

MAGDA NABIAŁEK  
Uniwersytet Warszawski\*



<https://orcid.org/0000-0003-2487-5146>



## Baśń dramatyczna — zapomniane ogniwo

### A Dramatic Tale — Missing Link

#### Abstract

A dramatic fairy tale is the expression of a specific historical moment. At the turn of the 19th and 20th century original forms of dialogue with tradition and new ways of developing literature were searched at the same time. It seems that the dramatic tale — absent in most compendiums devoted to the literature of modernism — is one of the best examples of unstable forms that reflect in their structure the dilemmas accompanying the writing at the turn of the 19th and 20th century. What matters here is a specific type of folklore and links with the fairy-tale play and *commedia dell' arte*.

dramatic tale, drama, fairy-tale play, modernism

\* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich, Instytut Literatury Polskiej,  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego  
Krakowskie Przemieszczenie 26/28, 00-927 Warszawa  
e-mail: [magdanabialek@uw.edu.pl](mailto:magdanabialek@uw.edu.pl)

W perspektywie postulowanej dzisiaj kulturowej teorii literatury, czy też badania kulturowych tekstów literatury, prowadzenie rozważań nad poetyką baśni dramatycznej może zdawać się czystym anachronizmem. Skoro Ryszard Nycz twierdzi, że „prace o strukturze narracyjnej, relacji między fabułą a sjużetem, narratorem a bohaterem, przestrzenią a czasem, opisem a opowiadaniem” stały się obecnie mało interesujące (Nycz 2017: 52), to reprezentacje baśni dramatycznej, rozumianej jako zjawisko peryferyjne wobec głównych nurtów literatury i występujące w bardzo określonym (zawężonym) momencie historycznym, muszą jawić się jako zupełnie nieatrakcyjne pod względem badawczym. Zasadnym więc wydaje się wyrażenie wątpliwości, po co właściwie badać baśń dramatyczną.

Pytanie to, z pozoru retoryczne, może jednak skierować uwagę badacza na problemy fundamentalne dla poetyki kulturowej. Nie sposób bowiem zignorować faktu, że w (ramowo przez autorkę artykułu wyznaczonym) okresie 1890–1918 twórcy tak różni, jak Zygmunt Sarnecki, Lucjan Rydel, Aleksander Niemojewski, Artur Oppman, Leopold Staff oraz Bolesław Leśmian, sięgnęli po tę samą formę literacką, nieskodyfikowaną co prawda, natomiast pozwalającą na wyróżnienie określonej grupy dzieł, które dziś określa się mianem baśni dramatycznej<sup>1</sup>. Trudno również nie zauważyć, że w podobnym okresie analogiczna forma literacka dynamicznie rozwijała się w Rosji, a wcześniej również w literaturze irlandzkiej. Wiedza ta skłania więc do postawienia co najmniej kilku pytań. Po pierwsze, jakimi drogami baśń dramatyczna dotarła do Polski. Po drugie, co sprawiło, że to właśnie w okresie Młodej Polski cieszyła się tak dużym zainteresowaniem. Po trzecie w końcu, jakie miejsce na linii rozwoju polskiego dramatu zajmowała ta forma literacka.

Autorka poniższego artykułu nie rości sobie prawa do udzielenia szczegółowej odpowiedzi na postawione pytania. Celem rozważań jest raczej zasygnalizowanie rangi problemu i wskazanie możliwych kierunków, w których podążać mogą dalsze badania nad tą formą literacką.

---

<sup>1</sup> Kwestia terminów i pojęć oraz klasyfikacji gatunkowych jest w tym przypadku bardzo skomplikowanym zagadnieniem, do którego wrócę w dalszych częściach artykułu. Na użytek prowadzonych badań, przyjmując nazewnictwo stosowane przez Annę Czabanowską-Wróbel oraz Ryszarda Waksmundę, na określenie całej grupy analizowanych tekstów używam pojęcia 'baśń dramatyczna'.

### Pierwsze rozpoznania

O baśni dramatycznej nadal niewiele wiadomo. Jest to jedna z tych form literackich, o której istnieniu zdają się zapominać główne kompendia literaturoznawcze, co jest uzasadnione peryferyjnością i ograniczonym zasięgiem (przede wszystkim czasowym) jej występowania. Mając świadomość niezbyt wysokiej pozycji baśni dramatycznej w kalejdoskopie form literackich, nie sposób jednocześnie zlekceważyć bardzo różnych nawiązań tak estetycznych, jak i kulturowych, które ona uruchamia. Formę tę można oglądać bowiem zarówno w kontekście rodzącej się kultury popularnej (szopek, komedii, wodewili, operetek), jak i jej oddziaływania na kulturę wysoką (baśń poetycką, polemiczną, filozoficzną, a przede wszystkim operę i balet). Niezwykle interesujące jest choćby spojrzenie na baśń dramatyczną z perspektywy masowo wręcz powstających literacko-teatralnych projektów awangardowych w latach 20., a przede wszystkim 30. XX wieku. Nie sposób przecież nie dostrzec pokrewieństwa łączącego baśń dramatyczną, bliską XIX-wiecznej szopce, z *Sygnalami* Ewy Szelburg-Zarembiny czy *Śmiercią na gruszy* Witolda Wandurskiego. Podobnie zresztą, jak nie można zignorować specyficznego rodzaju przejścia, które dokonało się między *Czarodziejskim fletem* Wolfganga Amadeusa Mozarta a *Carmina Burana* Carla Orfa. W końcu nie można również zlekceważyć znaczenia, jakie tradycja baśni dramatycznej miała dla powstania sztuki dla niedorosłych (w tym dramatów lalkowych). Jednocześnie baśń dramatyczna to absolutnie kluczowa forma literacka dla rodzącego się dopiero w Polsce teatru ludowego, a więc sztuki tworzonej przez inteligentów dla prostego ludu — najpierw chłopów, potem robotników<sup>2</sup>. Już to skrótowe wyliczenie pokazuje, że baśń dramatyczna powinna stanowić przedmiot osobnej monografii.

Dotychczas baśnią dramatyczną zajmowali się jednak wyłącznie — i to raczej okazjonalnie — Anna Czabanowska-Wróbel (1996)<sup>3</sup> i Ryszard Waksmund (2005: 11–41). Oboje formułowali refleksje na temat tego zjawiska raczej przy okazji innych badań, aniżeli czynili baśń dramatyczną podstawowym przedmiotem swojego zainteresowania. Prowadzone przez nich rozważania pokazują jednak czytelnie, jak bardzo skomplikowaną i niejednoznaczną formą literacką jest baśń dramatyczna. Ani Czabanowska-Wróbel, ani Waksmund nie decydują się na stworzenie opisu „gatunku”, nie próbują go kodyfikować ani wskazać cech wyróżniających tę formę literacką. Zamiast tego kierują uwagę swoich czytelników na szereg problemów, z którymi musi mierzyć się badacz podejmujący się próby deskrypcji baśni dramatycznej.

Po pierwsze, wątpliwe jest już samo pojęcie genologiczne. Pod nazwą „baśń dramatyczna” pojawiają się bowiem utwory, które poszczególni autorzy opatrywali bardzo różnymi podtytułami: powieść sceniczna, fantazja, poemat dramatyczny, baśń sceniczna, baśń. W tej sytuacji pojawia się więc pytanie, na ile można w tym przypadku mówić o jakiejś konkretnej klasyfikacji gatunkowej, którą artyści świadomie wykorzystywali w celu kierunkowania odbioru czytelniczego. Podtytuły te można bowiem tłumaczyć również panującą w okresie Młodej Polski niechęcią do jednoznacznego definiowania niektórych zjawisk literackich wyrosłą na gruncie XIX-wiecznych ataków na faktyczność przedmiotu genologii — rodzajów i gatunków literackich — odbierających jej rację bytu (Skwarczyńska 1965: 28) w połączeniu z „chaosem impresyjnych oznaczeń na modłę rodzajową” (Skwarczyńska 1965: 29), którymi chętnie posługiwali się artyści. W rozważaniach nad samym pojęciem istotne jest również

<sup>2</sup> Kuszającym projektem wydaje się zestawienie działalności Lucjana Rydla tworzącego podstawy teatru ludowego z projektem Witolda Wandurskiego organizującego w Polsce pierwszy teatr robotniczy.

<sup>3</sup> Warto w tym kontekście wspomnieć również o artykule Czabanowskiej-Wróbel poświęconym baśniowości w dramatach Bolesława Leśmiana (Czabanowska-Wróbel 1988).

samo rozumienie określenia „dramatyczny”, które „w XIX i XX wieku [...] funkcjonowało jako tradycyjny wyznacznik możliwości scenicznego zaistnienia literackiego ze swej natury gatunku, takiego jak baśń dramatyczna, poemat dramatyczny, reportaż dramatyczny” (Rajtajczakowa 2015: 346). W tym sensie baśń dramatyczną należałoby postrzegać jako hybrydę literacko-teatralną. To z kolei kieruje uwagę na jeszcze jeden aspekt, zupełnie nieobecny w badaniach nad baśnią dramatyczną, a więc jej związki z muzyką. Nie da się bowiem zlekceważyć sieci wzajemnych wpływów i zależności między literaturą a muzyką, które od samego początku warunkowały zaistnienie tej formy dramatycznej.

Po drugie, trudności w badaniu baśni dramatycznej wynikają również z niejasnego rodowodu tego pojęcia. Jako kontekst dla baśni dramatycznej wskazuje się komedię dell'arte spod znaku Carla Gozziego, twórczość odkrytego przez romantyków Calderona<sup>4</sup>, *Sen nocy letniej* Williama Szekspira, niemieckie *Zauberposse*, kasperliady Franza Pozziego, *contes de fées*, baśniowe satyry Ludwika Tiecka (*Kot w butach*, *Sinobrody*) czy *Balladynę* Juliusza Słowackiego. W kontekście polskich utworów podkreśla się również znaczenie europejskiej neoromantycznej baśni scenicznej spod znaku Gerharta Hauptmanna i Maurice'a Maeterlincka, zapomina się za to na przykład o dorobku dramatycznym Williama Butlera Yeatsa.

Przeplwy tych inspiracji nie są jednak jasne. Całą sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że oryginalna baśń dramatyczna, czyli włoska *favola drammatica*, jest gatunkiem ściśle związanym z formami operowymi<sup>5</sup>, a jej związki z komedią dell'arte i sposób przejścia od jednego do drugiego gatunku nadal wymagają pogłębionych badań historycznych. O znaczeniu komedii dell'arte dla polskiej dramaturgii wiadomo jeszcze mniej. W jedynej do tej pory monografii tego gatunku, opracowanej przez Monikę Surmę-Gawłowską, pojawia się zaledwie krótki podrozdział *Komedia dell'arte w Polsce*, z którego dla badań nad poetyką baśni dramatycznej wynika niewiele poza tym, że „aż po XVIII stulecie świadectwa na temat komedii dell'arte w Polsce są [...] nader skąpe i świadczą o tym, że pojawiała się ona nie tylko sporadycznie, ale przede wszystkim w formie odbiegającej od regularnych przedstawień wystawianych przez zawodowych komediantów” (Surma-Gawłowska 2015: 71). Podejrzewać więc można, że inspiracje komedią dell'arte dotarły do polskiej baśni dramatycznej inną drogą. Pośrednikiem była najprawdopodobniej niemiecka drama czarodziejska, inspirowana formułą opowieści o Arlekinie. Tego ostatniego kontekstu w skrótowych przeglądach jednak nie uwzględniono. Wydaje się natomiast, że mógłby on zwrócić uwagę na kilka kluczowych dla baśni dramatycznej zjawisk. Pierwszeństwo komedii dell'arte w wydaniu Gozziego (*fiabe teatrali*) wobec dramy (jako gatunku), w tym głównie dramy mieszczańskiej XVIII wieku, antycypuje bowiem przenikanie motywów baśniowych do opery, zdominowanej przed Mozartem przez fantastykę rodem z mitologii greckiej. Tak charakterystyczna dla tej ostatniej muzyczność i operowość może okazać się wyjątkowo cennym wyróżnikiem formy literackiej, nie tylko w kontekście poetyki historycznej. Temu wszystkiemu towarzyszy jednocześnie niebawym rozwój

<sup>4</sup> Warto przypomnieć, że choć odkryli go na nowo dla romantyzmu bracia Schległowie, to jego twórczość była wyraźnie obecna od XVII wieku przede wszystkim jako inspiracja dla włoskich przeróbek scenicznych prezentowanych wraz z muzyką. To jeden z kilku przywoływanych w tym artykule argumentów na rzecz wysokiego, nie-ludowego pochodzenia baśniowych dramatyzacji.

<sup>5</sup> Dość przypomnieć, że pierwsze dzieło operowe, które powstało pod koniec XVI wieku, w roku 1597, to połączenie *Dafne*, baśni dramatycznej Jacopo Periego, powstałej na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza, z librettem Ottavia Rinucciniego.

na przełomie XVII/XVIII wieku baśni literackiej we Francji<sup>6</sup>. Jeśli pamięta się o operowych korzeniach *favola drammatica*, to związki pomiędzy baśnią dramatyczną a światem opery z przełomu XIX i XX wieku<sup>7</sup> zdają się podkreślać szczególny rodzaj zapętlenia łączący dramę czarodziejską, komedię dell'arte oraz baśń dramatyczną<sup>8</sup>. Wydaje się, że szczególnie relacja między baśnią i dramą czarodziejską oraz analiza związków właśnie tego gatunku z baśnią dramatyczną przełomu XIX i XX wieku mogłyby wiele o strukturze tej ostatniej powiedzieć. O ile bowiem Ferdinand Raimund tę dynamicznie rozwijającą się baśniowość ujmie w karby dramy mieszczańskiej, o tyle Ludwik Tieck w swoich utworach, jak i w krytycznym odczytaniu Szekspira, postulować będzie romantyczną grę z konwencją baśniową. Ten dwójaki sposób podejścia do tradycji baśniowej przez twórców teatralnych warto uwzględnić w dalszych badaniach.

Po trzecie — wracając do rozpoznania Czabanowskiej-Wróbel oraz Waksmund — podkreślić trzeba, że niewiele uwagi poświęcono dotychczas kontekstowi kulturowemu baśni dramatycznej. Jej pojawienie się w określonym kręgu kulturowym i konkretnym czasie jest tutaj nie bez znaczenia. Zaistnienie baśni dramatycznej zdaje się bowiem wiązać z wyjątkowym momentem historycznym. *Favola drammatica* rodzi się we Włoszech na przełomie XVI i XVII wieku, natomiast szczytowy okres jej rozwoju przypada w Irlandii, Rosji i Polsce na przełom XIX i XX wieku<sup>9</sup>. Pojawienie się baśni dramatycznej jest jednak w każdym z tych krajów związane z innymi czynnikami. Dramaty Williama Butlera Yeatsa jasno wskazują na związki poety z kulturą celtycką, natomiast w przypadku polskich i rosyjskich twórców mówienie o prostym nawiązaniu przez określoną formę literacką do kultury ludowej wydaje się sporym nadużyciem. W Rosji zdecydowanie większy wpływ na rozwój baśni dramatycznej miała działalność popularnego na przełomie XIX i XX w. teatru dell'arte<sup>10</sup> (Gracla 2001: 50; Clayton 2016: 67–74), choć nie można zignorować również obecnych w Rosji od lat 60. XIX wieku form takich jak „skazoczna komedia”, „pjesa-skazka”, „drama-skazka”. Kierują one uwagę badawczą w stronę tradycji jarmarcznej, rodzimych wątków ludowych. To po nie sięgnął Aleksandr Błok, Nikołaj Jewrieinow, a nawet Władimir Majakowski, którzy uprawiać będą wyszukaną grę z konwencją, doprowadzając do nieustannego starcia wysokiego z nie-wysokim<sup>11</sup>. Za tą grą ukryte będą jednak już bardzo poważne dylematy człowieka przełomu wieków.

<sup>6</sup> Warto zaznaczyć, że sama drama czarodziejska skupia w sobie inspiracje niemieckim *Zauberposse*, francuską *conte de fée* i komedią dell'arte. Wskazywała na to celnie w swoim studium Elżbieta Nowicka (2003: 25–36).

<sup>7</sup> Warto przypomnieć, że zarówno baśń dramatyczna Lucjana Rydla (*Zaczarowane koło*), jak i Jerzego Żuławskiego (*Eros i Psyche*) doczekały się adaptacji operowej.

<sup>8</sup> Na tym etapie dość jasne jest, że baśń dramatyczna to forma swoistej filiacji między dramatem, baśnią i operą. Jeśli opera miałaby być baśnią śpiewaną, jak chciałby z pewnością Weber, wprowadzający na scenę w XIX wieku *Wolnego strzelca*, to jakim mianem należałoby określić baśń dramatyczną?

<sup>9</sup> Bardziej skomplikowana jest historia analogicznych form literackich w Niemczech (drama czarodziejska) oraz Francji (*contes de fées*) i wymaga ona pogłębionych studiów w tym zakresie.

<sup>10</sup> Pojęciem tym posługują się za redaktorami tomu *Teatr dell'arte* pod redakcją naukową Doroty Sosnowskiej. Tytuł tomu uzasadniają oni perspektywą spojrzenia na omawiane zjawisko jako „narzędzie teoretyczne umożliwiającej refleksję nad teatrem per se i jego specyficznym miejscem w kulturze i życiu społecznym”, „umożliwiającej odczytanie teatru jako jego teorii, plasując swój punkt widzenia w przestrzeni niewygasającego napięcia między praktyką a dyskursem, ciałem a naukową spekulacją” (*Teatr dell'arte* 2016: 21).

<sup>11</sup> W dobie modernizmu na rosyjską scenę trafiały także baśnie dramatyczne, które znacznie bardziej przypominały przypowieści filozoficzne (*Powrót do natury* Mereżkowskiego, *Ponad siły* Lewickiego, *Baśń o Słońcu* Krasznennikowa).

Na koniec tego przeglądu problemów i wątpliwości, które może budzić baśń dramatyczna, nie sposób nie wspomnieć o różnorodności utworów zebranych pod hasłem ‘baśń dramatyczna’ zarówno w artykule Waksmanda, jak i Czabanowskiej-Wróbel. Pojawia się bowiem niepewność, na ile *Szklana góra* Zygmunta Sarneckiego (1895), *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla (1900), *Rokita*, *Bajka* Andrzeja Niemojewskiego (1901), *Ananke* Mieczysława Hertza (1904), *Chryzys* Stefana Grackiego (1905), *Madej Zbój* Karola Mattauscha (1906), *Swanta*. *Baśń o prawdzie* Maryli Wolskiej (1906), *Gród słońca* Jerzego Żuławskiego (1911), *Królewna Morza, czyli Dzień Życia* Romualda Minkiewicza (1911), *Skrzypek opętany* Bolesława Leśmiana (1912), *Królewna Lilijka* Tadeusza Konczyńskiego (1913) i *Skarb* Leopolda Staffa (1921)<sup>12</sup> tworzą spójną pod względem poetyki dramatu grupę.

Utworów tych nie da się opisać jako jednolitego zbioru właściwie pod żadnym względem. Nie da się tego zrobić, czyniąc wspólnym mianownikiem tematykę (nie zawsze baśniową) lub akcję dramatyczną (nie zawsze dynamiczną, często o malarskim czy lirycznym charakterze). Nie sposób znaleźć również jednolity model bohatera dramatycznego, który nie musi być wcale władcą baśniowego świata, a jego zadaniem — niwelowanie nieszczęścia spowodowanego przez demoniczne siły. Dużo częściej działania protagonisty mają charakter poznawczy dotyczący otaczającej go rzeczywistości i refleksji nad nią. Baśń dramatyczna różnorodnie realizuje się również w warstwie czasoprzestrzennej. Rzadko jest to czas baśniowy, uniwersalny (choć pojawiają się utwory korzystające z tego wzorca: *Szklana góra* Sarneckiego czy *Skrzypek opętany* Leśmiana). Częściej bazują na konflikcie czasoprzestrzennym, konkretnej lokalizacji historycznej (*Zaczarowane koło* Rydla), pojawiają się także przypadki scen symultanicznych, a jeszcze w innych utworach (*Eros i Psyche* Żuławskiego) dochodzi do konfrontacji czasu uniwersalnego z precyzyjnie wydzielonymi momentami historycznymi. Świat poetycki baśni dramatycznej w równym stopniu może zaś przekazywać proste prawdy o świecie, realizować formę satyry na otaczający świat lub też stanowić bardzo głęboki namysł nad otaczającą bohaterów rzeczywistością.

W kontekście tych ostatnich uwag można odnieść wrażenie, że odbiorca ma do czynienia z jakąś sztuczną formą, dla której trudno znaleźć uzasadnienie w praktyce literackiej. Wątpliwość ta jest zupełnie zrozumiała w świetle przytoczonych faktów; więcej tutaj pytań aniżeli odpowiedzi i jednoznacznych stwierdzeń. Nie można jednak zanegować swego rodzaju wyjątkowości utworów, które określa się mianem baśni dramatycznej. Aby dostrzec jej charakterystyczny rys, być może należy podejść do analizy tej formy literackiej od nieco innej strony.

### Skomplikowane losy — między wysokim i nie-wysokim

W świetle przywołanych dotychczas rozpoznań Ryszarda Waksmda, który z jednej strony twierdzi, że baśń dramatyczna to „konstrukt stricte literacki, artystowski, ukształtowany na gruncie literatury pisanej i jako taki nieposiadający swego genotypu folklorystycznego” (Waksmund 2015: 11), z drugiej strony argumentuje zaś, że „pojawienie się baśni dramatycznej było prostą konsekwencją rozwoju literatury europejskiej, która w wieku XIX w większym niż dawniej zakresie otwarła się na folklor i niewyczerpane zasoby topiki ludowej” (Waksmund

<sup>12</sup> To oczywiście nie wszystkie teksty, które wymieniają badacze. Wydaje się także, że listę stworzoną przez Czabanowską-Wróbel i Waksmda można jeszcze rozbudować. Warto wspomnieć chociażby niepojawiające się w przywołanych artykułach: *Zakłętą królewiczkę* Andrzeja Niemojewskiego, *Zaczarowaną królową* Artura Oppmana, *Śpiących rycerzy* Jana Łyska.



2015: 13), wymagają doprecyzowania. Obydwie przywołane tezy są oczywiście prawdziwe, natomiast ich zestawienie może wywoływać szereg wątpliwości, które należy wyjaśnić.

Baśń dramatyczna to swoisty wyraz określonego momentu historycznego, kielkującego feerią projektów filozoficznych, antropologicznych, a także estetycznych, w którym poszukiwano jednocześnie oryginalnych form dialogu z przeszłością i tradycją. Odnawiano w tym czasie formy obumarłe i porzucone na poboczu głównych traktów sztuki i estetyki, poszukując jednocześnie dla nich nowych dróg realizacji. Jedną z takich form, istotnych dla poetyki polskiej baśni dramatycznej, jest niewątpliwie drama czarodziejska.

Jak słusznie zauważa Elżbieta Nowicka, „drama czarodziejska trwała na wielu scenach w Polsce przez cały wiek dziewiętnasty z różnym natężeniem i powodzeniem” (Nowicka 2003: 34). Na przełomie XVIII i XIX wieku święciła triumfy na scenach europejskich, aby pod koniec wieku dokonać żywota w teatrach ludowych i amatorskich. Stamtąd na nowo „wyciągnęli” ją twórcy młodopolscy zafascynowani kulturą ludową, w specyficzny jednak sposób korzystający z jej dorobku. Drama czarodziejska ożyła więc jeszcze raz, w zmodernizowanej formie baśni dramatycznej, pod piórem Jerzego Żuławskiego, Zygmunta Sarneckiego, Andrzeja Niemojewskiego, Lucja Rydla i Bolesława Leśmiana.

Drama czarodziejska w Polsce pojawia się w momencie, kiedy teatr (nie tylko polski) oczekuje nowości i zmiany, jednocześnie jednak zmiana ta warunkowana jest usunięciem ludowości i trywialności z obszaru postulowanej estetyki. Na scenę wkracza dramat mieszczański i na wiele dziesięcioleci to on zajmie główne pozycje w teatrze repertuarowym. Nie zmienia to jednak faktu, że na początku XIX wieku drama czarodziejska regularnie pojawiała się w teatrach: lwowskim, warszawskim, poznańskim, krakowskim; w tym ostatnim zdecydowanie najliczniej (Grot 1950; Świetlicka 1968; Secomska 1971; Got i Orzechowski 1974; Marszałek 1992). Warto zwrócić uwagę, że obok *Fabrykanta barometrów* czy *Chłopa milionowego*, *Diamentu króla duchów* Ferdinanda Raimunda oraz *Galganducha*, *Czterech temperamentów*, *Małpy i narzeczonego* Johanna Nepomuka Nestroya pojawiał się szereg sztuk pomniejszych zagranicznych autorów (*Człowiek Trzechwieczny* Karla Meisla, *Młyn diabelski na górze wiedeńskiej* Karla Friedricha Henslera, *Studnia arcydziejska* Gustava Rädera lub *Wilcza studnia, czyli okropna noc w zaczarowanym zamku* Jetty Franza Castelliego). Obrazu dramy czarodziejskiej do lat 60. XIX wieku dopełniały utwory polskie: *Syrena Dniestru*, *Twardowski na Krzemionkach*, *Diabeł w zalotach* Jana Nepomucena Kamińskiego, *Czaromysł, czyli nimfy Gopła Kruświcy* Alojzego Żółkowskiego, *Bogini nudów, czyli podróż Ypsilonona przez komin*, *Zamek na Czorsztyńcu* Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego, *Ukrainka, czyli pałac zaczarowany* Józefa Milewskiego.

O popularności dramy czarodziejskiej w tym czasie świadczy m.in. to, że *Syrena Dniestru*, czyli przeróbka niemieckiego *Donauweibchen*, która w 1814 roku została po raz pierwszy wystawiona we Lwowie, u schyłku lat 30. miała już ponad 40 wystawień, co na warunki ówczesnej produkcji teatralnej było wynikiem zdumiewającym<sup>13</sup> (Lasocka 1967: 117). Popularność dramy czarodziejskiej nie szła natomiast w parze z uznaniem krytyki teatralnej. We Lwowie drama czarodziejska była właściwie lekceważona. Tłumaczyć to z pewnością trzeba jej otoczeniem. Była wystawiana pomiędzy sztukami Szekspira i Calderona a dramatami odpowiadającymi oświeceniowej estetyce. Podobnie było w Wilnie, gdzie potrzeby niezwyklej inscenizacji i przedstawień budzących metafizyczne tęsknoty zapewniały wystawienia

<sup>13</sup> Ciekawych danych w tym kontekście dostarcza również praca Anny Wypych-Gawrońskiej (1999).



sztuk Szekspira<sup>14</sup>. W Warszawie natomiast sytuacja przedstawiała się już nieco inaczej. Publiczność, zmęczona gotyckim przeróbkami Szekspira i nieatrakcyjną wówczas komediooperą, oczekiwała zaskoczenia i zmiany. Niestety, utwory takie jak *Chłop milionowy* Raimunda<sup>15</sup> nie doprowadziły do stworzenia nowej formuły dramatu, budziły więc rozczarowanie krytyków, jak i części publiczności. Wprost atakował je m.in. Maurycy Mochnecki (1996: 340). Nie sposób zresztą nie dostrzec pewnego pokrewieństwa między recenzją Mochneckiego, który wskazywał, że *Chłop milionowy* wyróżnia się sensem moralnym i „dobrą *dozys* dowcipu”, natomiast brak mu „sensu w układzie”, z recenzją *Erosa i Psyche*, sformułowaną przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego po krakowskim wystawieniu sztuki w 1914 roku. Krytyk określił ją wówczas mianem „jasełek filozoficznych dla dużych dzieci” (Boy-Żeleński 1922). Już w latach 30. i 40. krytyka teatralna wyraźnie wskazywała, że drama czarodziejska to „dziwy” *à la* teatr Leopoldsztacki i baśniowa magiczność w jednym. Warto już teraz zwrócić uwagę, że zarzuty te powrócą w recenzjach sztuk z przełomu XIX i XX wieku.

Długie trwanie dramy czarodziejskiej pokazuje jednak, że była ona odporna zarówno na konwencje *pièce bien faite*, komedii mieszczańskiej, jak i dramatu historycznego. Drama czarodziejska powraca na scenę krakowską (sic!) w latach 90. XIX wieku i to właśnie to miejsce okazuje się punktem stycznym dla dramy czarodziejskiej i baśni dramatycznej. W latach 90. powstają bowiem pierwsze baśnie dramatyczne, a w tym samym czasie na scenie krakowskiej (w 1889 roku) wystawiona zostaje najślynniejsza chyba drama czarodziejska, a więc *Chłop milionowy*. W 1900 i 1901 roku na scenę powraca *Marnotrawca* Raimunda. Intensyfikuje się również działalność związana z wydawaniem drukiem poszczególnych dram czarodziejskich (Połczyńska, Załubska 1995), np. *Młyn diabelski* Henslera w Cieszynie w 1889 roku i 1901 roku. W tym samym momencie sztuki Nestroya i Rædera, ich polskie przeróbki i imitacje, trafiają do teatrów amatorskich i ludowych, gdzie obecność tych dzieł jest notowana aż po dwudziestolecie międzywojenne (Chętnik 1926; Wosiek 1976; Piotrowska 2000).

W tym kontekście zupełnie inaczej należy postrzegać związki, które łączą autorów baśni dramatycznej z kulturą ludową. Wielu badaczy podkreślało już, jak bardzo wielowątkową opowieść tworzy młodopolskie pojmowanie ludowości, natomiast baśń dramatyczna jest w tym kontekście przypadkiem szczególnym. Dramę czarodziejską twórcy młodopolscy mogli bowiem odnaleźć w teatrach ludowych (za wyjątkiem Leśmiana, w przypadku którego trzeba uwzględnić inspiracje płynące od rosyjskich twórców, nie mniej zresztą skomplikowane), z samą tradycją ludową gatunek ten miał natomiast niewiele wspólnego. O ile formę tę niejednokrotnie wypełniano fabułami zaczerpniętymi z polskiej tradycji ludowej, o tyle sama dramatyczno-teatralna struktura wyłaniała się w wyniku swoistej dla tamtego okresu stylizacji łączącej wybrane formy folklorystyczne, misteryjne, dramę czarodziejską i komedię dell'arte. Mówiąc językiem Nikołaja Jewreinowa, przełom XIX i XX wieku to „wiek stylizacji”, teatru masek sięgającego do wybranych form folklorystycznych, teatru ludowego, misteriów, moralitetu i komedii dell'arte jednocześnie. Baśń dramatyczna byłaby natomiast (w pewnej mierze) efektem specyficznej stylizacji wykraczającej poza problemy językowo-stylistyczne.

<sup>14</sup> Warto natomiast wspomnieć o koncepcji Michała Witkowskiego, który wskazuje na oddziaływanie dramy czarodziejskiej na wyobraźnię Mickiewicza i całego towarzystwa filomatów. Jednym z dowodów miałby być teatralny rodowód Mickiewiczowskiej *Rybki* (Witkowski 1971: 161).

<sup>15</sup> Na tej sztuce z kolei był młody Juliusz Słowacki, o czym wiadomo z jego listu do siostry Aleksandry Bécu, w którym chwalił on dekoracje Antonia Sacchetti'ego jako „prawdziwie zachwycające”.

Chodziłoby przede wszystkim o zabiegi w obszarze konstrukcji świata przedstawionego<sup>16</sup>, dzięki którym utwory te nawiązywały zarówno do określonych form sztuki ludowej, jak i widowiskowej dramy czarodziejskiej i jej pierwowzoru, a więc włoskiej *favola drammatica*.

Na tym jednak nie kończą się komplikacje losów baśni dramatycznej w Polsce. Z jednej strony nie do przecenienia w świetle przywołanych faktów jest tradycja dramy czarodziejskiej i jej odnowienie w okresie Młodej Polski. Z drugiej strony uwzględnić trzeba romantyczną tradycję baśniowych opowieści rodem z *Balladyny* Słowackiego i grę baśniowością oraz sceniczną iluzją zainicjowaną przez Ludwiga Tiecka i jego odczytanie twórczości Szekspira. Z trzeciej nie można zapominać o dramatach Hauptmana lub Maeterlincka, które w znaczący sposób wpływały wówczas na wyobraźnię polskich twórców. Można się bowiem zastanawiać, na ile neoromantyzm wpłynął na ponowną nobilitację baśni dramatycznej i jednocześnie dał podstawy do zakorzenienia się w Polsce dramatu popularnego, ludowego i dziecięcego. W końcu nie można zapominać o dalszych losach baśni dramatycznej. Wydaje się bowiem, że oglądanie jej z perspektywy dokonań literacko-teatralnych (a także kabaretowych i operowych) w okresie dwudziestolecia międzywojennego (przede wszystkim w latach 30.) pozwala dostrzec pewną linię rozwojową polskiego dramatu<sup>17</sup>. Jeśli założyć, że baśń dramatyczna była swoistym amalgamatem baśniowej tradycji ludowej, dramy czarodziejskiej i dramatu poetyckiego, to uznać również trzeba, że forma ta w niecodzienny sposób wpisuje się w dyskusję między cudzoziemskością a swojskością, a ujmując sprawę dużo szerzej: w dyskusję o programie kultury, w tym kultury narodowej w epoce Młodej Polski. I w tym kontekście domaga się ona pogłębionej refleksji.

### Baśń dramatyczna a literatura Młodej Polski

Jan Józef Lipski, pracując nad poezją Jana Kasprowicza, stworzył pewien model prądów młodopolskich. Wyróżnił on opozycyjne prądy estetyczne nakładające się na konkurencyjne orientacje filozoficzne. Posługując się kryterium autonomii bytowej przedmiotu, wyróżnił neoklasycyzm i impresjonizm w opozycji do symbolizmu i ekspresjonizmu. Kryterium sposobów poznania pozwoliło mu z kolei odróżnić neoklasycyzm i symbolizm od ekspresjonizmu i impresjonizmu (Lipski 1966: 413–425). Z czasem model ten został uzupełniony jeszcze o kryterium konfliktu wartości estetycznych i nakazów etycznych. Niezależnie od szczegółowych wyników Lipskiego zaznaczyć należy, że model ten po raz pierwszy chyba w historii literatury polskiej pokazuje dywersyfikację stanowisk, skontaminowanie i zmultiplikowanie pierwotnych polaryzacji. Jak się wydaje, podobny cel stawia sobie Krzysztof Fiołek, który opisuje historię dyskusji nad programem kultury narodowej na przełomie XIX i XX wieku z wykorzystaniem opozycji między kulturą przetrwania i kulturą wytwarzania (Fiołek 2010). Opozycje te służą mu jednak wyłącznie do tego, aby pokazać, jak bardzo skomplikowane relacje je łączą. Podstawowym źródłem problemów wydaje się zaś rozumienie tradycji oraz kultury (narodowej), których to definiowaniu towarzyszy metafizyczny patos oraz — mówiąc językiem Stanisława Brzozowskiego — pewna aura emocjonalna. Różnorodność programów

<sup>16</sup> Na fundamentalne znaczenie tego typu stylizacji w postrzeganiu procesów historycznoliterackich zwracała uwagę Stefania Skwarczyńska (1973).

<sup>17</sup> Analiza sieci powiązań między młodopolskimi baśniami dramatycznymi oraz bliskimi im szopkami, a dramatem dwudziestolecia to przedmiot na osobne studium. O zasadności takiego porównania przekonuje zauważalne na pierwszy rzut oka pokrewieństwo między *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny oraz *Erosem i Psyche* Jerzego Żuławskiego. Podobnych linii pokrewieństwa da się wyznaczyć więcej.

kultury narodowej wylaniających się w przestrzeni intelektualnego namysłu, retorycznej ekspresji i publicystycznej dyskusji wielokrotnie już, na większą oraz mniejszą skalę, była poddawana badawczemu oglądowi. Podobnie było z twórczością literacką współbrzmiającą z założeniami określonego programu kultury narodowej. Stanowiła ona często nie tylko prostą egzemplifikację i kontekst dla podstawowych założeń danego nurtu, lecz także przestrzeń poważnej ideologicznej dyskusji. Uwagi nie doczekały się jednak utwory, które te podstawowe dla Młodego Polaka opozycje programów, koncepcji, wizji kultury narodowej brały w nawias. Nie sposób bowiem, posługując się choćby rozróżnieniem zaprezentowanym przez Fiołkę, przyporządkować baśń dramatyczną do którejkolwiek ze stron sporu.

O ile historia dramy czarodziejskiej bardzo dobrze pokazuje przechodzenie gatunku z wysokich rejonów twórczości (mam tutaj na myśli głównie inspiracje niemieckim *Zauberposse*) przez teatr repertuarowy popularny wśród publiczności i negowany przez krytykę aż do twórczości amatorskiej i ludowej, o tyle baśń dramatyczna zdaje się efektem wszystkich tych przejść. Rodzi się ona ze spotkania dramatu historycznego, dramy mieszczańskiej i popularnej dramy czarodziejskiej, która „realizowała tęsknotę za światem wolnym od rygorów i ograniczeń, wprowadzała też poniekąd zastępczą wobec romantyzmu projekcję świata irracjonalnego. Następnie na krótko odżywała w konfrontacji z tendencjami realistycznymi, eksponowała [...] tendencje biedermeierowskie” (Nowicka 2003: 34). Baśń dramatyczna podskórnie drążyła główne nurty literatury, wobec których sama pozostawała oporna. Stanowiła charakterystyczny rodzaj połączenia między sztuką wysokoartystyczną Młodej Polski (nie można w końcu zapominać, że baśń dramatyczną pisali autorzy tacy jak Jerzy Żuławski, Leopold Staff i Bolesław Leśmian), a „plebejskimi gustami” i narodowymi potrzebami publiczności teatralnej (o których niejednokrotnie mówił autor *Zaczarowanego koła*<sup>18</sup>). Baśń dramatyczna zdaje się zarówno pod względem treści, jak i formy stanowić odzwierciedlenie towarzyszącej wielu twórcom potrzeby zerwania z tradycją i jednoczesnej jej przebudowy, połączenia kultury przetwarzania i przetrwania oraz swoistego otwarcia się twórczości wysokoartystycznej na niższe rejestry kultury, które wielu wiązało z realnością. Baśń dramatyczna w Młodej Polsce to wyraz świadomości wyczerpania się pewnego języka opowiadania o rzeczywistości i poszukiwania w (nie zawsze) ludowych formach sztuki i języka narzędzi oglądu świata.

Na ten sposób myślenia o baśni dramatycznej naprowadzają rozważania Stefanii Skwarczyńskiej dotyczące literatury stosowanej. Warto przypomnieć, że według badaczki „oboczne pierwiastki czysto-estetyczne i pozaestetyczne nie są sobie sprzeczne; nie wyłączają się na terenie dzieła sztuki; przeciwnie przez symbiozę wzmacniają i uwypuklają swe walory” (Skwarczyńska 1931: 7). Jeśli spróbować wpisać baśń dramatyczną w zaproponowaną przez Skwarczyńską klasyfikację, to należałoby uznać, że mieści się ona w pierwszym dziale literatury stosowanej, tej o celach dydaktycznych. Już samo to powinno wzbudzać wątpliwości. W końcu baśń dramatyczna powstała w okresie, w którym programowo wręcz literatura (przynajmniej w jakimś stopniu) uwalniana była z powinności edukacyjnych.

Wracając do samej klasyfikacji, warto wspomnieć, że Skwarczyńska wyróżniała w pierwszym dziale dwa podtypy. Do jednego zaliczała utwory o charakterze dydaktycznym (bajki, satyry, przypowieści), w drugim znalazły się poematy filozoficzne, dydaktyczne czy bestiaRIA, którym badaczka przypisywała charakter informacyjno-pouczający. Wydaje się, że w zależności od nachylenia danego utworu baśni dramatycznej bliżej do bajki, którą Skwarczyńska

<sup>18</sup> Dyskusję tę szeroko omawia Maria Olszewska (2016: 165–194).

usytuowała w pierwszym kręgu literatury stosowanej, a w innym do poematu filozoficznego (który Skwarczyńska określiła mianem literatury informująco-pouczającej). O ile *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla zdecydowanie można byłoby przyporządkować do pierwszego podtypu, o tyle *Skrzypek opętany* Leśmiana czy *Eros i Psyche* Żuławskiego należałoby uznać za utwory bliższe poematowi filozoficznemu<sup>19</sup>. To z kolei wskazuje na jedną z charakterystycznych cech baśni dramatycznej: nieustannie towarzyszącym jej rozdźwięk między niezapśredniczonym oglądem świata a narzucaniem na niego uznanych już prawd, reguł i zasad, według których powinien działać. Jednoznaczne przyporządkowanie zdaje się w przypadku większości utworów niemożliwe, co świadczy jeszcze dobitniej o nieusuwalnym napięciu, jakie towarzyszyło poszczególnym projektom literatury realizowanym przez Rydla, Sarneckiego, Niemojewskiego, Oppmana, Staffa czy Leśmiana. Różny stopień nachylenia ku rzeczywistości (mówiąc językiem Skwarczyńskiej), charakterystyczny dla baśni dramatycznej, pokazuje chwiejność tej formy, towarzyszące jej nieustannie napięcie między aspiracjami wysokoartystycznymi a dydaktyzmem, strukturalnie wręcz tkwiącym w tej formie. Niewielu młodopolskim twórców było w stanie — tak jak Leśmian — uczynić z tej struktury pole dyskusji metafizycznej, epistemologicznej i estetycznej. Wydaje się jednak, że zrobili to ich następcy. Przyglądając się bardzo wielu inicjatywom dwudziestolecia, jak literacko-rewiowy teatrzyk *Qui Pro Quo*, lewicująca *Czerwona Latarnia* czy wystawienia *Cricot I* (przede wszystkim szopkom założyciela teatru — Józefa Jaremy), zauważyć można bardzo wyraźne pokrewieństwo dotyczące materiału, na którym pracują twórcy przełomu XIX i XX wieku oraz autorzy świętujący triumfy pod koniec lat 20. i w latach 30. XX wieku. Cel był zupełnie inny, natomiast środki niezwykle podobne.

Warto zwrócić uwagę, że koncepcję Skwarczyńskiej od największych osiągnięć baśni dramatycznej dzieli około 15 lat. Rodzi się więc pytanie o klimat myślowy epoki, która w wielu kompendiach jawi się jako ta odcięta od żywiołu hyletyczności i świadomie dystansująca się wobec rzeczywistości. Wydaje się bowiem, że żywioł specyficznie rozumianej materialności cały czas podskórnie drażył literaturę Młodej Polski, tak w warstwie ideologicznej, jak i strukturalnej.

W przypadku baśni dramatycznej bezzasadne wydaje się pytanie, które towarzyszy analizie baśni narracyjnej, o to, na ile jest ona transkrypcją przekazu ludowego, a na ile wyłącznie wyrafinowanym płodem wyobraźni literackiej. Ważne jest nie tylko poszukiwanie genologicznych aspektów baśni dramatycznej, odkrywanie miejsc, które zajmowała ona w zmieniającej się hierarchii form literackich, lecz także próba zrozumienia — dzięki lekturze — sensu rozpisanej na wiele utworów swoistej opowieści o epoce, jej ideałach i niepokojach oraz specyficznym połączeniu w niej tego, co wysokie i tego, co niskie; tego, co wysokoartystyczne i tego, co często nachalnie dydaktyczne.

### Brakujące ogniwo

Baśń dramatyczna jako ostatni etap linii rozwoju dramy czarodziejskiej w dużej mierze oddaje charakterystyczne dla przełomu XIX i XX wieku połączenie buntu wobec wcześniejszych form sztuk i poszukiwania formy ich kontynuacji, świadomego dialogu z przeszłością i tradycją. Czas baśni dramatycznej to czas powracającego poczucia kryzysu kultury i rów-

<sup>19</sup> W przypadku Żuławskiego naprowadzałyby na to także rozważania samej Skwarczyńskiej dotyczące *Genesis z ducha* Słowackiego i jego znaczenia dla utworów nawiązujących do palingenezy, wśród których badaczka wymieniła *Erosa i Psyche* (Skwarczyńska 1959).

nie uporczywej idei rewitalizacji, odnawiania form obumarłych i porzuconych na poboczu głównych traktów sztuki i estetyki. Był to w końcu czas powracających postulatów uniezależnienia się sztuki od funkcji moralizatorskich i dydaktycznych i jednoczesnego definiowania kultury jako przestrzeni komunikacyjnej edukacji narodowej oraz kreowania symbolicznej wspólnoty. Ścierali się ze sobą (choć nie w bezpośredniej dyskusji) Zenon Przesmycki, Jan Ludwik Popławski oraz Aleksander Świętochowski. Elitaryzm i egalitaryzm ścierały się jednak nie tylko w publicystycznych lub krytycznoliterackich polemikach, lecz także w konkretnej twórczości. Baśń dramatyczna jest tego najlepszym dowodem. Czy można bowiem zestawić *Erosa i Psyche* autorstwa Jerzego Żuławskiego, utwór bazujący niewątpliwie na literackich pierwowzorach rodem z *Zauberposse*, dramy czarodziejskiej i XVIII-wiecznej opery, z takimi wypowiedziami jego autora (pochodzącymi z listu do H. Struvego z 28 III 1896 roku):

Poezja, według mego zdania, nie jest środkiem do niczego, lecz cel jej leży w niej samej, wrodzony, immanentny. Jest nim podniesienie moralne i intelektualny rozwój ludzkości. Tym gorzej dla poezji, która się tego istotnego czynnika swego wypiera; przestaje ona być pozycją wtedy, a schodzi do rzędu kadzidel [...]. Posiada ona wtedy wartość jednodniową, lecz *sub specie aeternitatis* — jest niczym! (J. Żuławski, cyt. za: Żyga 1976: 201–202)?

Z jednej strony pamiętać trzeba, że dla Żuławskiego misja sztuki była nierozzerwalnie związana ze zdolnością dzieła do przenikania tajemnic bytu i rozpoznawania jego istoty. Głównym zadaniem sztuki jest objawianie treści metafizycznych, dokonywanie wglądu w byt pierwotny. Żuławski określa poezję jednak mianem okna otwartego „na nieskończoność, które w nas i przed nami leży” (Żuławski 1913: 120), a więc akcentuje jej poznawczą wartość. Z drugiej strony nie sposób nie zauważyć, że forma, w której autor zamyka swoje poznawcze poszukiwania przypomina jednak — zgodnie z określeniem Boya-Żeleńskiego — „jasełka filozoficzne dla dorosłych”.

W podobny sposób można byłoby spojrzeć na twórczość Lucjana Rydla. Autor ten, zafascynowany z kolei ideą popularyzacji kultury wśród niższych warstw społecznych, tworzący warunki sprzyjające powstawaniu różnych cennych inicjatyw kulturowych, jest jednak autorem baśni dramatycznej, która swoim mistrzostwem przypomina bardziej utwory odgrywane w tworzonych przez Rydla teatrach ludowych, aniżeli te pisane przez jego literackich przyjaciół. Podobnych przykładów można byłoby tutaj wskazać więcej. Utwory Niemojewskiego, Oppmana, Sarneckiego i innych stały w mniej lub bardziej czytelnym związku z głoszonymi przez literatów postulatami, za każdym jednak razem forma przedstawienia zdawała się bliższa dydaktyczno-pouczającym formom teatralno-narracyjnym niż (rodzącej się już przecież) nowej koncepcji dramatu.

Charakterystyczna dla baśni dramatycznej forma relacji między tym, co niskie i tym, co wysokie, zdaje się być jednym z najważniejszych jej rysów, tłumaczących być może fenomen tej formy dramatycznej. Wtargnięcie w obręb kultury oficjalnej żywiołu folklorystycznego, egzotycznego, dziecięcego realizuje się bowiem w baśni dramatycznej na dwa sposoby. Z jednej strony w wielu przypadkach stanowią wyraz swoistego skansenu tradycyjnych obrazów świata i związanej z nimi estetyki, a z takiej ariergardy kpił już Ludwig Tieck w *Kocie w butach*. Z drugiej strony żywioły te funkcjonują jako źródło przemian artystycznych, impuls dla swości rozumianej literackiej awangardy (w szczególności w starciu baśni dramatycznej z dramą mieszczańską).



Baśń dramatyczna, drama czarodziejska, libretto operowe, przefiltrowane przez świadomość dziewiętnastowiecznych krytyków staropolskie misteria i farsy to zjawiska niewątpliwie w jakimś sensie peryferyjne wobec głównych nurtów literatury przełomu XIX i XX wieku, bądź przez pewną niesamodzielność (uzależnienie od teatru i opery), bądź niearcydzielną. Są one jednak wyjątkowo interesujące, gdyż pozwalają dostrzec główne linie rozwoju form — nie tylko dramatycznych — wśród tendencji i różnorodnych inspiracji, cechujących czas estetycznych i światopoglądowych przewartościowań. Dość wskazać na prekursorskiego wobec niektórych propozycji Edwarda Gordona Craiga *Protesilasa i Laodamię* Stanisława Wyspiańskiego.

Analizie baśni dramatycznej towarzyszyć więc musi świadomość nieustannego napięcia między wysokim i niskim, dwuperspektywiczności wykorzystywanej tradycji ujawniającej się niejednokrotnie w jednym utworze z jednoczesną świadomością ciężenia jej z jednej strony ku uschematyzowanemu oglądowi świata, z drugiej — ku widzeniu „czystemu”, niezapomnianemu, gwarantującemu ogląd świata w jego pierwotnym kształcie.

Wiek XIX pełen jest form, których istnienie wyznacza istnienie „między” gatunkami, stylami i związanymi z nimi koncepcjami myślenia o świecie oraz człowieku. Wyprowadzona na podstawie analizy Arystotelesowskiej koncepcji rodzajów literackich „tabela” gatunków okazuje się niewystarczająca, podobnie zresztą jak koncepcje teoretyków i „prawodawców” gustu, którzy nie potrafili w swoich rozważaniach ogarnąć ogromu możliwości dramatu literackiego i jego wcielen teatralnych. I tak jak trudno baśń dramatyczną wpisać w XIX-wieczne schematy myślenia o dramacie, tak trudno wpisać w nie misteria zawierające intermedia, *impromptu*, wodewile czy bezpośrednio poprzedzającą baśń dramatyczną dramę czarodziejską.

Wszystkie te formy łączy natomiast jedno. Działały one na publiczność literacką i teatralną niczym magnes. To przedstawienia bazujące na przywołanych powyżej formach literacko-teatralno-operowych sprawiały, że sale teatrów wypełniały się po brzegi. Jednocześnie te same formy stanowiły rodzaj zapowiedzi przyszłych rozwiązań artystycznych, które miały się zrealizować dopiero w przyszłości. Baśń dramatyczna i *Czarodziejski flet* zapowiadają bowiem bardzo wyraźnie rozwiązania, po które sięgną twórcy awangardowi. Forma jarmarczna, pseudo-ludowa, widowiskowa i czarodziejska posłuży im do oddania rozedrgania świata oraz człowieka lat 20. i 30. XX wieku. Wystarczy przypomnieć sobie, co było pierwowzorem *Carmina Burana*, jaka tradycja stała za teatrem Bertolda Brechta<sup>20</sup>, po jakie utwory sięgali twórcy *Cricot I*. Wydaje się zatem, że baśń dramatyczną warto oglądać przede wszystkim z perspektywy szopki, kabaretu, wodewilu dwudziestolecia międzywojennego.

Niejednoznaczna forma dramatyczno-teatralna funkcjonowała w baśni dramatycznej, wodewilu czy *impromptu* jako swoisty „wehikuł treści” łączący aktualne tendencje estetyczne ze zjawiskami nieoczywistymi, często niezrozumiałymi, a jednak zapowiadającymi w pewien sposób możliwości tkwiące w formie dramatycznej. Z możliwości tych skorzystali najwięksi reformatorzy dramatu i teatru. Trudno oczywiście dociekać, na ile rozwiązania zawarte w konkretnych realizacjach baśni dramatycznej anonsowały twórczość Witkacego, Witolda Gombrowicza czy późniejszych (aczkolwiek zapomnianych) Ireneusza Iredyńskiego czy Andrzeja Bursy. Wątpliwości nie ulega natomiast, że koniec XIX wieku to czas gwałtownego przyrostu nowych idei i propozycji światopoglądowych, które swój wyraz znalazły w dużej mierze właśnie w tekstach dramatycznych. Te ostatnie funkcjonowały więc zarazem jako

<sup>20</sup> Chodzi mi tutaj przede wszystkim o tradycję Bänkelsang.

środek przekazu wyrazistych idei i koncepcji czy programów, jak i medium treści dopiero kielkujących, nieostrych, ulotnych.

W kontekście rozważań Rochelle Stone, która sugerowała, że „wizja dramatu idealnego, wiodąca od Mickiewicza do Wyspiańskiego, prowadzi poprzez Leśmiana do Witkiewicza” (Stone 1985: 93), należałoby w tej linii rozwojowej polskiego dramatu znaleźć również miejsce dla baśni dramatycznej. Niestety dotychczas nawet tak popularna dziś poetyka kulturowa nie podjęła się udzielenia odpowiedzi na pytanie o znaczenie tych peryferyjnych form i gatunków dla rozwoju nowatorskiego teatru przełomu wieków oraz wieku XX.

Okazuje się bowiem, że uniwersalny język mitu, aluzji kulturowej i symbolu staje się narzędziem do tworzenia opowieści o przygodach człowieka z historią i dziewiętnastowieczną rzeczywistością w gatunku nieekskluzywnym, a ściśle uzależnionym od teatralnej sceny i muzyki. Tak czytana baśń dramatyczna może o literaturze przełomu XIX i XX wieku jeszcze wiele nam powiedzieć. Uznać bowiem trzeba, że nie tylko w *Skrzypku opętanym* „głęboko realistyczne przesłanie tej fantastycznej stylizacji a to w parodię, a to w liryczną groteskę — jest tym, co łączy w jeden ciąg *Budę jarmarczną* Błoka, [...] sztuki Witkacego i Witolda Gombrowicza” (Bazilewski 2002: 42).

---

## Bibliografia

- Bazilewski Andriej (2002), *Baśń mimiczna Bolesława Leśmiana „Skrzypek opętany” w kontekście symbolizmu rosyjskiego* [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. Czaplejewicz E., Sadowski W., Warszawa.
- Chętnik Adam (1926), *Dla teatrów amatorskich przegląd 125 sztuk teatralnych*, Księgarnia Polska, Warszawa.
- Clayton John Douglas (2016), *Pierrot czy Pietruszka? Rosyjskie Arlekinady*, przeł. K. Dudzińska [w:] *Teatr dell'arte*, red. nauk. Sosnowska D., Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Czabanowska-Wróbel Anna (1988), *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki”, z.4.
- (1996), *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
- Fiołek Krzysztof (2010), *Przetwarzanie i przetrwanie. Programy kultury narodowej w epoce Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
- Got Jerzy, Orzechowski Emil (1974), *Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865. Cz.1: Teatr polski*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.



- Gracla Jadwiga (2001), *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Grot Zdzisław (1950), *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869*, Nakładem Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, Poznań.
- Lasocka Barbara (1967), *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, PIW, Warszawa.
- Lipski Jan Józef (1966), *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Marszałek Agnieszka (1992), *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875–1881*, Instytut Sztuki PAN, Kraków.
- Mochnacki Maurycy (1996), *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Z. Przychodniak, wyb. i oprac. J. Kubiak. E. Nowicka, Z. Przychodniak, T.1, Universitas, Kraków.
- Nowicka Elżbieta (2003), *Omamienie — cudowność — afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Nycz Ryszard (2017), *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, IBL PAN, Warszawa.
- Olszewska Maria (2016), *Głos Lucjana Rydla w sporach o teatr ludowy („teatr wiejski przyszłości” i „Betlejem polskie” [w:] Młoda Polska w najnowszych badaniach, red. Jakiel E., Linkner T., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.*
- Piotrowska Magdalena (2000), *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań–Kalisz.
- Półczyńska Edyta, Załuska Cecylia (1995), *Bibliografia przekładów z literatury niemieckiej na język polski 1800–1990*, T. 1: 1800–1918, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Secomska Henryka (1971), *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863–1890*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1931), *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- (1959), *Struktura rodzajowa „Genezis z ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka [w:] Juliusz Słowacki. W stu pięćdziesiątce urodzin. Materiały i szkice*, PIW, Warszawa.
- (1965), *Wstęp do nauki o literaturze*, T. 3, PAX, Warszawa.
- (1973), *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze [w:] Stylistyka polska*, red. Miodońska-Books E., Kulawik A., Tatara M., PWN, Warszawa.
- Stone Rochelle H. (1985), *Wstęp [w:] B. Leśmian, Skrzypek opętany*, oprac. i wstęp R.H. Stone, PIW, Warszawa.
- Surma-Gawłowska Monika (2015), *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków.
- Świetlicka Halina (1968), *Repertuar teatrów w Warszawie 1832–1862*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Teatr dell'arte* (2016), red. nauk. Sosnowska D., Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Wąksmund Ryszard (2005), *Młodopolska baśń dramatyczna. Od bajki ludowej do impresji scenicznej (z zagadnień struktury gatunku) [w:] Baśnie nasze współczesne*, red. Ługowska J., Biblioteka Literatury Ludowej, Wrocław.
- Witkowski Michał (1971), *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Wosiek Maria (1975), *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław.
- Wypych-Gawrońska (1999), *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Universitas, Kraków.

---

Żuławski Jerzy (1913), *Szkice literackie. Książki — myśli — ludzie*, Wydawnictwo S. Orgelbranda, Warszawa.

Żyga Aleksander (1976), *Listy Jerzego Żuławskiego do Henryka Struwego (1896–1898)* [w:] Żuławski Jerzy, *Życie i twórczość. Referaty i materiały z sesji naukowej*, red. Łoch E., Towarzystwo Naukowe, Rzeszów.

---