

Karol Samsel*

Romantyczny poemat dramatyczny

Europejska i polska linia rozwojowa gatunku.

Próba szkicu problematyki

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.029>

Streszczenie: Studium jest próbą wytyczenia linii rozwojowej gatunku poematu dramatycznego w jego wariacie europejskim i polskim. Autor wyraźnie kontrastuje różnice estetyczne oraz pragmatyczne towarzyszące rozumieniu pojęcia poematu zarówno jako gatunku pretekstowego, a wręcz etykietalnego (Lessing, Norwid), jak i programowego, a nawet rewolucyjnego (Schiller, Byron, Witwicki). Po 1830 roku istnieją – jak się wydaje – dwa sposoby użytkowania gatunku poematu dramatycznego: na sposób „fragmentaryczny” (w czym celuje Musset) oraz na sposób „brulionowy” (w czym celują autorzy polscy *minorum gentium*, tacy jak m.in. Michał Chodźko). Za tzw. reprezentacje literatury założycielskiej gatunku autor uznaje (w kolejności chronologicznej) *Don Carlota* i *Wallensteina* Schillera, *Natana Mędrca* Lessinga, *Manfreda* Byrona, *Dziady* cz. III Mickiewicza, *Puchar i usta* Musseta, *Księdza Marka* Słowackiego, a także *Tragedię człowieka* Madácha. Już samo powyższe wyliczenie może świadczyć o tym, jak skomplikowanym i osobliwym – nie tylko wewnętrżnie zróżnicowanym, lecz także zantagonizowanym – gatunkiem może zdawać się poemat dramatyczny (co całkowicie potwierdzają również przypadki całkowicie indywidualnej praktyki artystycznej: pisarstwo poematowe Witwickiego, a także Norwida).

Słowa kluczowe: poemat dramatyczny, fragmentaryzm romantyczny, Lessing, Schiller, polski romantyzm krajowy

* Doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawca, filozof. Główne zainteresowania badawcze: twórczość Cypriana Norwida, twórczość Josepha Conrada, historia literatury romantyzmu, filozofia polska i europejska.

E-mail: karolsamsel@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0002-2047-4508.

Romantic Dramatic Poem

European and Polish Development of the Genre.

An Outline of the Problem

Abstract: This study is an attempt at delineating the line of development of the genre of dramatic poem: in its European and Polish variants. The author explicitly contrasts the esthetic and pragmatic differences connected with the understanding of the notion of poem as a pretext or merely formal genre (Lessing, Norwid) and as a programmatic or even revolutionary genre (Schiller, Byron, Witwicki). It seems that after 1830, two ways of practising poetic drama exist: fragmentary (presented by Musset) and 'draft-like' (distinctive especially in the works of Polish minorum gentium writers, such as Michał Chodźko). The author considers the following to be the foundational texts for the genre: Schiller's *Don Carlos* and *Wallenstein*, Lessing's *Nathan the Wise*, Byron's *Manfred*, Mickiewicz's *Forefathers' Eve* Part III, Musset's *The Cup and the Lips*, Słowacki's *Father Mark*, and Madách's *The Tragedy of Man*. The above list shows that the dramatic poem is a complex and peculiar genre, not only internally diverse, but also antagonistic (fully confirmed by the individual artistic practice of Witwicki and Norwid).

Key words: dramatic poem, romantic fragmentation, Lessing, Schiller, Polish Romanticism

1

Formami gatunkowymi interesującymi autora studium jako reprezentacje założycielskie staną się: 1) *Don Carlos* (1787–1788) oraz *Wallenstein* (1799) Friedricha Schillera, 2) ostatni dramat Gottholda Ephraima Lessinga, *Natan Mędrzec* (1790), 3) *Manfred* (1816–1817) George'a Byrona, 4) *Dziady* cz. III Adama Mickiewicza (1832), czyli *Dziady. Poema*, 5) *Puchar i usta* Alfreda de Musseta (1833), 6) *Ksiądz Marek* Juliusza Słowackiego (1843), a także 7) *Tragedia człowieka* Imre Madácha (1862). Reprezentacje 1–3 oraz 5–7 zyskały w podtytułach stosowną informację gatunkową („poemat dramatyczny”), polska reprezentacja (4) zaś legitymuje się żywą tradycją odczytywania wskazującą na związki z poematem dramatycznym (w ostatnich latach Rolf Fieguth, 2002). Jak wskazuje w hasło „poemat” w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* Łucja Ginkowa, „podtytuł »poemat dramatyczny« mają m.in. *Edmund* (1829) Stefana Witwickiego, *Bojomir* (1858) K. Brzozowskiego, *Szymon Konarski* (1845) M. Chodźki, *Tańce śmierci* (powst. od 1863 roku) F. Fałęńskiego, *Krytyka* (1856) C. Norwida”, poza tym „terminem tym określało się ówczesnie *Irydiona* i *Nie-Boską komedię* (1835) Krasieńskiego” (Ginkowa 2002: 621). Tendencję do bagatelizowania pojęcia poematu dramatycznego w funkcji kategorii opisowej początkuje Friedrich Schlegel w odniesieniu do *Natana Mędrca*. Jak ujmuje to późniejszy krytyk pisma „Athenäum”:

Nie trzeba stawiać pytania, czy *Natan* należy do dydaktycznego, komicznego, czy jakiegokolwiek innego rodzaju poetyckiego i jakie elementy powinien posiadać, albo jakich nie powinien posiadać, aby być tym lub owym. Tego rodzaju problemy przypominają uczone rozważania na temat, co by się stało, gdyby Aleksander Wielki prowadził wojny z Rzymianami (Dobijanka 1963: XXIV).

2

Natan Mędrzec to niewątpliwie przypadek specyficzny i swą klasyczną konstrukcją być może usprawiedliwia do pewnego stopnia podejście teoretyków dramatu Lessinga do konwencji poematu dramatycznego. Można dywagować, co stałoby się z tą rozmytą aż po dziś dzień, warunkową *de facto* i warunkowaną genologią, jeżeliby u jej początków tkwiły precyzyjniejsze realizacje gatunkowe niżeli utwór Lessinga o – jak wskazuje Hans Rempel – „nie-dramatycznej, dydaktycznej naturze” (Dobijanka 1963: XXV). W opinii Ottona Manna, „Lessing wybrał określenie »poemat dramatyczny«, ponieważ nie dał [...] jednostronnej przewagi ani tragizmowi, ani komizmowi” (ibid.). Może to przypominać koncepcję białej tragedii-wysokiej komedii Norwida, ale tylko do pewnego stopnia. Celem Lessinga było, podkreśla Mann, stworzenie dobrze zrównoważonej epiki dramatycznej. Celem Norwida, przypomnijmy, okazywał się (diametralnie inny od celów Lessingowskich) model nowoczesnego teatru poetyckiego.

Podobnie sceptyczna pozostaje w odniesieniu do podtytułu *Natana Mędrca* Olga Dobijanka. Badaczka już pół wieku temu postrzegala propozycję genologiczną zawartą w określeniu „poemat dramatyczny” nie tylko jako narzuconą przez Lessinga z góry, lecz nawet jako pretekstową. Precyzyjne rozważanie dość konkretnej natury poematu dramatycznego mającej się tutaj narzucać, rozważanie akurat w oparciu o dość typowy dramatycznie, dydaktyzujący tekst *Natana ...*, wydawało się Dobijance nieporozumieniem. Pisała stanowczo:

„Poemat dramatyczny”, jeśli tak będziemy tłumaczyć termin *ein dramatisches Gedicht*, nie określa gatunku *Natana Mędrca*. Zdaje się odnosić tylko do warstwy formalnej utworu i podkreślać formę wierszowaną. Podobnie Voltaire nazwał niektóre swoje dramaty *poème dramatique*. Zważyć jednak trzeba, że słowo *Gedicht* tak samo, jak pokrewne słowa, np. *dichten*, *Dichter*, *Dichtung*, miały wówczas szersze znaczenie niż w odczuciu współczesnym; przecież *Dichter* to wtedy był nie tylko poeta, ale w ogóle pisarz, a *Dichtung* to nie tylko poezja, ale utwór literacki, literatura. Można zatem tłumaczyć *ein dramatisches Gedicht* jako „utwór dramatyczny”. Takie rozumienie zdaje się popierać fragment *Dramaturgii habsburskiej* (Nr 79), w którym Lessing używa tego określenia w rozważaniach o *Ryszardzie III* (Dobijanka 1963: XXV).

Wydaje się, że w podobny sposób, to znaczy jako *ein dramatisches Gedicht*, czy – ujmując po polsku – epickie „opowieści wpisywane/przepisywane w dramat”, postrzegać należałoby Schillerowskich *Don Carlosa* oraz *Wallensteina*. Morfologicznie patrząc na utwór – ani Lessingowski, ani Schillerowski „poemat dramatyczny” nie mają dostatecznie opisanych cech dystynktywnych pozwalających odróżnić tę akurat produkcję literacką od regularnych dramatów autorów *Emilii Galotti* oraz *Zbójców*. Jak się zdaje, nieuchronnie zmierzamy

w podobnej sytuacji do twierdzenia, że określenie „poemat dramatyczny” jest *stricte* etykietałne, a takim w każdym razie wydaje się w pretekstowych ujęciach i użyciach gatunkowych Lessinga czy Schillera. Czy aby na pewno inna perspektywa widzenia problemu nie ma tu szans na zaistnienie?

Friedrich Schiller w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* z roku 1795 nawiązuje do *Natana Mędrca* i przedstawia własną wykładnię rozumienia pojęcia „poemat dramatyczny”. Wykładnia ta jest zarazem oceną sposobu realizacji cech poematu dramatycznego w *Natanie*... . Oceną – oczywiście – zawieraną tutaj implicytnie, w poetyce niezobowiązującego komentatora od czytelnika. Oceną – podkreślmy to – krytyczną. Lessing ponosi klęskę, gdyż jego poematowi dramatycznemu bliżej do komedii niż tragedii. Schiller ubolewa: „Bez zasadniczych zmian nie dałoby się chyba przerobić tego poematu dramatycznego na dobrą tragedię”, a następnie docina: „lecz po nieznacznych tylko zmianach mógłby on stać się dobrą komedią”. „Gdyby miała powstać komedia, trzeba by tylko zrezygnować z patosu” (Dobijanka 1963: XXVI), puentuje swą wypowiedź dramaturg.

Sąd u Schillera podobna złośliwość? Nie aspiruję do przedstawienia rozwiązania tej zagadki, niemniej jednak chciałbym uwypuklić pewne istotne, przynajmniej w moim przekonaniu, tropy. Jak już zostało powiedziane na samym początku, Schiller tytułuje „poematami dramatycznymi” swoje najbardziej monumentalne realizacje dramatyczne, *Don Carlosa* oraz *Wallensteina*. Także Lessing rozumie pojęcie „poematu dramatycznego” jako opowieść dramatyczną pełną rozmachu, jak wskazywała Dobijanka, tego właśnie określenia używał w stosunku do wieloaspektowego, a wręcz panoramicznego *Ryszarda III* Szekspira. Gdzie zatem należałoby lokować zarzewie całego nieporozumienia? Być może w nieostrości stylistycznej, a więc poniekąd i gatunkowej *Natana Mędrca*? Może w tym, że *Natan Mędrzec* nie spełnia zadań właściwych nowożytnym tragediom dziejów, a zatem – utworom takim jak spektakularne „poematy dramatyczne” *Don Carlos* i *Wallenstein*, które nie oscylują na granicy komizmu, tak jak *Natan*...

Chociaż poruszamy się w kręgu domysłów i hipotez, przychodzi pora, by podsumować te dwa stanowiska. Lessing i Schiller nie mówią wcale jednym głosem, jak mogło się przez chwilę wydawać. Oczywiście, wnioskujemy na podstawie jednego zaledwie przypisu do *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, ale sąd, który tu się wygłasza, wydaje się uprawniony oraz wart (przynajmniej wstępnego) uwzględnienia. Schiller zwalcza Lessinga, a właściwie – zwalczać byłby skłonny w razie potrzeby, jego wizja „poematu dramatycznego” to bowiem szczyt możliwości artykulacyjnych preromantycznego dramaturga. Lessing docenia historyczne znaczenie tego pojęcia, wskazując na jego wagę w kontekście Szekspirowskich tragedii królewskich, ale nie rozumie skrytego w zawoalowanej formule poematu dramatycznego pierwiastka prekursorstwa, potencjału wypowiedzi dramatycznej nowego typu. Jest w tym względzie podobny do Schlegla, traktuje rozpatrywane tutaj określenie genologiczne pretekstowo, swobodnie i warunkowo, zadłuża się w jego poetyckości, uważa być może za przypis do tekstu *Natana Mędrca*. Jak się zdaje, europejski XIX wiek pójdzie mimo wszystko tropem Lessinga, nie Schillera. W tym duchu, a więc raczej nie jak sygnały poważnej deklaracji genologicznej, przysłoby nam przeczytać tzw. poemat dramatyczny Alfreda de Musseta. Nie oznacza to jednak, że monumentalne i patetyczne rozumienie zadań poematu dramatycznego przez Schillera odejdzie w niebyt. Za wyrazieliela podobnego stosunku do gatunku mógłby pośrednio uchodzić autor *Tragedii człowieka*, Imre Madách.

Pośrednio, gdyż w większym stopniu niż od Schillera, prawidła i wzorce genologiczne uprawiania poematu Madách przejmują od Byrona.

3

To za sprawą George'a Gordona Byrona zaistniał ścisły związek między dramatem metafizycznym a konwencją i stylem poematu dramatycznego. Na początku należałoby wyjaśnić jednak pewną nieścisłość. Wielki Byronowski dramat misteryjny *Kain* poematem dramatycznym w sensie ścisłym nie jest, a wskazanie to pojawia się w polskich przekładach jedynie wskutek pomyłki XIX-wiecznego tłumacza, Adama Pajgerta, nader niefortunnie przekładającego w 1868 roku *Cain. A Mystery* jako *Kain. Poemat dramatyczny Lorda Bajrona w trzech aktach*. Na podtytuł „poemat dramatyczny” Byron się jednak decyduje, w wypadku wcześniejszego *Manfreda*, utworu o zmaganiach duchów, *de facto* będącego wizją ucieleśnionej psychomachii. Z perspektywy dziejów gatunku należałoby ową realizację określić mianem dramaturgii metafizycznej, dlaczego więc akurat ją autor *Kaina* nazywa twórczością poematową? Co przesądzałoby o międzygatunkowym charakterze *Manfreda*, co zarazem prowokowałoby w tym wypadku Byrona do użycia synkretycznej nazwy gatunkowej, którą wcześniej posilkowali się Lessing (w celach „konserwatorskich”) czy Schiller (w celach „reformatorskich”)?

Przychodzą mi na myśl dwie odpowiedzi. Oto pierwsza – *Manfred* jest poematem dramatycznym ze względu na swoją programową niesceniczność, a właściwie zmaconą teatralność. Druga – skoro tematem *Manfreda* jest indywidualna psychomachia, wojny duchów, nie sposób sportretować ich zgodnie z prawidłami dotychczasowego dramatu fantastycznego czy mitologicznego. Określenie „poemat dramatyczny” może zatem – z jednej strony – stanowić sygnał (tymczasowego) wyczerpania się formuł gatunkowo-rodzajowych dla opisu tekstu dramatycznego, a z drugiej strony – w namacalnym kryzysie opisu genologicznego – formuła poematu dramatycznego może pełnić funkcję (dla tego opisu) stabilizacyjną, a nawet sugerować nowy, w pełni romantyczny już typ deskrypcji. W tym duchu należało chyba tłumaczyć tendencję, w której „poematami dramatycznymi” określać miano dramaty Krasińskiego takie, jak *Irydion* czy też *Nie-Boska komedia*. Był to byronowski duch rozumienia tego pojęcia, byronowski zarazem, specyficzny sposób przypisywania dość ogólnej natury poematu dramatycznego do utworów *stricte* rodzajowych. W świetle kategorii, mód twórczych epoki – ten duch rozumienia dramatu znamionował już konsekwentne przejście genologiczne: od dotychczasowego *Buchdrama* (dramatu książkowego) w stronę *Lesedrama* („teatru” czytanego).

To Byron, podsumowując, wniósł najwięcej do dookreślenia i wyostrenia nastroju poematu dramatycznego. To od niego poczynając, poemat dramatyczny zyskuje cechy realnej *Lesedrama*. Nie znaczy to – oczywiście – że w sposób czytelny czy klarowny wyodrębnione zostały wreszcie cechy tej formy gatunkowej. Poemat dramatyczny pozostał pod tym względem podobnie mglisty, jak za czasów Lessinga i Schillera. Autor *Manfreda* nasycił go jednak, jak się wydaje, nowym znaczeniem. Określenie „poemat dramatyczny” stało się pod jego piórem przede wszystkim gestem oddzielenia i sprzeciwu, odruchem, ale także sygnałem protestu w stosunku do niewystarczalności formuł i fabuł dotychczasowej

dramaturgii. Nie posunęli się tak daleko ani Schelling, ani tym bardziej Lessing, traktujący pojęcie poematu dramatycznego jako szansę na wprowadzenie na scenę mniej lub bardziej istotnej kontrpropozycji inscenizacyjnej: epiki dramatycznej. Zmącona teatralność była tymczasem warunkiem *sine qua non* *Manfreda*, podobnie zresztą jak *Kaina*. Ten jednak pozostał już misterium, stanowił więc wyraz innych poszukiwań twórczych Byrona – w tym też innych eksperymentów gatunkowych i innego genologicznego nazewnictwa.

Swoją fabułą *Tragedia człowieka* Madácha najbardziej przypomina właśnie Byronowskiego *Kaina*. Tekst z 1862 roku opatrzony został podtytułem *drámai költemény*, co jest ścisłym oddaniem zachodnioeuropejskiej klasyfikacji genologicznej: „ein dramatisches Gedicht” (*Natan Mędrzec*), „a dramatic poem” (*Manfred*), wreszcie polski „poemat dramatyczny”. Jak wskazuje Pál Varga:

Imre Madách, który najbardziej skłaniał się ku dramatowi, w charakterystycznym dla europejskiego romantyzmu gatunku – poemacie dramatycznym – widział możliwość zderzenia ze sobą racji swojej epoki. Jako punkt wyjścia przyjął dwupoziomowy model starożytnych i średnio-wiecznych misterii oraz moralitetów, gdzie los ludzkości obrazowały dzieje jakiejś mitycznej postaci, odgórnie sterowanej przez spersonifikowane siły historii (Varga 2014: 7).

Varga podkreśla, że „*Tragedia człowieka* ma niewiele wspólnego z węgierską historią i tradycją literacką” (ibid.: 9), odstaje chociażby od węgierskiego powieściopisarstwa drugiej połowy wieku XIX i próbami jego zreformowania inicjowanymi przez Zsigmonda Kemény’ego razem z jego wizją powieści jako „gatunku polifonicznego”, platformy „konfrontacji alternatywnych racji” (ibid.: 7). Poniekąd tak jak *Dziady* cz. III złożone z 9 scen dramatycznych (zgodnie z nazewnictwem Mickiewiczowskim: *Dziady. Poema*), będące *de facto* kompozycją jednoaktową, również *Tragedia człowieka* jest kompozycją oraz konstrukcją sceniczną. Zmagania Adama z Lucyferem składają się z 15 niezależnych scen, a równocześnie – inaczej niż u Mickiewicza – nie ma u Madácha żadnych sygnałów podziału aktowego. To konstrukcja bezaktowa bez sygnałów istniejącego fragmentaryzmu, które z łatwością odnajdujemy w *Dziadach. Poemacie* (choćby w informacji „Koniec aktu pierwszego”, na którym kompozycja sceniczna Mickiewicza się urywa).

Tragedia człowieka, tak jak *Dziady* drezdeńskie, to zarazem, ze względu na swoją bezaktową kompozycję, forma cykliczna, reprezentująca do pewnego stopnia porządek niezwanego kolażu fabularnego w większym stopniu aniżeli cechy zwartej fabuły. Poemat dramatyczny w rozumieniu Madácha to więc coś w rodzaju poliptyku scen wyodrębnionych z regularnego biegu akcji, obszar *stricte* bezaktowy, na którym funkcjonuje porządek asocjacji tematycznej i typowa diegeza cykliczna. W przypadku Mickiewicza badania cech cyklicznych form kompozycyjnych w odniesieniu do *Dziadów* zaistniały w badaniach na początku wieku dzięki skrupulatnej pracy analityczno-metodologicznej Rolfa Fiegutha z tomu *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. To znamienne, Fieguth wziął pod uwagę wyłącznie *Dziady* z 1823 roku oraz *Ustęp* III części *Dziadów*, ignorując to, do czego podtytuł tekstu odsłony trzeciej dramatu („Poema”) odnosi się najwydatniej, czyli do sekwencji dziewięciu scen dramatycznych tzw. pierwszego aktu (zob. m.in. Fieguth 2002: 150–212). Czy oznaczałoby to, że znakomity badacz nie dostrzega w dziewięcioscenowej strukturze *Dziadów* drezdeńskich

cechy cykliczności, a przynajmniej asocjacyjności, tym samym – nie dostrzega w nich cech poematu dramatycznego (czyli – „Poemy”)?

4

„Poemat dramatyczny” *Puchar i usta* powstał na fali rozgoryczenia pierwszym u Alfreda de Musseta scenicznym niepowodzeniem, *Nocą wenecką*. Jak pisał dość złośliwie Charles Maurice: „Zdaje mi się, że [...] zabrzmiało wśród tego wszystkiego nazwisko pana Alfreda Musseta. Myślę, że [...] już na zawsze pozostanie w mroku” ([Natanson] [1960]: [7]). W broszurze Teatru Ludowego w Warszawie z roku 1960 dotyczącej wystawienia innej równie mało znanej sztuki Musseta, *Barberyny*, odnaleźć możemy podstawowe informacje dotyczące *Pucharu i ust* – jako części większej całości, kompozycji o frapującym wymiarze metateatralnym oraz autotematycznym, będącej świadectwem zwątpienia Musseta w teatr jako instytucję. To (nieopublikowany nigdy w Polsce w całości) *Un spectacle dans un fauteuil*:

W 1832 roku ukazuje się słynna książka *Widowisko w fotelu* (*Un spectacle dans un fauteuil*), którego sam tytuł zaznaczył zerwanie z teatrem widowiskowym i zastąpienie go – grą wyobraźni. Na tom ten złożyły się poemat *Namouna*, komedia poetycka *O czym marzą dziewczęta*, oraz poemat dramatyczny, *Puchar i usta*. W dedykacji do tego utworu głosił Musset, jako *swe credo*, wiarę w miłość ([Natanson] [1960]: [8]).

Dla ścisłości, wspomniana dedykacja do *Pucharu i ust* to bynajmniej nie tylko sugerowany manifest wiary w miłość, temat ów, tak tutaj wyraźnie wyeksponowany, nie jest nawet dla Musseta dominantą jego całej wypowiedzi. Też tematem zdaje się raczej na równi kryzys wyrażania w dramacie oraz kryzys warsztatu dramaturga-poety. Wypada się zgodzić, że dedykacja do *Pucharu i ust* wyraźnie wskazuje na to, na co wskazywać miało całe *Widowisko w fotelu* – „zerwanie z teatrem widowisk i zastąpienie go – grą wyobraźni”. Taką – znoszącą tradycję wystawienniczą – funkcję wydaje się pełnić dla Musseta cały poemat dramatyczny. Trudno w tym przypadku nie pomyśleć o *Manfredzie*. Jeżeli bowiem *Puchar i usta* jest sygnałem antywidowiskowości, preferowania imaginacyjności, inicjuje *de facto* gatunek przeciwstawny względem byronowskiej dramaturgii metafizycznej. Zresztą – Musset chętnie na Byrona się w dedykacji powołuje, nie tyle jednakowoż mając na myśli dramaturgię i *Manfreda*, co... poemat dygresyjny i *Don Juana*. Nieważne wszelako, czego wzmiankowane odwołanie szczegółowo się dotyczy – tak czy inaczej, jak się wydaje, stanowi istotny trop w mapowaniu Mussetowskich intuicji dotyczących użytkowania dość mglistego terminu „poemat dramatyczny”:

Mówiono, że Byrona okradł przed rokiem;
Komu nie jestem obcy, ten pozna fałsz jasno.
Ja się brzydzę plagiatem tak jak śmierci mrokiem,
Małą jest moja chatka, ale moją własną!
(Musset 1890: 72)

„Literatury żywot oplakany”, zaczyna swoją krytykę Musset, żeby skończyć wyjątkowo brutalnie, „Trup z niej [...] przez nas galwanizowany, / Czeką na swoją kolej, malując dziewczęta” (ibid.: 75). Musset oczywiście mówi tutaj także o sobie, nie powinno umknąć naszej uwadze, że jedną ze sztuk wchodzących w skład pamiętnego *Un spectacle dans un fauteuil* było *À quoi rêvent les jeunes filles*, czyli... *O czym marzą dziewczęta...*

Jedną z najistotniejszych cech poematu dramatycznego *à la Musset* wydaje się – jak już powiedzieliśmy – jego realne zerwanie romantycznej więzi z teatrem widowisk, teatrem doprowadzającym nie tylko do relatywizacji intrygi, ale także do neutralizacji racji duchowych, pojęcia sprawiedliwości, krótko więc mówiąc, do „dewastującego” całą dramaturgię upadku porządku metafizycznego w sztuce. Tak przynajmniej uważałby stanowczy w tych sprawach Musset – „Czy Hamlet Klaudiusza, czy Joad Mathana, / Kto zabija, to mniejsza, byle miecza błyski / Dały nam widzieć w cieniu walczących pociski”, „Muskuly jak opoki, ciało krwią tętniące, / I [to – K. S.] pozwala wam roić, po jak świetnym torach / Może kroczyć istnienie przy takich pozorach” (ibid.: 76).

W obliczu kłinczu, który tak sugestywnie zarysował, Musset nie daje czytelnikowi żadnej recepty. Jego poemat dramatyczny klaruje się tu nie tylko jako gatunek sygnalizujący o momencie krytycznej fazy dziejów dramatu oraz teatru, to także metatekstowy sygnał bezradności w tym najbardziej namacalnym być może, bo technicznym, a także warsztatowym aspekcie:

Ja nieborak, gdy widzę... a widzę dość marnie,
Bo muszę cię uprzedzić, kochany kolego,
Iż by mieć widok długi, chcę zbyt wyraźnego!¹
Man delights not me, sir, nor woman neither.
(ibid.: 77)

Mussetowska dedykacja zwraca na siebie uwagę również innymi równie ostentacyjnymi fragmentami, w rodzaju: „Nie mam wcale systemu, piszę, jak dogodniej; / Wiem, że taka robota równa się dziś zbrodni” (ibid.: 75), czy początkowym, dosyć ironicznym, bo sugerującym „transcendentalną bufonadę”:

Obdarzam cię, mój drogi, czymś zupełnie nowem:
Jest to niby tragedia, sztuka, jednym słowem.
Cztery libry papieru to wcale nie żarty!
Teraz się mnie i diabłu dobudzić nie uda.
Kto śpi, temu na zdrowie, kto ziewa, nic warty.
Palnąłem trzy tysiące wierszy. Istne cuda!
(ibid.: 69)

Jak – na tle dotychczasowych konceptualizacji – umiejscawiać to mussetowskie rozumienie poematu dramatycznego? Jak już wskazałem, umieszczenie *Pucharu i ust* w obrębie większej całości, jaką stało się *Un spectacle dans un fauteuil*, sugeruje przeniesienie cech całego tryptyku także na ten pojedynczy utwór i jego zamysł kompozycyjny. Antywidowiskowość – jako najistotniejsza cecha całości *Widowiska w fotelu* – nie tylko nakazywałaby

¹ Wyróżnienie – K.S.

Mussetowski poemat dramatyczny umieścić w kontrze do analizowanego tu przykładu z Byrona – czyli *Manfreda*, poematu dramatycznego w funkcji dramatu metafizycznego, lecz także dostrzegać jawny antagonizm między propozycją Mussetowską a Schillerowską, idei poematu dramatycznego trwającego w służbie teatrowi monumentalnemu.

Musset – to poemat dramatyczny doby kryzysu oraz wyczerpania form. Niezwykle istotna jest tutaj dwuznaczna natura *Pucharu i ust*, rozdział między tekstem właściwym dramatu a jego wstępem, inicjalną ekspozycją w formach poematu dygresyjnego. Sytuacja, w której dramat dopełniany jest przez poemat dygresyjny, bądź (*à rebours*) poemat dygresyjny dopełniany jest przez dramat, może do pewnego stopnia przypominać sytuację twórczą Słowackiego. *Puchar i usta* razem z dedykacją, pojęte jako poemat dramatyczny, więc zgodnie z intencją Musseta, tworzą specyficzną dwurodzajową oraz heterogeniczną całość, właściwie – rodzaj synkretyczno-rodzajowego dyptyku form. *Beniowski* to całość (wbrew pozorom) niezwykle podobna do tamtej – poematowi dygresyjnemu złożonemu z „pięciu pierwszych pieśni” towarzyszy jako jego nieoczekiwana ani niezapowiadana kontynuacja dramat [*Beniowski*] zachowany we fragmentach i szczątkach². Czy to fragmentaryzm godny mussetowskiej koncepcji poematu dramatycznego? Czy Słowackiego projekt *Beniowskiego* ma w sobie coś z krytycznej (i kryzysowej) idei dramatycznej poematowości?

5

Niezwykle istotny dla rozważań nad poematowością tekst Stefani Skwarczyńskiej, *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”* może rozczarować tych z badaczy, którzy zwracaliby się do studium w celu odnalezienia jakiegokolwiek, choćby prowizorycznej klasyfikacji poematu dramatycznego. Skwarczyńska tylko raz odnosi się do interesującego nas tu pojęcia, czyniąc to i tak niejako na prawach wtrącenia, czyli bez oznaczania jego jakichkolwiek cech definicyjnych – jak się zdaje, poemat dramatyczny postrzega badaczka jako gatunek w XIX wieku całkowicie nowy, rdzennie romantyczny (Skwarczyńska 1971: 265), ignorując w tym wypadku XVIII-wieczne poematy dramatyczne wskazywane choćby przez Olgę Dobijanę: Woltera, Lessinga czy Schillera.

Jak już zostało powiedziane, Ginkowa podsuwa w odpowiednim haśle *Słownika literatury polskiej XIX wieku* („poemat”) jedynie stosowną (raczej arbitralnie dobraną) egzemplifikację, tzn. przykłady poematów dramatycznych – Witwickiego, Brzozowskiego, Chodźki, Faleńskiego i Norwida. Nie pojawia się tutaj kilka nasuwających się od razu na myśl odniesień – choćby i słynny *Książę Marek* Słowackiego, czyli „Poema dramatyczne w trzech aktach”. Abstrahując jednak od popularnych tytułów, których rzeczywiście znaleźć można niewiele, przychodzi ostatecznie orzec, że polski poemat dramatyczny wydaje się mimo wszystko gatunkiem peryferyjnym, chociaż przecież nie marginalnym. Oczywiście, zdarzają się sytuacje, w których napotykać możemy deklaracje świadomego wyboru formy gatunkowej. To choćby przedmowa Stefana Witwickiego do *Edmunda*, dokładnie i przenikliwie

² Na temat dramatu [*Beniowski*] pisałem ostatnio w perspektywie autorskiego projektu dramaturgii słowiańskiej Słowackiego (Samsel 2021: 44–54).

przeanalizowana jakiś czas temu przez Marka Stanisza (2007: 138 i następne). Witwicki zastrzega:

Autor nie śmiał swego pisma nazwać DRAMĄ: gdyż do tego wyrazu łączy się wyobrażenie reprezentacji, a *Edmund* nie jest dziełem teatralnym; a przynajmniej nie był na scenę pisany. [...] Prawda, że dramatyk szukający osób nie między zwyczajnymi ludźmi, unosząc się nad pospolite życia stosunki, wychodzi na niebezpieczniejsze pole; że mierność, chcąc się dźwignąć w kraj pomysłowy, upada tym niezgrabniej, im bardziej się oddala od zwykłych podpór, im mniej może użyć miary przepisanej (Witwicki 1829: V–VI).

Zrekapitulujmy najważniejsze punkty tego cytatu: Witwicki nie chce wychodzić na „niebezpieczniejsze pole”, ani nie ma śmiałości wpisywania się w „wyobrażenie reprezentacji”, jaką niesie za sobą „drama”. Nie ma takowej śmiałości i nie chce jej mieć: czego dowodem będzie w *Edmundzie* nie tylko wprowadzenie układu pozaaktowego, ale nawet – zastąpienie (szczegółowego) podziału na sceny podziałem na „księgi” (ogólnym, najwłaściwszym epice dramatycznej). Jest ich zaledwie trzy. Wypełnia się w nich akcja całego *Edmunda*.

Najradykałniejszym, niemal całkowicie bowiem „zdedramatyzowanym” projektem poematu dramatycznego stały się obrazy poetyckie Michała Chodźki wpisywane w *stricte* poematową całość pt. *Szymon Konarski*. Pierwszy obraz, *Śmierć Xiędza Trynkowskiego*, to najpierw szeregi rozbudowanych epickich monologów: niezwiązane ze sobą relacją dialogiczną ani pseudodialogiczną „solilokwia” Matki Siedmiu Bolesci oraz Krzyża Ludzkości budujące (wedle pomysłu Chodźki) *Prolog na niebie*. To, co dalej tutaj następuje, ma powtarzać schemat fabularny *Dziadów* cz. III. Mamy wileński sen Maszkowskiego, jego improwizację oraz wizję męczeństwa i śmierci księdza Trynkowskiego (wszystko oddane w formule nieustępującego ani na chwilę monologu), następnie zaś (równie „jednogłosowe”) *Widzenie księdza Trynkowskiego*. W funkcji Ewy, zanoszącej za Konrada modlitwę wstawienniczą, występuje u Chodźki Aniela Żążewska, której partia, wtopiona w monolog Maszkowskiego, nie zostaje jednak nawet zapowiedziana (Chodźko 1845: 33) – co, jak się zdaje, w większym stopniu świadczy o „brulionowości” poematu dramatycznego Chodźki, aniżeli o jego fragmentaryczności³.

Jedyny utwór nazwany przez Norwida „poemami dramatycznymi”, ściślej zaś: „poemami dramatycznymi w trzech obrazach”, to *Krytyka*, tekst mianowany przez Juliusza Wiktora Gomulickiego „drobiazgiem okolicznościowym”, być może swego rodzaju „odpowiedzią na jakiś niedochowany list [Adama] Potockiego do Norwida” (Gomulicki 1971: 384). Zaczniemy od rzutu oka na szatę tekstu: szumnie zapowiadane „trzy obrazy” okazują się wyłącznie ponumerowanymi *quasi*-rozdziałami „poem”, a całości brak *dramatis personae*, na które składają się cztery postacie tkwiące wobec siebie w swobodnej relacji polilogicznej – Redaktor, Sekretarz, Krytyk, Ktoś. Polilog odzwierciedlać ma w tym wypadku dyskusję redakcyjną założycieli dziennika, dokładniej – żywą debatę nad następującymi po sobie rubrykami tytułu: „Literaturą, Życiem i Sztukami” (Norwid 1971: 281). Pojedynczy *quasi*-rozdział poematu dramatycznego to czas akcji poświęcony na dialog bohaterów nad

³ Bardzo poręczny termin „romantyzmu brulionowego” zawdzięczamy pracom Ewy Szczeglańskiej-Pawłowskiej (2015). Pierwotnie służył on autorce koncepcji w badaniu rękopisów poetyckich. Ja sam pojęciem „brulionowość” używam w odniesieniu do zatartych gatunkowo-rodzajowych granic uprawiania dramaturgii romantycznej – traktując ideę „brulionowego romantyzmu” jako rodzaj metafory pojęciowej, fikcji heurystycznej.

jednym działem. A o czym tu się dyskutuje? Przede wszystkim – o *Marii*, powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego, prototypie powieści narodowej (choć imię głównej bohaterki recenzowanego u Norwida tekstu poeta zmienia na Dolorozę).

6

Europejska i polska linia rozwojowa gatunku poematu dramatycznego nie są jednolite. Polski poemat dramatyczny w licznych przypadkach wydaje się gatunkiem reprezentatywnym dla – aby użyć formuły Ewy Szczegliackiej-Pawłowskiej – romantyzmu „brulionowego”: to m.in. przypadki utworów Michała Chodźki czy Cypriana Norwida. Sporadycznie wiąże się z tym typem poematu pewna deklaracja programowa, ale raczej mglista i (do pewnego przynajmniej stopnia) asekuracyjna (*Edmund* Witwickiego). Europejska linia gatunkowa poematu dramatycznego jest dla odmiany silna i prominentna,znaczona takimi nazwiskami, jak Schiller czy Byron (poemat dramatyczny w funkcji dramatu monumentalnego i metafizycznego), wyrazista nawet wtedy, kiedy gatunek poematu tego typu fundowany jest na głębokiej świadomości kryzysu literatury i dramatu (*Puchar i usta* Alfreda de Musseta, koniecznie z dedykacją).

Nie do końca wiadomo, w jaki sposób połączyć ze sobą te dwie linie rozwoju formy. Najbliższy schillerowskiemu i byronowskiemu rozumieniu poematu dramatycznego wydaje się Juliusz Słowacki w nieomawianym tu bliżej *Księdzu Marku*, Mickiewiczowskie *Dziady* cz. III z kolei dzielą wiele formalnych i strukturalnych podobieństw z *Tragedią człowieka* Imre Madácha. *Tertium comparationis* zanika jednak, gdy przechodzimy do „poematów dramatycznych” *minorum gentium* (nawet jeżeli dysponujemy tu takimi uznanymi nazwiskami, jak chociażby Norwid czy Faleński). Możliwe modelowanie porównania polskich realizacji tekstowych z praktyką europejską ulega w tym układzie osłabieniu, a nawet zanikowi. Podstawowym obszarem zbliżenia w podobnym impasie za każdym razem okazuje się silna tendencja do epizacji fabuły dramatycznej, układu relacji i wydarzeń. Epicki poemat dramatyczny to specjalność typowo polska, wszelako daje się ją dostrzec w niektórych realizacjach europejskich, choćby u Lessinga i Schillera.

Braku adekwatnej egzemplifikacji porównawczej towarzyszy realny deficyt stanu badań: pamiętajmy jednak, że to, jak niewiele mają do powiedzenia o cechach definicyjnych poematu dramatycznego Łucja Ginkowa czy Stefania Skwarczyńska, nie wynika przecież z braku odpowiedniego zaplecza historycznoteoretycznego znakomitych badaczek, a z głębokiej niejasności, a także wieloznaczności gatunku przez wieki funkcjonującego na pograniczach i marginesie genologii, dryfującego wręcz poza wszelką genologiczną kwalifikacją⁴.

⁴ Ta analiza europejskiej oraz polskiej linii rozwojowej gatunku nieprzypadkowo zawiera się w obrębie jednego stulecia – od Woltera (lata 60. XVIII wieku) po Madácha (lata 60. XIX wieku) – wyróżniam ten okres kształtowania się prawideł pisarskich gatunku, podkreślając wszakże, że należy pamiętać o nadchodzących w modernizmie następnych realizacjach, przypomnijmy choćby teksty Ibsena, *Peer Gynta* („poemat dramatyczny”) i *Branda* („poemat dramatyczny w pięciu aktach”), a także „baśnie dramatyczne” Gerharta Hauptmanna – *Dzwon zatopiony* czy *A Pippa tańczy!* (Ibsen i Hauptmann wpisują się już w następny rozdział refleksji genologicznej nad poematem dramatycznym, niezwiązany z poszukiwaniami gatunkowo-rodzajowym tzw. dziewiętnastowieczności).

Bibliografia

- Chodźko, Michał 1845. *Szymon Konarski. Poema dramatyczne. Obraz I. Śmierć Xiędza Trynkowskiego*. Paryż: Lacour i Ciekowski.
- Dobijanka, Olga 1963. „Wstęp”. W: Gotthold Ephraim Lessing. *Natan Mędrzec. Poemat dramatyczny w pięciu aktach*. Przeł. Adam Szczerbowski. Wstępem i przypisami opatrzyła Olga Dobijanka. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Fieguth, Rolf 2002. „Tryumf metafory nad rzeczywistością. O kompozycji *Dziadów* wileńskich (1823). Przymus wspomnienia jako forma dramatyczna. O wczesnym poemacie dramatycznym *Dziady* (1823). O poetyce kompozycji w *Ustępie* trzeciej części *Dziadów*”. W: *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. Miłosz Zieliński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Ginkowa, Łucja 2002. „Poemat”. W: Józef Bachórz [&] Alina Kowalczykowa (red.). *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor 1971. „Metryki i objaśnienia. »Krytyka«”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki. T. 5: *Dramaty. Część druga*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Musset, Alfred de 1890. „Dedykacja z poematu dramatycznego pod tytułem „Puchar i usta” (Panu Alfredowi T.)”. W: *Poezye*. Z ostatnich wydań wybrał i przeł. B[olesław] L[ondyński]. Warszawa: „Biblioteka Romansów i Powieści”.
- N[atanson], W[ojcich] [1960]. „Komedio pisarz i poeta miłości (1810–1857)”. W: *Alfred de Musset „Barberyne”* [broszura]. Warszawa: Teatr Ludowy.
- Norwid, Cyprian 1971. „Krytyka. Poema dramatyczne w trzech obrazach”. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki. T. 4: *Dramaty. Część pierwsza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Samsel, Karol 2021. „Są to tak zwane nonsensa, z których ułoży się *Iliada*”. *Słowiańszczyzna w [Beniowskim] i [Kraku] Juliusza Słowackiego*. W: Maria Jolanta Olszewska [&] Karol Samsel [&] Agnieszka Skórzewska-Skowron (red.). *Dramat słowiański. Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW.
- Skwarczyńska, Stefania 1971. „Sytuacja w poetyce określenia »poemat«”. *Roczniki Humanistyczne* 1: 261–272.
- Stanisz, Marek 2007. „W poszukiwaniu własnej tożsamości. Przedmowy Stefana Witwickiego”. W: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Szczeglacka-Pawłowska, Ewa 2015. *Romantyzm „brulionowy”*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Varga, Pál S. 2014. „Imre Madách i *Tragedia człowieka*”. W: Imre Madách. *Tragedia człowieka*. Przeł. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.
- Witwicki, Stefan 1829. „Przemowa”. W: *Edmund*. Warszawa: H. Gałęzowski.