dziejami bajecznymi do  
cywilizacyjnego serio II połowy XIX wieku, gdy dramaty Słowian  
stały się symbolem rozterek spod znaku kulturowego zapóźnienia  
tudzież zniewolenia.



## **Wanda – kobieta w dramacie słowiańskim**

Pomysł stworzenia dramatu narodowego, odwołującego się zarówno do rodzimych tradycji słowiańskich, jak i spajającego dawną słowiańskość z zasobem wyobrażeń chrześcijańskich, nie był Norwidowi obcy. Grażyna Halkiewicz-Sojak sygnalizowała tę ambicję poety: „Gdy Norwid sytuował czas zdarzeń w okresie słowiańskich dziejów bajecznych (*Wanda, Krakus*) [...], podkreślał istnienie w takich historycznych przestrzeniach antycypacji i przeczucie ewangelicznego przesłania” (*Czy dramaty Norwida mogły być utworami skończonymi?*). Składnikiem takiego dzieła, jednym z jego filarów, miała być postać kobiety. W *Wandzie* to kobieta zyskiwała moc sprawczą i to jej przypada w udziale misja wskazania swoim poddanym kierunku dziejowego rozwoju –

z pogańskich mroków ku chrześcijaństwu i przez to ku państwowej organizacji.

W dramatycznych (choć nie tylko takich) pismach Norwida można dostrzec ambiwalentny stosunek do kobiety i kobiecości. Z jednej strony częste są obrazy lwic salonowych, dam kokietujących modne towarzystwo, z drugiej strony, w takich utworach jak *Pierścień Wielkiej-Damy*, Norwid domagał się kreacji pełnej, „prawdziwej” kobiety. Tę kwestię podjęła Dominika Wojtasińska w książce *O koncepcji kobiety „zupełnej” w pismach Cypriana Norwida*, wskazując na sugerowaną przez poetę potrzebę ukonstytuowania w literaturze bohaterki, która nie jest tylko towarzyszką mężczyzny. Charakterystyczne, że figury „kobiety zupełnej” Norwid nie lokalizował we



współczesnej sobie kulturze; zazwyczaj korzystał z zasobów historii starożytnej, średniowiecznej, a także z mitów oraz legend. W przeciwieństwie do „niepełnych” (autentycznych i literackich) kobiet salonowych, „zupełne” były np. Atena, Kleopatra, królowa Jadwiga i Wanda, na której skupiam się w swoim artykule. Na czym polega pełnia Wandy?

Na początku przecież Wanda prezentuje się jako piękna, ale przy tym powierzchowna i niedojrzała dziewczyna, wykonująca uwodzicielskie gesty. Z biegiem czasu i wraz z rozwojem akcji dramatu misteryjnego zaczyna pojmować swoją rolę jako przywódczyni słowiańskiego ludu – a więc rozpoczyna się proces jej dojrzewania i moralnego wzrastania. Następnie bohaterka wzbogaca swoją osobowość o pierwiastek duchowy – dostrzega bowiem „cień ogromny Boga”. Proces dopełnień wkracza również w obszar metafizyczny – bohaterka staje się gotowa do poniesienia ofiary. Można również stwierdzić, że Wanda, rozpoznając się w godności patronki i opiekunki narodu, zyskuje dodatkowy wymiar: polityczny

i w odległej perspektywie historiozoficznej: tożsamościotwórczy. (Mamy tu zresztą do czynienia z paradoksalnym dopełnieniem przez redukcję, ponieważ dokonując aktu poświęcenia, Wanda wyzbywa się ziemskiego kształtu).

W swoim tekście proponuję zatem odczytanie *Wandy* przez pryzmat problematyki kobiecej. Bohaterka misterium staje na piedestale obok innych cenionych przez Norwida heroin historycznych, legendarnych, mitycznych – bohaterek potężnych i charyzmatycznych, które wpłynęły na kierunek dziejów i miały znaczenie w kształtowaniu losów zbiorowości. Chcę zwrócić uwagę na możliwość potraktowania Wandy jako jednej z Norwidowskich literackich realizacji obrazu „kobiety zupełnej”.

Jak twierdzi Karol Samsel (*Jak Cyprian Norwid zrozumiał „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego?*), misterium *Wanda* nawiązuje do tekstów poetyckich i dramatycznych osadzonych w bajecznych dziejach Słowiańszczyzny (*Balladyna, Król-Duch*).



Zarazem jednak uważam, że *Wanda* stanowi także zawołowaną krytykę współczesności. Wyidealizowana Wanda, dostępująca niemal wniebowzięcia niczym Matka Boska, stanowi przykład dopełnienia obrazu kobiecości pierwiastkiem moralnym, religijnym i metafizycznym, co stanowi przecież przeciwieństwo kobiety współczesnej Norwidowi, w której widział on negatywnie oceniany gest zstąpienia na ziemię: „Wanda współczesna nie rzuciła się w fale Wisły, ale w zwoje sfałdowanego ogromnego kontusza, żupana, w pasów złotych spląty i cholew żółtych przepaście” (list do M. Sokołowskiego z 1875 roku). Wandę z dramatu słowiańskiego Norwida można odczytać więc jako odwrócenie kulturowego modelu kobiety salonowej, krytykowanego przez pisarza.





Elżbieta Zimna, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk

## Obraz Słowianina w czeskim dramacie połowy XIX w.

W moim artykule analizuję trzy dramaty napisane i zagrane w roku 1848 w Pradze w Teatrze Stanowym pełniącym wówczas rolę czeskiego teatru narodowego. Tragedie historyczne Ferdinanada Břetislava Mikovca, Josefa Kajetána Tyla i Eduarda Ladislava Svěráka, choć prezentowały istotne i chwalebne wydarzenia z przeszłości narodu czeskiego i postacie znane z kart historii, były przykładem współczesnej agitacji politycznej i poruszały tematy żywo dyskutowane wówczas na praskich ulicach i w gospodach. *Zagłada rodu Przemysłidów* Mikovca opowiada o rodowej zemście Wrszowców i ostatnich chwilach króla Wacława III zamordowanego w 1306 roku, *Jan Hus* Tyla o wielkości Mistrza Husa i klerykalnym spisku

mającym na celu pozbawienie go życia i możliwości głoszenia prawdy, *Klasztor św. Tomasza Svěráka* o walce czeskiego ludu o swoje prawa podczas wojen husyckich. Wszystkie trzy są monumentalnymi tragediami prezentującymi wydarzenia historyczne, ale mają też zarazem formę melodramatu. Zwracam uwagę na sposób prezentowania przez nie przeszłości i przedstawiany w nich obraz Słowianina oraz podkreślanie słowiańskiego rodowodu Czechów. Odnotowuję charakterystyczne dla melodramatu sposoby przeprowadzania intrygi oraz czerpanie przez autorów ze skarbca narodowych baśni, mitów i stereotypów. Zwracam uwagę na charakterystyczny dla czeskiej odmiany słowiańskości rodzaj kreatywności polegający na tworzeniu mitów o własnej



wyższości (przede wszystkim moralnej) nad żywiołem germańskim.

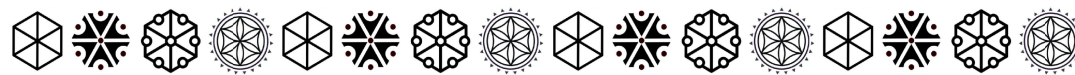
Na przykładzie tych dramatów, napisanych na fali nastrojów rewolucyjnych i reformacyjnych kulminujących podczas Wiosny Ludów i będących wyraźnym głosem tego czasu, możemy prześledzić, jak ważnym narzędziem walki politycznej był wówczas teatr. Każdy z omawianych dramatów agituje za postulatami głoszonymi w 1848 roku i ma wydźwięk antyhabsburski i narodowo-emancypacyjny. Każdy żąda dla poniżanych Czechów choćby elementarnej sprawiedliwości. W każdym Czesi i Słowianie przedstawieni są jako osoby kochające wolność, sprawiedliwość i honor, osoby spełniające wysokie normy etyczne, ale prześladowane przez złe siły reprezentowane przez szlachtę i kler i posługujące się językiem niemieckim. Każdy z nich podkreśla również, że władca panujący nad Czechami powinien przede wszystkim cieszyć się przychylnością i miłością ludu. Bo też narracja narodowościowa tamtego czasu stawia znak równości pomiędzy ludem

a czeskością, podobnie jak pomiędzy szlachtą, panami i klerem katolickim a germańskością.

W artykule prezentuję też wyjątkową sytuację Słowian na tym obszarze, którzy od stuleci żyli tam pośród Niemców i byli dwujęzyczni (albo języka czeskiego uczyli się dopiero w dorosłości) oraz zauważam unikalny charakter ich słowiańskości polegający na możliwości wyboru własnej przynależności narodowej, kulturowej i językowej. Zwracam też uwagę na zjawisko kreowania czeskiego wariantu słowiańskości powszechne w XIX w., którego elementem były również omawiane w artykule dramaty. Odnotowuję upodobanie do idei panslawizmu i wiarę w bratnią pomoc wielkiego i silnego słowiańskiego brata, czyli Rosji, oraz wyrażaną sympatię do innych narodów słowiańskich. Podkreślam, że najważniejszym celem czeskiej sztuki w tym czasie było rozwijanie świadomości odrębności narodowej Czechów, które miało im kiedyś w przyszłości zapewnić niepodległość. Zwracam też uwagę na to, że ciekawym rysem czeskiej walki o własną słowiańską



tożsamość był jej zdeklarowany antymilitaryzm i budowanie jej  
za pomocą kultury oraz dbałości o język.



## CZEŚĆ II: II POŁOWA XIX WIEKU

Daniel Kalinowski, Akademia Pomorska w Słupsku

### Dramaturgia kaszubskojęzyczna. Od pierwocin do dziś

Dramaturgia kaszubskojęzyczna to twórczość realizowana od lat czterdziestych XIX w. do dziś. Co prawda w sytuacji XIX w. nie pojawił się żaden realizowany wedle norm gatunkowych i ogłoszony drukiem tekst dramatu napisany w języku kaszubskim, ale istniała wówczas ludowa tradycja teatru, którą można uznać za zaczątki kaszubskiego myślenia o dramaturgii. Teksty dramatu kaszubskojęzycznego publikowane w czasopismach lub osobnych drukach oraz wystawiane w różnych miejscach Kaszub pojawiły się dopiero w latach 20. XX w. Pisane były przez świadomych gatunku oraz

warsztatu autorów, którzy czynili ze swoich utworów silny czynnik tożsamości. Dalsze lata powojenne przynosiły ze sobą rozwój nowych form wyrazu i specjalizowanie się stylów oraz określone tendencje tematyczne. W ostatnich dekadach sytuacja kultury kaszubskiej po społeczno-politycznych wydarzeniach „okrągłego stołu” sprzyja swobodnemu rozwojowi literatury kaszubskojęzycznej, a w tym i dramaturgii, co bynajmniej nie oznacza, że mamy do czynienia z erupcją propozycji artystycznych.

We wcześniejszych latach akademickie badania nad dramatem kaszubskim były realizowane niekonsekwentnie.



Można w tym miejscu wymienić przedwojenne jeszcze próby poczynione przez Leona Roppla oraz powojenne, bardziej ambitne propozycje Zdzisława Mrozka, Krystyny Orskiej, Krystyny Maksymowicz, D. Żebrowskiej. Dopiero około dekady realizowany jest wieloletni projekt opisu kaszubskojęzycznej dramaturgii oraz teatru, którego wykonawcą jest piszący te słowa. Wśród wielu przyczyn, które można wymienić jako czynniki wywołujące tę sytuację, na pewno znajduje się status kaszubszczyzny jako języka komunikacji. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że dopiero od lat 90. zeszłego wieku wśród językoznawców przeważyło ustalenie, iż jest to język, nie zaś gwara języka polskiego. Wcześniejsze więc badania niemieckie, polskie lub kaszubskie stale naznaczone były czynnikiem pozamerytorycznym, związanym z życiem politycznym Europy i Polski, który nie sprzyjał metodycznym i obiektywnym ujęciom tematyki kaszubskiej. Trudno, aby w takich okolicznościach mogły się swobodnie rozwijać badania dramatologiczne czy teatrologiczne.

Mimo wspomnianych tutaj trudności, można jednak dokonać omówienia dramatu kaszubskiego ze względu na różne kategorie. Z jednej strony można go charakteryzować ze względu na specyfikę rozwoju literatury kaszubskiej, a więc dostrzec poszczególnych autorów sztuk teatralnych w procesie historycznym, który układa się w rodzaj epok (literatura protokaszubska, romantyzm, pozytywizm, modernizm, międzywojnie, okres totalitaryzmu, literatura powojenna z nurtami socrealizmu czy realizmu, literatura najnowsza, polifoniczna rozwijająca się po 1989 roku). Z drugiej strony można opisywać dramat kaszubski ze względu na dominantę tematyczno-stylistyczną utworów, a więc nurt etnograficzny (F. Ceynowa, B. Sychta, P. Szefka, A. Pepliński), społeczno-obyczajowy (L. Heyke, J. Rompski, S. Bieszk, A. Łajming, H. Suchecki, J. Piepka, S. Fikus, S. Janke) oraz historyczno-tożsamościowy (J. Karnowski, B. Sychta, J. Rompski, L. Roppel, A. Labuda, A. Hebel). Można również sobie wyobrazić opis dramaturgii ze względu na adresata sztuk, a więc widza



chłopsko-wiejskiego, miejsko-inteligenckiego oraz odbiorcę  
dziecięcego. Z owych możliwości najbardziej zasadny w ramach  
niniejszego artykułu wydaje się podział tematyczno-stylistyczny,  
który można przecież opisać chronologicznie, choć oczywiście  
nie zawsze utwory są jednowymiarowe w swej dominancie.



Damian Włodzimierz Makuch, Uniwersytet Warszawski

## **Tragedia powrotu. Problematyzowanie napięć słowiańsko-germańskich w polskich dramatach historycznych z lat 70. XIX wieku**

W latach 70. XIX wieku powstały co najmniej cztery polskie tragedie historyczne poświęcone wczesnym relacjom słowiańsko-germańskim: *Gero Margraf* Jana Wojciechowskiego, *Krok, czyli ostatni Arkony książę* Bronisława Komorowskiego, a także *Mściwój i Swanhilda* oraz *Syn Margrafa* Bronisława Teodora Grabowskiego (podobną tendencję można zauważyć w innych literaturach słowiańskich, czego przykładem słoweński *Tugomer* Josipa Jurčiča czy chorwacki *Ostatni toast* [Zadnja zdravica] Franjo Markovića). Wymienione dzieła, napisane przez pisarzy urodzonych w latach 40. (a więc pokoleniowo pozytywistów, w dwóch przypadkach wychowalców Szkoły

Głównej)), łączyły temat i czas akcji: konflikt Słowian połabskich z germańskim Cesarstwem Ottonów, rozgrywający się w X i XI wieku. Polskie dramaty w większości doczekały się żywej recepcji, poświadczonej omówieniami w prasie. Na tej podstawie w artykule zostanie poddany analizie dyskurs wokół tożsamości słowiańskiej, napędzany wzrostem potęgi Prus (zwycięstwa pod Sadową i Sedanem) oraz zjednoczeniem Cesarstwa Niemieckiego, a więc wydarzeniami, które skutkowały rosnącą akcją germanizacyjną, przejawiającą się w szkolnictwie, sądownictwie i administracji oraz w walce z Kościołem katolickim na ziemiach polskich.



Przeniesienie złożonego tematu historycznego do dramatu sprawiło jednak, że zderzenie dwóch cywilizacji nie mogło zostać przedstawione w formie prostej opozycji swoje – obce, kolonizatora – skolonizowanego. Autorzy i krytycy powściągliwie krytykowali Germanów, którzy reprezentowali zarówno system zaborczej opresji, odczuwany w tamtym czasie szczególnie dotkliwie, jak również załączki cywilizacji zachodniej i religię katolicką, ważne z perspektywy rozwoju narodu polskiego. Równie niejednoznaczne okazywało się utożsamienie się ze słowiańskimi przodkami, którzy bronili tradycyjnego społeczeństwa i pogańskich wierzeń. Zdawano sobie sprawę, że odcięcie się od tradycji katolickiej metaforycznie lokowało Polaków po stronie Wschodu, a nie utopijnego Zachodu. Statyczne napięcia pomiędzy różnymi wartościami w tragedii jako gatunku musiały zostać rozegrane i rozładowane, co nieuchronnie prowadziło do kolizji racji narodowościowej z religijną w finale sztuki. Świetnie ten konflikt opisał Henryk Struve w jednej z recenzji: „Jeżeli w tragedii fizyczne i moralne

zwycięstwo pozostaje po stronie Słowian – natenczas cierpi na tym zasada cywilizacji chrześcijańskiej; jeżeli zaś ta ostatnia odzyskuje przynależne jej miejsce, natenczas cierpią na tym: poczucie narodowe i sympatie dla starodawnych zwyczajów słowiańskich”.

Autorzy dramatów na różne sposoby łagodzili ideowe napięcia i komplikowali swoje opowieści, aby nie uchybić żadnej z racji. W artykule przedstawię rozmaite zabiegi artystyczne mające na celu sproblematyzowanie etnicznej relacji. Skupię się m.in. na elementach świata przedstawionego (przestrzeni literackiej, modelowaniu bohaterów), stosunku autorów do „prawdy historycznej” i źródeł kronikarskich (przekłamywanie i fikcjonalizacja wydarzeń), powracających toposach i schematach fabularnych (nieudane małżeństwo, szaleństwo heroiny, konflikt rodzice dzieci) i sposobach obrazowania (frenetyczność, wzniosłość, oniryzm). Utkana w ten sposób siatka pojęciowa złożona z ruchomych opozycji (językowych, estetycznych, stanowych, religijnych, genderowych,





generacyjnych itd.) pokaże rozpiętość, skomplikowanie i ograniczenia dyskursu wytworzonego wokół powrotu do Słowiańszczyzny, ale też opisze pozycję Polaków lat 70. zajmowaną względem słowiańskiej przeszłości. W stosunku tym bowiem odbijały się współczesne i wciąż nierozwiązane spory i aporie tożsamościowe, społeczne i polityczne.



Agnieszka Czajkowska, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## **„Jasełkowe Herkulanum”. Wokół twórczości „dla sceny” ks. Józefa Lenartowicza**

Nazwa jasełka pochodzi, według Zygmunta Glogera, od zbitego z desek żłobu „dla dawania drobnej karmi zwierzętom”. Tak nazywano również „nosze do noszenia ludzi i ciężarów”<sup>12</sup>. Jak pisze autor cytowanej *Encyklopedii staropolskiej*, od wyrazu tego wzięły nazwę bożonarodzeniowe przedstawienia religijne, wyobrażające żłobek i bohaterów cudownych wydarzeń: nowonarodzonego Jezusa, jego Rodziców, Trzech Króli, pasterzy. W kolejnym tomie swojej encyklopedii badacz starożytności prezentuje historię gatunku, która – w świetle tej relacji – jest

---

<sup>12</sup> Z. Gloger, *Jasła, jaselka*, [w:] tenże, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem Juliana Krzyżanowskiego, t. 2, Wiedza Powszechna Warszawa 1974, s. 284-285.

raczej historią powolnej zatury jej cech charakterystycznych, odnotowanych przez ks. Jędrzeja Kitowicza, i polega na palimpsestowym nakładaniu coraz to nowych warstw cywilizacyjnych na dawne, ludowe, religijne wyobrażenie przyjścia Jezusa na świat. Pisze Gloger: „Dzisiaj cywilizacja zepsuła nam już szopkę. Z kościołów przeniosła się ona do żaków, którzy przystroiliwszy się cudacko i zbudowawszy sobie piękne teatrum, przyozdobione jaskrawym papierem kolorowym, pokazywali ludziom różne dziwowiska”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Z. Gloger, *Szopka*, [w:] tenże, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem Juliana Krzyżanowskiego, t. 4, s. 332.



W czasie publikacji encyklopedii, na przełomie XIX i XX wieku, jasełka w formie, jaką pamiętał Gloger z czasów swoich wypraw folklorystycznych, odchodziły w niepamięć. Tradycyjna szopka, jak wiele innych form wypowiedzi, wchłonęła zmiany cywilizacyjne i stała się dogodnym narzędziem do wyrażania aktualnych treści społecznych, najczęściej wychowawczych i patriotycznych. Przykładem na tego typu aktualizację jest twórczość ks. Józefa Lenartowicza, autora wydanego w 1884 roku dziełka *Narodzenie Zbawiciela Świata czyli Jasełka dla sceny polskiej. Dramat w V aktach, 10 obrazach ze śpiewami, napisany wierszem na tle historycznym*<sup>14</sup>. Napisana na użytek parafian szopka wpisuje się w kontekst, który stanowią bożonarodzeniowe dzieła Lucjana Rydla, Leona Schillera i Ernesta Brylla.

---

<sup>14</sup> Ks. J. Lenartowicz, *Narodzenie Zbawiciela Świata czyli Jasełka dla sceny polskiej. Dramat w V aktach, 10 obrazach ze śpiewami, napisany wierszem na tle historycznym*, Kraków 1884.

Lenartowicz nie należy do znanych twórców literackich. Pisał raczej okazjonalnie, na potrzeby swojej działalności duszpasterskiej. Jego spuścizna to kilka utworów o tematyce patriotycznej i religijnej. Przyszły duchowny urodził się 5 marca 1852 r. w Wieliczce. W 1872 roku ukończył Gimnazjum św. Anny w Krakowie. Studiował na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, w 1873 roku wstąpił do Seminarium Duchownego w Tarnowie, które ukończył w cztery lata później. Od 1884 roku przez 24 lata był proboszczem w Lubczy w powiecie pilzneńskim. Prowadził tu intensywną działalność duszpasterską, społecznikowską i wychowawczą, szerząc apostołstwa trzeźwości, modlitwy, bractwa szkaplerzowe, różańcowe. W swojej parafii założył Towarzystwo Śpiewacze Świętej Cecylii, dla którego sam komponował utwory, m.in. mszę żałobną. Ks. Lenartowicz jest wspominany również jako inwestor, który doprowadził do wybudowania i konsekracji nowego kościoła pw. Najświętszego Serca P. Jezusa. Był



entuzjastą astronomii, miał wielki kult nauk ścisłych<sup>15</sup>, czemu dawał wyraz w swoich utworach. Zmarł w czerwcu 1926 roku.

Swoje jasełka autor zadedykował Teofilowi Lenartowiczowi. Przypisanie utworu nie wynikało zapewne tylko ze zbieżności nazwisk twórców. „Lirnik mazowiecki” był autorem wydanej w roku 1849 *Szopki*, która, mimo eksponowania ludowych bohaterów i tradycyjnych bożonarodzeniowych tematów, również miała doraźne akcenty polityczne. Dwuczęściowy utwór wskrzeszał panteon bohaterów narodowych, począwszy od legendarnych Lecha i Piasta, poprzez Wandę i św. Kingę, Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, którzy stali się symbolami szlacheckiego życia. W utworze Lenartowicza pojawiła się następnie krytyka wad narodowych poprzez przypomnienie postaci i nauk ks. Piotra Skargi, a także chwile narodowej chwały – obrona Jasnej Góry przed potopem

---

<sup>15</sup> Informacje podaję za: J. Duda, *102 spotkanie z cyklu Wieliczka – Wieliczanie*, „Biblioteczka Wielicka”, zeszyt 47, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=9624&from=publication> [dostęp 28.10.2020].

szwedzkim, konfederacja barska, insurekcja kościuszkowska. Szopka Lenartowicza podkreślała rolę pasterzy witających na świecie Zbawiciela i akcentowała konieczność zgody narodowej, opartej w dużej mierze na poszanowaniu chłopów jako nosicieli narodowych tradycji.

„Imiennik” poety, jak sam się określał, w swoich jasełkach również podjął się aktualizacji betlejemskich wydarzeń. Była ona w dużej mierze podyktowana audytorium, do którego autor zamierzał się zwrócić. Pisał dla parafian, dzieci szkolnych, entuzjastów skupionych wokół działających przy kościele bractw i stowarzyszeń. Jasełka miały być nie tylko przypomnieniem podstawowych prawd wiary, hymnem ku czci prostoty, przestrogą przed uosabianą przez Heroda pychą i manią wielkości, ukazaniem pokory i poszukiwania świętości w postaci Trzech Króli, ale też swoistym wykładem porządku świata, jego historii i praw nim rządzących, encyklopedią wiedzy skrojoną na użytek *pauperis*. Tytuł jasełek, *Narodzenie Zbawiciela Świata*, w rzeczywistości oddaje ambicje autora –



Chrystus okazuje się w nim nie tylko Bogiem pasterzy, zapowiadany przez żydowskich proroków. Ks. Lenartowicz przywołuje na pomoc swoje wykształcenie i erudycję, by poprzez postacie Magów przekazać odbiorcom wykład dotyczący budowy wszechświata, popularyzujący zdobycze astronomii, wykorzystujący nazwy przyrządów do badania kosmosu (planigloby, obręcze zodiakowe, systemy planetarne, zwierciadła metalowe wklęsłe). Służą one temu, by „odczytać pismo boże” (s. 19) i chwalić Bożą mądrość. Melchior cytuje księgi Swetoniusza, Konfucjusza, księgi indyjskie Barta-Chastram. Wszystkie one wskazują na nazwę „dom chleba” jako na miejsce narodzenia Zbawcy przysłanego przez Boga. Autor przytacza księgi hinduskie oraz chińskie Tchun-Yung, także Volneya *Ruiny*, które, według niego, zapowiadają przyjście Zbawcy. Podobnie Baltazar ma historyczne dowody z Chin i Indii (zapisane przez Plutarcha, a także podróżników Thomasa Moora i Johna Barrowa), że Zbawca będzie dziećciem i że narodzi się z panny.

Zróżnicowany, wielokulturowy świat szopki bożonarodzeniowej służy autorowi do wykazania powszechności chrześcijaństwa jako drogi zbawienia współczesnego człowieka.



Olga Ciwkacz, Uniwersytet Przykarpcki w Iwano-Frankowsku,  
Ukraina

## Utwory pisarzy rosyjskich na scenie polskiego teatru w Stanisławowie

Na repertuar polskiego teatru w Stanisławowie składały się utwory polskich autorów, przeważnie posiadające akcent patriotyczny. Oprócz tego ważną część stanowiły dramaty i komedie francuskie, niemieckie, norweskie, które zdobyły uznanie na scenach Lwowa, Krakowa i Warszawy. Utwory autorów rosyjskich włączano do repertuaru rzadko. Najbardziej znaną i popularną na scenie polskiego teatru w Stanisławowie była komedia Mikołaj Gogola *Rewizor z Petersburga*.

Wiadomo, że historia recepcji *Rewizora* w Polsce sięga 1846 roku, kiedy to w Wilnie ukazał się pierwszy polski przekład tej komedii, autorstwa Jana Chełmickowskiego. Polska

prapremiera *Rewizora* miała miejsce w Krakowie w 1850 roku i od tego czasu sztuka była wznawiana niemalże co roku na scenach polskich teatrów. Mniej wiadomo, że i na scenach prowincjonalnych, zwłaszcza na Kresach, *Rewizor* cieszył się powodzeniem.

Już w 1865 r. „Gazeta Polska” z Czerniowec podawała, że w Stanisławowie polski zespół amatorski odegrał komedię Gogola *Rewizor*. W 1892 r. w Stanisławowie został założony polski teatr zawodowy im. Al. hr. Fredry pod dyrekcją Lucjana Kwiecińskiego. W repertuarze teatru było około pięćdziesiąt utworów scenicznych, tak autorów polskich, jak i zagranicznych, w tym komedia Gogola, którą zespół teatralny wystawił na



scenie w Stanisławowie i pod czas wyjazdów do Przemyśla, Kołomyi oraz w czasie letniego pobytu w Krynicy. W prasie stanisławowskiej pisano, że *Rewizor* był zawsze grany „koncertowo”. Również za dyrekcji Władysława Antoniewskiego, na występach letnich w Krynicy w lipcu w latach 1894, 1895 i 1896, publiczności oglądała tę komedię.

Gdy w 1898 roku teatr stanisławowski im. Al. hr. Fredry przestał istnieć, tradycję wystawiania *Rewizora* kontynuowali stanisławowscy amatorzy. W 1905 r. w Stanisławowie amatorski teatr im. Al. hr. Fredry odegrał tę sztukę trzynaste raz z rzędu. W prasie miejscowej pisano, że „nieśmiertelna satyra na łapownictwo biurokracji rosyjskiej [...] zawsze znajduje chętnych słuchaczy”. Fakt ten jest zadziwiający, jeżeli brać pod uwagę, że Stanisławów liczył wówczas około 15 tysięcy mieszkańców.

W latach 20. XX wieku teatr polski w Stanisławowie miał status amatorskiego, z udziałem aktorów zawodowych pod kierownictwem zawodowego reżysera. W sezonie teatralnym

1925/ 26 roku dyrektorem Teatru im. Al.hr. Fredry został Julian Rotter-Roński. W repertuarze za czasów jego dyrekcji znalazły się wznowione sztuki polskie z poprzedniego sezonu, komedia Gogola, a także powieść Lwa Tołstoja *Sonata Kreucerowa* (w inscenizacji Noziere’a i Savoira), z udziałem artysty Teatru Lwowskiego i reżysera Edwarda Żyteckiego. Wybór tej drugiej sztuki był dla teatru prowincjonalnego ryzykowny. Zwłaszcza że krytycy polscy niezbyt wysoko oceniali walory tej powieści. Jednak recenzent teatralny „Kuriera Stanisławowskiego”, piszący pod pseudonimem „Eska” (kryła się za nim Stefania Skwarczyńska), dość słusznie ocenił ironicznie zdolności autorów inscenizacji: „Same nazwiska twórców inscenizacji dają gwarancję, że rzecz choćby była w oryginale stupudowej wagi filozoficznej, w przeróbce stanie się lekką jak piana francuskiego szampana”. Śmiałą próbą ówczesnego dyrektora było wystawienie tragikomedii Nikołaja Jewreinowa *To co najważniejsze*, święcącej triumfy na wielu scenach na początku lat 20. Sztuka ta, jak pisała prasa stanisławowska, posiadała



wszelkie „symptomy „kasowości“. Premiera stała pod znakiem debiutu nowego dyrektora w roli reżysera i aktora.

Julian Rotter-Roński, który najprawdopodobniej brał udział w przedstawieniach tej sztuki na scenach warszawskich, okazał się dyrektorem łączącym wszystkie zalety potrzebne do prowadzenia wyjątkowo (należało użyć wyrażenia „anormalnie”) zorganizowanego teatru półamatorskiego i półzawodowego jednocześnie. W „Kurierze Stanisławowskim” pisano, że jako aktor okazał się pan Roński pełnowartościowym przedstawicielem „polskich «komików – klasyków» w rodzaju ś.p. Fiszera i sławnego Frenkla”. Prasa miejscowa podkreślała, że dzięki reżyserii nowego dyrektora zniknęły wszelkie amatorskie naleciałości.

W latach 30. XX wieku, w repertuarze teatru zawodowego w Stanisławowie pod dykcją Zuzanny Łozińskiej, znajdował się tylko jeden utwór autora rosyjskiego – Mikołaja Urwancewa *Wiera Mircewa*. Oryginalną odpowiedzią na to przedstawienie teatralne była inicjatywa Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet.

Członkinie tego Związku urządziły 10 marca 1935 roku „sąd” nad sztuką Urwancewa. Widowisk tego rodzaju w Stanisławowie jeszcze nie było i dużo osób z zainteresowaniem czekało na „sąd” nad problemem psychiki kobiecej.

Teatr polski w Stanisławowie, tak amatorski, jak i zawodowy, miał urozmaicony repertuar, a widzowie mogli zobaczyć na scenie prowincjonalnej sztuki, które znajdowały się w repertuarze teatrów stołecznych, w tym utwory pisarzy rosyjskich, rzadko goszczących na scenach polskich, co wynikało z wielu powodów, głównie politycznych.





Tomasz Barszcz, Uniwersytet Warszawski

## **Wizja początków państwa polskiego w dramatach *Popiel i Piast* Mieczysława Romanowskiego oraz *Kniaź Popiel* Tymona Niesiołowskiego**

W artykule porównano dwa dramaty: Mieczysława Romanowskiego *Popiel i Piast* oraz *Kniaź Popiel* Tymona Niesiołowskiego. Pierwszy z nich wydano we Lwowie w 1862 roku, natomiast drugi – w trzech numerach „Museionu” z roku 1912: odpowiednio w czerwcowym, lipcowym i sierpniowym. Celem pracy było zestawienie obu dzieł i porównanie ich pod względem wizji początków państwa polskiego. Porównanie przeprowadzono pod kątem znalezienia podobieństw i różnic w obu tekstach, z uwzględnieniem kontekstu – zwłaszcza tego najważniejszego, jakim jest kontekst epoki: tu romantyzmu i modernizmu. Utwory te – jak zapewne można się spodziewać –

są bowiem w pewnym sensie charakterystyczne dla warunków literackich, w jakich powstały. *Popiel i Piast* nawet pod względem formalnym wyrasta jeszcze z czasów, kiedy dramaty były bardziej spójne narracyjnie i, ogólnie, konstrukcyjnie; w których ciąg przyczynowo-skutkowy był wyrazisty i niezatarty. *Kniaź Popiel* Niesiołowskiego to już natomiast dramat typowo symbolistyczny (czy może symbolizujący), złożony z dość luźno powiązanych całości, w których oczywiście dostrzega się logikę zdarzeń, jednak – niepełnie i w sposób niejako ograniczony. W dodatku jest on o wiele bardziej ograniczony objętościowo. Różnice między tymi dziełami nie sprowadzają się jedynie do rozróżnień formalnych.



Mimo że podejmują wątek wielokrotnie opracowywany w literaturze polskiej (choćby przez Juliusza Słowackiego czy Stanisława Wyspiańskiego), jakim są dzieje początków państwa polskiego osnute wokół postaci Piasta i Popiela, ukazują je może nie w całości, ale dość odmienny sposób: zarówno stylistycznie, jak i obrazowo. Stylistycznie, ponieważ archaizacja języka jest inna u Romanowskiego, inna zaś – u Niesiołowskiego; obrazowo, ponieważ autorzy obu dramatów skupili się na tym samym temacie i po części tych samych postaciach (a przede wszystkim na dwóch głównych, tj. Popielu i Piaście), jednakże zaproponowali dla opracowania zupełnie odmienny sztafaż.

Dramat z 1862 r. jest rodzajem fresku historycznego, który ma obszernie ukazać motywacje głównego prowadzycy całej sytuacji, czyli Popiela. Sceny są przedstawione może nie z rozmachem, ale z pewnością są dość obszerne i kompletne. Krok po kroku dowiadujemy się z nich, jak przebiegała szczegółowa historia konfliktu głównego bohatera (czy raczej „anty-” wypadałoby dodać) ze swoimi kniaziami, matką, żoną,

Piastem. Widać tu dbałość o szczegół relacji oraz o wypełnianie potencjalnych niejasności.

W przypadku dzieła Niesiołowskiego sprawa ma się zgoła inaczej. Czytelnik otrzymuje zestaw kilkunastu krótkich scen, powiązanych w trzy akty, z których musi ułożyć sobie całość, dopowiadając to, czego w dramacie zabrakło (ponieważ prawdopodobnie celowo nie zostało to dopowiedziane). Całość przypomina tym samym zestaw impresyjny, nieco poucinanych z obu stron obrazów, których logika wyvodu jest o wiele luźniej związana – niemniej oczywiście istnieje. Występuje też o wiele mniej postaci, brak tu takiego zaplecza w liczbie bohaterów drugoplanowych, co miało miejsce w dramacie Romanowskiego. Widać więc uderzającą różnicę w lekturze obu utworów mimo podjęcia tego samego tematu, w związku z czym dla badacza literatury otwiera się w ten sposób szerokie pole do porównań i interpretacji, wskazywania podobieństw i tych elementów, wobec których obie wizje się rozmiągają. Celem artykułu jest właśnie takie zestawienie tych



dział, które pomoże dotrzeć do ich owocnej analizy, pogłębionej  
wskutek wzajemnego ścierania się koncepcji zawartej w  
dramacie zarówno Mieczysława Romanowskiego, jak i Tymona  
Niesiołowskiego.



## CZEŚĆ III: PRZEŁOM XIX I XX WIEKU

Karol Samsel, Uniwersytet Warszawski

### ***Wenedzi*, czyli zabawa w Słowackiego (i Szekspira). Wokół projektu dramatu słowiańskiego Antoniego Langego**

Tytuł studium stanowi nawiązanie do fundamentalnego w badaniach nad dramaturgią Juliusza Słowackiego artykułu Wiktora Weintrauba: „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*. Zdaje się, że bez przypomnienia całej głębi pastiszowo-kreacyjnej strategii dramaturgicznej Słowackiego szczególnie łatwo bowiem w wypadku przedziwnego dramatu Antoniego Langego, *Wenedzi*, o nazbyt daleko idące uproszczenia. Rekonstruując własnymi słowami przewrotną intencję autora *Balladyny*, Weintraub pisze:

Wziąć dwa bieguny sztuki dramatycznej Szekspira, gwałtem nagiąć je ku sobie, tak aby ich szekspirowskie pochodzenie nie pozostawiało wątpliwości widzowi, a równocześnie stworzyć z nich zaskakująco nową całość, to oznaczało prześcignąć Szekspira w szekspiryzmie, wycisnąć z niego sam ekstrakt „romantyczności”, zintensyfikować to, co romantycy uważali za *faculté maîtresse* Szekspira. Powstawał w ten sposób dramat hołdowniczy poprzez ciągłe odwoływanie się do pierwowzorów, a równocześnie ironiczny, „ariostyczny” poprzez prestidigitatorskie igranie motywami tych



pierwowzorów, poprzez pokazywanie ich w najbardziej nieoczekiwanych zestawieniach<sup>16</sup>.

Mając w pamięci Weintraubowską wykładnię interpretacji *Balladyny*, można rzec, że Lange stawia przed sobą zadanie twórcze nieomalże nie do wykonania – i nie będzie w tym cienia przesady. *Wenedzi*, których projektował jako dramat monumentalny: wieloaspektowy oraz wielowątkowy, czerpiąc ze strategii pastiszowo-kreacyjnych Słowackiego (a widać, że Lange chce do nich nawiązywać), zdają się próbą połączenia wody z ogniem: koturnowego monumentalizmu treści, zazwyczaj słowiańskich, a zarazem – jak ujmował to Weintraub – „prestidigatorstwa” niepozbawionego lekkości bezpretensjonalnej rywalizacji – z wzorcami. Odwieczne w podobnych sytuacjach pytanie „czy całość projektu przekonuje?” przyszło rozstrzygnąć Irenie Sławińskiej niestety

---

<sup>16</sup> W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 60.

na niekorzyść Langego, bo, jak pisała znakomita badaczka: „koncepcja tragizmu [...] traci na sile na skutek braku dramatycznej koordynacji wszystkich czynników kompozycyjnych”, do tego – w *Wenedach* ostatecznie „za dużo poetyckiej ornamentyki”<sup>17</sup>. Jeśli (mimo wszystko) formułować już sądy tego rodzaju i anonsować fiasko zamierzeń twórczych Langego, warto by na *Wenedów* nałożyć dwie weryfikujące ten osąd perspektywy. Pierwsza to wskazany tu już schemat pastiszowo-kreacyjny *Balladyny*, dowodzący tego, że jeżeli już Lange odnosi porażkę, to... porażkę dość ambitną, bo – mówiąc potocznie – „spada z wysokiego konia”. Druga perspektywa wyznaczana jest przez opinię o *Wenedach* należącą do współczesnych Langemu – jak komentowali utwór po jego samodzielnym wydaniu w 1909 roku?; jak rozpoznawali „adres” wiodący ich do Słowackiego?; czy koncepcję monumentalizowanej tragedii wenedyjskiej postrzegali wreszcie

---

<sup>17</sup> I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 142.



jako twórczy pastisz, jałowe zapożyczenie, czy może jeszcze inaczej?

Wyznaczenie obu wskazanych perspektyw oraz ocena jakości artystycznej *Wenedów* podejmowana z perspektywy inicjowanej przez Langego rozgrywki ze Słowackim (a zarazem z Szekspirem, i to nie tylko pośrednio) stanie się celem niniejszego artykułu.



## W słowiańskim świecie dramatów Feliksa Płazka

Sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,  
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem  
Polećcie ze mną w ten czas przed wiekami,  
który sny jeno na pamięć przywodzą,  
gdy się z majaki, co idzie przed nami,  
majaki duszy utęsknionej rodzą

Stanisław Wyspiański<sup>18</sup>

Feliks Płazek (1882-1950), z wykształcenia prawnik,  
z zamiłowania poeta i dramaturg, należy do zapomnianych dziś  
twórców. Właściwie nigdy nie był znany, a niezbyt przychylnie  
recenzje jego sztuk, sprawiły, że, jak pisał Wilhelm Feldman,

---

<sup>18</sup> S. Wyspiański, *Noty*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, red. zespół pod kierownictwem  
L. Płoszowskiego, t. 6, 11, Kraków 1959, 1962, s. 46,8.

dramaturg zbyt pochopnie wycofał się ze świata artystycznego.  
Dlatego w jego przypadku mamy do czynienia z utworami, które,  
choć pisane z myślą o teatrze, nie doczekały się znaczących  
realizacji scenicznych i zostały skazane na egzystencję  
w przestrzeni literatury, a raczej należałoby powiedzieć –  
archiwum literackiego. Płazek związany był głównie ze  
środkami artystycznymi Krakowa i Lwowa. Należał do  
kręgu przyjaciół Maryli Wolskiej, który, obok Płazka, tworzyli  
Leopold Staff, Józef Ruffer, Antoni Stanisław Mueller i Ostap  
Ortwin, nazywani przez Wolską „planetnikami”. Ważną rolę  
w tej grupie spotykającej się na Zaświeciu, odgrywali także  
wybitni znawcy literatury europejskiej i tłumacze: Edward  
Porębowicz i Stanisław Barącz. To środowisko artystyczne



i intelektualne w znaczący sposób ukształtowało postawę twórczą Płazka i określiło jego zainteresowania literackie.

Autor *Pogromu*, w odróżnieniu np. od Staffa, skupił się tylko na dramaturgii. „Za najwyższy kształt twórczości literackiej miał zawsze dramat”<sup>19</sup>. Wśród kilkunastu napisanych sztuk na wyróżnienie zasługują te poświęcone tematyce słowiańskiej<sup>20</sup>. W dylogii: *Śnieżycy i Świętej wiosnie* (1904) Płazek nawiązał do kronikarskiego cyklu małopolskiego (krakowskiego) traktującego o Kraku i Wandzie, twórczo przetworzonego na początku XIX w. przez Teklę Łubieńską, Franciszka Wężyka, a następnie przez Norwida i Wyspiańskiego. Rzecz traktuje o tragicznych losach potomkach Lecha, przeklętego przez Marzannę, mszczącą się za wypędzenie

<sup>19</sup> S. Pigoń, Feliks Płazek, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 41.

<sup>20</sup> Zob. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990. Badacz poświęcił podrozdział twórczości F. Płazka: *Pod znakiem Wyspiańskiego i romantyków: 2. Dramaty Feliksa Płazka*, s. 377-382. F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977; T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991; Zob. też P. Gulak, *Odradzanie się kultury słowiańskiej w Polsce*, ebookowo 2014, s. 71.

z Wawelu: o rywalizujących ze sobą braciach Krakusie i Rakuzie oraz o jego wnuczce Wandzie, nieszczęśliwie zakochanej w Rydgerze. Wszyscy oni skazani są na zagładę. Mamy tu zatem do czynienia z tragedią rodową. Los rodu Lecha musi się dopełnić.

W kolejnej sztuce pt. *Pogrom* (1907) autor wykorzystał cykl gnieźnieński, do którego należą podania o Popielu, Lechu, Lestkach i Piaście, twórczo przetworzony przez Słowackiego w jego tragedii wedyjskiej *Lilla Weneda* i poemacie *Król-Duch*. Płazek dopisuje dalszy ciąg tej historii, kiedy z prochów rodzi się mściciel, a jest nim Popiel. Zemsta zostanie spełniona w chwili odzyskania harfy Derwida, której strzeże Lech. Wokół tej historii toczy się akcja sztuki Płazka. a rzecz dotyczy pokonania niewoli, zbudzenia ze snu, odrętwienia, śmierci duchowej i pobudzenia go do czynu przez natchnienie go „ducha mocą”. Płazek wierzy w możliwość zmartwychwstania narodu pogrążonego w duchowej i politycznej niewoli. Autor z powodzeniem wykorzystał baśniowo-poetyckie symbole miecza i harfy.





W sztuce pt. *Topór* (1938) Płazek znów sięgnął do tematyki słowiańskiej. W latach 30. XX w. nastąpił powrót do dramatów historycznych opartych na znanych i wypróbowanych tematach. Twórcy zrezygnowali z postaci sieroctwa „geniusza” mającego obrazować suwerenność państwa, a w obliczu przeczuwanej katastrofy i zagrożenia suwerenności polskiej państwowości powracają wątki patriotyczne i mesjanistyczne, pozwalające na religijną waloryzację zdarzeń. Zwrot w stronę dziejów ojczystych miał charakter konsolacyjny. Płazek w *Toporze* odszedł od „bajecznych dziejów” na rzecz kronikarskiego ujęcia, tworząc *rerum gestarum* przedwcześnie zmarłego syna Bolesława Śmiałego, Mieszka. Sztuka inspirowana jest przez tragedie Szekspira, a przede wszystkim dramaty bolesławowskie Wyspiańskiego. Można tu również doszukać się treści zawartych w cyklu piastowskim Józefa Ignacego Kraszewskiego. Sztuka Płazka daje się usytuować obok ówczesnych tekstów dramatycznych Zygmunta Kisielewskiego, Antoniego Wańkowskiego czy Józefa Polaka. Płazek podejmuje

zagadnienie fatalizmu dziejów dynastii piastowskiej i państwa polskiego. Całość wpisana jest w konwencję balladową łączącą elementy historyczne oraz fantastyczne i pozwalającą na dowartościowanie treści tragicznych.

Sytuacja zaprezentowana w omawianych dramatach „słowiańskich” w świadomości widza ma przywoływać tragizm wielkich wydarzeń i wzywać go do czynu. Legendowa fabuła umożliwia wejście w czas mityczny, co nadaje tym tekstom wymiar uniwersalny, pozwalający na uogólnienie określonych zagadnień. W tym przypadku mamy do czynienia z rozpisaną na kilka utworów alegoryzacją opowieści z dziejów początku państwa polskiego. Fabuły wymienionych dramatów, zabarwione kolorytem dziejowej legendy, zostały wpisane w konwencję tragediowo-misteryjną i balladową, co pozwoliło Płazkowi na wyeksponowanie tragicznych elementów w dziejach narodu polskiego. Historia wpisana w mit prezentuje się jako demonstracja fatalizmu losu zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. Autor *Świętej wiosny* był



zwolennikiem teatru poetyckiego, ze swej istoty tragediowo-misteryjnego, i jego etycznego przesłania. Nawiązywał wprost do tradycji teatru religijnego mającego swe źródła w antyku, „realizującym „helleński ideał piękna”<sup>21</sup>, o czym tak mówił: „teatr zawsze był pewnego rodzaju misterium, którego przedmiot stanowi konflikt o charakterze «etycznym», konflikt jednostek o sprzecznych zapatrywaniach”<sup>22</sup>.

Dramaty autora *Pogromu* wpisują się w tendencje nowoczesnego teatru dążącego do autonomii na przełomie wieków XIX i XX. Miało się to wyrażać m.in. w przemianach gatunkowych polegających na powołaniu do życia nowej wypowiedzi dramaturgicznej, powstającej w opozycji do konwencji dramatu realizującego zasady mimetyzmu i związanymi z tym opisowością, analitycznością, prezentacją wybranych fragmentów rzeczywistości (*milieu*), umiejscawianiem akcji utworu w konkretnym czasie

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> F. Płażek, *Rozmowa o teatrze*, „Marchoń” 1937, nr 4, s. 499.

i przestrzeni – „tu i teraz”. Dramat stara się „wyrazić to co niewyraźalne”, czyli to, czego nie da się wypowiedzieć w sposób dyskursywny, tylko pośrednio za pomocą symbolicznego, obrazowego, niejednoznacznego w swej wymowie języka poetyckiego. Taki dramat „dotyka więc sprawy zasadniczej – ładu świata: stałych praw rządzących człowiekiem czy historią, winy i kary, sensu i potrzeby cierpienia, potęgi ofiary, istoty miłości”<sup>23</sup>. Można zatem mówić o estetyce symbolicznej dramatu, który okazuje się tworem syntetycznym i jednocześnie synkretycznym, realizującym zasady dzieła totalnego, łączącego w swej strukturze elementy przynależące do różnych dziedzin sztuki.

W ten sposób temat przestaje być głównym wyznacznikiem dramatykacji tekstu, a stają się nim uniwersalne prawa rządzące ludzkim losem. Nadrzędnym czynnikiem organizującym tak skonstruowany tekst, rozpadający się na

---

<sup>23</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] tejże, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 49.



szereg obrazów poetyckich, co jest charakterystyczne dla konstrukcji wypowiedzi poetyckiej, staje się sytuacja dziejąca się wokół określonego zdarzenia, co świadczy o tym, że charakterystyczne dla działań dramaturgów staje się dążenie do osłabienia czy wręcz wyeliminowania akcji w tradycyjnym tego słowa rozumieniu zgodnie z formułą Arystotelesa. Nadrzędnym czynnikiem organizującym strukturę dramatu i medium jego sensu staje się teraz nastrój. Wysiłek dramaturga skupia się na zbudowaniu odpowiedniego nastroju będącego głównym nośnikiem sensu. Konsekwencją takich czynności jest dominująca rola słowa poetyckiego wspartego przez gest sceniczny, światło, ruch, dźwięk, pauzę itp. Tak potraktowany gest sceniczny zaczyna dominować nad działaniem postaci, a konstrukcje językowe determinują układ sytuacji dramatycznej. A zatem, „ponieważ istotą teatru jest działanie, a istotą poezji słowo, dramat poetycki staje się działaniem

doświadczonym w słowach”<sup>24</sup>. Dlatego akcja dramatu może wydawać się nikła, a napięcie dramatyczne budowane jest tu na innych zasadach.

Ważne okazuje się stwierdzenie, że podstawowym tworzywem dramatu staje się język poetycki posługujący się symbolami. Obrazowy, zmysłowy symbol sugeruje ukryty, niejasny sens i pozwala ujawnić obecność tajemnicy przez budowanie nastroju pobudzającego w człowieku sferę emocjonalną. Tak więc, jak pisała Irena Sławińska, w tym dramacie chodzi „o przenośne, takiego podejścia do dziejów ilustrować jakieś wyższe prawo, rządzące światem poetyckim dramatu”. Wzmocnieniu tego efektu oddziaływania nastroju służy wartość brzmieniowa słów osłabiająca ich funkcję komunikacyjną. Z tego powodu nie bez znaczenia w dramacie symbolicznym okazuje się dobór i układ słów w określone frazy naśladowujące formy muzyczne i oddające rytm. W tym rytmie

---

<sup>24</sup> M. Prussak, *Dramat poetycki*, [w:] *Słownik Literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej [et al.], Wrocław 1992, s. 216.



toczą się zdarzenia w dramacie. On buduje szczególne napięcie oddziałujące na podświadomość odbiorcy, pobudzając go emocjonalnie. Dramat w tym kształcie zbliża się do dramatu muzycznego, przy czym w tym przypadku muzyczność jest immanentnym składnikiem tekstu. Warto podkreślić, że obrębie struktury tekstu dramatycznego na równych prawach współistnieją różne środki artystycznej ekspresji, takie jak słowo, dźwięk, światło, ruch i gest sceniczny, co decyduje o kształcie konstrukcji dramatycznej. Śmiałe operowanie symbolami, wspartymi przez przenośnie i metafory poetyckie, pozwala twórcy na przekroczenie ograniczeń czasu i przestrzeni i uzmysławia, że mamy do czynienia z parabolicznym znaczeniem przebiegu zdarzeń i takim ujęciem postaci.

Takie „poetyckie” podejście Płazka do nowocześnie rozumianej estetyki dramatu i teatru miało wpływ na odczytanie i kreację wizji przeszłości w jego sztukach. Dotyczy to zarówno jego dramatów o tematyce antycznej, jak i słowiańskiej, ściśle zresztą ze sobą powiązanych. W tym samym czasie pisze

bowiem: w roku 1904 *Elektrę* i *Świątą wiosnę*, a w roku 1907 *Pogrom* i *Eirię*. W swoim podejściu do historii Płazek zajął stanowisko bliskie konstatacjom Fryderyka Nietzschego, który w swych *Niewczesnych rozważaniach* zakwestionował wiarygodność historii antykwarycznej, zupełnie, jego zdaniem, nieprzydatnej dla potrzeb życiowych na rzecz idei historii krytycznej:

każda przeszłość jest warta skazania, bo tak już ma się rzecz ze sprawami ludzkimi: zawsze władaty w nich gwałt i słabość ludzka. To nie sprawiedliwość sprawuje tu sądy, tym mniej łaska wyrok swój ogłasza: lecz życie samo, owa ciemna, pędząca, sama siebie nienasycenie pożądata moc<sup>25</sup>.

Historię w tradycyjnym rozumieniu miał zastąpić mit. Teraz miał być on rozumiany nowocześnie, irracjonalnie, aktywizująco. Jako ściśle powiązany z filozofią życia dla

---

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] teoż, *Dziela*, t. 13: *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff. Warszawa 1912, s. 124.



niemieckiego filozofa mit jest źródłem życiodajnej energii i mocy kreacyjnej. Twórca ma przywilej mitotwórcy, dlatego tworzy obrazy nacechowane dionizyjskością: aktywizmem i heroizmem. Mit ma dla Nietzschego charakter porządkujący (egzorcyzmujący) chaotyczną rzeczywistość, nadaje jej kształt, sens i wartość. Nietzsche, krocząc śladem romantyków niemieckich, powiązał literaturę i mit. To, co mityczne istnieje w czasie „wczesnohistorycznym”, jak i poza historią w przestrzeni podświadomości jednostek i nieświadomości społeczeństw.

Płazek również podjął się reinterpretacji historii i przewartościowania tradycyjnego dramatu historycznego, wykorzystując w tym celu potencjał zawarty w opowieściach mitycznych posługujących się figuralnym sposobem myślenia i symbolami. Wcześniej romantycy, a po nich twórcy modernistyczni, a przede wszystkim Wyspiański, powołali do istnienia poetycką wizję mityczno-legendowej przeszłości, aby

działać na wyobraźnię odbiorców<sup>26</sup>. Tak przetworzona historia funkcjonuje w tych dramatach Płazka, podobnie jak u wspomnianych twórców, na zasadzie trwałych elementów obecnych w tradycji i kulturze, w jej różnych wyobrażeniach, ideach, a zatem funkcjonuje jako wyraz ukształtowanej świadomości historycznej i pamięci istniejącej tak w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Ta umityczniona historia,

---

<sup>26</sup> Definicja dramatu poetyckiego jest szeroka i nieostra. Podstawową definicję dramatu poetyckiego stworzyła I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] eadem, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 47- 48. Badaczka powołując się na badania angielskich szekspirologów Granville-Barkera, U.E. Fermor, W. Knigha, oraz T. Eliota. a z polskich badaczy W. Natansona, M. Jabłonkówny, R. Brandstaettera. Początki dramatu poetyckiego badaczka łączy z tragedią grecką, misteriami średniowiecznymi, dramatem romantycznym i modernistycznym. Ostatecznie Sławińska dochodzi do wniosku, że dramat poetycki jest bardziej „zawołaniem bojowym” niż ściśle sprecyzowanym gatunkiem literackim (s. 101). Zob. też M. Prussak, *Dramat poetycki*, [w:] *Słownik Literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej [et al.], Wrocław 1992, s. 216; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 105. Za cechy ogólnie szeroko rozumianego dramatu poetyckiego za I. Sławińską można uznać: apsychofizizm postaci, dążenie do syntezy, dwupłaszczyznowość akcji, metaforyczność, wszechczasowość i wszechprzestrzenność. M. Rusek (*Miniatury światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 180) dodaje unieważnienie roli akcji w dramacie i dążenie do mitologizacji wypowiedzi.



rozpadająca się na szereg sugestywnych obrazów, podatna na różne interpretacje, pozwala na aktualizację tematyki (np. odniesienie się do niepokojących współczesnych kwestii politycznych) i jednocześnie na uniwersalizację tematyki i stawianie pytań o charakterze moralno-psychologicznym, egzystencjalnym i filozoficzno-religijnym. Z tego powodu w przypadku tych dramatów należy mówić o względności prawdy historycznej, o dominacji legendy, podania, mitu nad przekazem historycznym. W obrębie fabuły dramatu, czemu podporządkowane są koncepcje bohaterów, czasu i przestrzeni, dochodzi do „przeobrażania się dziejów w legendę, rodzącą mit, i zwycięstwa mitu nad historią. Na dalszej płaszczyźnie również – tragicznego zwycięstwa mitu nad życiem”<sup>27</sup>. W przypadku utworów dramatycznych Płazka, wpisujących się w taką, właśnie modernistyczną wizję umitycznionej, po nietzscheańsku traktowanej historii, mamy do czynienia z wytworem

---

<sup>27</sup> J. Nowakowski, *Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 108.

wyobraźni, szczególnym konstruktem etycznym, poświadczającym obecność mitycznego myślenia o rzeczywistości i wykorzystującym nacechowane fatalistycznie motywy zbrodni, ofiary, winy i kary.

Poświęcone Słowiańszczyźnie sztuki Płazka nie są zatem inspirowane pracami znanych historyków, takich jak Karol Szajnocha czy Władysław Smoleński. Nie mają one też charakteru dydaktycznego. Są, powtórzmy to raz jeszcze, poetyckim, mitycznym, symbolicznym z założenia tworem wyobraźni i marzeń dramaturga. Problem symbolizacji świata przedstawionego w dramacie opartym na fundamencie mitycznym domaga się znalezienia wiarygodnego języka – doboru odpowiednich środków artystycznego wyrazu i formy literackiej mogących wyrazić „to co niewyraźalne”, udźwignąć ową niedającą się słowami wypowiedzieć tęsknotę za utraconym ładem, jednością i aksjologią nadającą sens ludzkiemu życiu. Tu szczególną rolę odgrywa nie wiedza, tylko intuicja, wrażliwość,



przecucie, imaginacja, marzenie. Sztuki te są swobodną interpretacją wybranych zagadnień i idei.

Młodopolskie koncepcje przeciwstawiając się pozytywistycznej historii apelowały do pozapoznawczych czynników. Owo odwołanie się miało miejsce nie tylko w procesie badawczym, gdzie mówiono o intuicji badacza i nie tylko intuicji, ale o potrzebie „przeżyć”, „odczucia przeszłości”, lecz także w ekspozycji, która również miała trafiać do emocjonalnych sfer umysłu<sup>28</sup>.

Tak więc Płazek swą słowiańską wizję, zaprezentowaną w kilku dramatach takich jak: tworzące dylogie *Śnieżycy* (1904), *Święta wiosna* (1904), *Pogrom* (1907) i *Topór* (1938), wywiódł bezpośrednio z literatury pięknej, głównie ze sztuk romantyków Juliusza Słowackiego (*Balladyna*, *Lilla Weneda*) i Cypriana Kamila Norwida (*Krakus*, *Wanda*) oraz ze współczesnego mu dramatu Wyspiańskiego (prasłowiańskie z ducha *Legenda I i II*,

*Bolesław Śmiały*, *Skałka*). Nie bez znaczenia są także związki Płazka ze środowiskiem artystycznym Zaświecia. Warto przypomnieć o słowiańskich fascynacjach samej Wolskiej, czego potwierdzeniem są jej utwory, takie jak: *Święto Słońca* (Lwów 1903), *Z ogni kupalnych* (Skole 1903) i *Swanta. Baśń o prawdzie* (Lwów 1909). Nie bez wpływu na kształt formalny i styl omawianych utworów Płazka pozostają także wzorce zapożyczone z tragedii antycznej Sofoklesa i Eurypidesa, Szekspira i współczesnych mu Maurycego Maeterlincka i Hugo Von Hofmannstahla. Dlatego sztuki Płazka mają charakter intertekstualny, a lektura Słowiańszczyzny w jego przypadku przyjmuje kształt kulturowy. Podobnie jak u Norwida, Słowackiego, Wyspiańskiego czy Hofmannstahla, historia – mit – współczesność wzajemnie się ze sobą zespalają w jeden węzeł i determinują. Sztuka w swej strukturze ogarnia przeszłość i teraźniejszość, utrwała wyobrażenia przeszłości i przynosi swoistą prawdę dziejową zawieszoną w przestrzeni mitu. A zatem materiał fabularny zapożyczony został z literatury,

---

<sup>28</sup> J. Dutkiewicz, *W sprawie historiografii neoromantycznej*. „Kwartalnik Historyczny” 1958, nr 4, s. 1143.





podobnie jak chwytły artystyczne i styl wypowiedzi nacechowany poetyckim patosem. Jednak w przypadku sztuk Płazka nie do końca można mówić o świadomym naśladownictwie wzorców grożącym epigonizmem. Starożytność słowiańska ściśle powiązana u niego ze starożytnością grecką, udział legend, podań, baśni, mitów funkcjonuje tu na specjalnych prawach.

Tak więc Płazek stworzył własną, sceniczną wizję dziejów piastowskich, utrzymaną w konwencji symboliczno-secesyjnej, skonstruowaną z punktu widzenia nie tyle historycznego, ile kulturowego. Zdawał sobie przy tym sprawę, że utrwalone w różnych podaniach i legendach „dzieje bajeczne”, bogate w treści, których niezbywalną część stanowią elementy fantastyczne, pozwalają na zbudowanie barwnej wizji scenicznej łączącej w jedną całość słowo – rytm – światło – gest i budującą szczególną atmosferę „pradawności”. Wolor artystyczny, który wysuwa się na plan pierwszy w sztukach Płazka, nie niweluje jednak siły aluzji do współczesnej sytuacji duchowej

i politycznej, chociaż, o czym była już mowa, sposób zaprezentowania tych kwestii sprawia, że „słowiańskie” dramaty autora *Toporu* dają się odczytać jako uniwersalne przypowieści o bezwzględnej walce o władzę, winie, konieczności poświęcenia i nadziei na duchowe zmartwychwstanie.





Anna Kuligowska-Korzeniewska, Akademia Teatralna im.  
Aleksandra Zelwerowicza

## ***Rewolucja w „krajnie fantastycznej”. Utopie Kazimierza Przerwy-Tetmajera***

Trudno o bardziej druzgocącą opinię o *Rewolucji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera niż ta, którą wydał na łamach podręcznikowej *Młodej Polski* Artur Hutnikiewicz. Najgłośniejszy liryk przełomu wieków nie zadawał badacza jako dramaturg. Nawet w „najwybitniejszej próbie dramatycznej”, czyli czteroaktowym *Zawiszy Czarnym* (1901), Tetmajer, wedle Hutnikiewicza, nie potrafił zharmonizować i zestroić elementów o tak rozbieżnej proveniencji w całość jednolitą i artystycznie logiczną, gubił nerw dramatyczny w poetyckiej retoryce i licznych długiach, kontrolował się słabo, co jeszcze bardziej jaskrawo zaznaczyło się w dramatach późniejszych, takich jak

publicystyczna *Rewolucja* (1906) czy *Judasz* (1917), podejmując wątek tak bardzo w literaturze tego okresu popularny.

*Rewolucji* Hutnikiewicz poświęcił w cytowanej monografii jeszcze jedno zdanie:

groza i historiozoficzne perspektywy fenomenu dziejowego w *Rewolucji* imponować zapewne mogły wielkością podjętych zadań, którym nie sprostało jednak pióro pisarza<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 255, 101. Podobną opinię wyraził Lesław Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1982, s. 259: „Tetmajer dość nieudolnie stylizuje obrazy zdarzeń na wzór *Nie-Boskiej komedii*”.



W tej charakterystyce badacz nie zwrócił uwagi, że owym „fenomenem dziejowym” była rewolucja 1905 roku i że Tetmajer — wcale niepublicystycznie — dał bezpośrednie świadectwo krwawych i zarazem przełomowych w dziejach Polski wydarzeń. Bo rzeczywiście, nie rezygnując z „poetyckiej retoryki”, nakreślił szeroką, a zarazem niezwykłą panoramę sporów politycznych oraz ideowych w obozie rewolucji i w obozie jej przeciwników. Może dlatego Tetmajerowska *Rewolucja* zyskała nawet miano *Nie-Boskiej komedii*. Czy dorównała dziełu Zygmunta Krasińskiego? Że Tetmajer miał takie ambicje, świadczy list poety do przyjaciela Ferdynanda Hoesicka z marca 1899: „trzeba iść przede wszystkim, a może i tylko, śladem naszych Królów-Duchów, kontynuować, o ile sił starczy, *Dziady*, *Nieboską komedię*, Słowackiego idee patriotyczno-demokratyczne...”<sup>30</sup>.

Nowe dwutomowe wydanie *Dramatów* Kazimierza Przerwy-Tetmajera pod redakcją Marii Jolanty Olszewskiej

---

<sup>30</sup> Cyt. za: K. Jabłońska, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków 1969, s. 60.

i Agnieszki Skórzewskiej-Skowron (Warszawa 2019) skłania do weryfikacji tych sądów, przede wszystkim poprzez wskazanie kontekstów politycznych *Rewolucji*. Próba jej wystawienia w roku 1906 w Teatrze Miejskim w Krakowie pod dyrekcją Ludwika Solskiego – jak wiadomo – nie powiodła się z powodu sprzeciwu cenzury. Dzięki zachowanemu w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego pismu Wysokiego Prezydium C.K. Namiestnictwa we Lwowie możemy po raz pierwszy zacytować uzasadnienie tego zakazu z września 1906: „przedstawienie na scenie jaskrawych obrazów przygotowań i działań rewolucyjnych mogłoby zwłaszcza w czasach obecnych niezwykłego podniecenia umysłów dać powód do demonstracyjnych objawów i zaburzenia spokoju publicznego”. Ten „spokój publiczny” mogły zaburzyć wypowiedzi „rewolucjonistów obu płci z rozmaitych sfer społecznych”, ciągnących przed barykadą, nazwaną przez poetę „ołtarzem wolności”, na którym składają swoje żądania, marzenia, nadzieje. Choć Tetmajer nie brał udziału



w rewolucji 1905 roku, to chłonał – czego świadectwem jest jego dramat – postulaty strajkowe, hasła ulicznych demonstracji, apele partii politycznych różnych orientacji. Zanim poznali je czytelnicy w Krakowie, warszawski tygodnik „Świat” 24 marca 1906 wydrukował *Prolog z dramatu „Rewolucja”*, który mógł uśpić czujność cenzury rosyjskiej. Rekomendowano bowiem „nowy dramat” Tetmajera zdaniem: „liczy trzy akty, napisany jest wierszem, dzieje się w krainie fantastycznej”<sup>31</sup>.

Krytycy zarzucali Tetmajerowi, że napisał „Rewolucję w karykaturze” (Wilhelm Feldman), że ulepił „marionetki z komunałów mieszczańskich” (Jan Lorentowicz). Nie wolno jednak zlekceważyć utopii rewolucyjnych, zawartych w tym poetyckim dramacie. Zachowały one wszak swoją społeczną i polityczną moc! Nie muszą też odstręczyć dzisiejszych czytelników i także ludzi teatru młodopolska emfaza Tetmajera, czy też dawne zarzuty o niesceniczości jego dramatu. Nawet

jeśli *Rewolucja* pędzi rachityczny żywot – w cieniu *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego – warto się o nią upomnieć. I także zastanowić się, dlaczego jeszcze w trakcie trwania wydarzeń rewolucyjnych Kazimierz Przerwa-Tetmajer wieścił już klęskę tego potężnego buntu. Ginie przecież wódz rewolucji – „Mistrz”, jak ginie Pankracy w *Nie-Boskiej komedii*, co może prowadzić do interesującej analizy Tetmajerowskiej wizji rewolucji – z perspektywy dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych teorii filozoficznych, politycznych i społecznych.

---

<sup>31</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Prolog z dramatu „Rewolucja”*, „Świat” 1906 nr 12 (podkr. — A.K.-K.).



Agnieszka Skórzewska-Skowron, Uniwersytet Warszawski

**Słowiański paradoks na drodze poznania Prawdy  
jednostki i narodu w dramatach *Swanta. Baśń*  
*o prawdzie Maryli Wolskiej i Wyśniony dramat*  
Jadwigi Marcinowskiej**

Początki słowiańszczyzny, jej wierzenia, styl życia, to miejsce niedookreślone, niezbadane, gdzie fizyczne artefakty, o mniej lub bardziej znanym przeznaczeniu, funkcjonujące w obiegu ludowym opowieści, zwyczaje, w których słycać echo pradawnych wierzeń, ustalenia badaczy ludowości, przemyślenia filozofów, w końcu literackie obrazy mieszają się ze sobą, tworząc tygiel z gotującym się wywarem, w oparach którego tworzą kolejni autorzy. Słowiańszczyzna jawi się tu jako atrakcyjna właśnie z powodu swojej niejasności, niepewności. Nie ma innej możliwości dotarcia do jej źródeł jak tylko poznanie

intuicyjne, przez wyobraźnię. To właśnie podstawowy paradoks Słowiańszczyzny, który z pozornej jej słabości czyni siłę i wręcz konieczny warunek do tego, by móc dotrzeć do Prawdy i Życia.

Jej drugim paradoksem jest ukazywanie się tej migoczącej, niejasnej, nie do końca poznanej, pozostającej w sferze ducha rzeczywistości słowiańskiej przez bardzo konkretne, fizyczne znaki, głównie naturalne. Duch słowiański odczytywany jest w biegu natury, w związanych z nim obrzędach, wierzeniach, przedmiotach. Stają się one medium spotkania z niepoznawalnym.



Z tej nieokreśloności Słowiańszczyzny, niejako przymusu poznania pozarozumowego, bo innej drogi nie ma, z paradoksu konieczności poznawania tej rzeczywistości przez widzialne, materialne znaki natury, skorzystały w swojej twórczości dramatycznej Maryla Wolska i Jadwiga Marcinowska. Badacze literatury zwracają uwagę na to, że zarówno *Swanta. Baśń o prawdzie* (1906), jak i *Wyśniony dramat* (1907) to teksty, w których baśniowość, pradawne wierzenia nie są tylko tłem interpretacyjnym dla historycznych wydarzeń, ale stają się przedmiotem akcji dramatycznej. W *Swancie* Wolska łączy rzeczywistość nadprzyrodzoną z tą ziemską, choć legendarną. Z kolei w dramacie Marcinowskiej świat bóstw słowiańskich jest głównym tematem utworu.

Dla obu autorek wędrówka w głąb – świadomości jednostki i świadomości narodu lub ogólniej wspólnoty słowiańskiej – to główny kierunek docierania do Prawdy i Życia. Dzięki temu odrzucone zostać mogą rozumowe interpretacje, które często przez teoretyczne rozważania, oddalają od tego,

co jest istotą rzeczy. A to właśnie istota rzeczy, dotarcie do życiodajnego źródła, zarówno dla Wolskiej, jak i Marcinowskiej, stanowią imperatyw twórczości.

Należy jednak podkreślić, i to stanie się również przedmiotem niniejszego tekstu, że dla każdej autorki u podstaw tej wędrówki w głąb, poszukiwanie źródła, leżała inna intencja i inne założenia. Przełożyło się to później na wymowę ich tekstów, które, choć na pozór podobne w treści, w swej istocie prowadziły jednak do różnych konkluzji.

Dla Maryli Wolskiej świat wyobrażony, wewnętrzny, poznawalny w momencie szczególnym był niezbywalnym elementem jej życia. Zwraca na to uwagę Iwona Rusek, analizując wpływ na wyobraźnię poetki tajemniczego przyrzędu zwanego *kręcidłem*, którego używała ona aż do zamążpójścia. Za jego pomocą Wolska wprowadzała się w stan ekstazy:

Stan ten, wywołany leszczynowym drążkiem i figurą spirali, ułatwiał zgodnie ze swoją symboliką wyrwanie się z tego świata, aby wkroczyć w inny, ten po



drugiej stronie. Był on również swoistym zaproszeniem do wnikania we wnętrze wszechświata, w jego głębie<sup>32</sup>.

Wolska wspominała, że myślało jej się wówczas bardzo płynnie, lekko. Poznanie w ekstazie jawi się jako coś naturalnego, organicznego, a nie coś, nad czym trzeba ślęczeć godzinami, rozważając różne rozwiązania i możliwości. Stąd też dotarcie do Prawdy, jakie jest celem bohaterki jej dramatu, dzieje się właśnie w przestrzeni ekstazy, w chramie naznaczonym boską obecnością, choć, znów paradoksalnie, Swanta tej obecności nie czuje. Doświadczenie ekstatyczne kapłanki miało by zatem swój początek nawet nie w wyobraźni autorki, ale po prostu w jej własnym przeżyciu.

Dla Maryli Wolskiej nieokreśloność Słowiańszczyzny jest doskonałą przestrzenią dochodzenia do Prawdy o sobie. Prawdy, która wprawdzie może okazać się tragiczną, ale odkrycie jej

---

<sup>32</sup> I. Rusek, *Miejsce w słowo zakłęte, Obraz Lwowa w poezji Maryli Wolskiej*, [w:] *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2009, s. 354.

czyni człowieka pełnym. Mitologia słowiańska, którą wykorzystuje dramatopisarka, ma zatem wymiar ogólnoludzki i nie wiąże się z przynależnością do jakiegokolwiek nacji.

Inaczej jest w przypadku tekstu Jadwigi Marcinowskiej. Ta autorka, późniejsza teozofka, popierająca wezwania Karola Libelta, by przez słowiańszczyznę dotrzeć do polskiego ducha i odzyskać go, a potem dokonać przemiany i twórczego przebudzenia wszystkich Słowian, stworzyła opowieść początku narodu polskiego. Dziecko bogini Żywii to bowiem Piast – protoplasta Polaków. Autorka, przez postać Baby Morany, sięgnęła też jeszcze głębiej i w opowieści o początku zawarła opowieść o prapoczątku – kiedy bóstwa pojawiały się na białej pustyni.

Marcinowska realizuje w ten sposób koncepcję Libelta o wiedzy intuicyjnej, w której poznanie dokonuje się przez wyobraźnię – to wyobraźnia dramatopisarki jest źródłem opowieści prapoczątku i początku, które z kolei dają wgląd w to, czym jest naród polski i jaka jest jego rola w świecie. Ten



bowiem jest wezwany, by czuciem oraz wolą rozbić hegemonię rozumu, reprezentowanego przez to, co niemieckie, i przywrócić pierwotną równorzędność tych trzech: rozumu, czucia oraz woli.

Słowiańszczyzna jest zatem dla autorki doskonałą przestrzenią powrotu do czucia i woli, bo z powodu swojej niedookreśloności, pozbawiona jest rozumowych konstruktów, porządkujących interpretacji. Opowieść, jaką snuje w dramacie Marcinowska, nie podlega kategorii prawdy rozumowej. Nie da się sprawdzić do końca, co w słowiańskiej mitologii czy nawet rzeczywistości jest fantazją, a co prawdą. Daje to poczucie wolności i możliwość dowolnej penetracji ducha za pomocą intuicji, poznania wewnętrznego.

Niejednoznaczna Słowiańszczyzna, którą wielu nadal próbuje okiełznać i tłumaczyć, stała się dla obu dramatopisarek miejscem odnajdowania Prawdy jednostki i Prawdy narodu. Co ciekawe, i Wolska, i Marcinowska miały bardzo szeroką wiedzę o Słowiańszczyźnie, zgodną z rozpoznaniem ich czasów. Jednak to wyobraźnia była przez nie uznana za wyższy stopień

wtajemniczenia w wiedzę – tę pełną, nie sprowadzoną wyłącznie do poznania rozumowego. Ono jest obecne również w tych dramatach, ale nie jest jedyne ani najważniejsze. Paradoks Słowiańszczyzny polega na tym, że tylko przez jej nieokreśloność, niejednoznaczność można dotrzeć do niezmiennej Prawdy.



Hanna Ratuszna, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## Mit początku – *Wież Iwo* Natalii Dzierżkówny

Utwór Jerzego Orwicza (Natalii Dzierżkówny) z 1907 roku wpisuje się w nurt fantastyki historycznej, w której refleksja o Prastłowiańszczyźnie wraca stłumionym echem, jest zwykle podstawą dla opowieści o współczesności. W dramacie określonym jako fantazja – świat chramów, bogów, stosów ofiarnych prezentuje się jako mało rzeczywisty, jest bowiem oniryczny, baśniowy. Sytuacja ta nie wynika z nieporadności artystycznej autorki. Dzierżkówna, urodzona na Podolu tłumaczka literatury angielskiej, rozmiłowana w sztukach plastycznych (studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie), w twórczości prozatorskiej (jest np. autorką *Gołębice*, *Ela* z 1903 roku), dramatycznej (jako np. autorka dramatu o Słowackim pt. *Nad Arnem* z 1911 roku), współpracująca z „Bluszczem”

i „Wędrowcem”, zesłana za działalność społeczną i polityczną do Archangielska, była ceniona przez społeczność czytelników. Jej pierwszy dramat pt. *Wież Iwo* został oceniony jako „uszyty z przejęciem”, „bogaty w literackie piękności” (recenzja zamieszczona w „Bluszczu” 1907, nr 49, s. 3). Baśniowość przedstawionych obrazów wiązała się przede wszystkim ze stylem mówienia o przeszłości, z artystycznym ujęciem Prastłowiańszczyzny, uwzględnieniem jej miejsca w dyskursie literackim. O tym, że był to dyskurs konieczny nie trzeba przekonywać. Refleksja o zamierzchłej, idealizowanej przeszłości, czasach kształtowania państwowości, formułowania życia plemiennego, wyznaczania obszarów wolności – także w relacjach z zaborczymi sąsiadami (np. Germanami), była niezwykle istotna w obliczu zaborów, utraconych swobód,





prowadzonej polityki germanizacji czy rusyfikacji. Przeszłość stanowiła istotny punkt odniesienia w refleksji o współczesności, o przeobrażeniach, które dokonywały się w cieniu wojny japońsko-rosyjskiej (Polacy wiązali z nią wielkie nadzieje) i wydarzeń rewolucyjnych z 1905 roku. Utwór *Dzierżkówny* czytany w takim właśnie, historycznym otoczeniu pozwala zrozumieć „fantastyczny obraz” *Prasłowiańszczyzny*, ujawnia ukryty, artystyczny cel. Jest nim pragnienie wolności, chęć odbudowania utraconej (rozbitej przez zabory) jedności państwa, odzyskania tożsamości. Wizja Polski odzyskanej, żywiołowej, wolnej wieńczy podszyte poetyckim rozmarzeniem sceny, które z zamierzchłej przeszłości wyłaniają najcenniejsze wartości: odwagę, wierność własnym przekonaniom, troskę o wspólną przyszłość. Nie bez znaczenia dla obrazów scenicznych tworzących opowieść o *Władzie Iwo* jest także sama tradycja mówienia o *Prasłowiańszczyźnie*, którą w dużej mierze inicjują ustalenia Johanna Gotfrieda Herdera. Romantyczny styl narracji ożywa w dramacie *Dzierżkówny*. Herder widział w

*Słowiańszczyźnie* (jej zamierzchłych dziejach) arkadię, źródło europejskiej tradycji. Pierwsza scena dramatu zdaje się taką wizję potwierdzać. Świat duchów natury przypomina postaci ze *Snu nocy letniej* Shakespeare’a, ich związek z żywiołami wydaje się jednak także wskazywać na różnice. Duchy te nie tylko stanowią świątę tajemniczych bogów prasłowiańskich, wśród których najgroźniejsza wydaje się *Marzanna – Morana*, pojawiająca się na polu bitwy w drugim akcie (*Dzierżkówna* opisuje ją jako czarnoskrzydłego anioła śmierci, a zatem nawiązuje do tradycji chrześcijańskiej, anioła śmierci z *Apokalipsy – Abaddona*), lecz także wyobrażają siły życiowe, potęgę samej natury. W tej roli wydają się bliskie wiedźmom w *Makbeta* Shakespeare’a, które inicjują opowieść o losie człowieczym. Również los *Witezia Iwo* wydaje się być przesądzony, jest to bohater pozbawiony przeszłości, który – trochę jak *Zaratustra* Nietzschego – schodzi z gór i niesie ludziom „dobrą nowinę”, w utworze – pragnie spotkać boginię *Dziedziliję*. Spotkanie z boginią, opisane w trzecim akcie jako



mistyczne doznanie, łączy się z miłosną historią do Olchy (historia ta stanowi interesujący kontekst dla przedstawionych wydarzeń). Witeź jest bohaterem solarnym, który poświęca swe życie dla przyszłości, przeciwstawia się władcy Winety w imię prawdy, jedności, wiary w miłość. Iwo składa ofiarę, równocześnie jednak okazuje się prorokiem, kimś, kto odsłania absurdy rzeczywistości, demaskuje zdradę. Nad światem dramatycznych zdarzeń góruje postać Światowida, którego królestwo, Arkona - symbolizuje prawdę odrzuconą przez mieszkańców legendarnej Winety (za sprzeniewierzenie spotka ich kara, Wineta stanie się zatopionym miastem, prasłowiańską Atlantydą). Utwór Dzierżkówny ujawnia obecne w dyskursie o Prasłowiańszczyźnie (zwracał na nie uwagę m.in. Zorian Dołęga-Chodakowski w rozprawie *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*) koneksje religii pogańskiej z chrześcijaństwem. Istotne okazuje się także odczytanie roli zrywów wolnościowych, które (jak uważał Mickiewicz: „trzeba było przewrotów, najazdów, aby wyniszczyć dawne żywioły

i zaszcześcić nowe”<sup>33</sup>) służą przyszłości. Ważną rolę w kształtowaniu postaw, tzw. mocnych ludzi, wspomina o nich w rozprawie pt. *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski* Tadeusz Linkner<sup>34</sup>, miały pieśni i obrzędy odsłaniające sens (znaczenie) etapów obcowania z *sacrum*. Prasłowiański witalizm, świeżość, prostota, swoboda (obecne m.in. w sposobie wyrażania uczuć, w wyznawanym systemie wartości) stanowiły przeciwwagę dla przepychu, bogactwa, sztuczności zdeprawowanego świata Zachodu, który reprezentował Władca Winety. W opozycji swojski – cudzoziemski (który interesująco analizował w pismach poświęconych Prasłowiańszczyźnie Dominik Magnuszewski) istotną rolę odgrywała także inna: pogański – chrześcijański. Czy jednak – jak pisała m.in. Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie*<sup>35</sup> – mit początku wytworzył się w wyniku „rewindykacji wszystkiego, co ukryte,

<sup>33</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 8, *Literatura słowiańska*, kurs I, tłum. L. Płoszewski, Warszawa 1945-1955, s. 290.

<sup>34</sup> T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991.

<sup>35</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2016.



stłumione” (M. Janion), czy raczej był związany z tęsknotą za utraconą jednością, pragnieniem wolności w wymiarze społecznym i indywidualnym? Odpowiedź na to pytanie stanowi punkt dojścia prowadzonych rozważań.



Edward Jakiel, Uniwersytet Gdański

## **Biblia w dramacie Franciszka Kruczkowskiego**

### ***Pasja***

Biblia w literaturze polskiej to wielowiekowa tradycja. Tematyka zaś pasyjna to szczególne dziedzictwo polskiej kultury literackiej. Różnorodnie realizowana w dramacie polskim: od liturgicznych rekonstrukcji, po dramat symboliczny (np. Kasprowicz) – męka Chrystusa na stałe weszła do polskiego dramatu biblijnego. Propozycja, o której tutaj mowa, jest eklektyczną kreacją, łączącą kilka sposobów prezentacji tematu pasyjnego. Odbiega znacząco od realizacji młodopolskich (dramat powstał w 1912 roku), które wszechstronnie analizował Wojciech Kaczmarek w swych monografiach *Złamane pieczęcie Księgi...* (1999) i *Od kontestacji do relacji...* (2007).

Utwór Franciszka Kruczkowskiego, podobnie jak wcześniejsza kompozycja z 1907 roku *W Narodzenie Boże*, napisany był z myślą o jego katechetycznym zastosowaniu nie tyle w bezpośredniej dydaktyce, co w szeroko rozumianej katechezie realizowanej przez inscenizacje religijne. *Pasja* Kruczkowskiego dalece odbiega od realiów biblijnych. Najpierw dlatego, że z przekazów kanonicznych nie wykorzystuje wszystkich perykop. Ponadto silne są tu zabiegi apokryficzne. Elementem dominującym zaś jest warstwa fikcyjna, inkorporująca w realia procesu, a szczególnie męki i śmierci Jezusa na Golgocie, wątków narodowych i historyczno-społecznych.



*Pasja* Kruczkowskiego posiada czytelne znamiona dramatu religijnego o ludowym charakterze. Łączy w niej autor wiele różnych form gatunkowych i stylów. Znajdujemy tu fragmenty właściwe dla dramatu zbliżonego do form liturgicznych, ale też wykorzystuje autor technikę symboliczną, budując formę monumentalną, przypominającą realizacje operowo-dramaturgiczne nie tak znowu odległe od wagneryzmu, swobodnie tu dość potraktowanego. Możemy też w przypadku tej kompozycji mówić o jakimś *novum* gatunkowym, w którym szopkę narodową, czy też jasełka o tematyce współczesnej, zastąpiły realia pasyjne – wydarzenia na Golgocie. Pojawienie się takich postaci jak Krzyżacy, chłopci polscy, artysta czy wreszcie wieszcz narodowy w osobie Mickiewicza pozwalają odczytać w dramacie nie tyle jakiś rodzaj artystycznej interpretacji biblijnych przedstawień męki Chrystusa, ile raczej rekonstrukcję tematów historycznych i społecznych.

Badając biblijną tkanę w dramacie Kruczkowskiego pt. *Pasja*, podejmuje się analizy czterech aspektów.

Pierwszym z nich jest porządek zdarzeń. W oparciu o perykopy synoptyczne i Janowy opis można zauważyć, jak niekompletna jest to rekonstrukcja. Kruczkowski wybrał tylko niektóre epizody, absolutnie zubożając przekaz kanoniczny. Temat paschalny w jego ujęciu nie obejmuje wszystkich „segmentów” kanonicznych narracji. Brak tu szczególnie tak bardzo rozbudowanych perykop z Janowej „wersji” przebiegu wieczery, brak też wielu innych elementów kanonicznych narracji. Kruczkowski, rozwinięwszy temat narodowy, nie łączy – co szczególnie ważne – tematu pasyjnego z tematem zmartwychwstania.

Osobnym problemem jest kreacja osoby Chrystusa. Interesujące jest tu ujęcie problemu w dwóch aspektach: słowo i czynu. Obserwacja materiału literackiego i odniesienie go do tego, co niosą przekazy kanonicznych Ewangelii uzmysławia, jak odległy od archetektu biblijnego jest utwór Kruczkowskiego



i w jakim kierunku poszła kreacja Jezusa, dokonana przez autora dramatu.

Sanhendryn – Arcykapłan – Świątynia stanowi kolejny, ważny temat analizowanego utworu. Najważniejsze jest nie tylko skonfrontowanie izraelskich instytucji religijnych i prawnych z ich literackim obrazem, co wyjaśnienie, jakie nowe ich jakości, dalekie lub nie tak znowu odległe od przekazów kanonicznych skomponował Kruczkowski. Konfrontacja Sanhendry – Jezus jest tu języczkiem u wagi. Dodać tylko należy – na jakich poziomach ta konfrontacja się dokonuje i na ile jest ona ujęta przez autora analizowanego tekstu w tej perspektywie, w jakiej przedstawiają ją biblijne narracje.

Zbadanie nawiązań do tekstów starotestamentowych pozwoli odczytywać, jak słabe są znaki sygnalizujące związek męki Jezusa z zapowiedziami prorockimi w tym dramacie. Badanie tego, czemu służą tak naprawdę odniesienia i aluzje to Starego Przymierza w *Pasji* Kruczkowskiego pozwoli zrozumieć

fundamentalne założenia realizacji tematu pasyjnego tego autora.



Joanna Dobrowolska, Uniwersytet Warszawski

## **Ukraiński dramat modernistyczny na przykładzie twórczości Łesi Ukrainki. Obraz Ukrainy i Słowiańszczyzny w *Pieśni lasu***

Tematyka mojego referatu będzie dotyczyła twórczości Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz), jednej z najważniejszych reprezentantek ukraińskiej dramaturgii modernistycznej na przełomie XIX i XX w. O oryginalności jej twórczości scenicznej decyduje specyficzne połączenie inspiracji osiągnięciami literatury zachodnioeuropejskiej razem z programowymi nawiązaniem do ukraińskiej tradycji narodowej (w XIX w. będącej właściwie w fazie krystalizacji) i kultury słowiańskiej. W utworach Łesi Ukrainki znaleźć można odwołania do zdobyczy modernizmu i Wielkiej Reformy Teatru; twórczości Gerharta Hauptmanna, Maurice'a Maeterlincka czy

Maksima Gorkiego; a zarazem żywe problemy, idee i wartości ruchu kulturalnego Młodej Ukrainy. Jednym z głównych celów Ukrainki było wydobycie kultury ukraińskiej z przestrzeni prowincjonalizmów, zniwelowania jej sztucznego odseparowania od europejskich źródeł.

Przedmiotem mojej interpretacji będzie „dramat-feeria” *Pieśń lasu* (*Лісова пісня*, 1912). Kanwą akcji dramatu jest historia miłości człowieka i boginki leśnej Mawki – autorka wykorzystała więc popularny topos literacki nieszczęśliwej, niespełnionej miłości. Jednocześnie nawiązała do ludowego podania zasłyszanego w 1884 roku od matki Ołeny Pczyłki w czasie rodzinnej wizyty na Wołyniu oraz wprowadziła liczne



elementy folkloru i słowiańskiej mitologii, m.in. postaci rusałek, wilkołaków, Pokuśnika, Dziada Leśnego oraz złowrogiej i powabnej Mawki, wabiącej zbłąkanych wędrowców na bagna. Poetycka, baśniowa konwencja gatunkowa oraz fantastyczny, magiczny świat przedstawiony przypominają inne ukraińskie powieści i dramaty z okresu przełomu XIX i XX w.

Jednym z głównych wątków mojego referatu będzie interpretacja *Pieśni lasu* jako dramatu ukraińskiego, o problematyce narodowej. Skoncentruję się na obecnych w tekście śladach tworzenia dyskursu autonomicznego oraz kształtowania narodowej, ukraińskiej tożsamości i kulturowych wzorów swojskości. Liczne nawiązania do świata ludowych legend i słowiańskiej mitologii decydują o etnograficznym potencjale tekstu Ukrainki. Wybór „kamufażu” świata baśni, rytuału i mitu jest zarazem wyborem sposobu kreowania narracji o ukraińskim *ethnosie*, świadomą rezygnacją z wątków politycznych i społecznych. Ta strategia eskapizmu wobec bieżących problemów społecznych zarazem pozwala na „powrót

do źródeł” ukraińskiego folkloru i kultury ludowej. Autorka zdaje się dystansować od rzeczywistości dominacji politycznej Cesarstwa Rosyjskiego i przegranej rewolucji 1905 r. w celu odnalezienia pierwotnej, autentycznej ukraińskiej tożsamości. Jakie miejsce należy wyznaczyć poetyckiej *Pieśni lasu* na tle dramaturgii Łesi Ukrainki, przedstawiającej największe bolączki ówczesnego społeczeństwa? Florian Nieuważny podkreślał, że neoromantyczne dramaty pisarki – nasycone liryzmem, antycznymi wzorcami i aluzjami historycznymi – tworzyły złożony dyskurs o losach ojczyzny i narodowej tożsamości. Czy *Pieśń lasu* również realizuje ten cel?

Drugim wątkiem będą możliwości interpretacji *Pieśni lasu* jako dramatu słowiańskiego. Czy obecne w tekście elementy folkloru i mitologii słowiańskiej należy umieścić raczej w przestrzeni narodowej, czy szukać w nich odwołania do uniwersum kulturowego Słowiańszczyzny? Finalnie będę dążyła do zdefiniowania relacji narodowe (swojskie) a słowiańskie, a częściowo także narodowe a europejskie oraz słowiańskie





a europejskie. W jakiej relacji pozostają literackie konstrukcje ukraińskości i Słowiańszczyzny w *Pieśni lasu*? Czy są to narracje współistniejące czy wzajemnie się wykluczające?

W ramach wątków pobocznych chciałabym jeszcze odnieść się do relacji człowieka z naturą jako sferą *sacrum* oraz języka dramatu, nawiązującego jednocześnie do jakości estetycznych modernizmu i tradycji dramatu romantycznego.



Marek Grajek, Uniwersytet Warszawski

## ***Odwieczna baśń i Miasto. Dwa dramaty Przybyszewskiego osnute wokół motywów słowiańskich***

Stanisław Przybyszewski w swoim artystycznym wyznaniu wiary głosił, że to w narodzie „tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej, ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie”<sup>36</sup>. Pomimo tych deklaracji pisarz rzadko wykorzystywał w swych dziełach kostium historyczny, ale wśród jedenastu ukończonych

dramatów Przybyszewskiego aż dwa – *Odwieczna baśń* (1905) i *Miasto* (1913) – osadził on w czasach początków polskiej państwowości.

Utwory te są dość nietypowe dla autora *Confiteor*, bowiem chętnie umieszczał on akcję swych pisanych z myślą o scenie dzieł w realiach sobie współczesnych, przy jednoczesnym oderwaniu bohaterów od konkretnego miejsca i czasu, aby w ten sposób stworzyć pozory uniwersalności problemu. Jak sądzę (a co w artykule zamierzam udowodnić), teksty te – choć rozgrywające się w realiach historycznych – służą pisarzowi do przedstawienia różnych, nurtujących go w czasie, gdy je tworzył, problemów. Stawiam zatem tezę, że

---

<sup>36</sup> S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wstęp i oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 145.



należy je odczytywać w odniesieniu do momentu, w którym powstały – zarówno w skali mikro (biografia pisarza), jak i skala makro (wydarzenia historyczne, które miały miejsce, gdy tworzył).

Realia historyczne dramatów pozwalają Przybyszewskiemu poruszyć pomijaną przez niego w innych dziełach problematykę polityczną, co czyni, pisząc je – jak się wydaje celowo – w istotnych momentach historycznych (rewolucja 1905 w Królestwie Polskim oraz w przededniu wybuchu Wielkiej Wojny). Potwierdzałoby to zdanie Zbigniewa Grenia, zawarte w książce *Rok 1900*, jakoby przez całe swe życie Przybyszewski pozostawał czuły na wydarzenia społeczno-polityczne i w mniej, bądź bardziej jawny sposób dawał tego świadectwo w swoich tekstach.

Choć dramaty *Odwieczna baśń* oraz *Miasto* wykorzystują typowe dla pisarza motywy miłości i śmierci, to pomiędzy tekstami zachodzi znaczna różnica. Istotny wpływ na to ma fakt, iż oba dramaty powstają na różnym etapie życia

Przybyszewskiego. Pisząc pierwszy z nich miał 38 lat, zaś drugi powstał, gdy miał już lat 46. Choć pozornie różnica ośmiu lat nie jest duża, to faktycznie w perspektywie całego życia pisarza ma spore znaczenie. W swoim artykule nawiązuję do koncepcji biegu życia Charlotte Bühler, która pozwala mi (przyjmując założenia badaczki) wydzielić pięć okresów w biografii Przybyszewskiego. Biorąc je pod uwagę, wskazuję fakt, iż dramat *Odwieczna baśń* jest tekstem kończącym jeden z tych etapów (trzeci), zaś *Miasto* zamyka etap kolejny (czwarty). W artykule wyjaśniam znaczenie tego faktu dla odczytania obu tekstów, poddając badaniu ich treść, formę i styl.

Choć w obu dramatach obecny jest motyw ofiary (to najstarsze, bo zapisane już w połowie VIII wieku, słowo w języku słowiańskim) to w żadnym z nich przeznaczenie czy los nie dochodzą do głosu. W obu człowiek sam decyduje o tym, co go spotka. W *Odwiecznej baśni* Król składa ofiarę z własnej władzy, aby zdobyć miłość Sonki. Dramat *Miasto* z kolei ukazuje gród jako wartość najwyższą, dla której warto poświęcić wszystko –



nawet miłość do ukochanej kobiety. *Odwieczna baśń* przedstawia odmienną w dramaturgii Przybyszewskiego perspektywę widzenia relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną (pisarz nawiązuje w utworze do mitu Androgyne). Ukazuje tam zarówno walkę polityczną, jak również ścieranie się dobra ze złem. Z kolei *Miasto* ukazuje jedynie motyw rywalizacji dwóch mężczyzn.

W swoim artykule opisuję słowiańskość wskazanych dramatów. Uwzględniłam ukazane w nich motywy i śledzę schematy na których pisarz buduje akcje. Ciekawym tropem interpretacyjnym wydaje się być inspiracja Przybyszewskiego gotykiem oraz *genius loci* miejsc, w których powstawały oba dzieła – *Odwieczną baśń* pisał w Toruniu, zaś *Miasto* podczas pobytu w Rothenburg ob der Tauber niedaleko Norymbergi, co nie pozostało bez wpływu na ich kształt. Warto przeanalizowania są również kategorie malarskości i muzyczności w obu dramatach. W obu tekstach istotną rolę odgrywa w wypowiedziach bohaterów metaforyka solarna. W swoim artykule przyjrę się bliżej tym zagadnieniom,

odnosząc je do wierzeń słowiańskich. Badając wskazane teksty, odwołam się również do nigdy nie wydanej książki Bronisława Trentowskiego *Wiara słowiańska, czyli etyka piastująca wszechświat*, z którego twórczością Przybyszewski był zaznajomiony już od najmłodszych lat, o czym informował w *Moich współczesnych*.



## CZEŚĆ IV: WIEK XX

Jarosław Cymerman, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

### **„Sztuka niemal prorocza” – o krótkiej scenicznej karierze *Jeńców* Lucjana Rydla w powojennej Polsce**

Sztuka *Jeńcy* Lucjana Rydla kariery w teatrze polskim nie zrobiła. Po prapremierze w 1908 roku pojawiała się na scenie jedynie sporadycznie. Był jednak taki moment, gdy wydawało się, że ma szansę na mocne zaistnienie, prorokowano nawet, iż stanie się wkrótce częścią „żelaznego repertuaru sceny narodowej”<sup>37</sup>. Na niemal zupełnie zapomnianych *Jeńców* zwrócono uwagę w Lublinie latem 1944 roku. Sztuka ta, po

lubelskiej premierze 29 sierpnia 1944 roku w reżyserii Ireny Ładosiówny, pojawiła się jeszcze w kolejnym sezonie na deskach teatrów w Toruniu i Gdyni, by później na dobre zniknąć z polskich scen. Inscenizacja tej pocziwej ramotki w Teatrze Miejskim w sierpniu 1944 roku mogła być czymś więcej niż tylko wyrazem oczywistych wówczas antygermańskich nastrojów. Zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie, że ta opowieść o słowiańskich niewolnicach, które niewidomy wieszcz namawia do samobójczego podpalenia grodu należącego do niemieckiego

---

<sup>37</sup> J.M. [Janusz Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie. „Jeńcy” Lucjana Rydla*, „Rzeczpospolita” 1944, nr 30.



wodza Hadona po to, by ułatwić jego zdobycie przez słowiańskie wojska (w finale triumfalnie pojawiające się na scenie), oglądana była w kontekście wieści napływających do Lublina z walczącej Warszawy.

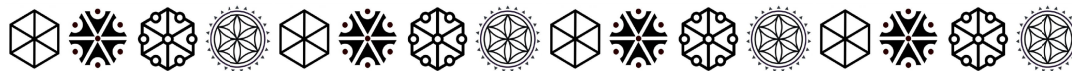
*Jeńcy* zrealizowani w sierpniu 1944 roku przez zespół Klejera i Ładosiówny byli próbą uchwycenia „chwili osobliwej” w warunkach dość ograniczonych możliwości świeżo powstałej sceny, działającej w zasadzie niemal na zapleczu wojennego. Jak pisał Zygmunt Kałużyński: „teatr lubelski wygrzebał i «odbrzązował» utwór, który, wydawało się, przeszedł na zawsze do lamusa historii literackiej”<sup>38</sup>. Jednocześnie jednak recenzenci zgodnie zauważyli, że po doświadczeniach ostatnich pięciu lat tekst Rydla nabrał aktualności, co wynikało oczywiście z dość powierzchownej analizy *Jeńców* jako opowieści o germańskiej bucie i agresji. Warto też dodać, że według zachowanego w archiwum PKWN datowanego na 20 listopada 1944 roku listu

<sup>38</sup> Z. Kałużyński, „*Jeńcy*” *Lucjana Rydla*, „Gontyna” 1944, nr 1.

do Wincentego Rzymowskiego, tekst Rydla znalazł się wśród wybranych „sztuk z polskiej literatury dramatycznej”, jakie miały wówczas zostać przełożone na język rosyjski<sup>39</sup>.

Powszechnie uznano wówczas sztukę Rydla za pretekst do przypomnienia praw Polski do Pomorza, Śląska, a nawet terenów zamieszkałych kiedyś przez Słowian połabskich. Tekst z „Gazety Lubelskiej” opublikowany po premierze w lubelskim Teatrze Miejskim w ogromnej większości został poświęcony temu właśnie problemowi, podczas gdy komentarz do samego spektaklu zamknął się zaledwie w trzech zdaniach. Zdaniem tego anonimowego recenzenta *Jeńcy* Ładosiówny to „właściwie uroczyste otwarcie wielkiego sezonu”, w którym „wszystko było godne uznania”, ale „przede wszystkim zdumiewa sama sztuka niemal prorocza”, a premiera jest „wielkim wydarzeniem, bo oto

<sup>39</sup> Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum PKWN w Lublinie, Resort Kultury i Sztuki (teatr – organizacja, repertuar, korespondencja), sygn. 2/185/0/1.12/ XV/3, k. 13-15. Obok *Jeńców* Rydla stronie rosyjskiej polecano przełożenie tekstów *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, *Dożywocia* Aleksandra Fredry, *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, *Diabła i karczmarki* Stefana Krzywoszewskiego oraz *Grubych ryb* Michała Bałuckiego.



teatr spełnia swoje prawdziwe zadanie: każe nam myśleć i rozumieć te wielkie prawdy, o których się nie pamięta, narzuca nam problemat tak nas obchodzący jak powietrze, którym oddychamy.”<sup>40</sup> Czy ów „proroczy” charakter sztuki wynikał z faktu, że jej premiera miała miejsce w końcu sierpnia 1944 roku i jej bezpośrednim kontekstem były wieści napływające z walczącej Warszawy? Czy w samobójczym geście bohaterek Rydla widziano wówczas tragedię powstańców?

Warto także zwrócić uwagę, że pozostałe dwie realizacje miały miejsce w teatrach działających w miastach, które po 1939 roku zostały bezpośrednio włączone do III Rzeszy i przez cały czas okupacji w oficjalnej niemieckiej propagandzie były przedstawiane jako odwiecznie germańskie (dotyczyło to nawet Gdyni, której nazwę – jako słowiańską – hitlerowcy zmienili na Gotenhafen). I choć kontekst tego nagłego renesansu zainteresowania sztuką Rydla wydaje się oczywisty, warto

przyjrzeć się bliżej tym trzem inscenizacjom także jako swego rodzaju świadectwom stanu ducha ówczesnych Polaków.

---

<sup>40</sup> „Jeńcy”, „Gazeta Lubelska” 1944, nr 24.



Grażyna Golik-Szarawarska, Uniwersytet Śląski

## **„Słowianin i Prorok”. Dramat słowiański Karola Wojtyły – Jana Pawła II**

Treść duchowa, myślowa twórczości Karola Wojtyły – Jana Pawła II stanowi rodzaj monolitu. Z biegiem lat, kolei losu, posługi treść ta przybiera rozmaite formy wypowiedzi: filozoficzne, teologiczne, artystyczne, zawsze jednak pozostające ze sobą w ścisłej koherencji. Dramaty: *Dawid* (zaginiony), *Hiob* oraz *Jeremiasz* zawierają wizję Słowiańszczyzny, odwołującą się do źródeł Biblijnych i do mesjańskiej ideologii polskiej dramaturgii romantycznej (Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza). Ścisły związek genetyczny łączy tę dramaturgię z zawartością *Psałterza Dawidów (Księgi Słowiańskiej)*. Poetyka utworów odwołuje się do antycznej tragedii, gatunkowej różnorodności Biblii, dramatu misteryjnego, polskiego dramatu

romantycznego i neoromantycznego (Stanisława Wyspiańskiego). Struktura formalna asymiluje teatralną teorię słowa Mieczysława Kotlarczyka. „Teatr słowa”, docierający do najważniejszych kwestii egzystencjalnych, otwiera się na „teatr wnętrza”, będący psychiczną przestrzenią protagonistów i generuje synkretyczną plastykę przestrzeni teatralnej (B. Taborski, E. Bednarczyk-Stefaniak). Jedność mistyczna życia, posługi i twórczości Autora uwidoczniła zostaje w podjętej przez niego misji słowiańskiej. W wystąpieniu podjęta zostanie próba rekonstrukcji wyznaczników ideowo-formalnych kategorii „dramat słowiański” w odniesieniu do twórczości Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Powstanie studium z zakresu historii idei oraz poetyki dramatu i teorii teatru.





Mirosław Gołuński, Uniwersytet Karola Wielkiego w Bydgoszczy

## Inna słowiańszczyzna w „trylogii wierszalińskiej” Tadeusza Słobodzianka

Zazwyczaj trzy dramaty Tadeusza Słobodzianka (*Car Mikołaj*, *Prorok Ilia*, *Śmierć proroka*) osadzone w latach 30. XX wieku na wschodnim pograniczu Polski rozpatruje się jako teksty o fanatyzmie narodowym i religijnym czy poszukiwaniu sensu życia. Wychodząc od uwagi jednego z bohaterów *Cara Mikołaja*, że oni żyją tam między „Polakami” a „Sowietami”, „katolikami” i „komunistami”, chciałbym przyjrzeć się tym tekstom z jednej strony jako próbie wydobywania słowiańskości jako pewnego sposobu bycia w świecie (bardzo odległego od potocznych wyobrażeń), z drugiej zaś jako swoistej odpowiedzi pisarza na *Niesamowitą słowiańszczyznę* Marii Janion, gdyż wpisane w dramaty fantazmaty (np. cara, proroka –

powróconego Jezusa), często traktowane ironicznie, wyraźnie refleksję badaczki czasem w sposób krytyczny przywołują. Dlatego w tytule tekstu pojawia się „inna”, ponieważ choć krytyczna wobec paradygmatu romantycznego, poszukująca w zupełnie inaczej niż w romantyzmie pokazywanej ludowości własnego wyrazu tożsamości.



Andriej Moskwin, Uniwersytet Warszawski

## **Klasyka białoruska współcześnie: na przykładzie inscenizacji Białoruskiego Teatru Narodowego 1991-2020. Na wybranych przykładach**

Jan Barszczewski jest jednym z twórców nowej białoruskiej literatury. *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (1846) to niewyczerpane źródło narodowej psychologii i charakterów. Utwór ten został wpisany do kanonu literatury białoruskiej, mimo iż powstał w języku polskim. Interesuje się nim również teatr, widząc w tym tekście różne możliwości do interpretacji. W 2003 roku na małej scenie Białoruskiego Teatru Narodowego im. Janka Kupały swoją wersję sceniczną zaproponował reżyser Uładzimir Sawicki wraz z aktorem Hienadziem Ausiannikawem. W 2019 roku z powieścią zmierzyła się reżyserka młodej generacji –

Alena Hanum. W tym celu została zamówiona nowa wersja sceniczna tekstu autorstwa dramaturga Siarhieja Kawalowa. Włączając do repertuaru to dzieło, Teatr Narodowy kontynuował edukacyjny charakter programu artystycznego, realizowanego przez dyrektora artystycznego Mikołaja Pinihina w poprzednich inscenizacjach, m.in. *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, *Dwie dusze* wg Maksima Hareckiego.

Uwaga Aleny Hanum skupiła się na trzech głównych liniach: osobistej historii głównego bohatera – Jana, historii miłości oraz niezwykłych, wręcz fantastycznych opowieściach. Przeszłość i teraźniejszość, powszedniość i mistycyzm zostały



połączone w całość. Inscenizacja zawiera w sobie elementy eposu, melodramatu, powieści kryminalnej oraz bajki.

Obraz na okładce: Stanisław Wyspiański, *Skarby Sezamu* (1897)

Opracowanie tekstu: prof. dr hab. Maria Jolanta Olszewska, dr hab. Karol Samsel, dr Agnieszka Skórzewska-Skowron

Pracownia Historii Dramatu 1864-1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa 2020

