

Anna Podstawka*

Poezja i scena

Wokół teatralnej recepcji

młodopolskich poematów dramatycznych

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.034>

Streszczenie: Określenie „poemat dramatyczny” odnoszone jest do utworów pozbawionych spójnej i uporządkowanej akcji, odznaczających się wysokim nasyceniem pierwiastkiem lirycznym, dążących do ujęcia losu człowieka w formie poetyckiej syntezy. Od czasów klasycyzmu poemat dramatyczny przyjęło się uważać za dzieło niezależne od realizacji scenicznej, jako tekst bardziej do czytania niż wystawiania na scenie. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki model recepcji wpisywały się utwory dramatyczne o strukturze poetyckiej w epoce modernizmu. W ramach egzemplifikacji zostanie przywołana twórczość Macieja Szukiewicza, Józefata Nowińskiego i Jana Kasprowicza, których łączy dramatopisarski debiut w teatrze krakowskim końca XIX wieku. Młodopolskie poematy dramatyczne często funkcjonowały w obiegu czytelnickim, a jeśli zaistniały na scenie, traktowane były jako eksperymenty nieprzystające do tradycyjnie pojmowanej praktyki teatralnej, prowokując dyskusje wokół obniżonego potencjału scenicznego utworów o charakterze poetyckim.

Słowa kluczowe: poemat dramatyczny, dramat i teatr młodopolski, recepcja teatralna

79

LITTERARIA COPERNICANA 3(43) 2022

ISSNp 1899-315X

ss. 79–89

* Dr hab., prof. KUL, zatrudniona w Katedrze Dramatu i Teatru Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr w perspektywie antropologicznej i religijnej, twórczość Jana Kasprowicza, młodopolska krytyka teatralna.

E-mail: anna.podstawka@kul.edu.pl | ORCID: 0000-0002-4681-9770.



Poetry and the Stage

On the Theatrical Reception of the Young Poland Dramatic Poems

Abstract: The term “dramatic poem” refers to the works devoid of coherent and well-ordered action, characterized by a high saturation with a lyrical element, striving to capture the fate of man in the form of poetic synthesis. Since the times of classicism, the dramatic poem has been accepted as a work independent of the stage performance, as a text to be read rather than put on stage. The aim of the article is to show which model of reception dramatic works with a poetic structure fit in the era of modernism. As an example, the works of Maciej Szukiewicz, Józefat Nowiński and Jan Kasprowicz, who are connected by their debut as playwrights in Krakow at the end of the 19th century, will be cited. Young Poland dramatic poems often functioned in the readers’ exchange, and if they appeared on stage, they were treated as experiments inconsistent with the traditionally understood theatrical practice, provoking discussions around the reduced stage potential of poetic works.

Keywords: dramatic poem, Young Poland drama and theater, theatrical reception

Patrice Pavis, pisząc o związkach poezji i teatru, podkreślał, że tekst poetycki jako wypowiedź przeznaczona przede wszystkim do czytania jest „samowystarczalny”, mianowicie nie potrzebuje żadnego wsparcia z zewnątrz, żadnej przydanej ilustracji oprócz tej, jaką przynosi w trakcie lektury wyobraźnia czytelnika. „W odróżnieniu od tekstu poetyckiego, który stanowi autonomiczną całość, tekst dramatyczny istnieje w stanie oczekiwania na interpretację, którą przyniesie mu wykonanie sceniczne” (Pavis 1998: 361). Takiemu rozróżnieniu – z punktu widzenia teatralnej teorii dramatu – wymyka się poemat dramatyczny, który w czasach klasycyzmu przyjęło się uważać za dzieło niezależne od realizacji scenicznej, a krytycy zwykli go traktować jako tekst o niewielkich predyspozycjach teatralnych, bardziej do czytania niż wystawiania na scenie. Pojęcie poematu dramatycznego z reguły funkcjonuje w stosunku do utworu pozbawionego spójnej akcji, ewokującego specyficzną nastrojowość, odznaczającego się wysokim nasyceniem pierwiastkiem lirycznym, dążącego do syntezy, do uchwycenia ogólnego prawa rządzącego losami człowieka. Równocześnie – jak zauważał Pavis – istnieje dość płynna granica między tym, co nazywamy „udramatyzowanym” poematem, złożonym z ciągu lirycznych wypowiedzi przypisanych poszczególnym osobom i nieprzeznaczonym w zasadzie do wystawienia scenicznego, a dramatem poetyckim, który cechuje się fabułą opartą na konflikcie dramatycznym (Pavis 1998: 357).

Warto też pamiętać, że starogrecka etymologia słowa „poemat” odnosiła się do utworu poetyckiego, ogólnie pojmowanego tworu poezji nie tylko w dziedzinie sztuki słowa, ale i aktu tworzenia, działania. Również XVII-wieczny klasycyzm dostrzegał w poezji dramatycznej potencjał działania osób, gdyż – jak pisał d’Aubignac – „»mówić« znaczy »działać«” (1989: 322). Samo określenie „poemat” należy do najczęściej używanych nazw w odniesieniu do wszelkich struktur poetyckich, niezależnie od ich właściwości gatunkowych

czy rozpiętości. W XIX-wiecznych podtytułach twórcy często posługują się mianem poematu w znaczeniu „utwór”. Ogólnikowość pojęcia służyła zacieraniu gatunkowego konturu dzieła łączącego elementy różnych rodzajów, a wzajemne przenikanie złożonych konstrukcji sprzyjało z kolei procesowi krystalizacji nowych gatunków o dwuczłonowej nazwie (zob. Skwarczyńska 1975: 169–177; Ginkowa 2002: 707–709). W niektórych klasyfikacjach poemat dramatyczny zyskiwał odrębny status pośród innych form literackich. Już w systemie estetyki Hegla poetyckość została potraktowana jako nadrzędna kategoria estetyczna, której przyporządkowane są kategorie liryczności, epickości i dramatyczności. „Poezję dramatyczną [...] należy uważać za najwyższy szczebel poezji i sztuki w ogóle. [...] poezja dramatyczna jest właśnie tą sztuką, która jednoczy w sobie obiektywność epopei z subiektywną zasadą liryki” (Hegel 1967: 568). Podobne postrzeganie dramatu jako najwyższego stadium i syntezę piśmiennictwa odnaleźć można w myśli Schellinga, na gruncie francuskim u Victora Hugo, analogiczne stwierdzenia pojawiają się też w wykładach Mickiewicza: „Dramat jest najsilniejszą realizacją artystycznej poezji”, aby go utworzyć, „potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki”, trzeba by „zagrać na wszystkich najrozmaitszych strunach, przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję” (Mickiewicz 1955: 116, 120).

Nieostrość genologicznych konturów sprawiała, że nazwą poemat dramatyczny posługiwano się z dużą dowolnością zarówno w odniesieniu do małych form jednoaktowych, jak też dramatów pełnospektaklowych, a pierwiastek poetycki wcale nie musiał stanowić dominanty tak określonego utworu. Różnorodność określeń gatunkowych i subgatunkowych stosowanych przez samych autorów stała się charakterystyczną sygnaturą epoki modernizmu, gdzie z jednej strony można odnotować tendencję do nadużywania formuły poematu dramatycznego (czego przykładem mogą być Przybyszewskiego *Śluby* czy też *Odwieczna baśń* – tutaj głównie prolog pisany poetycką prozą spełnia gatunkową zapowiedź, mimo próby odświeżenia formuły dramatu przez przeniesienie akcji w bliżej nieokreśloną przeszłość i stylizację baśniową), z drugiej zaś nieograniczoną inwencję w zakresie tworzenia poetyckich *quasi*-gatunkowych podtytułów o jednorazowym charakterze, przez swą hybrydowość przypominających o powinowactwie sztuk („nokturn starego zamczyska” – *Kwiat pleśni* Macieja Szukiewicza, „pastel książkowy” – *Królowa Bajka* Mariana Tatarkiewicza itp.). Wizja teatralna wpisana w tekst, mocny akcent położony na poetyckie i muzyczno-plastyczne środki ekspresji wiązały się z próbą odchodzenia od sztuki opartej na tradycyjnym schemacie intrygi, zrywania z werystycznie rozumianą iluzją prawdopodobieństwa i psychologią postaci na rzecz dążenia do ukazania ukrytego nurtu zdarzeniowego, rejestrującego życie wewnętrzne bohaterów w metaforyczno-poetyckiej konwencji, wprowadzania wątków alegorycznych, baśniowych. Operowanie w dramacie poetyką sugestii, przeczuć, wykorzystywanie nastroju tajemniczości wpisywało się w proces kształtowania nowej wrażliwości i estetyki odbioru, innego sposobu oddziaływania na publiczność teatralną. Jak diagnozował Lucjan Rydel: „Dramat odstępuje od tego, co dotąd uważano za jego właściwy i przyrodzony żywioł, a przechodzi nieomal w zakres liryki, próbując odtwarzać »nastroje« [...]” (1896: 146)¹. Ale już dekadę później utwory reprezentantów nowych kierunków artystycznych, które wzbudzały zainteresowanie w pierwszej fazie poszukiwań związanych

¹ Równocześnie Rydel odnotowuje przeciwną tendencję, mianowicie epizację dramatu, kreślenie obrazów obyczajowych i współczesnych zamiast kolizji dramatycznych.

z przełamywaniem modelu mieszczańskiego repertuaru, uchodziły za przebrzmiały głos modernistycznej sztuki. Ostap Ortwin krytycznie orzekął:

Pod tę formę ucieka się zazwyczaj wszystko, co jałowe i anemiczne, [...] w szwach się rozłazi, nie dba o dyscyplinę myślową i artystyczną, gardzi logicznym następstwem rzeczy i naturalnym biegiem zdarzeń. Nie ma tak rażącej niedorzeczności, dla której by forma poematu dramatycznego nie była dogodną przepustką” (1969: 410)².

Młodopolskie „poematy dramatyczne” niejednokrotnie pozostawały wyłącznie w obiegu czytelnicznym, ogłaszane drukiem na łamach czasopism i w osobnych wydaniach, jak *Rokita* Andrzeja Niemojewskiego (1901), *Jolanta* Edwarda Leszczyńskiego (1904). Bywały też dołączane do tomików poezji (np. *Na Wzgórzu Śmierci* Jana Kasprowicza), co w świadomości odbiorców utwierdzało ich funkcjonowanie jako tekstu literackiego. Te natomiast, którym udało się zaistnieć na scenie, przeważnie znikwały z afisza niedługo po premierze, traktowane jako eksperymenty nieprzystające do tradycyjnie pojmowanej praktyki scenicznej. Inscenizacje, wyrastające jeszcze z doświadczeń konwencji realistycznej, zamiast wydobywać ekspresję poezji w polifonii teatralnych środków, obnażały wątpliwość intrygi i wszelkie słabości konceptu, odciągając uwagę od tego, co stało się walorem w trakcie indywidualnej lektury utworu: kunsztu języka, lirycznego nastroju, subtelności emocji. Wystawieniom dzieł poezji dramatycznej towarzyszyły głosy, że w scenicznym wykonaniu ginie to wszystko, co podczas czytania może dopełnić wyobraźnia. „Teatr nie nadaje się do eksperymentów literackich. [...] Drobiazgowe cieniowanie i wcielanie przeczuć, znaków, głosów... nie jest jego rzeczą” – stwierdzał Teodor Jeske-Choiński (1894: 209), rozpatrując specyfikę języka symbolistów.

Ponieważ w Młodej Polsce praktycznie nie zaistniał ruch awangardowych, wolnych scen, „batalia o teatr” rozgrywała się na deskach teatrów instytucjonalnych. Na sytuację poematu dramatycznego spojrzymy zatem przez pryzmat recepcji kilku pozycji z repertuaru krakowskiego Teatru Miejskiego z ostatnich miesięcy sześćdziesiątych lat XIX wieku. Były one, podobnie jak repertuar Pawlikowskiego (1893–1899), będącej okresem poszukiwań repertuarowych oraz przemian estetycznych i ideowych o niekwestionowanym znaczeniu w dziejach polskiego teatru. Znajdowały one odzwierciedlenie między innymi w jednoaktówce, która na przełomie wieków stała się swoistym laboratorium przekraczania konwencji dramatyczno-teatralnych. Przesunięta w ramach teatralnego repertuaru z pozycji rozrywkowych do formy innowacyjno-eksperymentalnej, jak w soczewce skupiała nowe tendencje i zjawiska, wchłaniając zwłaszcza inspiracje płynące z nurtu symbolizmu, ponieważ „naturalistyczne próby jednoaktówki były późniejsze i nierzadko łączyły się z nurtem popularnym” (Rusek 2007: 88).

Signum temporis epoki modernizmu stał się symboliczny, poetycki model dramatu pozostającego w zasięgu promieniowania techniki Maeterlincka, czego typowym przykładem jest *Kwiat pleśni* Macieja Szukiewicza, wystawiony na krakowskiej scenie 16 marca 1899 roku w ramach wieczoru jednoaktówek jako dodatek do powtórnego pokazu *Wnętrza* (słynna prapremiera odbyła się miesiąc wcześniej w ramach idei tzw. Wolnego Teatru).

² Recenzja sztuki *Złocista góra. Poemat dramatyczny w 2 aktach i 5 obrazach* Adama Stodora (właśc. Adama Cehaka), wystawionej 4 września 1907 roku w Teatrze Miejskim we Lwowie. Artykuł ukazał się w „Głosie” (Lwów) z 8 września 1907 roku.

Szukiewicz, pisząc sztukę z myślą o repertuarowym połączeniu z nowatorskim utworem Maeterlincka, oparł się na modelu sytuacji dopełniania przeczuć, co znajduje swą eksteryoryzującą w czasowo-przestrzennym osadzeniu wydarzeń (mroczne zamczysko, zbliżająca się północ, nadciągająca burza), kreacjach postaci-symboli (młoda dziewczyna, jej sędziwy opiekun i wyczekiwany podróżny), symbolicznych sensach pejzażu architektonicznego (wieże, lochy, mury, kraty etc.) pozostającego w interakcji z pejzażem wewnętrznym, prowadzeniu akcji ku nieuchronnej katastrofie (towarzyszące dialogom przecucia i lęki, tajemnicze siły osaczające człowieka, antycypacja śmierci). W innych okolicznościach ten niepublikowany poemat dramatyczny Szukiewicza³ zapewne przebrzmiałby bez echa, pozostając jednym z wielu pogłosów maeterlinckowskiego wzorca, który szybko uległ schematyzacji. Zestawienie mające nobilitować początkującego dramaturga wyeksponowało sumiennie odrobioną lekcję, prowokując krytykę do demaskowania naśladowczej manieri (poprzestaśmy na przywołaniu wyważonej oceny Wilhelma Feldmana, który dostrzegł w *Kwiecie pleśni* „robotę Maeterlincka bez odbłasku ducha jego”, 1918: 182), jak też podsycając nawracającą refleksję wokół obniżonego potencjału scenicznego utworów o charakterze poetyckim. Stwierdzano zatem, że mglista symbolika poematu, w dużym stopniu wpisana w rozbudowane didaskalia, pełniejszy wyraz znalazłaby w jego lekturze, a te same symbole, które nie raziłyby nikogo obeznanego z historią literatury, zdecydowanie przeszkadzały w zrozumieniu idei spektaklu (Koneczny 1899a: 171).

Opierając się na wiarygodnych przekazach autora, można założyć, że *Kwiat pleśni* powstał z inspiracji Pawlikowskiego jako utwór wpisujący się w aktualne potrzeby repertuarowe (zob. Podstawka 2006: 280–291). Zupełnie inną drogą trafił na scenę poemat Józefa Nowińskiego *Biała gołąbka*, który zdobył drugą nagrodę w rozstrzygniętym 23 marca 1899 roku Konkursie imienia Paderewskiego, dzieląc miejsce na podium z *Zaczarowanym kołem* Lucjana Rydla i *Karykaturami* Jana Augusta Kisielewskiego. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czym mogła zaintrygować propozycja Nowińskiego, przyjęta przez krytyków z mieszanymi uczuciami. Najwięcej wątpliwości rodziła daleka od oryginalności intryga i stylizowana „renesansowość” dramatu. Zawikłane perypetie fabularne, z akcją rozgrywającą się we włoskim klimacie czasów odrodzenia i konfliktem uczuć zmierzającym do katastrofy zakochanej pary, która pada ofiarą fatalnego zbiegu wypadków, aż nazbyt wyraźnie wskazywały na analogie z szekspirowską tragedią *Romeo i Julia*. Część krytyków dostrzegła również w *Białej gołąbce* nowoczesną realizację problemu artysty, ukazanego w sposób subtelny i wyjątkowy (Nowaczyński 1900: 10–11). Zgodnie przy tym twierdzono, że mimo świeżego tonu dramat Nowińskiego predyspozycji scenicznych miał bardzo niewiele, a w ostatecznym rozrachunku nagroda i związana z nią realizacja teatralna raczej mu się nie przysłużyła.

Jeszcze przed premierą, do której doszło w teatrze krakowskim 17 czerwca 1899 roku⁴, *Biała gołąbka* została równolegle ogłoszona we fragmentach w kwietniowych numerach „Głosu” (nr 16), „Tygodnika Ilustrowanego” (nr 16) i „Tygodnika Polskiego” (nr 15), a także w pełnym wydaniu książkowym nakładem redakcji „Gazety Polskiej” (część egzemplarzy rozprowadzono w formie bezpłatnego dodatku do tego czasopisma). Widz mógł więc bez

³ Rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, jest też udostępniony w wersji cyfrowej: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=193799> [30.11.2021].

⁴ Na premierowych afiszach przedstawienie анонсowano jako benefis Konstancji Bednarzewskiej z gościnnym udziałem Józefa Śliwickiego z warszawskich „Rozmaitości”.

większego problemu wcześniej zapoznać się z konkursową sztuką, co wywarło zasadniczy wpływ na przebieg jej recepcji. Zderzenie perspektywy czytelniczej z komentarzami na temat licznych przeróbek i skrótów, dostosowujących literacki pierwowzór do wymogów sceny, stało się źródłem nieuniknionych porównań i „podwójnego” oceniania przez krytykę. Konfrontacja ta doprowadziła do wyraźnej dychotomii: *Biała gołąbka* zyskała wysokie noty za walory poetyckiej wyobraźni i stylu, „wzbogacenie poetyckiego słownika w tak jałowych czasach” (Koneczny 1899b: 145), a zarazem status sztuki nienadającej się na scenę, skomponowanej „z pominięciem techniki dramatycznej” (Nowaczyński 1900: 11), wtłoczonej „przemocą w ramy sceniczne”, osądzonej jako rzecz „arcynudna i nawet sensu niemająca” (Koneczny 1899b: 143). „Konkursowy utwór p. Nowińskiego [...] robi w czytaniu wrażenie poważnego literackiego dzieła; tylko nie jest to bynajmniej sztuka teatralna i wprowadzenie jej na scenę było wynikiem poważnego nieporozumienia” (Beaupré 1899a: 3). W podobnym tonie wypowiadał się Feliks Koneczny: „Wyrazimy tylko żal, że przez oddanie na scenę, kilkaset osób zebranych w teatrze, a następnie kilka tysięcy czytelników recenzji teatralnych zostało wprowadzonych w błąd, jakoby autor napisał był lichi dramat, podczas gdy on żadnego dramatu, ani dobrego, ani złego nigdy nie pisał, lecz wielki poemat liryczny, godzien jak najbaczniejszej uwagi” (1899b: 145). Próby diagnozowania źródeł scenicznej porażki kierowały krytyczną refleksję na kwestie natury genologicznej, specyfiki dialogowanego poematu pozbawionego nerwu dramatycznej kolizji, składającego się z ciągu lirycznych wypowiedzi przypisanych poszczególnym osobom i nieprzeznaczonego w gruncie rzeczy do wystawienia na scenie. Tak czy inaczej, teatr o *Białej gołąbce* nie chce pamiętać, przetrwała ona za to w kompozycji muzycznej Mieczysława Karłowicza jako *Bianca da Molena* (zob. Obsulewicz 2010: 137–150)⁵.

Ostatnią krakowską premierą Pawlikowskiego z tego okresu był *Bunt Napierskiego*, historyczny poemat dramatyczny Jana Kasprowicza, który debiutował w teatrze jako autor oryginalnego dzieła (do tej pory nazwisko poety pojawiała się na afiszu w roli tłumacza)⁶. I tym razem inscenizacja jest osadzona w bezpośrednim kontekście recepcji krytycznoliterackiej. Pierwszy akt poematu zatytułowanego *Kostka Napierski* został opublikowany już 1 sierpnia 1897 roku w dodatku literackim do lwowskiego „Przeglądu Wszechpolskiego”. Anonsowana w prasie prapremiera sceniczna została poprzedzona prezentacją w konwencji „teatru żywego słowa”, jak można by określić publiczne czytanie sztuki w wykonaniu aktora Franciszka Wysockiego na posiedzeniach Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie na przełomie października i listopada 1898 roku. Z początkiem roku 1899 druk całej sztuki rozpoczął „Tydzień” (nr 1–14, 16–21), równolegle fragment II aktu opublikował „Tygodnik Ilustrowany” (nr 15–16), w maju do rąk czytelników trafiła edycja książkowa z ilustracjami Stanisława Dębickiego, w drugim półroczu zaś powstały aż trzy realizacje sceniczne *Buntu Napierskiego*, kolejno w Teatrze Miejskim w Krakowie (28 czerwca), Teatrze hr. Skarbka we Lwowie (18 października) i Teatrze Polskim w Poznaniu (25 listopada).

⁵ I tutaj jednak natykamy się na krytyczną ocenę artystycznej intuicji kończącego wówczas studia młodego kompozytora, który w decydującym czasie początku kariery symfonicznej sięgnął po dzieło sytuowane raczej w rejonach kiczu niż literatury wysokiej. Nieprzebrzmiałe wartości muzycznej kompozycji pozwalają zarazem przypuszczać, że wybór nie był przypadkowy.

⁶ Przypomnijmy, że w ostatnim sezonie pierwszej krakowskiej dyrekcji (1898/1899) Pawlikowski wprowadził na afisz dzieła „debiutantów” tej miary, co Wyspiański, Kisielewski, Przybyszewski czy Kasprowicz. Rok później zainaugurował działalność Teatru Miejskiego we Lwowie następną sztuką Kasprowicza – poetyckim prologiem *Baśń nocy świętojańskiej*.

Kasprowicz sięgnął po historyczny temat, realizując go według modernistycznych koncepcji literackiego traktowania historycznego tworzywa, dających coraz szersze uprawnień dla autorskiej wizji przeszłości. Poetyckie ujęcie legendarnego przywódcy chłopskiej rebelii, której kulminacją było oblężenie zamku w Czorsztynie w czerwcu 1651 roku (ciekawym zabiegiem dramaturgicznym jest skupienie uwagi na tych finalnych dniach), cechuje się predylekcją do swobodnej reinterpretacji wydarzeń, redukcji toku zdarzeniowego na rzecz pogłębiania psychologii postaci, rozbudowywania horyzontu refleksji historyzoficznej. Autor popelnia celowy anachronizm, polegający na swobodnym pomieszaniu odległych od siebie planów historycznych w duchu ludowego traktowania epok i zdarzeń, przez zespolenie postaci Kostki Napierskiego z podhalańską legendą Janosika. Konwencja dramatu historycznego ma charakter wyrażnie pretekstowy, oparta na materiale dziejowym introspekcja losu buntownika-indywidualisty wiedzie do próby syntetycznego spojrzenia na dramat ludzkiej kondycji, roztrząsania kwestii natury społecznej i politycznej, moralnej i metafizycznej.

„Jak *Bunt Napierskiego* wyda się na scenie?” – zastanawiał się Lucjan Rydel, przewidując, że „już sam wiersz silny i dźwięczny, język tak piękny, jak się rzadko zdarza i niepospolita wartość poetycka dzieła powinny Kasprowiczowi ułatwić zwycięstwo” (1899: 2)⁷. „Sama jednak poezja nie wystarcza do scenicznego powodzenia utworu, w którym nad pierwiastkiem dramatycznym góruje filozoficzno-społeczny symbolizm dość bałamutny” – zauważał Beaupré w popremierowej recenzji (1899b: 3), z pewną dozą krytyki odnosząc się do technicznych i psychologicznych aspektów poematu. Podobne uwagi formułował recenzent lwowski, podkreślając liryczny polot utworu, który jest „[...] pełen miejsc pięknych, pełen myśli – pisany wierszem niezwyklej wartości. Jest to jednak, jak go też autor nazwał, poemat dramatyczny – i przede wszystkim poemat, a w drugiej dopiero linii dramat” (Barwiński 1899: 533). W istocie, sceniczną inwencję Kasprowicza implikowały nie tyle doświadczenia artysty teatru, co przede wszystkim spontaniczne wizje artysty-poety, które nie były przecież gwarantem teatralnego sukcesu dzieła. Jeśli jednak uważniej wniknąć w kształt teatralny dramatu, obok mielizn konstrukcyjnych można też spostrzec potencjał widowiskowego scenariusza, dążenie do estetyki teatru totalnego, gdzie współbrzmiały wszystkie rodzaje sztuk. Kasprowicz ujął dzieje rebelii Napierskiego w swobodną formę trzyaktowego poematu dramatycznego, wyzyskując regionalny koloryt historycznej legendy, partie liryczne spletając z ekspresją gestyki, ruchu, muzyki, śpiewu, tańca i bitewnego zgiełku (np. w scenach oblężenia czorsztyńskiej warowni), wprowadzając liczną galerię postaci sytuowanych na różnych planach, uchwyconych w ruchu i działaniu. Sugestywne odmalowanie góralskiego folkloru, w jego najbardziej charakterystycznych przejawach i dynamicznych scenach zbiorowych, zdaniem Alicji Ochońskiej wywarło decydujący wpływ na widowiskowe walory *Buntu Napierskiego*: „Przemówiły w nich te wszystkie pierwiastki muzyczne i malarskie, które stanowiły zawsze istotny element dramatycznych dzieł Kasprowicza i które – wbrew opiniom, że jego dramaty były »książkowe« – przesądzały o ich teatralności” (1971: 108).

⁷ Artykuł ukazał się co prawda dzień po premierze w numerze z 29 czerwca, jednak nie zawiera jeszcze żadnego dopisanego „na gorąco” komentarza na temat przedstawienia, które w następnym numerze dziennika ocenia dopiero Antoni Beaupré.

Powracając do roku 1899, można uznać, że ówczesnym realizacjom *Buntu Napierskiego* sprzyjała modna wtedy jeszcze teatralna stylistyka realizmu historycznego o meiningeńskim rodowodzie. Dramat Kasprowicza potraktowano jako wyzwanie inscenizatorskie, w którym postawiono na efektowne widowisko z udziałem licznych statystów, autentyzm gry aktorskiej i staranną reżyserię tłumów, wierność kostiumów i dekoracji. Siłą krakowskiego przedstawienia w reżyserii Ludwika Solskiego okazał się majstersztyk scen zbiorowych w stylu XIX-wiecznego malarstwa historycznego, aczkolwiek niektórzy recenzenci krytycznie odnosili się do nietuzinkowego rozwiązania, jakim było zaangażowanie „autentycznych” włościan z podkrakowskich wsi, oraz pomysłu sprowadzenia górali z Podhala, którzy wykonali muzykę i elementy taneczno-baletowe (Solski wspominał o stuosobowej grupie!). Podobnie w Poznaniu w scenach zbiorowych uczestniczyło „około 40 figurantów i statystów oprócz stałego personelu”, a kostiumy zaprojektowano według rysunków Stanisława Witkiewicza (Osiński 1966: 599).

W następnych latach krytyka powracała do Kasprowiczowskiego poematu o Kostce Napierskim przy okazji prezentowania nowości wydawniczych, przyznając mu kwalifikację dzieła bardziej do czytania niż na scenę, a przede wszystkim włączając w rozległy i wielopostaciowy nurt dramatu o tematyce historycznej. Obraz Kasprowicza-dramaturga pozostającego w cieniu poety utrwały komentarze krytyki, takie jak Ignacego Matuszewskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” po wznowieniu *Buntu Napierskiego* w 1905 roku: „Kasprowicz jest z powołania lirykiem, nie dramatykiem, dlatego jego *Dies irae*, *Ginącemu światu*, *Święty Boże* będą przyćmiewały prace sceniczne wielkiego pisarza” (1905: 896, por. Zajkowska 2021: 69–83). Ten model recepcji dotyczył w szczególności opartego na wątku nowotestamentalnym poematu dramatycznego *Na Wzgórzu Śmierci*, którego pierwodruk wydrukowano w tomie poezji *Krzak dzikiej róży* (1898), ponownie utwór ukazał się drukiem w 1902 roku w zbiorze *Moja pieśń wieczorna. Poezje*, obok hymnów *Święty Boże*, *Święty Mocny*, *Dies irae* i *Salome*. W świadomości odbiorcy (a ściślej czytelnika) Kasprowiczowski dramat zaistniał więc w kontekście utworów poetyckich o wyraźnych już znamionach preekspresjonistycznych. Od początku dostrzeżono w nim poezję o przełomowym znaczeniu: „jedno z najbardziej nieomylnych wcieleń poetyckich – nie tylko w naszej literaturze” (Przesmycki 1902: 342), „wielki poemat filozoficzny” (Feldman 1918: 47), szczytowe osiągnięcie artysty, w którym „zawarł się cały ból intelektualny i duchowy pokolenia” (Dębicki 1927: 127), a nawet „najpotężniejszy poemat, jaki współczesna poezja słowiańska wydała” (Przybyszewski 1902: 34). Uwaga pierwszych krytyków i badaczy zasadniczo abstrahowała od teatralnych aspektów utworu, rozpatrując go przede wszystkim w kategoriach liryki refleksyjnej. „*Na Wzgórzu Śmierci* nie ma w sobie nic z dynamizmu dramatycznego” – orzekł Stefan Kołaczkowski (1924: 38), a teatr praktycznie nie podjął wyzwania poetyckiego słowa.

Za życia autora zrealizowano tylko jeden amatorski spektakl wykonany przez Koło Dramatyczne we Lwowie w połowie lutego 1912 roku, oparty na oryginalnym zamysśle reżyserskim, jakim było stworzenie swoistego teatru wyobraźni przez wyciemnienie widzowi i ukrycie za zasłoną aktorów deklamujących „głosami zharmonizowanymi w sposób orkiestralny” (w przedsięwzięcie zaangażowano ponad stu statystów!) (Wasilewski 1912: 159–160). Wprawdzie takie „nieteatralne” rozwiązanie niezbyt sprawdziło się na scenie, jednakże wyeksponowało brzmieniową warstwę poematu, akcentując szczególną dla poetyckiego stylu Kasprowicza muzyczność słowa. Niewątpliwie była to ciekawa propozycja

interpretacji ukierunkowanej na wydobywanie nowatorstwa dramatu, którego akcja została osadzona na dwóch paralelnie ujętych planach: widzialnym, odnoszącym się do rzeczywistości realnie istniejącej (wątek Chrystusowy), i niewidzialnym, wpisanym w przestrzeń nadnaturalną, ewokującą rzeczywistość pozaludzkiego makrokosmosu (dialogi Duszy Wygnanej z Raju z Lucyferem). Nie doszło niestety do realizacji projektu Leona Schillera, który wspominał Marii Kasprowiczowej na początku 1927 roku, że „ma od dawna gotową koncepcję widowiska” (1934: 76), gdyż mógłby to być interesujący powrót reżysera do stylistyki teatru misteryjnego. Zgoła inaczej potoczyły się dzieje nawiązującej w podtytule do *Na Wzgórzu Śmierci Uczty Herodiady*, której rdzeniem fabularnym był popularny wśród modernistów wątek ścięcia Jana Chrzciciela. Dramat ze sporym sukcesem wprowadził na scenę Józef Kotarbiński w 1905 roku, tymczasem ekspresjonistyczne prekursorstwo pierwszego poematu z biblijnego cyklu, intuicyjnie wyczuwane przez współczesnych, ale jeszcze nieuchwytnie w próbach konkretyzacji scenicznych, oddziaływało jedynie przez teatr słowa za sprawą międzywojennych radiofonizacji, zrealizowanych w rozgłośni wileńskiej (1929) i bydgoskiej (1938), czy fragmentarycznych prezentacji m.in. przez aktorów Reduty w Teatrze Miejskim w Wilnie na Pohulance (1926) (por. Stykova 1992: 41–60, Podstawka 2014: 207–248).

Anton Czechow twierdził, że nie można oceniać sztuki bez zobaczenia jej na scenie⁸. W przypadku poematu dramatycznego konfrontacja ze sceną od początku była obciążona podwójną kwalifikacją utworu włączanego w zakres sztuki poetyckiej, postrzeganego jako dzieło niezależne od realizacji teatralnej. Ten model recepcji rzutował na utwory dramatyczne o strukturze poetyckiej również w epoce modernistycznych przemian dramatu i teatru. „Poetycki dramat współczesny i z jego atmosfery wykluwający się dopiero teatr tragiczny narodził się na uboczu i rozwijał poza obrębem scen i ich repertuarów. Nic go niemal ze sceną nie wiąże, nic też on w przyszłości tej scenie zawdzięczać nie będzie” – pisał Ostap Ortwin w studium *O teatrze tragicznym*, którego pierwodruk ukazał się w 1902 roku w „Tygodniku Słowa Polskiego”, redagowanym przez Kasprowicza dodatku do lwowskiego dziennika (Ortwin 1969: 96). Ta diagnoza wydaje się odnosić zwłaszcza do sytuacji poematu dramatycznego, który wpisywał się w poszukiwania nowych modeli dramatu, wyprzedzające ówczesną praktykę sceniczną. Opierając się na przywołanych źródłach, rzeczywiście nie sposób odmówić jej zasadności, jeśli jednak spojrzymy na związki poezji i teatru nie tylko przez pryzmat wybranych egzemplifikacji utworów opatrzonych sygnaturą poematu dramatycznego, ale obejmiemy szerszy horyzont zjawiska dramatu poetyckiego przełomu XIX i XX wieku, kwalifikacja tekstu w kategoriach (nie)przystawalności do języka i konwencji teatru nie będzie już tak jednoznaczna.

⁸ „Нельзя судить о пьесе, не видав ее на сцене”. Komentarze do dramatów A. Czechowa: <https://ruslit-traumlibrary.net/book/> [30.11.2021].

Bibliografia

- D'Aubignac, François Hédelin 1989. „Praktyka teatru”. W: Eleonora Udalska (red.). *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*. T. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Barwiński, Eugeniusz [Dr. Eug. B.] 1899. „Teatr”. *Iris* 11: 533.
- Beaupré, Antoni [b.] 1899a. „Z teatru”. *Czas* 139 (wyd. 21 czerwca): 3.
- 1899b. „Z teatru”. *Czas* 147 (wyd. 1 lipca): 3.
- Dębicki, Zdzisław 1927. *Portrety*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Feldman, Wilhelm 1918. *Współczesna literatura polska 1864–1917*. Warszawa–Kraków: Towarzystwo Wydawnicze.
- Ginkowa, Łucja 2002. „Poemat”. W: Józef Bachórz [&] Alina Kowalczykowa (red.). *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1967. *Wykłady o estetyce*. Tłum. Janusz Grabowski [&] Adam Landman. T. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jeske-Choiński, Teodor 1894. *Na schyłku wieku. Studium*. Warszawa: Drukarnia „Wiek”.
Kasprowiczowa, Maria Janowa 1934. *Dziennik*. [Cz.] V: *Harenda*. Warszawa: Wydawnictwo Domu Książki Polskiej.
- Kołaczkowski, Stefan 1924. *Twórczość Jana Kasprówicza*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Koneczny, Feliks 1899a. „Teatr krakowski”. *Przegląd Polski* 132: 170–171.
- 1899b. „Teatr krakowski”. *Przegląd Polski* 133: 143–173.
- Matuszewski, Ignacy 1905. „Książki i wydawnictwa periodyczne”. *Tygodnik Ilustrowany* 50/51: 896.
- Mickiewicz, Adam 1955. *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. W: Adam Mickiewicz. *Dzieła*. T. 11. Warszawa: Czytelnik.
- Nowaczyński, Adolf 1900. „Dramat polski XIX wieku. Studium impresjonistyczne”. *Ateneum* 3: 1–30.
- Obsulewicz, Beata K. 2010. „Józefat Nowiński, Mieczysław Karłowicz i Biała gołąbka”. W: Maria Jolanta Olszewska [&] Krystyna Ruta-Rutkowska (red.). *Zapomniany dramat*. T. 1. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Okońska, Alicja 1971. „Dramaty Kasprówicza”. *Przegląd Humanistyczny* 5: 103–117.
- Ortwin, Ostap 1969. *O Wyspiańskim i dramacie*. Oprac. Jadwiga Czachowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Osiński, Zbigniew 1966. „Dramaty Jana Kasprówicza na scenach polskich. Zarys problematyki”. W: Jarosław Maciejewski (red.). *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pavis, Patrice 1998. *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne Anne Ubersfeld. Tłum., oprac. i uzup. Sławomir Świontek. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Podstawka, Anna 2006. *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- 2014. *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprówicza*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Przesmycki, Zenon (Miriam) 1902. „Poezja”. *Chimera* 14: 336–346.
- Przybyszewski, Stanisław 1902. *Z gleby kujawskiej*. Warszawa: Księgarnia M. Borkowskiego.
- Rusek, Marta 2007. *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Rydel, Lucjan 1896. „Ruch literacki zagranicą”. *Biblioteka Warszawska* 2: 145–164.
- 1899. „Bunt Napierskiego. Poemat dramatyczny Jana Kasprówicza”. *Czas* 146 (wyd. 29 czerwca): 2.
- Skwarczyńska, Stefania 1975. *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*. W: Stefania Skwarczyńska. *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

- Stykowa, Maria B. 1992. „Dzieje sceniczne i recepcja krytyczna *Na Wzgórzu Śmierci* oraz *Uczty Herodiady* Jana Kasprowicza”. W: Stefan Kruk (red.). *Dramat biblijny Młodej Polski*. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.
- Wasilewski, Zygmunt 1912. „Golgota Kasprowicza. Słowo wstępne przed wystawieniem poematu Jana Kasprowicza *Na Wzgórzu Śmierci* w lwowskim Kole Dramatycznym”. *Tygodnik Ilustrowany* 8: 159–160.
- Zajkowska, Joanna 2021. „Kasprowicz w »Tygodniku Ilustrowanym«, »Tygodnik Ilustrowany« o Kasprowiczu”. W: Radosław Okulicz-Kozaryn [&] Karol Jaworski [&] Marcin Jauksz (red.). *„Wykrzesać pokrewieństwo burzy”. Jana Kasprowicza drogi do wielkości*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.