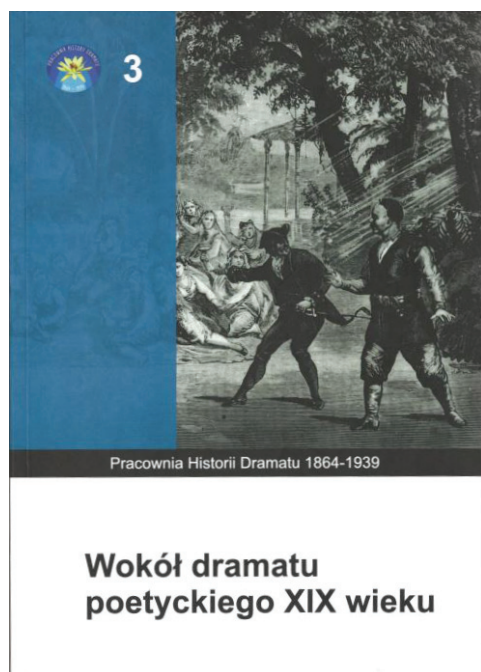


Dramat poetycki – wieloaspektowy ogląd zjawiska

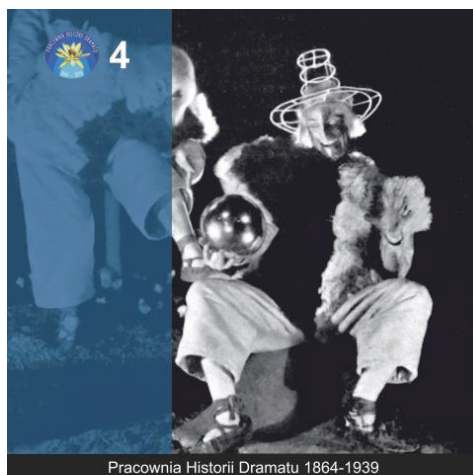
DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.040>



Prezentowany zbiór publikacji poświęconych zagadnieniom dramatu poetyckiego, wydanych w dwóch tomach przez Wydawnictwo UMCS pt. *Wokół dramatu poetyckiego XIX wieku* i *Wokół*

* Magister filologii polskiej, doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru, Instytut Literaturoznawstwa, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Interesuje się sztuką dla dzieci, spektaklami poświęconymi tematyce tabu w sztuce i literaturze dziecięcej.

E-mail: katarzyna.wyzinska@kul.edu.pl | ORCID: 0000-0003-0385-8670.



Wokół dramatu poetyckiego XX wieku

dramatu poetyckiego XX wieku, jest wynikiem współpracy Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 działającej przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Instytutów Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Jest również pokłosiem konferencji zatytułowanej „Dramat poetycki od-nowa”, której współorganizatorem był Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza Muzeum Lubelskiego. Celem spotkania, jak piszą organizatorzy, była „interdyscyplinarna analiza zjawisk związanych z kształtowaniem się, ewolucją, modernizacją, a także nowoczesnymi propozycjami dramatu poetyckiego” (zob. Gabrys-Sławińska et al. 2017: 7). Zaobserwowano bowiem, że „dramat poetycki zdaje się we współczesnej kulturze ponownie dochodzić do głosu”, dlatego też warto dokonać przeglądu definicji, reinterpretacji, „od-nowa spojrzeć na fenomen tej

formy wypowiedzi artystycznej”¹. Autorzy wstępu do części poświęconej dramatowi XX-wiecznemu – Anna Podstawka i Jarosław Cymerman – zauważają, że dwutomowy zbiór artykułów z jednej strony jest kontynuacją dociekań i ustaleń prowadzonych od dawna, z drugiej – „propozycją wielopłaszczyznowej refleksji, obejmującej zarówno tradycję, jak i współczesność oraz perspektywę dramatu poetyckiego w szerokim rozumieniu tego pojęcia” (Podstawka et al. 2018: 7).

Większość autorów wychodzi od słów Ireny Sławińskiej zawartych w klasycznym studium *Ku definicji dramatu poetyckiego*, że „dramat poetycki był zawsze raczej zawołaniem bojowym niż określoną kategorią gatunkową” i „zjawiał się zawsze w aurze walki o nowy teatr” (225). Wszyscy badacze podkreślają, że o dramacie poetyckim pisano wiele, a próba jednoznacznego zdefiniowania tego zjawiska literackiego podejmowana była wielokrotnie, jednak nigdy nie została jednoznacznie i ostatecznie doprecyzowana. Oprócz wielości synonimicznie stosowanych nazw gatunkowych: dramat religijny, wewnętrzny, oniryczny, subiektywny, fantastyczny, poetycki dramat historyczny (zob. Podstawka et al. 2018: 8) pozostaje jeszcze kwestia poetyckości języka, licznych stylizacji, odwołań literackich czy wreszcie płynnej, niedookreślonej kompozycji. Zastanawiano się, jak można by rozpatrywać ten szczególny gatunek literacki – czy od strony licznych przeciwieństw wyznaczników *stricte* gatunkowych, wyróżników i paradygmatów, czy może podkreślić znaczenie zjawiska sceniczności lub jej braku, dostrzec ważność kategorii estetycznej i zwrócić uwagę na specyfikę realizacji teatralnych lub może raczej uporządkować wiedzę, biorąc pod uwagę głównie

kryterium historycznoliterackie. Wszystkie te aspekty, a nawet wiele więcej ciekawych ujęć i spostrzeżeń znajdziemy w obu tomach tej obszernej publikacji.

Jak czytamy w *Słowniku terminów literackich*, dramat poetycki to „utwór sceniczny, który pozostaje w opozycji do konwencji dramatu realistycznego, charakteryzuje się dwupłaszczyznowością znaczeniową, operuje środkami takimi jak symbol czy metafora, a w zakresie tematyki nawiązuje do motywów mitologicznych, biblijnych, historycznych” (Głowiński et al. 2008: 110). Taka forma wypowiedzi stanowi więc przeciwagę nie tylko dla dramatu realistycznego czy naturalistycznego, ale także dla dzieł o charakterze czysto rozrywkowym, komercyjnym i odwołuje się do idei uniwersalnych, ogólnych, ważnych dla zbiorowości.

Prezentowane studia mają też stanowić krytyczną analizę obecnego w dramatach zagadnienia prawdy – podejmując kwestie winy i kary, sensu cierpienia, istoty miłości, znaczenia ofiary. Za decydujące kryterium redakcyjne uznano jednak porządek chronologiczny, stąd podział na dwa odrębne tomy. Wieki XIX i XX omówione zostały oddzielnie, chociaż chciałoby się, by cała wiedza była razem, jest ona bowiem spójna i – co oczywiste – uporządkowana z perspektywy XXI wieku. Bardzo wyraźny jest także porządek problemowy – autorzy poruszają takie zagadnienia, jak: genologia i poetyka, organizacja językowa tekstu, przeobrażenia form teatralnych, koncepcje ideowe czy też rozważania dotyczące estetycznego i antropologicznego wymiaru dramatu poetyckiego. Jest również kilka tekstów dotyczących realizacji scenicznej i recepcji naukowo-krytycznej zazwyczaj mało znanych utworów dramatycznych.

Zbiór *Wokół dramatu XIX wieku* pod redakcją naukową Moniki Gabrys-Sławińskiej i Grzegorza Głęba otwiera analityczno-reinterpretacyjna wypowiedź Mateusza

¹ Informacja o konferencji naukowej zamieszczona na stronie Uniwersytetu Warszawskiego – http://www.polon.uw.edu.pl/aktualnosci/-/asset_publisher/Pj6v/content/dramat-poetycki [dostęp: 5.01.2021].

Kucaba *Apokalipsa i metempsychoza. Kilka uwag o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. Rozważania autora dotyczą roli poetyckości, wizyjności i religijności niedokończonego dzieła artysty, są też próbą ustalenia, czy bohater tytułowy jest zawsze bohaterem głównym, stąd zastosowana metoda analizy statystycznej, która jednoznacznie nie rozstrzyga problemu. Owa poetyckość, obecna nawet w kreacjach *dramatis personae*, takich jak Głos, Mgła, Lucyfer, w lirycznej formie wypowiedzi, w wizjach, metaforach, w zmaganiach się ducha z formą, to nie tylko potwierdzenie dominującej roli kategorii liryzacji, ale także problem istnienia, zagadnienia prawdy, winy i kary. W kwestiach gatunkowych Kucab nie udziela jednoznacznych wypowiedzi. Wnioskuje, że trudno uznać jedną definicję, a zamiast terminu dramat poetycki wolałby określenie: filozoficzny, metafizyczny, misteryjny, otwarty, ostatecznie uznając, że w kontekście analizowanego dzieła kwestia gatunku „to problem otwarty” (zob. Gabrys-Sławińska et al. 2017: 54).

Interesującą próbę „interpretacyjnej rewindykacji Norwidowskiego dramatu” (ibid.: 85) podejmuje Karol Samsel, który w szkicu *Satyra i młot na antyk? Obraz ironii w „Tyrteju” Cypriana Norwida* odsłania figurę twórcy antygreckiego w aspekcie osobowości – postawy sokratycznej poety (zob. Podstawka et al. 2018: 9). Autor w zasadzie nie zajmuje się dramatem poetyckim jako takim, bardziej interesuje go kwestia „gry w Szekspira”, skoncentrowanie uwagi na Atenach jako dominium, a także jak Norwid rozprawia się z ateńską wizją antyku.

Analityczny charakter ma wypowiedź Łukasza Tupacza poświęcona dramatowi *Althea* Felicjana Faleńskiego. Autor skupia się na zagadnieniu, w jaki sposób pisarz wykorzystuje motywy greckie, mitologiczne, do wskazania aktualnych problemów, wywołujących refleksje nad pojęciami rodzimości,

swojskości, tożsamości narodowej – a więc problematyki wpisującej się w jeden z wyznaczników dramatu poetyckiego. Badacz porusza również kwestię warstwy muzycznej tekstu, wskazując na jego podobieństwo do oratorium. Ukazuje dwie, wydawałoby się, sprzeczne cechy, z jednej strony strukturalne elementy tragedii greckiej, z drugiej zaś problematykę psychiki ludzkiej i egzystencji. W kwestii cech gatunkowych stwierdza krótko, że dostrzega: „trudność w dokładnym sprecyzowaniu gatunku, jakim posłużył się pisarz” (Gabrys-Sławińska et al. 2017: 103).

Nieco inaczej na problem patrzy Mateusz Skucha w szkicu *„Chata za wsią” Zofii Mellerowej i Jana Kantego Galasiewicza albo poetyccy Cyganie Kraszewskiego*. Zajmując się „dramatem chłopskim”, szczególną uwagę zwraca na sposoby budowania poetyckości, która jego zdaniem w tym przypadku nie jest równoznaczna z lirycznością. Skucha odświeża i przypomina przeróbki sceniczne oparte na powieści Ignacego Kraszewskiego, podkreślając, że efekt poetyckości autorzy osiągają przez stosowanie licznych pieśni i piosenek, stanowiących komentarz do wydarzeń scenicznych, będących nośnikiem ludowych, uniwersalnych prawd.

Ciekawą perspektywę badawczą zawierają również wypowiedzi Weroniki Rolnik, Marii Jolanty Olszewskiej i Iwony Gosik-Kapelińskiej skupione wokół problematyki dramatu historycznego. Pierwsza z badaczek wskazuje na *Poetycki dramat historyczny według Dominika Magnuszewskiego*, stawiając pytanie: „jakim mianem nazwać dramaty tego pisarza, skoro są więcej niż historyczne, ale mniej niż historiozoficzne?” (ibid.: 105). Zmierza w ten sposób do doprecyzowania terminu „poetycki dramat historyczny”, przywołując definicję badaczy takich, jak Janusz Degler, Irena Sławińska czy Marta Ruszczyńska, którzy podkreślają znaczenie idei historiozoficznej w definicji zjawiska. Z definicją tą zgadza się w zasadzie Maria

Jolanta Olszewska, która pisząc o *Jeńcach* Lucjana Rydla, skłonna jest również uznać ten utwór za poetycki dramat historyczny. Analizując wątek oparty na legendzie, motywie walki dobra ze złem, heroicznej ofiary, podkreśla, że dzięki wyeliminowaniu akcji na korzyść nastroju autor potrafi wyrazić to, co niewyraźne (zob. *ibid.*: 127). W ten sposób liryka staje się podstawowym środkiem artystycznego wyrazu, ważnym elementem budowy dramatu symbolicznego. O roli historii w dramacie poetyckim pisze także Iwona Gosik-Kapelińska, analizując strukturę *Atylli* Antoniego Langeo.

Wśród najliczniej reprezentowanych refleksji podejmujących kwestię relacji między dramatem poetyckim a teatrem odnaleźć możemy studium Tomasza Sobieraja (*Wokół warszawskiej prapremiery dramatu poetyckiego „Intruz” Maurycego Maeterlincka*), który prezentuje sytuację po prapremierowej realizacji jednoaktówki Maeterlincka w grudniu 1896 roku i stosunek Mariana Gawalewicza – reżysera spektaklu – do twórczości autora „postulującego uwolnienie przestrzeni scenicznej od mimetyczności i skierowanie jej w stronę autonomicznej abstrakcji” (*ibid.*: 11). Artysta, zdając sobie sprawę z nieprzystawalności tej twórczości do ówczesnych konwencji teatralnych, „podjął się ambitnego zadania, by wystawić dramat poetycki, wolny od balastu wartkiej, teleologicznej akcji, eksponujący jedynie tonację nastrojową oddawaną przez ciąg scen statycznych” (*ibid.*: 204), będąc w ten sposób inicjatorem ważnego kulturowego zdarzenia.

Następne dwie wypowiedzi – Anny Pekaniec *Niejednoznaczny dramat miłości i nienawiści. „Yseult o Białych Dłoniach” Amelii Hertzówny* i Joanny Dobrowolskiej *Dramat w dramacie zapisany. Refleksja o aktorze, teatrze i człowieku w „Igrzysku” Leopolda Staffa* – stanowią próbę ponownego odczytania dzieł nieznanych bądź zapomnianych.

Pierwsza z badaczek zajmuje się debiutancim dramatem Hertzówny w kategoriach rekonstrukcji legendy o Tristanie i Izoldzie. Wskazuje, w jaki sposób „dramat poetycki może być użytecznym narzędziem reinterpretacji znanej historii” (*ibid.*: 209). Dobrowolska natomiast, analizując pięć obrazów poetyckich Staffa, dostrzega w nich „dramat w dramacie” i podejmuje próbę ponownego odczytania utworu z jednej strony poruszającego problematykę dotyczącą spraw uniwersalnych – „życie jako igrzysko”, z drugiej – „głos autorski” o dramacie i teatrze. W konkluzji badaczka stwierdza, że jest to „wzorcowy, acz wysoce zindywidualizowany przykład realizacji gatunku dramatu poetyckiego” (*ibid.*: 244).

Tom studiów skupionych wokół dramatu XIX wieku wieńczy studium Edwar-da Jakiela *Intermezza liryczne w dramatach Stanisława Wyspiańskiego – poszukiwania, interpretacje, glosy*. Wskazując na wciąż nie do końca określone przestrzenie poetyckich wypowiedzi Wyspiańskiego, autor za cel stawia sobie poszukiwanie rozwiązań interpretacyjnych dotyczących struktury dramatów. Zwraca uwagę na rolę monologu lirycznego uznając, że o stopniu nasycenia liryzmem decydują „intermezza liryczne”, „mikrosce-ny liryczne”, które najczęściej mają formę monologu lirycznego (zob. *ibid.*: 249). Najważniejsze jest jednak „przesączenie dramatu liryzmem” (*ibid.*: 258).

Druga część publikacji dotycząca XX wieku przygotowana pod redakcją naukową Anny Podstawki i Jarosława Cymermana jest kontynuacją badań nad istotą i strukturą dramatu poetyckiego. Tom otwiera studium *Teatr w pierwszej osobie* Ewy Wąchockiej, która na podstawie pobieżnego przeglądu twórczości, poczynając od Strindberga, Gombrowicza, Becketta i Ionesco po Marguerite Duras, przybliżyła istotę dramatu subiektywnego. Według badaczki dramat subiektywny zdaje się opierać

na stwierdzeniu Heisenberga, „iż człowiek, kiedykolwiek próbuje dowiedzieć się czegoś o rzeczach, które nie są nim samym ani nie zawdzięczają mu swego istnienia, napotyka, koniec końców, nic innego jak samego siebie, własne konstrukcje i schematy własnych działań” (Podstawka et al. 2018: 11). Inaczej jest w teatrze, gdzie nie zawsze są odpowiednie środki i sposoby ukazania tego, co wewnętrzne, stąd też tak ważna jest rola rozwiązań metateatralnych, zwłaszcza współczesnych, które wzbogacają „formy egzystencjalnego aktorstwa” (ibid.).

Z kolei Magda Nabiałek (*Mimesis i diegesis – między poezją a dramatem*) podejmuje próbę zdefiniowania podstawowych zagadnień związanych z budową dramatu poetyckiego na przykładzie (omawianego już we wcześniejszym tomie) *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, *Pułapki* Różewicza i dramaturgii Karola Wojtyły. Autorka dąży do uchwycenia „formalnotekstowych problemów, które przełożyć się mogą na szerszą refleksję dotyczącą genologicznego potencjału omawianej kategorii” (ibid.: 26). Wskazuje opozycje nie tylko terminologiczne między dramatem lirycznym i epickim, stwierdzając, że relacje *mimesis–diegesis* pozwalają na dwuwymiarowość dramatu poetyckiego, ukazującego „ową nieustanną pierwszoosobowość” i to, co na zewnątrz (ibid.: 42).

Przedmiotem naukowych dociekań Wojciecha Kaczmarka jest z kolei istota poetyckości dramatu ustalana na podstawie refleksji nad dramatem Claudela. Autor odwołuje się do badań Ireny Sławińskiej i Stefana Sawickiego oraz wskazuje w twórczości dramaturga istotę poetyckości, która „polega na wzajemnym przenikaniu się świata fizycznego z nadnaturalnym oraz ingerencji transcendencji w świecie postaci przedstawionych w utworach” (2018: 46). Dominik Gac natomiast przypomina twórczość Andrzeja Rybickiego, z którym wiązano nadzieje nadejścia „polskiego Claudela”

(zob. Podstawka 2018: 9), wyodrębniając teksty artysty wpisujące się w kategorię dramatu poetyckiego: *Misterjum*, *Ludzie i scena*, *Misterium*, *Minus*, *Toros*, *Gawęda barska* – na tych przykładach wskazuje cechy dramatu poetyckiego, podkreślając silny ich związek z kategorią misterium.

Kwestie historiozoficzne w dramacie poetyckim porusza Grażyna Legutko w rozważaniach na temat aktualizacji i uniwersalizmu historii w *Wigili* Eugeniusza Małaczewskiego. Autorka odsłania dwuwymiarowość kreowanej przeszłości, która ma służyć po pierwsze do poznania teraźniejszości, a po drugie – stanowi uniwersalny przykład refleksji i prawdy o ludzkim losie. Wypowiadający się w pierwszym tomie Karol Samsel, tym razem w szkicu zatytułowanym „Biały” *dramat poetycki*. „Homer i Orchidea” *Tadeusza Gajcego w horyzoncie polskiego dramatu romantycznego i postromantycznego*, dokonuje releksji dzieł artysty, sugerując „oddziaływanie na kształt utworu tekstów europejskich ważnych dla światopoglądu filozoficznego pokolenia [...], takich jak rozprawa Gilberta Keitha Chestertona o świętym Franciszku” (ibid.: 85). Badacz podkreśla, że poetyckość w dziełach polskiego romantyzmu może być odniesieniem dla Gajcego, który pod wpływem wielkich romantyków w *Homerze i Orchidei* zawarł „antypoetycki potencjał” (ibid.: 98).

Interesującą kwestię porusza także Krystyna Latawiec, przybliżając sytuację związaną z dramatem poetyckim po roku 1956 i wskazując na dyskusje prowadzone przez dramatopisarzy, reżyserów i krytyków, którzy zastanawiali się nad możliwościami odnowienia gatunku w nowej socjalistycznej rzeczywistości. Dzięki „odwilży politycznej” bardzo szybko dramat poetycki zastąpiono określeniami dramat religijny, wewnętrzny, oniryczny, co wskazuje, że już wtedy był to gatunek obecny, potrzebny, ewoluujący. Urszula Motyka natomiast łączy

w refleksji wokół *Szklanej menażerii* Tannesse Williamsa oraz *Adwokata i róż* Jerzego Szaniawskiego analizę dzieł dramatycznych z przywołaniem ich realizacji teatralnych w reżyserii Jerzego Antczaka i Jana Englerta z 1963 i 2004 roku. Według autorki nowe medialne/techniczne możliwości Teatru Telewizji wzmacniają poetyckość świata, nadając omawianym dramatom dodatkowe, ciągle aktualne znaczenia.

Dwie ostatnie wypowiedzi to, jak czytamy we wstępie, „interpretacyjne dociekania, skupione wokół młodej polskiej dramaturgii” (ibid.: 10). Beata Popczyk-Szczęśna opiera swój wywód na twórczości Zyty Rudzkiej, podkreślając ważność strategii językowych – „poetyckie walory tworzywa językowego” (ibid.: 125). Wskazując na nieprzezroczystość werbalną, napięcie między funkcją ekspresywną a estetyczną języka, określa sztuki Rudzkiej jako współczesny dramat poetycki. Anna Sobiecka natomiast w szkicu *Parabola jako model konstrukcyjny dramatu „wielkiej metafory”* analizuje utwory najnowsze pod kątem wyróżników dramatu poetyckiego, starając się odpowiedzieć na pytanie o kształt i miejsce tego zjawiska na progu XXI wieku.

Reaktywacja refleksji badawczej poświęconej dramатовi poetyckiemu to bez wątpienia cenna inicjatywa, w wyniku której nie tylko przypomniano ten ulotny i niedookreślony gatunek literacki, ale także doprecyzowano wiele jego cech, dodając nowe typy i odmiany. Na przykład poetycki dramat telewizyjny, gdzie poetyckość staje się kategorią nadrzędną, poetycki dramat historiozoficzny zestawiony z poetyckim dramatem historycznym czy też – jak chce Iwona Gosik-Kapelińska – „z dramatem poetyckim o tematyce historycznej” (Gabrys-Sławińska et al. 2017: 173). Dylematy te i wnikliwie analizy wskazują na niekwestionowany „fenomen tej formy” (Podstawka et al. 2018: 10), dając niejako asumpt do

dalszych poszukiwań odpowiedzi na pytania: czym jest dziś dramat poetycki? Jaką rolę pełni we współczesnym odbiorze kulturowym, czy wzbogaca przekaz, czy – przeciwnie – zaciera granice gatunku, czyniąc go nieostrym i nieprecyzyjnym? Jaka jest jego przyszłość i funkcja w złożonej, wieloznacznej i wielopłaszczyznowej, współczesnej rzeczywistości kulturowej? Chociaż przedstawiony zbiór publikacji nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na pytania postawione już przed laty przez Irenę Sławińską dotyczące dramatu poetyckiego jako nazwy gatunku literackiego lub pojęcia historycznoliterackiego, oznaczające dramat powstały w określonym czasie, to jednak wnosi wiele ważnych spostrzeżeń, uwag i ustaleń. Jest swego rodzaju pointą toczącej się dyskusji na temat zjawiska, które dla jednych mało znaczące, dla innych staje się ważnym, atrakcyjnym i skutecznym sposobem przekazywania złożonych, niejednoznacznych treści w zawiłanej rzeczywistości postmodernistycznej kultury. Bez wątpienia warto drążyć temat, kontynuować dyskusję, doprecyzowywać ustalenia i wzbogacać wiedzę o gatunku, który – co istotne – nie uległ jeszcze całkowitej marginalizacji i zaniechaniu.

Bibliografia

- Głowiński, Michał et al. (red.) 2008. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sławińska, Irena 1960. „Ku definicji dramatu poetyckiego”. W: Irena Sławińska. *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gabrys-Sławińska, Monika [&] Grzegorz Głąb (red.) 2017. *Wokół dramatu poetyckiego XIX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Podstawka, Anna [&] Jarosław Cymerman (red.) 2018. *Wokół dramatu poetyckiego XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.