

Łukasz Zabielski
(Białystok)

NA MARGINESIE ANTROPOLOGII TEATRU.
O DWÓCH RECENZJACH
KSIĘŻNEJ JERZOWEJ ALEKSANDRA DUMASA (SYNA)

„Czym jest bowiem książka sama w sobie? Przedmiotem fizycznym w świecie przedmiotów fizycznych. Jest zbiorem martwych symboli – aż do chwili, kiedy pojawia się właściwy czytelnik, który ożywia słowa, a raczej kryjącą się za słowami poezję, jako że same słowa to zaledwie symbole. W ten sposób słowo zmartwychwstaje”¹.

Założenia badawcze

Wszelkie próby wybicia się ponad wygodne i bezpieczne ramy tak zwanej „wiedzy podręcznikowej”, ponad schematy interpretacyjne, przynoszą wiele kłopotliwych dylematów. Zasada ta dotyczy szczególnie młodszego pokolenia literaturoznawców, niedoświadczonego w formułowaniu syntetyzujących wniosków. Szkic niniejszy jest jednakże wynikiem takiej właśnie refleksyjnej próby wyjrzenia poza horyzont aksjomatów historii literatury. Szczególnie poza skrajną ich postać – stereotypy, które sugerują na przykład, by pod nazwą „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” (1866–1904) rozumieć wyłącznie trybunę pozytywistów warszawskich doby postycyńskiej, obytych z najbardziej postępową myślą naukową i społeczną tamtego czasu (Comte, Mill, Spencer). Tygodnik ten, szukając swego miejsca na trudnym rynku wydawniczym, przekształcił się w „platformę myśli”, łączącą – przede wszystkim bardzo młodych, ale jednocześnie pewnych siebie, nieraz wręcz butnych – publicystów, których inne gazety nie miały albo chęci, albo najczęściej odwagi promować.

W rzeczywistości jednak, jeśli numery z pierwszych lat istnienia czasopisma poddać uważnej lekturze, można dostrzec zawartą tam zdumiewającą liczbę „znaków zapytania”, tekstów stworzonych przez zbiorowego nadawcę poszukującego – a nie manifestacyjnie, *ex cathedra* głoszącego zręby własnych – prawd absolut-

¹ J. L. Borges, *Rzemiosło poezji*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2004, s. 5.

nych². Wrażenie to przeradza się w przekonanie szczególnie wtedy, gdy zagłębić się w teksty spoza pierwszych stron gazety.

Fundamentem, na którym zbudowane zostały – zawarte w naszym szkicu – refleksje, są właśnie tego typu artykuły „poboczne”. Mówiąc precyzyjniej, skupimy się na dwóch recenzjach teatralnych poświęconych spektaklowi Aleksandra Dumasa *Księżna Jerzowa* (*La princesse George*)³, który wystawiany był przez warszawskie i krakowskie teatry w sierpniu i wrześniu 1872 roku. Pierwsza z recenzji pochodzi z „Przeglądu Tygodniowego” (*Przegląd teatralny*. „*Księżna Jerzowa*”, *dzieło sceniczne w 3-ach aktach Aleksandra Dumas’a [syna] z francuskiego tłumaczone*, PT 1872, nr 35, s. 278-280; nr 36, s. 286-288; autorem jest Józef Kotarbiński), natomiast druga z „Gazety Warszawskiej” (*Teatr*. „*Księżna Jerzowa*” [*Princesse Georges*]. *Sztuka Aleksandra Dumasa syna w trzech aktach*, GW 1872, nr 188, s. 1-3; nr 189, s. 1-3; nr 190, s. 1-3; recenzja anonimowa)⁴.

Wybór źródeł nie jest przypadkowy. Obie wypowiedzi zdecydowanie przekraczają wyznaczniki standardowego tekstu krytycznego i to zarówno pod względem objętościowym, jak też merytorycznym. Przede wszystkim są to artykuły, których publikacja rozciągnięta została na kilka numerów, a zatem dostarcza obszernego objętościowo materiału badawczego. Po drugie, autorzy pozwolili sobie na rozbudowaną refleksję na temat roli sztuki w społeczeństwie polskim, ale też na rozważania o charakterze ogólnym, filozoficznym, ideowym, nieraz bardzo luźno powiązane z bezpośrednią tematyką dramatu Dumasa. Po trzecie wreszcie – dzięki prezentowanemu zestawieniu źródeł możemy skontrastować dwie wypowiedzi, pochodzące z tego samego okresu, dotyczące tego samego przedmiotu, lecz są to wypowiedzi z gazet umiejscowionych na przeciwległych biegunach światopoglądowych.

Literatura jako „odbicie” życia

Homo sum, humani nihil a me alienum puto. Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce. Warto, by owo Terencjuszowe porzekadło, nawiasem mówiąc: zadziwiająco dwuznaczne w swej wymowie (natura ludzka stanowi wszak paradoksalny konglomerat pierwiastków bliskich boskości / ideału oraz zwierzęcej naturalności, dzikości, nieokiełznania), pulsowało w świadomości odbiorcy / interpretatora postulatycznej myśli polskich pozytywistów. Myśli uzewnętrznionej

² Adam Wiślicki, założyciel i redaktor naczelny „Przeglądu Tygodniowego”, w artykule otwierającym pierwszy numer (*Otwarcie pisma*, 1866, nr 1, s. 1-2) zapowiedział, że jego tygodnik charakteryzować będzie „postępowość i aktualność”. Pociągało to wszakże za sobą stałą potrzebę aktualizacji – a więc pewnych modyfikacji – prezentowanych idei. Zob. E. Ichnatowicz, *Prasa jako forum dyskusji literackiej i medium literatury*, [w:] tejsze, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*, s. 23.

³ Aleksander Dumas (syn), *La princesse George*, Paris 1872; dramat nie został wydany drukiem w polskiej wersji językowej.

⁴ Aby zredukować liczbę przypisów, zastosowano następujące skróty: PT – „Przegląd Tygodniowy”, GW – „Gazeta Warszawska”. W nawiasie po cytacie z obu gazet podaję rok, numer oraz strony.

i uwiecznionej w manifestach, polemikach, krytyce literackiej i teatralnej. Tekstach pisanych przez przedstawicieli pokolenia postyczniowego. Więc *de facto* osób nieufnych wobec jakichkolwiek prób mityzowania rzeczywistości, wrogich odruchom nadmiernej spontaniczności, brawurowości (czego ich zresztą nauczyła bolesna historia ojców), szkodliwego entuzjazmu i przeceniania duchowej tudzież fizycznej kondycji człowieka (*vide*: mierz siły na zamiary...). Jednocześnie zdeterminowanych do stopniowego, długofalowego, ale systematycznego pokonywania narzuconych ludzkości przez los i naturę ograniczeń.

Symbolem odwagi / wolności / buntu, walki o przyszłość – nie mogły być w dalszej mierze miecz czy szabla, atrybuty gwałtowności i niecierpliwości (wiara w to, że jeden waleczny czyn przemieni „oblicze tej ziemi”). Znany kulturze polskiej od wieków topos Cyncynata w pozytywistycznych warunkach miał rację bytu jedynie w wersji okrojonej, prezentującej wojownika przekuwającego miecz w lemięsz⁵. Wiara w ideę postępu oparta została o edukację (elementarną, a także wyższą, akademicką). Ta z kolei o naukowe odkrycia – obowiązujące zarówno w dziedzinie technologicznej, jak też społecznej i humanistycznej. Nośnikiem nowoczesnej wiedzy miała być – pomijając misyjną działalność szkół wszystkich szczebli czy choćby taką formę aktywności, jak organizacja wykładów otwartych – przede wszystkim literatura. To dlatego młodzi pozytywiści tak gorzko oceniali twórczość ówczesnych literatów, pozostającą – ich zdaniem – w marazmie. Najbardziej chyba popularnym i skrajnym przykładem takiej krytyki jest *Pleśń społeczna i literacka* Aleksandra Świętochowskiego (PT 1871, nr 31, s. 249-251). Polskie społeczeństwo jest daleko bardziej rozwinięte niż jego literatura – wybrzmiewa główna teza owego artykułu z „Przeglądu Tygodniowego”

Są to rzeczy znane, zdawałoby się oczywiste, ale gdy spróbujemy rozszerzyć, zniuansować temat literatury – czy ogólnie sztuki – w początkach polskiego pozytywizmu, takie kategorie, jak użyteczność, pożyteczność czy tendencyjność, okazują się zdecydowanie niewystarczające. Przecież sztuka (ale też na przykład codzienna prasa⁶), i nie mówimy wyłącznie o dziełach należących wówczas, w drugiej połowie XIX wieku, do – „bezpiecznej”, bo odległej – przeszłości, była nie tylko przedmiotem analiz i ocen publicystów oraz krytyków, nie tylko obiektem badań historyków, to nie tylko tuba, przekaźnik pewnych idei. Przypisywano jej wówczas – w myśl koncepcji realizmu (czyli filozofii i nauki opartej na teoretycznych ustaleniach Darwina, Spencera, Buckle’a) – funkcje „odprysku rzeczywistości”, „obrazu świata i człowieka”⁷. „Dzieło realistyczne – przekonuje Ewa Ihnatowicz – miało

⁵ Zob. Ł. Zabielski, *Cyncynat polski. O „Ziemiaństwie polskim” Kajetana Koźmiana i „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*, [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, T. I: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011.

⁶ Zob. studium Barbary Bobrowskiej: „Kierownicza opinii i krzewicielka oświaty”. *Dziennikarze warszawscy drugiej połowy XIX wieku o zadaniach prasy (1866–1892)*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Seria II, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1983, s. 241-272.

⁷ Tak zresztą definiowała pojęcie „powieści tendencyjnej” Eliza Orzeszkowa w artykule *Kilka uwag nad powieścią* („Gazeta Polska” 1866, nry 285, 286, 288) – jako przedstawianie życia „ziemskiego”, „rzeczywistego”, dalekiego od „nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zja-

być przede wszystkim poznawcze. Powinno obiektywnie i dosłownie opisywać realną rzeczywistość po to, by umożliwić jej zdiagnozowanie z przyjętego punktu widzenia⁸. Mówiąc inaczej, za pośrednictwem sztuki można było prowadzić (i prowadzono) badania antropologiczne, psychologiczne, socjologiczne czy historyczne.

Warto sobie uzmysłowić, że nie mówimy tu o postrzeganiu książki, czy raczej księgi (*notabene*: to samo dotyczy ogólnie pojętego dzieła sztuki), jako „obrazu świata”, w sensie czegoś istniejącego na wzór dagerotypu, fotografii czy „oka kamery”. Literatura jawi się nie jako przedmiot, mechaniczne, „martwe” *uchwycenie* pewnego skrawka rzeczywistości, wybranego fragmentu dziejów, lecz raczej *egzystuje* jako „dziecko swego stwórcy”, „żywy organizm”, poddająca się analizie i badaniom „organiczna materia”. Książki w takim ontycznym ujęciu osiągają rangę zbliżoną do roślin czy zwierząt (w sensie nie biologicznym, materialnym, lecz symbolicznym, „duchowym”, tzn. posiadają swoisty „kod genetyczny” – można by to porównać do XX-wiecznej idei „duszy tekstu”, czyli tzw. kategorii „podmiotu czynności twórczych”; co więcej, książki stanowią nieodłączny element, pierwiastek składowy i zarazem mikroobraz całego *Universum*). Taka wizja sztuki otwierała przed człowiekiem nowe możliwości poznawcze, ambitne wyzwania badawcze (pokreślmy raz jeszcze: nie tylko dla literaturoznawców czy historyków), ale zarazem uświadamiała go o kolejnym źródle niebezpieczeństwa.

W anonimowym artykule z „Przeglądu Tygodniowego”, zatytułowanym „*Powinowactwa z wyboru*”, *powieść Getego* (PT 1866, nr 2, s. 13), sformułowane zostają wyraźne ostrzeżenia przed książkami, których „wpływ na serce i pojęcia moralne mniej wykształconych czytelników może być ujemny”. Uwaga ta nie dotyczy jedynie podrzędnych romansów czy dzieł – nazwijmy je tak – „klasy B”. Niebezpieczeństwo czyha na „niewyrobionego” czytelnika również ze strony niegdysiejszych arcydzieł światowej literatury.

Autora przywołanego artykułu oburzyło to, że „Gazeta Polska” na swych łamach zakończyła w tamtym czasie (styczeń 1866 roku) wydawanie powieści w odcinkach *Wahlverwandtschaften* (*Powinowactwa z wyboru*) Goethego⁹. Zdziwienie wywołał nie tyle fakt publikacji owego „odznaczającego się bogactwem kolorytu, wielką plastyką opowiadania, znajomością serca ludzkiego w najtajniejszych jego wstrząśnieniach” dzieła (PT 1866, nr 2, s. 13), ile upublicznienie go bez odpowiedniego załącznika, czyli komentarza specjalisty. Zatem nie chodziło w tym przypadku o taki rodzaj zagrożenia, jakiemu uległ Gustaw z IV części *Dziadów* Mickiewicza pod wpływem lektury *Cierpień młodego Wertera* (*vide*: motyw „książek zbójeckich”). W optyce autora artykułu z tygodnika redagowanego przez Adama Wi-

wisk”. Por. H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej*, [w:] tenże, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976; J. Detko, *Ku wielkiemu realizmowi. Założenia filozoficzno-estetyczne i kierunek ich ewolucji*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Seria I, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 129-140. Zob. G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 2007, s. 37-38.

⁸ E. Ihnatowicz, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku*, dz. cyt., s. 107.

⁹ J.W. Goethe, *Powinowactwo z wyboru. Romans*, przeł. z niem. M. Ilnicka, cz. I – II, „Gazeta Polska” 1865, nry 255-294. W roku 1866 „Gazeta Polska” wydała własnym nakładem tę powieść drukiem.

ślickiego literatury (bez względu na jej autorstwo, treść, proveniencję genologiczną, poetykę *etc.*) sama w sobie stanowi zagrożenie, oznacza przysłowiowe „zapalki w rękach dziecka”. Zapuszczanie się w mroczne zakamarki dzieł należących do przeszłości (tzn. utworów, które powstały na niezrozumiałym dla współczesnego czytelnika podłożu filozoficzno-estetycznym) – ale też zagłębianie się ogólnie w dzieje ludzkości (badanie historii przez amatorów) bez kompetentnego przewodnika prowadzi ku katastrofie.

Czy więc zabronić czytania? Naturalnym rozwiązaniem wydawała się selekcja książek według prostego podziału: na literaturę „pożyteczną” i „zakazaną” („śmietnikową”). Według autora artykułu zamieszczonego w „Przeglądzie Tygodniowym” (PT 1871, nr 19, s. 145-146), opatrzonego tytułem *Fabrykacja skandalu*, główne niebezpieczeństwo tkwi w tym, że ową „nieodpowiednią” literaturę chłonie przede wszystkim młodzież. Ta grupa wiekowa, szczególnie różnej maści czeladnicy, potrafi „zrujnować się do ostatniego grosza, ażeby mogła tylko kompletować sobie tę ciekawą biblioteczkę”. Czytamy dalej: „W dzień wyjścia nowego zeszytu tłum ludzi oblega zamknięte drzwi sklepu agentów p. Breslauera, który jest wydawcą tych śmietnikowych arcydzieł” (PT 1871, nr 19, s. 146).

I tu docieramy do sedna problemu. Rozwój społeczeństwa nie może być warunkowany czy też stymulowany zakazami i nakazami. Działania takie, jak tworzenie „indeksu książek zakazanych”, doprowadziłyby do większej katastrofy: zacofania, umysłowego wstecznicstwa. „Tak samo, jak każdy poznaje stopniowo **życie**, tak stopniowo również powinien poznawać jego **odbicie w literaturze**. Nikt nie powierza dzieciakowi kierowania spekulacją handlową lub zarządem państwa” (PT 1871, nr 19, s. 145; podkr. – Ł. Z.). Jeżeli niemowlę nie trawi pewnych pokarmów, nie oznacza to, że pokarmy te należy całkowicie wyeliminować z diety osób dorosłych. Wręcz przeciwnie. Społeczeństwo ogarnięte szaleem obrony moralności (tytułowi „fabrykanci skandalu”) o mało nie „wylało dziecka z kąpielą”, blokując inicjatywy przekładowo-wydawnicze dotyczące takich dzieł, jak *Dekameron* Boccaccia czy *Dama kameliowa* Dumasa (syna). A są to przecież, tak samo jak literatura „pożyteczna”, „odblaski życia”, czyli narzędzia niezbędne do skutecznego eksplorowania świata, człowieka, natury *etc.* Zawierają też one „mechanizmy” potrzebne do pchnięcia naprzód i bezawaryjnego funkcjonowania potężnego „koła postępu”. Dlatego tak ważną i społecznie pożyteczną rolę pełnią „przewodnicy”, wychowawcy, interpretatorzy, czytelnicy-specjaliści. Ale z całą pewnością nie dyktatorzy.

Badacze „kątką duszy”

Literatura i sztuka jako „odbicie” rzeczywistości; twórczość artystyczna – obejmująca też między innymi przedstawienia teatralne – jako „żywy materiał” do badań nad człowiekiem i światem. Uczyńmy tę myśl punktem wyjścia do odczytania obu recenzji teatralnych poświęconych sztuce Aleksandra Dumasa. Rzeczą, która paradoksalnie zbliża te dwie wypowiedzi krytyczne do siebie – pomimo tak przecież odmiennych stanowisk światopoglądowych obu redakcji – jest kwestia rzekomej **n i e m o r a l n o ś c i**, którą zarzucono analizowanemu dziełu. Kontrower-

syjne w *Księżnej Jerzowej* okazały się dla ówczesnej warszawskiej publiczności zarówno nieprzyzwoita treść (motyw małżeńskiej zdrady, romansu, rozwiązłości, zabójstwa), jak też nielogiczne – czy raczej pozbawione podstaw prawdopodobieństwa – zakończenie.

Osią sztuki są trudności, jakie przechodzi małżeństwo państwa de Birac. Książę – hulaka, lekkoduch, libertyn – zdradza swą dobrotliwą żonę, Sewerynę, z „rasową” *femme fatale*, Sylwanią de Terremonde. Ta ostatnia okazuje się kobietą wyrachowaną, skrajną materialistką, dla zdobycia bogactwa gotową na każde, nawet najbardziej upokarzające, poświęcenie. Po doprowadzeniu swego męża, hrabiego Terremonde, na skraj bankructwa, postanawia upolować kolejną majątną ofiarę, którą tym razem staje się jej bliski sąsiad, książę de Birac. Ten zepsuty arystokrata, w życiu poszukujący jedynie przyjemności i uciech, łatwo daje się schwytać w sieć. Z opresji próbuje wyratować go wyrozumiała i gotowa przebaczyć mu największe nawet bezeceństwa żona. Księżna, nie widząc innego wyjścia, wyjawia hrabiemu Terremonde bolesną – choć niepełną (nie wymienia imienia kochanka, słusznie obawiając się o życie swego męża) – prawdę o niewierności jego żony. Rozwścieczony hrabia, udając, że wyjeżdża z Paryża, z bronią w ręku przygotowuje zasadzkę na kochanka hrabiny.

Tymczasem w domu państwa de Birac trwa emocjonalna dyskusja żony z mężem, podczas której zrozpaczona kobieta próbuje zatrzymać nieszczęsnego mężczyznę w domu. Nagle rozlega się strzał, po którym na scenę wkracza hrabia i oznajmia, że zabił kochanka swej żony. Zastrzelonym chłopakiem okazuje się młody de Fondette, któremu hrabina Terremonde wyznaczyła tego fatalnego wieczoru schadzkę, prognozując utratę swych względów u księcia de Birac. Ten ostatni przekonując się, że o włos uniknął tragedii, klęka przed żoną, błagając o przebaczenie. Po tej scenie opada kurtyna i kończy się trzeci, ostatni akt.

Społeczeństwo nieprzyzwyczajone (czyżby?) do tak „wyrzystych” historii ogarnął szal moralizowania. W prasie posypała się lawina „cnotliwych i malutkich duchem recenzji” (PT 1872, nr 35), kategorycznie zabraniających wznawiania tej sztuki na polskiej scenie teatralnej. Pierwsze pytanie, które sobie i swym czytelnikom postawili obaj przywołani tu recenzenci, dotyczyło zasadności twierdzenia, iż „teatr ma być szkołą dobrego obyczaj”. W „Gazecie Warszawskiej” czytamy, że aksjomat ten „jest, a podobno był zawsze bardzo wątpliwej prawdy” (GW 1872, nr 188, s. 1). Rzeczywistość wyglądała zupełnie inaczej: teatr „podobno nawet nigdy nie kształcił «ogólnych obyczajów», nie wpływał na nie, tu wpływają inne przyczyny, ale owszem, był sam wpływem obyczajów już istniejących, ich mniej lub więcej błyskotliwym streszczeniem” (GW 1872, nr 188, s. 1). Jeżeli w ten sposób pojmować istotę sztuki / literatury – czyli nie jako medium sterującego opinią publiczną, lecz tylko tworzącego obraz świata, stanowiącego odprysk naszej rzeczywistości, sejsmograf życia społecznego, jeżeli potraktujemy ją jako osobliwy obiekt badawczy – wówczas całkowitej zmianie ulegnie nasz wewnętrzny system wartościowania, jej pojmowania i kontemplowania. I dopiero taka perspektywa pozwala zrozumieć, że teatr czy literatura w swym całokształcie nie są przeznaczone dla wszystkich: „Nie dla niedorostków sekcja anatomiczna”, „Teatr nie jest instytutem moralnie zaniedbanych dzieci”, „Nie każdą książkę dajemy do rąk dzieckom, nie na

każdą sztukę winniśmy je prowadzić” – grzmi publicysta „Przeglądu Tygodniowego” (PT 1872, nr 35). Powieść czy spektakl teatralny – choć, co prawda, taką funkcję ma prawo pełnić – nie musi być wyłącznie podręcznikiem elementarnej nauki i dobrego wychowania.

Inspirujące i bez wątpienia warte uwagi okazują się wysiłki obu recenzentów, aby zarysować genezę, właściwy powód wrogości i zamieszania, które sztuka Dumasa wzbudziła w społeczeństwie. Czy rzeczywiście chodzi o obronę moralności i dobrego smaku? Gdyby przecież – przekonuje przedstawiciel „Gazety Warszawskiej” – wystawić na scenie w pełnej krasie, bez „oczyszczeń” wszystkie sztuki Szekspira czy choćby *Sejm kobiet* Arystofanesa, wówczas „ta sama publiczność śpiesząca na dzisiejsze sceniczne niemoralności, z oburzeniem opuściłaby teatr zgorszona” (GW 1872, nr 188, s. 2). Sedno problemu stanowi tu pewien stan umysłu i duchowy – nazwijmy go „strefą komfortu” lub „uśpiania” – w którym tkwi społeczeństwo, a z którego nie sposób go wybudzić. Gorszące czy brutalne sceny są tylko pretekstem do krytykowania dzieł pokroju *Księżnej Jerzowej*. Jeżeli bowiem dramat ten jest obrazem świata, odbłaskiem życia – to co takiego, jaką bolesną prawdę próbuje nam przekazać?

Czy owi „obróńcy moralności” rzeczywiście boją się gorszących scen, czy raczej tchórzliwie unikają odpowiedzi na pytania ich samych dotyczące? Szczególnie, że polskie teatry dawały już wcześniej przedstawienia, które również można uznać za „nieprzeznaczone dla dzieci” – recenzent wymienia tu przykład *Pięknej Heleny* Jacquesa Offenbacha, *Gavaud, Minard et Cie* Edmonda Gondineta czy *Damy kame-liowej* Dumasa – a jednak tak negatywnego rezonansu wśród publiczności one nie wywołały:

Gdy jednak przyjdzie się nam spotkać z jakimś pytaniem śmieiej stawionym, z jakimś zagadnieniem społecznym jaśniej określonym, z jakąś myślą głębiej przenur-towaną, prerażenie nas chwyta tym silniejsze, **im to pytanie bardziej stanowczo jest stawione, im myśl ta silniej się w umysł wciska**. Widząc tę niezmierną tolerancję dla jednego rodzaju wątpliwej moralności, niebezpieczniejszej może, bo przystępniejszej, tę surowość dla rodzaju ostatniego mniej przystępnego, bo wymagającego większego wysiłku myślenia, nasuwa się pytanie: czy powodem owych oburzeń dla jednych sztuk, owej względności dla drugich, nie jest raczej wstręt do myślenia, niż prawdziwa o uszczerbek moralności obawa? [GW 1872, nr 188, s. 2; podkr. – Ł. Z.].

Warto odnotować, że niemal identyczne pytanie – o zakodowany w ludziach „wstręt do myślenia” – stawiają obaj recenzenci. W „Gazecie Warszawskiej” pojawia się uwaga, że Dumas za pośrednictwem swej „niemoralnej” sztuki zmusza odbiorców do „zastanowienia się, to jest czynności, którą dziewięć dziesiątych widzów najmniej lubi, a do której on ich, mimo ich woli, mimo ich wiedzy, powołuje” (GW 1872, nr 188, s. 2). Obrona dzieci przed zgorszeniem rysuje się w tym kontekście jako wymówka, za przesłaną której „dorosła część” teatralnej publiczności chce uniknąć zetknięcia się z prawdą o sobie samej. Według „Przeglądu Tygodniowego”, *Księżna Jerzowa* stanowi śmiałą „analizę namiętności człowieka” i już choćby przez to jest warta dalszego wystawiania i interpretowania. „Kto chce myśl

swą wodzić na pasku – przekonuje recenzent – niech nie wstępuje w ciemności życia” (PT 1872, nr 35, s. 279). I dodaje: „Dla psychologa, artysty, nie ma kątku duszy, do którego by mu zajrzeć nie było wolno. Prawda, że nie wszyscy mogą patrzeć z nim razem”. Spróbujmy przyjrzeć się z innej perspektywy temu ostatniemu zdaniu.

Prawda przeciwko prawdopodobieństwu

„Powoływanie widzów do zastanowienia” dokonuje się nie tylko poprzez określone charaktery, wątki czy motywy z *Księżnej Jerzowej*, ale również – czy raczej przede wszystkim – za pośrednictwem zakończenia sztuki. Przy interpretacji finału obie recenzje, tak w swej wymowie zdawałoby się zgodne, rozmiągają się całkowicie. Sytuacja okazuje się wyjątkowo złożona, dotyka bowiem pytań typu: czy autor ma prawo nadużywać zasady *licentia poetica*? Czy twórca – bez względu na to, jakim cieszy się autorytetem i estymą – posiada przywilej nieliczenia się z kryterium prawdopodobieństwa zdarzeń?

Zagadnienie owo jawi się zdecydowanie bardziej interesująco, gdy weźmiemy pod uwagę wspomnianą wyżej ceną właściwość dzieła Dumasa, jaką jest pobudzanie ludzkiego zmysłu refleksji, czy, mówiąc inaczej, zachęcanie publiczności teatralnej do autorefleksji. Autor *Damy kameliowej*, twórca uznany za jednego z najważniejszych przedstawicieli realizmu w literaturze europejskiej – tworzy oto sztukę, która dotyka niewygodnych prawd i najgłębszych warstw ludzkiej natury. Doskonale w tym kontekście, zauważa publicysta „Gazety Warszawskiej”, potwierdza się odwieczne przysłowie: „prawda w oczy kole”. Skoro bowiem francuski dramaturg wywołał taką burzę w społeczeństwie, oznacza to niezbicie, że „musiał jakąś prawdę powiedzieć, prawdę bolesną, bo krzyczą: *prawdę!* [...] Że mówi [w swej sztuce – Ł. Z.] tylko straszne prawdy francuskiemu społeczeństwu, przedstawia te prawdy o ile można nagie, o ile można najjaskrawiej oświecone, stąd tyle przeciw niemu krzyku” (GW 1872, nr 188, s. 2). Niezbitym na to dowodem powinien być fakt, że twórca ten – nawet jeżeli potrafimy gdziekolwiek wskazać nielogiczność jego argumentacji – w swej twórczości zawsze udowodniał szczerą intencję. Udowodniał też, że poszukuje wyłącznie prawdy i wierzy w to, co pisze: „[...] nigdy nie występuje jako sofista, to jest obrońca tego, w co nie wierzy. Mylić się może i bardzo, ale oszukiwać nie chce” (GW 1872, nr 188, s. 2). I to właśnie – w zdecydowanie większym stopniu niż znane nazwisko i zdobyty autorytet – daje mu wystarczające prawo, by tworzyć takie sztuki (i ich zakończenia), jakie sam uzna za właściwe.

Odmiennego zdania jest Józef Kotarbiński, wedle którego zakończenie *Księżnej Jerzowej* wydaje się – mówiąc kolokwialnie – przejawem głupoty, „majaczeniem i dziwactwem pseudo-głębokim” (PT 1872, nr 36, s. 287). W ten sposób sztuka, która dzięki obyczajowej i kontrowersyjnej tematyce, wyrobionemu warsztatowi pisarskiemu autora, zapowiada się na autentyczny twór ludzkiego geniuszu, tuż przed opadnięciem kurtyny degraduje się do rangi „anachronicznej” miernoty. Du-

masowi wybaczano już wiele. W dotychczasowych bowiem dziełach potrafił mnożyć sceny i opisy, które...

[...] wyglądały też czasem nieco paradoksalnie, sytuacje były nieraz nadto wyjątkowe, ale wielka logiczność przeprowadzenia sprawiała, że nikt nie mógł powiedzieć: **to niprawdopodobne**. Tutaj zaś przeciwnie, cała budowa i prowadzenie charakterów zdradza konsekwentną i ciągłą dążność do rozwiązania zupełnie innego, tak że zakończenie sztuki jest bardzo widocznie dosztukowaną przyczepką [PT 1872, nr 36, s. 288; podkr. – Ł. Z.].

Warto zapytać o zasadność posądzenia omawianej sztuki o „anachronizm”. Podkreślmy, że Dumas nie zastosował rażącej nielogiczności w swym dziele: zdradzany mąż zabija jednego z kochanków swej żony – to, czy rzeczywistych, czy jednak niedoszłych, zdaje się w tym kontekście nie mieć żadnego znaczenia. Fakt, że ofiarą nie staje się ten bohater, który wśród widzów wywołał najwięcej antypatii, nie oznacza jeszcze złamania podstawowych założeń realizmu¹⁰.

Zarzut, który wysuwa Kotarbiński wobec recenzowanej sztuki, dotyczy rzekomego posłużenia się przez Francuza nieaktualną konwencją budowania akcji dramatycznej. Ma ona być w *Księżnej Jerzowej* inspirowana wzorcem starogreckich tragedii. Skąd ten pomysł? Według recenzenta „Przeglądu Tygodniowego”, to nie hrabia Terremonde zabija. W tym momencie był to bowiem człowiek całkowicie pozbawiony zmysłów i własnej woli. Zatem morderstwa dokonało *fatum*, a mówiąc ściślej: *ślepa namiętność*, „która nie wie dobrze, gdzie ma posyłać pioruny swej zemsty” (PT 1872, nr 36, s. 287). Taka wersja przebiegu wydarzeń wskazuje na „dziwne pomieszanie pojęć, fatalny błąd etyczny, sprzeczność z poglądami racjonalnej moralności, niezgodność z zasadami moralności chrześcijańskiej, której Dumas chce być apostołem”. We wstępie do francuskiego wydania swego dramatu miał autor wyjawić fakt, że w umierającym młodzieńcu można dostrzec biblijne „jagniątko Abrahama, całopalenie, którym się zadowala bóstwo tragiczne” i za pośrednictwem którego grzeszny człowiek (książę de Birac) wraca na drogę sprawiedliwości (PT 1872, nr 36, s. 287). Kotarbiński piętnuje tę argumentację zwrotem „licha frazeologia”, gdyż – jak tłumaczy – w żadnej mierze sprawiedliwością nie można nazwać ofiary niewinnego człowieka. Recenzent nie wyjaśnia jednak, dlaczego zabity przez hrabiego Terremonde młodzieniec – przebywający w prywatnej sypialni obcej kobiety o nieodpowiedniej na towarzyskie wizyty porze – miałby uchodzić za osobę niewinną.

Istotne i, jak się wydaje, najbardziej intrygujące w całej narracji Kotarbińskiego okazują się wysiłki zmierzające do udowodnienia, że *Księżna Jerzowa* jest sztuką „anachroniczną”¹¹. Czyli zbudowaną na fundamencie nieaktualnych już założeń

¹⁰ Zob. H. Markiewicz, *Realizm i naturalizm, typowość*, w: tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.

¹¹ Co ciekawe, kilkanaście lat później Józef Kotarbiński przekonywał będzie, że wyłącznie „skrajne doktryny” głoszą – fałszywy jego zdaniem – pogląd, jakoby „tragedia historyczna była dziś **anachronizmem**”, po czym dodawał: „jednakże praktyka zadaje kłam temu uśmiercaniu po-

filozoficznych i estetycznych (określanych w omawianej recenzji zwrotami „nielogiczność artystyczna” lub „autorski koziołek”). Przez co – warto podkreślić – niebezpieczną dla XIX-wiecznego odbiorcy. W przeciwieństwie bowiem do recenzji z „Gazety Warszawskiej”, według której każdy dorosły człowiek ma prawo i – o ile chce się kształcić, zgłębiać prawdy dotyczące ludzkiej egzystencji, poznawać prawa rządzące światem – obowiązek czytać wszelką literaturę i oglądać sztuki teatralne, które takie prawdy zawierają, w „Przeglądzie Tygodniowym” zaleca się daleko idącą ostrożność w tej kwestii. Przypomnijmy elitarną koncepcję recenzenta „Przeglądu Tygodniowego”: „Dla psychologa, artysty, nie ma kątką duszy, do którego by mu zajrzeć nie było wolno. Prawda, że **nie wszyscy mogą patrzeć z nim razem**” (PT 1872, nr 35, s. 279). Nie wszyscy mogą być „psychologami”, ale – dopowiedzmy – każdy powinien wykształconego specjalisty słuchać.

Kotarbiński – jak się wydaje, całkowicie nieświadomie – krytykując dzieło Dumasa odrywa się od podstawowych założeń realizmu, nominalizmu (czyli założenia, że nie istnieją przedmioty uniwersalne, są tylko rzeczy i zdarzenia konkretne) czy fenomenalizmu (w rozumieniu: orzekanie o konkretnych zjawiskach, a nie o ich „istocie”), dryfując w kierunku esencjalistycznej koncepcji sztuki. W ślad za francuską krytyką teatralną próbuje wskazać rażące naruszenie zasad prawdopodobieństwa zdarzeń, jakie rzekomo zaobserwował w zakończeniu *Księżnej Jerzowej*. Dowodem na potwierdzenie tej tezy ma być historia, która „przytrafiła się w rzeczywistości”, a którą „podały niedawno gazety”. Otóż w jednej z prowincji francuskich, na Korsyce, w „tych samych warunkach” wydarzył się „ten sam dramat niewierności i zdrady”. Mężczyzna, który zdradził cnotliwą i kochającą żonę (zdrady dokonał pan domu ze służącą), został przez nią zabity „dwukrotnym wystrzałem z pistoletu” (PT 1872, nr 35, s. 279-280).

Tym argumentem próbowano zmusić Dumasa, by przebudował finał swej sztuki według „korsykańskiego” wzoru. Sugestie te podtrzymywał też recenzent „Przeglądu Tygodniowego”. Warto zdać sobie jednak sprawę z konsekwencji takiego czynu. Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o ukrócenie „nadmiernie wybujałej wyobraźni” francuskiego dramaturga czy też o odebranie mu lub ograniczenie prawa zwyczajowo określanego mianem *licentia poetica*. Z jednej strony owa – scharakteryzowana przez recenzenta „Gazety Warszawskiej” słowami: „o ile można naga, o ile można najjaskrawiej oświecona” – wpisana w dzieło Dumasa „prawda” po sugerowanej modyfikacji utraciłaby swą pierwotną siłę, a więc przestałaby być... prawdą. Owszem, pozytywiści „wybierali raczej to, co powtarzalne, typowe, charakterystyczne, niż to, co jednostkowe, niepowtarzalne, ściśle prywatne”¹², ale nie sposób udowodnić, że sytuacja, którą opisał Dumas, nie mogłaby wydarzyć się w rzeczywistości. Że nie może być sceną powtarzalną. Nie zadziałały tu przecież siły nadnaturalne, brak chwytów artystycznych spod znaku *deus ex machina*, finał choćby w najmniejszym stopniu nie przypomina – weźmy jako przykład – zakończenie *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Utwór Aleksandra Dumasa to bez wątpie-

etycznych gatunków”. Zob. J. Kotarbiński, *Z literatury dramatycznej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 301, s. 321. Podkr. – Ł. Z.

¹² G. Borkowska, dz. cyt., s. 5.

nia „dziecko swojej epoki”, podobnie zresztą jak jej autor, który – jak to metaforycznie określił publicysta „Gazety Warszawskiej” – „śpi na maszynie parowej, żyje na telegrafie, chce działać silnie i szybko, by zniknąć wkrótce i innemu miejsca ustąpić” (GW 1872, nr 189, s. 1).

Reasumując, w przypadku obu finałów sztuki Dumasa nie mamy do czynienia z sytuacją nieprawdopodobną (wersja oryginalna: hrabia zabija młodego de Fondette’a) i prawdopodobną (wersja sugerowana: hrabia zabija księcia de Birac). Obie są realne i niewątpliwie posiadają swą wewnętrzną logikę. Jeżeli więc zaakceptować sugestię, by podstawą do zmiany zakończenia *Księżnej Jerzowej* uczynić kwestie statystyczne (chodzi o ewentualny argument, że takich, jak „korsykańska” historii w rzeczywistości mogłoby wydarzyć się zdecydowanie więcej niż „Dumasowych”), wówczas dzieło oddalałoby się od fundamentalnych założeń realizmu (bliższych „prawdzie życia”) – zmierzając w kierunku poszukiwań ideału, a więc irrealizmu. Dlaczego?

Najprościej wyjaśnić to na przykładzie koncepcji sztuki klasycystycznej. Jedną z podstawowych cech charakteryzujących sztukę klasycystów była wiara w idealny ład natury, beczasowy, niezmienny wzór wszechrzeczy¹³, arbitralny porządek o charakterze moralnym, stałe prawa rządzące historią, a co za tym idzie: możliwość powtarzania określonego, uznanego za arcy mistrzowski, schematu fabularnego w dziełach literackich (bez względu na historyczny / polityczny kontekst rysowanej fabuły czy inne „ukonkretniające” ją realia). Miało to pomagać dziełom literackim w osiągnięciu artystycznej i estetycznej doskonałości; a także w ocenie stopnia opanowania przez autora kunsztu pisarskiego. W takich warunkach – to zrozumiałe – rezygnowano z prawdy na rzecz prawdopodobieństwa (idea nadrzędna: *mimesis*, naśladowanie natury), co w praktyce miało eliminować wszelką przypadkowość, cudowność i fantastykę¹⁴.

Jeżeli Dumas zdecydowałby się na modyfikację zakończenia swego dzieła, to wówczas oderwałoby się ono od spraw związanych z – *notabene* nieprzewidywalną, jeśli spojrzymy na nią w mikroskali – „szarą” codziennością, egzystencją pojedynczego człowieka czy społeczeństwa, i podryfowało w kierunku życia modelowego, przykładowego, czyli *de facto* iluzorycznego. Jego dramat może zyskałby na walorach artystycznych, ale jednocześnie utracił na takim walorze, jak bycie „dokumentem życia społecznego”. W ten sposób dzieło niewątpliwie spełniałoby w dalszym ciągu podstawowe założenia realizmu, ale postradałoby wszelkie prawa do tego, by być „organiczną materią”, pozwalającą na prowadzenie badań nad prawami rządzącymi człowiekiem, naturą i światem.

Księżna Jerzowa stałaby się dziełem wpisanym w idealny, beczasowy porządek wszechrzeczy, zatem jednocześnie „niegroźnym” i... martwym.

¹³ Zob. rozdział *Kompleks chaosu* z książki Ryszarda Przybylskiego *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 42-92.

¹⁴ Zob. D. Ratajczakowa, *Wstęp*, [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wstęp i opracowanie D. Ratajczakowa, Wrocław 1989, s. LXXIV.