

Magda Nabiałek*

Rozpad czy próba scalenia

Poemat dramatyczny na przełomie XIX i XX wieku

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.032>

Streszczenie: Autorka podejmuje się obserwacji obecności poematu dramatycznego w Młodej Polsce. Zestawia tę formę z innym gatunkiem, równie hybrydycznym, czyli baśnią dramatyczną. Porównanie to pozwala autorce dostrzec szczególne znaczenie, jakie obydwie te formy miały dla procesów konstituowania nowych form dramatycznych pod koniec XIX i na początku XX wieku. Utwory takie jak *Uczta Herodyady* Jana Kasłowicza, *Odwieczna baśń* Stanisława Przybyszewskiego, *Rokita* Andrzeja Niemojewskiego czy *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana autorka postrzega nie tylko jako wehikuł treści łączący twórczość młodopolską z tradycją romantyczną, lecz także jako bardzo pojemną formę pozwalającą szukać nowej formy opisu rzeczywistości. W tekście zwraca się także uwagę na zdolność roszadzenia przez nowe sposoby kompozycji, montażu, układu scen zastosowane w poemacie dramatycznym klasycznej, skostniałej formy scenicznej.

Słowa kluczowe: poemat dramatyczny, baśń dramatyczna, dramat, modernizm

* Doktor, adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Uniwersytetu Warszawskiego; doktorat poświęciła kategorii sceniczności w twórczości Juliusza Słowackiego. Obecnie zajmuje się gatunkiem szopki oraz innymi formami ludycznymi i ich obecnością w XX-leciu międzywojennym.

E-mail: magdanabialek@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0003-2487-5146.

Collapse or Reunion

Dramatic Poem

at the Turn of the 19th and 20th Century

Abstract: The author discusses the presence of the dramatic poem in the Young Poland movement. She juxtaposes this form with another, equally hybrid, genre, i.e. a dramatic fairy tale. This comparison allows the author to see the special significance that both these forms had for the processes of constituting new dramatic forms in the late nineteenth and early twentieth centuries. The author perceives works such as *Uczta Herodyady* by Jan Kasprówic, *Odwieczna baśń* by Stanisław Przybyszewski, *Rokita* by Andrzej Niemojewski or *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* by Bolesław Leśmian not only as a vehicle of content combining the works of Young Poland with the Romantic tradition but also as a very capacious form that allows one to look for a new form of the description of reality. The text also draws attention to the ability of new methods of composition, editing, scene arrangement used in the dramatic poem to disrupt the classic stage form.

Keywords: dramatic poem, dramatic fairy tale, drama, modernism

Poemat dramatyczny to jeden z zaginionych tropów nie tyle jednak genologicznych, co poetologicznych, historycznoliterackich czy antropologicznych w badaniach literackich, a przede wszystkim dramatycznych i teatralnych. Wydaje się on dzisiaj szczególnie istotny niekoniecznie dlatego, że za wielki pierwowzór dla tej formy uznaje się (pytanie, czy zasadnie) *Dziady* Adama Mickiewicza czy poprzedzające twórczość polskiego wieszczstwa utwory Gottholda Ephraima Lessinga oraz Friedricha Schillera. Zainteresowanie budzić powinien on szczególnie w badaczach dramaturgii przełomu XIX i XX wieku, a także tych, którzy szukają odpowiedzi na pytanie o zjawiska zapowiadające przemiany form dramatycznych dokonujące się w dwudziestoleciu międzywojennym.

Poemat dramatyczny niewątpliwie stanowi hybrydę gatunkową. W dużej mierze to wyraz rozluźniania, jeśli nie dekonstrukcji klasycznych form dramatycznych, czerpiący także z wcześniejszych dokonań dramatyczno-teatralnych. W okresie modernizmu utwory klasyfikowane jako poematy dramatyczne zdają się jednak wpisywać w bardzo szeroki zakres dzieł synkretycznych, form niejednoznacznych, zacierających granice nie tylko między gatunkami, ale i rodzajami.

Wśród poematów dramatycznych z przełomu XIX i XX wieku wskazać należy m.in. na teksty takie, jak: *Przyszłość* Leona Chrzanowskiego (1873), *Wallas* Józefa Szujskiego (1892), *Narodziny Psychy* Jerzego Żuławskiego (1897), *Biała gołąbka* Józefata Nowińskiego (1899), *Tańce śmieci* Felicjana Falańskiego (1899), *Rokita* Andrzeja Niemojewskiego (1901), *Jolanta* Edwarda Leszczyńskiego (1904), *Uczta Herodyady* Jana Kasprówicza (1905), *Śluby* oraz *Odwieczna baśń* Stanisława Przybyszewskiego (1906), *Król Bolesław Chrobry* Marceliny Kulikowskiej (1908), *Las* Zofii Wójcickiej-Chylewskiej (1911), *Odstępstwo* Leona Pomirowskiego (1916), *Prorok* Remigiusza Kwiatkowskiego (1921), *Zdziczenie obyczajów*

pośmiertnych Bolesława Leśmiana (lata 30. XX wieku). Zbiór ten jest tyleż otwarty, co dyskusyjny. Z punktu widzenia poetyki dramatu można byłoby bowiem zastanawiać się, na ile wszystkie podtytuły (do których podchodzono z pewną dozą dowolności; Skwarczyńska 1965: 29) niosą w sobie realną informację genologiczną i dzisiaj przyporządkowanie tych utworów do poematu dramatycznego nie budziłoby żadnych wątpliwości. Trzeba jednak najpierw zadać sobie pytanie, czy wskazanie wyznaczników gatunkowych poematu dramatycznego jest w ogóle możliwe.

Problematyczna jest już sama forma poematu i znaczenie tego terminu. Wskazywała na to bardzo wyraźnie już Stefania Skwarczyńska (1971). Wymienione wyżej utwory, Niemojewskiego, Przybyszewskiego, Szujskiego, Kasprowicza czy Leśmiana trudno przyporządkować do jednego zbioru. Właściwie każde kryterium opisu okazuje się tutaj niewystarczające. Nie da się zebrać pod jednym wspólnym terminem poematów dramatycznych ze względu na tematykę, rozbieżność czy zaburzenie akcji dramatycznej (nie zawsze ma ona bowiem wyłącznie malarski czy liryczny charakter, u Niemojewskiego czy Leśmiana bardzo silna jest proveniencja baśniowa, w utworach Kasprowicza pojawia się szczególnie rozumiany folklor w połączeniu z mitem). Trudno mówić także o jednym konkretnym modelu bohatera poematu dramatycznego¹. Nie zawsze jego działania mają jedynie funkcję „rozpoznania” otaczającego go świata. Niektórzy bohaterowie, choćby *Ucztę Herodyady* Kasprowicza lub *Rokity* Niemojewskiego w istotny sposób wpływają na metamorfozy otaczającej ich rzeczywistości, a nie tylko pozostają jej biernymi obserwatorami. Jeszcze trudniej odnaleźć jeden wspólny model czasoprzestrzenny, w którym miałyby się rozwijać poemat dramatyczny (sceniczne „tu i teraz” nie zawsze będzie uruchamiać koncepcję czasu świętego czy mitycznego). Współtworzenie poematu dramatycznego przez pierwiastki wzniosłe, tragiczne, groteskowe, komiczne czy ironiczne jest oczywiście rysem charakterystycznym wszystkich tych utworów, ale układ rejestrów stylistycznych wygląda w każdym utworze nieco inaczej.

Różnorodność formalna stosowanych w poszczególnych utworach chwytów (od konstrukcji czasu i przestrzeni, przez typ bohatera, po fabularność i liryczność utworów) unie możliwia tworzenie bardziej szczegółowej definicji, niż pozostającego na poziomie ogólnikowego opisu wskazania na łączenie liryki, epiki i dramatu, wyraźną obecność elementów monologowych w dużej mierze skupionych na prezentacji subiektywnej perspektywy ja lirycznego w połączeniu z rozluźnioną (ale nie zanegowaną) fabularnością. Poemat dramatyczny to bowiem nie tylko hybryda gatunkowa, lecz także forma bardzo otwarta, a przez to niejednoznaczna i trudno uchwytna. Trudno się więc dziwić, że do tej pory poemat dramatyczny jako osobny problem teoretyczny, poetologiczny czy dramatologiczny, był raczej pomijany, a jeśli już pojawiały się analizy dotyczące tego typu formy utworu dramatycznego, to dotyczyły one konkretnego tekstu², a nie próby całościowego ujęcia szczególnej formy dramatycznej w jej różnych wymiarach.

¹ W tym kontekście warto zwrócić uwagę na charakterystyczne m.in. w przypadku poematu dramatycznego związki między dramaturgią subiektywną, coraz modniejszą w tym okresie psychoanalizą oraz teatrem intymnym. Zob. D. Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba / tożsamość / dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2005.

² O formie dramatu poetyckiego mówi się przy okazji prób dramatycznych Jana Kasprowicza czy Iwana Turgeniewa.

Poematu dramatycznego nie sposób więc opisać w ramach tradycyjnej genologii. Jeśli jednak przyjrzeć się poematowi dramatycznemu na tle różnego rodzaju form dramatyczno-teatralnych, pojawiających się także pod koniec XIX wieku, nie wydaje on się całkowicie odosobniony. Należałoby wskazać co najmniej na baśń dramatyczną (Czabanowska-Wróbel 1988; 1996; Waksmund 2005) i dramat poetycki (Sławińska 1960; Latawiec 2007; Podstawka et al. 2018) – zjawiska, które mogą stanowić również istotny kontekst dla zrozumienia funkcjonowania na przełomie wieków poematu dramatycznego. Zestawienie to pozwala bowiem odtworzyć szczególny rodzaj mechanizmu prezentacji charakterystyczny dla tej formy. Jest to zabieg podobny do tego, który w odniesieniu do dramatu poetyckiego podjął Thomas Stern Eliot (1963). Zamiast jednak opisywać „wnętrze” poematu dramatycznego chciałabym spróbować poszerzyć perspektywę badawczą i przyjrzeć się środowisku, w którym forma ta w latach 90. XIX i na początku XX wieku się rozwijała. Jednoznaczne rozgraniczenie poematu dramatycznego, dramatu poetyckiego czy baśni dramatycznej w wielu przypadkach jest zadaniem trudnym. Nie o klasyfikacje gatunkowe tutaj jednak idzie, a o dostrzeżenie pewnego ogólniejszego zjawiska, którego w pewnym stopniu wszystkie te formy stanowią szczególnego rodzaju odbicie.

Jeśli nieco bardziej poszerzyć kontekst i przyjrzeć się poematowi dramatycznemu nie tyle od strony podejmowanej tematyki czy sposobu obrazowania, ile sposobu montażu scen, zasady ich łączenia ze sobą, wydaje się, że jest on całkiem niedaleko od tak popularnej na przełomie XVIII i XIX wieku dramy czarodziejskiej czy też znacznie wcześniejszej formy teatralnej, a więc *favola drammatica*, która stanowiła zapowiedź librett operowych³. To pokrewieństwo poematu i form widowiskowych znajduje wyraz w *Tańcach śmierci* Felicjana Faleńskiego i twórczości Jerzego Żuławskiego, którego utwory można byłoby przyporządkować zarówno do baśni dramatycznej, jak i poematu dramatycznego. Rozluźniona rama fabularna, wprowadzenie innej (niż oparta na związkach przyczynowo-skutkowych) zasady kompozycyjnej, jak i bogactwo form *strictae* lirycznych to tylko kilka cech, które zdają się łączyć wymienione powyżej formy. Wydaje się więc dzisiaj już nieco dyskusyjne stwierdzenie Agnieszki Zioliowicz, która wskazywała na ogromny potencjał formy poematu dramatycznego w zakresie możliwości prezentacji podmiotowości romantycznej (Zioliowicz 2002). W świetle powyższych skrótowych rozpoznań zaryzykować można stwierdzenie, że nie tylko pojemność formy wpływała na zainteresowanie nią, jakie wykazywali poeci przełomu wieków (do podobnych wniosków w odniesieniu do dramatu poetyckiego dochodziła Podraza-Kwiatkowska 1997: 162–171). Liczył się także potencjał prezentacji ukryty w formie poematu dramatycznego – którego możliwości widowiskowe w pełni zdaje się wykorzystywać Bolesław Leśmian w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* czy bliskim im (choć nazwanym baśnią mimiczną, a nie poematem dramatycznym) *Skrzypku opętanym*.

³ To zresztą tłumaczyłoby szczególną muzyczność niektórych poematów dramatycznych i form im pokrewnych – dla przykładu podam jedynie: *Tańce śmierci* Felicjana Faleńskiego, *Skrzypka opętanego* Bolesława Leśmiana, *Erosa i Psyche* Jerzego Żuławskiego.

Poemat dramatyczny – dramat poetycki – baśń dramatyczna

Baśń dramatyczna i dramat poetycki, podobnie jak poemat dramatyczny, mają swoje szczególne zapowiedzi w romantyzmie⁴, choć jednoznaczne upatrywanie w *Dziadach* pierwowzoru poematu dramatycznego dzisiaj można byłoby już uznać za dyskusyjne. Dużo ważniejsze jest, że wszystkie trzy formy razem zyskują na popularności w Młodej Polsce, część z nich znajdzie pewną formę kontynuacji także w dwudziestoleciu międzywojennym. Najistotniejsze jest to, że wszystkie te trzy gatunki – czy lepiej: formy literackie – bardzo wyraźnie z samego swojego założenia eksplorują szczytyny form, na których się zasadzają. Zarówno baśń dramatyczna, poemat dramatyczny, jak i dramat poetycki eksplorują połączenie formy dramatycznej z zupełnie innym gatunkiem literackim. Z jednej strony rozsadzają więc tradycyjną formę dramatu niejako od środka, wprowadzając do niej elementy z innego porządku. Z drugiej, poszerzają dzięki temu możliwości „opowiadania”, jakie daje dramat. Wydaje się, że potraktowanie dramatu jako dookreślenia w samej nazwie gatunkowej (w przypadku dwóch wskazanych form) pozwala zwrócić uwagę na fundamentalny mechanizm prezentacji. Paradoksalnie to nie forma baśni czy poematu rozsadza bowiem formę dramatyczną, a dramat pozwala eksplorować szczytyny z pozoru niewidoczne w baśni czy poemacie. Fabularność baśni, z pozoru oczywista, w takich utworach, jak *Szklana góra* Zygmunta Sarneckiego (1895), *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla (1900), *Madej Zbój* Karola Mattauscha (1906), *Gród słońca* Jerzego Żuławskiego (1911), *Skrzypek opętany* Bolesława Leśmiana (1912), *Królowna Lilijka* Tadeusza Konczyńskiego (1913) i *Skarb* Leopolda Staffa (1921) nabiera nieco innego charakteru. Wykorzystywana jest w celu podjęcia określonej refleksji filozoficznej, antropologicznej czy społecznej.

Wydaje się bowiem, że w przywołanych utworach mowa o dramatyzacji baśni pod co najmniej kilkoma względami: rozluźnienia rygorów fabularnych, gry z konwencją baśni, a tym samym udratyzowania światopoglądu, jaki konkretna baśń w sobie zawiera. Warto zwrócić uwagę, że baśnie dramatyczne pod koniec XIX i na początku XX wieku w dużej mierze skupione były na „testowaniu” określonych porządków semantycznych, filozoficznych, antropologicznych, których reprezentację stanowiły konkretne fabuły. Ich dramatyzacja stawiała więc pytanie o zdolność tłumaczenia świata w zgodzie z określonymi schematami myślowymi czy konwencjami przedstawieniowymi. Gatunek baśni dramatycznej był więc zdecydowanie bardziej skupiony na otoczeniu jednostki, na świecie, w którym jest ona zanurzona, jak również na sposobach interpretowania tej rzeczywistości. Włączenie do baśni dramatycznej konwencji znanych doskonale z komedii dell'arte, *Zauberposse*, kasperliad czy *contes de fées*, może nieco osłabiać poczucie doniosłości podejmowanego przez twórców tych utworów tematu. Rama zabawy, ludyczności, silne akcentowanie konwencjonalności sprawiają, że często są one traktowane z pewnym lekceważeniem. Oczywiście nie są to dzieła na miarę dramaturgii tworzącego w tym samym czasie Wyspiańskiego. Zastanawiać jednak powinna tak duża ich popularność, która przekładała się na liczne wystawienia, jak

⁴ Za dramat poetycki w dużej mierze można uznać m.in. *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego, początków baśni dramatycznej natomiast badacze tacy jak Ryszard Waksmund oraz Anna Czabanowska-Wróbel szukają między innymi w jego *Ballady*.

i np. adaptacje operowe. Wśród utworów o różnej jakości artystycznej można znaleźć tak ciekawe pozycje jak *Skrzypka opętanego* Bolesława Leśmiana czy *Erosa i Psyche* Jerzego Żuławskiego, choć kwalifikacja gatunkowa obydwu tych utworów jest bardzo problematyczna. Równie dobrze teksty te można byłoby uznać za poemat dramatyczny.

W przypadku poematu dramatycznego mamy najczęściej do czynienia z nieco innym rozłożeniem akcentów. Nie oznacza to oczywiście, że w *Rokicie* Niemojewskiego czy *Odwiecznej baśni* Przybyszewskiego nie pojawia się aspekt ludyczny, niewykorzystane zostają elementy doskonale znanych fabuł i narracji. Ważne jest jednak, że całościowa wymowa utworu zdaje się znacznie bardziej poważna i odpowiadająca młodopolskiemu poszukiwaniu języka pozwalającego na dotarcie do istoty rzeczywistości i tworzenie opowieści o niej. Mimo że sam mikrokosmos sceniczny bardzo często zbudowany jest z elementów doskonale znanych nie tylko z komedii dell'arte, lecz także dramatów historycznych, z ich pomocą tworzona jest jednak wyłącznie scenografia, na tle której wyeksponować można zupełnie inną tematykę. Tak traktować trzeba byłoby zarówno *Ucztę Herodyady*, *Odwieczną baśń*, *Króla Bolesława Chrobrego* czy *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (w tym ostatnim wypadku taką interpretację wspierałaby również zastosowana przez Leśmiana wersyfikacja – Bartnikowski 2002; Fazan 2009; Wojda 2011). Liryzacja, subiektywizacja opisywanego w poemacie dramatycznym świata nie neguje pytania o sposób jego interpretacji, tak samo jak nie robi tego w przypadku baśni dramatycznej aspekt ludyczny uruchamiany przez konwencje baśniowe, folklorystyczne czy te zapożyczone z komedii dell'arte.

Baśń dramatyczna i poemat dramatyczny zdawać by się więc mogły awersem i rewersem tej samej sceny, zwierciadlanymi obiciami lub też efektem nieco innego ustawienia soczewki, przez którą podmiot dramatyczny ogląda świat⁵. Warto zresztą zwrócić uwagę na to, że większość wymienionych twórców dość płynnie przechodziła między jednym a drugim „gatunkiem”. *Rokita* Andrzeja Niemojewskiego ma w podtytule informację paratekstową informującą o przynależności do gatunku poematu dramatycznego, z drugiej strony zarówno Anna Czabanowska-Wróbel, jak i Ryszard Waksmund kwalifikują utwór ten jako baśń dramatyczną, ignorując poniekąd informację o kwalifikacji gatunkowej zawartą w podtytule. Oczywiście takie postępowanie jest dopuszczalne, jeśli uświadomić sobie, że podtytuły utworów dramatycznych, szczególnie w okresie Młodej Polski, były często wyrazem sprzeciwu przeciwko jednoznacznym podziałom rodzajowym i gatunkowym. Sam Niemojewski oprócz *Rokity* napisał jeszcze kilka utworów o proveniencji baśniowej (choćby *Zaklętego królewicza*). Twórczość Przybyszewskiego jest jeszcze bardziej niejednoznaczna: o ile *Śluby* właściwie niewątpliwie są poematem dramatycznym, o tyle *Odwieczna baśń* wyraźnie przesuwają się w kierunku fabuł ludowych, *Śnieg* z kolei jest typowo realistyczno-symbolicznym dramatem. Ciekawie sytuacja przedstawia się u Kasprowicza: *Uczta Herodyady* to zwiastun twórczości dramatycznej, którą zwieńczy misterium oparte na fabule ludowej, czyli słynny *Marchołt*. W końcu arcyciekawym jest przypadek twórczości dramatycznej Leśmiana, który z jednej strony pisze *Pierrota* i *Kolombinę* oraz *Skrzypka opętanego* (Bazilewski 2002) bardzo mocno zanurzając się w poetyce baśni dramatycznych, z drugiej w tej samej teczce z niewydanymi utworami (Pachocki 2013), znajduje się obok dramatów mimicznych także poemat dramatyczny *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*.

⁵ Na podobny trop myślenia naprowadzają rozważania Eliota o dramacie poetyckim.

Już te trzy przywołane przykłady każą się zastanawiać nad szczególnym rodzajem więzi między baśnią dramatyczną a poematem dramatycznym, ogólniej zaś między znacznie bardziej lirycznymi formami utworów dramatycznych, skoncentrowanych w dużej mierze na subiektywizmie ja lirycznego, a fabułami zakorzenionymi w ludowych opowieściach, jak również tradycji komedii dell'arte⁶. Kiedy przyjrzeć się bliżej dokonaniom choćby teatru rosyjskiego czy niemieckiego przełomu XIX i XX wieku, dostrzec można bardzo wiele podobieństw (Gracla 2001; Clayton 2016) w realizacji utworów dramatycznych opierających się na fabułach ludowo-baśniowych, osadzonych w rodzimym folklorze, ale i gatunkach ludycznych, wodewilu, *improptu*. Przede wszystkim jednak należy podkreślić, że w tym samym czasie zarówno na zachód, jak i wschód od Polski doskonale rozwijają się gatunki dramatyczne czerpiące znacznie bardziej z estetyki symbolicznej, nawiązujące do powiastek filozoficznych, liryczne w swoim założeniu. Ta podwójność rozwoju form dramatycznych wydaje się rysem charakterystycznym dramaturgii końca XIX i początku XX wieku. Obydwie linie twórczości dramatycznej funkcjonują przede wszystkim na zasadzie przeciwwagi dla dominującego w produkcji teatralnej dramatu mieszczańskiego, realistycznego, a także form komediowych o bardzo silnym wydzźwięku społecznym.

Powyższe rozważania zdają się jednocześnie podawać w wątpliwość tak jednoznaczne poszukiwanie pierwowzoru dla poematu dramatycznego w twórczości romantycznej. Niewątpliwie *Dziady* Mickiewicza, a jeszcze bardziej *Samuel Zborowski* Słowackiego stanowią swoistą realizację poematów dramatycznych. Warto jednak zapytać, czy tutaj pytanie o źródła poematu dramatycznego w pełni się wyczerpuje. Jeśli bowiem uwzględnić szczególnie połączenie sceniczności i liryczności tych utworów, ich rozluźnionej fabularności, pierwowzorów dla tego typu utworów, można byłoby szukać w znacznie starszych formach dramatycznych – choćby właśnie tych teatralno-operowych.

W świetle dotychczasowych rozważań polski modernizm zyskuje nieco inne oblicze. Zdaje się bowiem, że próbując tworzyć spójną, nadającą porządek narrację, artyści przełomu wieków nieustannie sami ją podważają. Zestawienie poematu dramatycznego z baśnią dramatyczną zdaje się naprowadzać na znacznie głębsze rozumienie tej pierwszej formy. Wydaje się bowiem, że połączenie cech liryki, epiki i dramatu, uruchamianie subiektywizmu ja lirycznego, połączenie monologiczności z narracyjnością i sięganiem po określone konwencje wykonawcze jest podyktowane w znacznie ważniejszym celu niż doskonale już opisaną fascynacją literaturą romantyczną i powszechnym zainteresowaniem możliwościami ponownego wykorzystania ustanowionych w tamtym okresie form⁷.

Młodopolski poemat dramatyczny jest nie tylko kontynuacją wielkich dokonań Mickiewicza, Schillera czy Byrona, ale jednym z narzędzi, po które sięgają twórcy dramatu końca wieku w poszukiwaniu nowej formy twórczości dramatycznej. Jeśli zaś przyjąć za możliwe pokrewieństwo poematu dramatycznego i *favola drammatica*, znacznie bardziej zrozumiałe staje się zbliżenie dramatu i opery oraz baletu pod koniec XIX wieku, co przejawia się nie tylko w licznych adaptacjach scenicznych takich utworów jak *Eros i Psyche*, ale

⁶ Związki te potwierdza także produkcja teatralna przełomu XIX i XX wieku (Secomska 1971; Wosiek 1975; Wypych-Gawrońska 1999; Piotrowska 2002).

⁷ Takie rozumienie funkcji poematu dramatycznego w Młodej Polsce zdaje się jednak bardzo dobrze komponować m.in. z nowoczesnym odczytaniem *Samuela Zborowskiego*, który przecież uchodził za jeden z pierwowzorów dramatu poetyckiego (Kalinowska 2006).

i zbliżonej do formy poematu dramatycznego kompozycji dzieł takich jak choćby *Czarodziejski flet*, *Święto wiosny* czy *Carmina Burana*.

Utworky takie, jak *Uczta Herodyady*, *Odwieczna baśń*, *Rokita*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w dużej mierze można traktować z jednej strony jako wehikuł treści, który łączy twórczość młodopolską z tradycją romantyczną, z drugiej jednak jako formę bardzo pojemną, pozwalającą na rozsadzanie od środka tradycyjnej struktury dramatu i tym samym poszukiwanie nowych sposobów kompozycji, montażu, układu scen, a więc wszystkiego tego, co w latach 20. czy 30. XX wieku stanie się istotne dla autorów utworów dramatycznych. W końcu z trzeciej strony poemat dramatyczny, podobnie jak baśń dramatyczna czy dramat poetycki przełomu wieków, okazuje się formą, która pozwala na nieustanne sprawdzanie i testowanie języków służących do interpretowania otaczającej twórców rzeczywistości⁸. Różnica polega tylko na tym, że o ile w latach 90. XIX wieku rama ludyczności czy liryczności nie będzie naruszać spójności tworzonego wewnątrz dramatu świata przedstawionego, o tyle w dwudziestoleciu międzywojennym te same schematy, konwencje, języki będą nieustannie wzajemnie się podważać.

W tym kontekście poemat dramatyczny, podobnie jak baśń dramatyczna, pokazuje, że popularnością pod koniec XIX wieku cieszyły się przede wszystkim formy łączące aktualne tendencje estetyczne ze zjawiskami zapowiadającymi już w pewien sposób możliwości nowego wykorzystania formy dramatycznej. Potencjał ten odkryją jednak w pełni dopiero twórcy dwudziestolecia, i to zarówno najwięksi reformatorzy dramatu i teatru, jak i twórcy utworów dla teatrów niszowych, kabaretów, kawiarni literackich.

Pokrewieństwa łączące baśń dramatyczną i poemat dramatyczny potraktować należy jako anons dynamicznie zmieniającej się produkcji dramatycznej, poszukiwań zupełnie nowego sposobu myślenia o dramacie i jego możliwościach. Wydaje się, że o ile widowiskowe formy dramy czarodziejskiej, komedii dell'arte czy fantazji scenicznej odzywają w formie baśni dramatycznej pod piórem Jerzego Żuławskiego, Zygmunta Sarneckiego, Andrzeja Niemojewskiego, Lucja Rydla i Bolesława Leśmiana, o tyle ci sami twórcy reaktywują jednocześnie wielką tradycję narodową Mickiewicza i Słowackiego, której sygnałem w pewnym stopniu (z punktu widzenia autorów XIX-wiecznych) był poemat dramatyczny. W tym kontekście omawiane teksty wpisują się również w rozważania nie tylko *stricte* estetyczne, ale i kulturowo-społeczne (Fiołek 2010).

Wszystkie wymienione wyżej pokrewieństwa ideowe, formalne, estetyczne nie oznaczają, że można zignorować również bardzo istotne różnice między baśnią dramatyczną a poematem dramatycznym. Te niezbywalne rozbieżności polegające przede wszystkim na korzystaniu przez baśń dramatyczną z konwencji ludycznych, materiału zaczerpniętego z folkloru, nawiązywaniu do form zabawowych, improwizacji, impromptu oraz zupełnie przeciwnym kierunkiem obranym przez poemat dramatyczny (subiektywność, liryzm, skupienie na prezentacji podmiotowości, zbliżające tę formę w kierunku dramatu poetyckiego) pokazują wyjątkowe rozchwianie estetyczne, które cechuje koniec XIX i początek XX wieku.

⁸ Wydaje się, że tak między innymi o całym dorobku Jana Kasprzowicza (który byłby przykładem autora poruszającego się między dramatem poetyckim, baśnią a poematem dramatycznym) myśli Anna Podstawka (2014), autorka jedynej jak dotąd monografii tej twórczości.

Dotyczy to nie tylko dramatu, ale wydaje się, że w przypadku tego typu twórczości różnice są najlepiej widoczne. Szczególnie ciekawe, że twórcy tacy jak Niemojewski, Leśmian, Staff byli skłonni do swobodnego przechodzenia między tymi (może jedynie z pozoru) skrajnymi formami. Jeśli jednak spojrzeć na to, jak wyglądać będzie dramaturgia dwudziestolecia międzywojennego, jak w ramach jednego utworu możliwe będzie połączenie elementów lirycznych, kabaretowych, szopkowych czy cyrkowych, to silny związek poematu dramatycznego i baśni dramatycznej zdaje się bardzo symptomatyczny. Te dwie ścieżki opowiadania o rzeczywistości w formie dramatycznej znajdują właśnie w latach 20. i 30. swoje zwieńczenie w postaci dramaturgii łączącej oba te nurty. Wystarczy się przyjrzeć nie tylko utworom Witkacego, ale i Witolda Gombrowicza, Ewy Szelburg-Zarembiny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Witolda Wandurskiego, Ludwika Hieronima-Mostina czy chyba najbardziej wyrazistego pod tym względem Andrzeja Rybickiego, aby uświadomić sobie, gdzie swoje zwieńczenie znalazły skomplikowane losy młodopolskich form dramatycznych⁹.

Bibliografia

- Bartnikowski, Marcin 2002. „Trzy postacie sceniczne w śmiertelnym upojeniu (*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana wobec modernistycznego teatru śmierci)”. *Przegląd Humanistyczny* 1: 43–56.
- Bazilewski, Adriej 2002. „Baśń mimiczna Bolesława Leśmiana *Skrzypek opętany* w kontekście symbolizmu rosyjskiego”. W: Eugeniusz Czaplejewicz [&] Witold Sadowski (red). *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Clayton, John D. 2016. „Pierrot czy Pietruszka? Rosyjskie Arlekinady”. Tłum. Katarzyna Dudzińska. W: Dorota Sosnowska (red.). *Teatr dell'arte*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Czabanowska-Wróbel, Anna 1996. *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- 1988. „Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana”. *Pamiętnik Literacki* 4: 29–62.
- Duniec, Krystyna 2017. *Dwudziestolecie. Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny.
- Eliot, Thomas S. 1963. *Szkice literackie*. Tłum. Helena Pręczkowska [&] Maciej Żurowski [&] Witold Chlewik. Warszawa: Pax.
- Fazan, Katarzyna 2009. *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fiołek, Krzysztof 2010. *Przetrwanie i przetwarzanie. Programy kultury narodowej w epoce Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- Gracla, Jadwiga 2001. *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kalinowska, Maria 2006. „Słowo wstępne”. W: Maria Kalinowska [&] Janusz Skuczyński [&] Magdalena Bizior (red). *Świat z tajemnic wypowiedziany... Studia o „Samuelu Zborowskim”*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Latawiec, Krystyna 2007. *Dramat poetycki po 1956 roku. Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

⁹ Bardzo dobrze pokazuje to choćby monografia poświęcona produkcji teatralnej dwudziestolecia (Duniec 2017).

- Pachocki, Dariusz 2013. „Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny”. *Pamiętnik Literacki* 1: 165–188.
- Piotrowska, Magdalena 2002. *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*. Poznań–Kalisz: Instytut Pedagogiczny UAM.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria 1997. *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: PWN.
- Podstawka, Anna 2014. *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Podstawka, Anna [&] Jarosław Cymerman (red.) 2018. *Wokół dramatu poetyckiego XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Sajewska, Dorota 2005. „Chore sztuki”. *Choroba / tożsamość / dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*. Kraków: Universitas.
- Secomska, Henryka 1971. *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863–1890*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Skwarczyńska, Stefania 1965. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa: PAX.
- 1971. „Sytuacja w poetyce określenia poematu”. *Roczniki Humanistyczne* XIX, 1: 262–272.
- Sławińska, Irena 1960. *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Waksmund, Ryszard 2005. „Młodopolska baśń dramatyczna. Od bajki ludowej do impresji scenicznej (z zagadnień struktury gatunku)”. W: Jolanta Ługowska (red.). *Baśnie nasze współczesne*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.
- Wojda, Dorota 2011. „Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana”. *Świat Tekstów. Rocznik Słupski* 9: 83–109.
- Wosiek, Maria 1975. *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wypych-Gawrońska, Anna 1999. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków: Universitas.
- Ziołowicz, Aleksandra 2002. *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków: Universitas.