

Barbara Judkowiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Klasycyzm w dramacie polskim XVI–XVIII wieku

Estetyka dramatu klasycystycznego jest wyrazem antropologii humanistycznej odwołującej się do wzorów człowieczeństwa ukształtowanych przez tradycję starożytną i modyfikowanych przez judeochrześcijańską kulturę Europy nowej ery. Ogromne pole odniesień kontekstowych ograniczone zostało wskazaniem nawiązań ważnych dla estetyki: do teorii omawianego rodzaju literackiego oraz do bezpośrednich wzorów antycznych i europejskiego dramatu zachodniego, naśladowanych przez autorów polskich.

Dystynktywną cechą dramatu jest (określone etymologią jego nazwy, wskazującej działanie) przedstawienie bezpośrednio akcji, czyli postępowania bohaterów w rozmaitych sytuacjach. Wpisana w utwór określona wizja świata i człowieka rozpoznawalna jest niemal wyłącznie poprzez wypowiedzi bohaterów i dialogi budujące sytuacje (jako że mówienie jest też działaniem). I jakkolwiek według Arystotelesa, prawodawcy teorii gatunku, najważniejszy jest układ zdarzeń, bo dramat jest naśladowaniem nie ludzi, lecz czynów i życia, a postacie działają nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie „ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości”¹, to pryzmat ich osobowości

¹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1983, s. 20. (W większej części jest ona teorią tragedii, uznanej za najważniejszą reprezentację sztuki. W Europie nowożytnej tekst znano szerzej od publikacji łacińskiego przekładu Giorgia Valli

(charakterów) ujawnianych w decyzjach (i zwerbalizowanych motywacjach postępowania), okazuje się znakomitym narzędziem pozwalającym dotrzeć do antropologicznych korzeni systemów estetycznych (tu klasycyzmu), które decydowały o jakościach sztuki swego czasu. Jeśli dawano posłuch Arystotelesowi, różnicy między gatunkami dramatycznymi upatrywano w tym, że tragedia próbuje ludzi przedstawić lepszymi, komedia zaś gorszymi niż są w rzeczywistości, ale bynajmniej, co niezmiernie ważne, nie w zakresie wad (czyli na płaszczyźnie antropologiczno-etycznej), a tylko – śmieszności (czyli w planie estetycznym)². Zanim uzna się za przejaw estetyki klasycyzmu *verba*, wysłowienie, należy wziąć pod uwagę wpraw *res* – rzecz samą, domagającą się w literaturze werbalnych, elokucyjnych środków wyrazu, a dla antropologii sztuki podstawową: człowieka wyrażanego poprzez postać literacką, prezentowanego w dramacie jako bohater działający.

Tragedia stawia swoich bohaterów w sytuacjach probierczych, wobec wyborów, które decydują o dominancie etycznej w proponowanym zarysie kondycji człowieka. Tragedia klasyczna rozpoznaje człowieka jako istotę etyczną, niezależnie czy horyzont ludzkiej egzystencji wyznaczają bogowie pogańscy, Fatum, Los, czy Boska Opatrzność (choć to wiele zmienia, jeśli chodzi o tragizm). Etyczne nacechowanie ukazuje Arystotelesowe zalecenie ukierunkowania przebiegu fabularnego: bohater popadać ma ze szczęścia w nieszczęście nie z powodu nikczemności, ale ze względu na „jakieś wielkie zbłądzenie”. Trzeba zatem wybrać na bohatera człowieka raczej lepszego niż gorszego, kształtować charakter szlachetny (lepszy niż w rzeczywistości). I jakkolwiek z charakterem wiążą się pewne cechy, predyspozycje, to o powodzeniu lub nieszczęściu bohatera decydują jednak czyny (dlatego tragedia może się obejść bez charakterów). Ów postulat unikania skrajnej charakterystyki głównych postaci (które nie mogą być ani uosobieniem podłości,

z 1498 r. Komentator *Poetyki*, Francesco Robortello, był włoskim mistrzem Jana Kochanowskiego. Do popularyzacji Arystotelesowskiej teorii przyczyniło się też pośrednictwo poetyk renesansowych.)

² *Ibidem*, s. 8 i 14.

ani herosami) nie tylko był wielokrotnie przekraczany (np. w tragedii grozy z tyranem-katem i niewinną ofiarą), lecz również budził ciekawe dyskusje³. Istotne dla artystycznego sposobu opracowania akcji jest rozegranie przez dramaturga (nie)świadomości towarzyszącej zamierzonym bądź popełnionym czynom bolesnym, zwłaszcza zbrodniom. Świadomość zmienia kwalifikację etyczną błędu, który staje się winą (a jej zrównoważenia karą domaga się poczucie sprawiedliwości).

Arystotelesowska teoria tragedii stała się w kulturze europejskiej XVI–XVIII wieku podstawą formalnych przepisów, reguł i norm twórczości szybko kostniejących w doktrynę. Ta ostatnia, widziana jako prokrustowe łoże twórców dramatycznych, waży wciąż na historycznoliterackich interpretacjach tragediowego dorobku klasycyzmu. Toteż można zgodzić się z Władysławem Tatarkiewiczem, który obwiniął Arystotelesa o to, iż powiązawszy tragiczność ze sztuką i estetyką, odwrócił uwagę od jej treści etycznych⁴. Tymczasem po Schelerowskim zwrocie etycznym w rozumieniu tragiczności (1915), przywracającym ją niejako życiu i samej egzystencji, tragiczność bywa dziś w filozofii i naukach o kulturze postrzegana jako rodzaj ludzkiego doświadczenia i paradygmat etyczny, a lektura tragedii antycznych tworzy ramy interpretacyjne dla etyki⁵. Dla monografistki polskiej tragedii renesansowej,

³ Oto w połowie XVII w. Pierre Corneille nie mógł się nadziwić, „jakim sposobem słowo «szlachetne» dało asumpt do wniosku, że chodzi o charaktery cnotliwe”: *Rozprawa o użyteczności oraz o częściach składowych utworu dramatycznego*, przeł. R. Brandwajn, w: R. Brandwajn, *Corneille i jego „Cyd”*. Szkice literackie i materiały, Warszawa 1968, s. 182.

⁴ Arystoteles, David Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, wyb. i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976; do każdej z 12 tez Stagiryty na temat tragedii (jako gatunku) dopisze Tatarkiewicz zastrzeżenia (*Tragedie i tragizm* [wstęp w edycji wymienionej], s. 6–8).

⁵ Zob. w bibliografii prace Włodzimierza Galewicza (2002 i 2003) i jego polemistów (M. Roszyk, [rec.] „Roczniki Filozoficzne” t. 52 [2004], nr 1; i J. Abramowicz, *Etyka wobec tragedii*, „Prace Kulturoznawcze”, t. 10: *Kultura i tragiczność*, Wrocław 2007) oraz M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 2001.

tragizm nie jest „pierwiastkiem samego świata”, lecz kategorią przynależną ludzkiej kulturze: nie tyle jednak estetyczną, ile światopoglądową – sposobem interpretowania bytu, eksponującym pierwiastki, nad którymi człowiek w pełni nie panuje (co konstytuuje pokrewieństwo sfery tragizmu z religijną). Stąd kluczowy dla klasycyzmu Ład (i Sens) odzyskuje się w tragediach bądź przez odwołanie do Transcendencji lub też dzięki heroizmowi człowieka w klęsce odnoszącego zwycięstwo moralne⁶.

W dorobku dramaturgicznym kolejnych stuleci formacji klasycznej (według Jerzego Ziomek między średniowieczem a romantyzmem⁷) kształt estetyczny („wielkość” tragedii jako fabuły poważnej, „zacnej”) jest w naszym przekonaniu pochodną modeli antropologiczno-etycznych. W tym okresie dziedzictwo wzorów starożytnych odbierane jako wyzwanie (wyzwalające postawy określane jako *imitatio*⁸ i *aemulatio*), jako prowokacja nie tylko estetyczna, lecz również moralna, jest chrystianizowane (neostoicyzm, humanizm ewangeliczny itp.), poddawane wciąż próbom nowych czasów. Przez stulecia narasta klimat etyczny, który w XVIII wieku przybierze kształt ostatecznie sformułowany przez Kanta – z zasadą absolutnej autonomii woli i prawa moralnego, co oznacza, że moralna powinność jest dlań niezależna od pobudek i interesów zewnętrznych wobec rozumu⁹.

Z antycznych wzorów dramatycznych w dobie humanistycznego powrotu *ad fontes* drukarze w Polsce jeszcze przed 1543 rokiem

⁶ J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, s. 210–211. Warto podkreślić, iż każda z dwu wskazanych w ostatnim zdaniu możliwości inaczej, rzecz jasna, oświecla (by nie rzec – redefiniuje) tragizm.

⁷ J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, Kraków 1992 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 23–54).

⁸ Zob. w bibliografii: A. Fulińska. O interpretowaniu *imitatio* w epokach dawnych poza estetyką zob.: Z. Mitosek, *Mimesis i religia*. („O naśladowaniu Jezusa Chrystusa” Tomasza á Kempis), w: eadem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 169–186.

⁹ Los z antycznych tragedii przesuwają się w kierunku wnętrza sumienia, gdzie znajdzie się w nowoczesności; bohater sam przed sobą odpowiadać będzie za swe wolne czyny.

udostępnił czytelnikom władającym łaciną przekładanego z greki Eurypidesa (*Hekuba* i *Ifigenia w Aulidzie*) oraz rzymskiego Senekę (*Troades*, *Thyestis*, *Herkules furens*), wprowadzonego już w Krakowie wykładami w Akademii. Ten ostatni tragiczny autor, autorytet w średniowieczu jako *naturaliter Christianus*, przynosił spójną a konfliktową koncepcję antropologiczną (życie w zgodzie z naturą, połączenie rozumu i namiętności) i wyrażony retorycznie stoicki moralizm, zaadaptowany przez schryścianizowany humanizm. Nie wiadomo, czy jego tragedie były przeznaczone do wystawienia, zatem siła oddziaływania (i estetyka) jest tu kwestią słowa (Arystoteles wszak uważał, że uzyskiwanie *katharsis* za pośrednictwem oprawy scenicznej jest sposobem mniej artystycznym!¹⁰). Retoryczność tragedii senecjańskiej okazuje się „funkcją egzystencjalnej refleksji o odpowiedzialności ludzi za czyny”¹¹, w której nieszczęście jest dziełem ludzkim (nie zrzędzeniem losu), moralność zaś nie może być traktowana jako dar natury, lecz sprawa rozumu (w jego świetle zgubne jest uleganie afektom). Patos właściwy tragediom Seneki wiąże się między innymi z kreacją bohaterów (wbrew zaleceniom Arystotelesa) charakteryzowanych skrajnie: doskonałych, heroicznie zdolnych poświęcić życie oraz – na drugim biegunie – okrutników, łajdaków. Poświadczą to polska tragedia *Troas* Łukasza Górnickiego (Kraków 1589), czyli Senecjańskie *Troades* (Trojanki) w przeróbce wydobywającej z oryginału „heroikę udrećzonej indywidualności”. Szantażowana Andromacha weryfikuje swą ludzką godność w scenach (monologach) wewnętrznej „bojaźni i drżenia”, a jej bohaterstwo osiąga skalę niemal nieludzką.

Do arystotelesowskiej teorii, iż bohaterowie tragedii mają być odpowiednio (do poważnej akcji) wielcy, dołożona została horacjańska zasada *decorum*, stosowności, i, zanim powstał jej kolisty

¹⁰ Przemiany rozumienia tego podstawowego celu tragedii i jego mechanizmów, zwłaszcza koncepcje przypisujące *katharsis* do sfery odbioru dzieła, wiele mówią o ewolucji wyobrażeń antropologicznych, od których są zależne; zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Tajemnica pojęcia katharsis*, w: eadem, *Zarys dziejów poetyki (od starożytności do końca XVII wieku)*, Warszawa 1985; i eadem, *Przeszłość poetyki*, Warszawa 1995, s. 125.

¹¹ Zob. J. Ziomek, *Renesans*, wyd. 4, Warszawa 1995, s. 418.

schemat (*rota Vergilii*, a po wiekach francuska doktryna z zasadą *bienséance*), określani zostali jako wyrastający ponad przeciętność: wodzowie, królowie, książęta – szlachetni, bo wysoko urodzeni (ekskluzywizm stanowy wzmacniało przekonanie o dziedziczności rozumu). Już w antyku greckim do władzy głosem Platona dopuszczano najlepszych (*aristoi*), na nich składając zobowiązania wobec zbiorowości i wymagając od nich cnót specjalnych. Toteż tragedia stanie się enklawą (bądź weryfikacją) ideałów arystokratycznych¹². Społeczne uprzywilejowanie ludzi władzy moralistyka chrześcijańska (komu wiele dano, od tego wiele wymagać będą) powiąże z odpowiednio większymi powinnościami (prestż oznacza jednocześnie zobowiązanie). Tę myśl spotykamy w pieśni 14. z Książ wtórych Jana Kochanowskiego funkcjonującej jako drugi chór w *Odprawie posłów greckich* (1578)¹³. Od tej tragedii zaczyna się twórcze polskie uczestnictwo w klasycystycznym sprawdzaniu, „na jakie kolizje moralne narażony jest człowiek cywilizacji chrześcijańskiej wtrącony w sytuacje opisane przez starożytnych”¹⁴. Kochanowski zaprzągnął gatunek w służbie „moralistyki obywatelskiej”, podporządkował jego konwencje problematyce politycznej. Chociaż źródłem konfliktu jest porwanie pięknej małżonki Mene-laosa, nie ma tu prywatnego dramatu uczuć, a miłość, racja serca, nie próbuje walczyć z racją moralną, która dotyczy bezpieczeństwa zbiorowego¹⁵. Kochanowski nie nadaje wielkości bohaterom

¹² Corneille pisał: „w tragedii główne role przypadają zwykle królom [...] niemniej ci królowie są ludźmi, [...] przyczynę ich klęsk stanowią wybujałe afekty [...] Z losu możniejszych wypływa nawet ważna dla mniej ważnych osób nauka. Widz dzięki niej łatwo zrozumie, że jeśli król zbyt folgujący ambicji, miłości, nienawiści, zemście ściąga na siebie ogromne nieszczęście [...] tym bardziej on, człowiek przeciętny, powinien takie afekty trzymać na wodzy”: *Rozprawa o tragedii i sposobach podporządkowania jej prawdopodobieństwu lub konieczności*, przeł. R. Brandwajna, w: R. Brandwajn, *Corneille i jego „Cyd”*. *Szkice literackie i materiały*, Warszawa 1968, s. 203.

¹³ Wy, którym nad mniejszymi zwierzchność dana, „macie nad sobą Pana”, a z miejsca, które zasiadacie, nie można mieć prywaty „na pieczy”.

¹⁴ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, wyd. 2, Warszawa 1996, s. 98.

¹⁵ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 43.

negatywnym – ani Parys, ani Priam jako król nie dorastają do roli bohatera pod względem formatu moralnego. Pragmatyczny zaś Antenor, wcielający (wbrew legendom o zdradzie i umieszczeniu w dziewiątym kręgu piekła Dantego) słuszne racje, niczego nie ryzykuje i nie poświęca. Jednak jego odpowiedzialność i odwaga cywilna uzasadniają udzielaną przezeń lekcję obywatelskiej uczciwości. Etyka będąca przedmiotem zainteresowania tragediopisarza dotyczy bowiem ról i zobowiązań społecznych. Tylko w samousprawiedliwiającej skardze Heleny wszystkim rządzi Fortuna. Jednakże rozterki, „z jaką twarzą powita braci” i jak zniesie spojrzenie męża, oparte są na wrażliwości etycznej. W jej autoprezentacji świadectwem ciężaru winy jest przymiotnik „niewstydliva”. I jakkolwiek charakter, zwany przez Giana Giorgia Trissina dyspozycją, jest tym, co ujawnia naturę i właściwości mówiącego, także i te, o których otwarcie nie mówi, zauważmy, że zgodność słowa z czynem odpowiada retorycznemu wymodelowaniu podmiotów politycznych (*vir bonus dicendi peritus*). Antenor ze swoim „mnie nie sprzedajno”, odmową wydania wierności „na targ”, oceną przyjmowania podarków „na zgubę Rzeczypospolitej” jako braku rozwagi, deklaracjami o gotowości służenia sprawiedliwości, rzeczy słusznej, prawdzie, powołaniami na sumienie – otwiera konieczność potwierdzenia postulowanej zgodności słów z czynami. Ocenia również Aleksandra (Parysa) według tej miary¹⁶. Ujęcie żądź, namiętności w pęta, ograniczanie ich roli jest możliwe dopiero od momentu, kiedy humanizm nie tylko chwali *dignitas* człowieka określonego mianem *alter Deus*, ale też nie waha się rozpoznać, jaką bestią jest człowiek, nie cofa się przed zajrzeniem w otchłań wewnętrznego niepokoju, rozdarcia i *mysterium* niegodziwości.

Afekty (według tej koncepcji antropologicznej będące zagrożeniem harmonii, chorobą wiodącą do granic szaleństwa, źródłem

¹⁶ „Jako żywiesz, tak [...] mówisz, niepowściągliwie”, co potwierdzi chór pierwszy o młodych: „na rozum nie dbając, A żądzom tylko dogadzając, [...] sławę tracą [...] i ojczyznę w ostatnie zawodzą trudności”. Chór trzeci dopowie: „Oczy łakome siła ludzi / Zawiodły, lecz kto w krygi żądzą / Mógł ująć” zostanie nagrodzony.

nieszczęścia) pokazuje również znakomicie substytucyjna wobec antycznych opracowań wątku Fedry i Hipolita tragedia biblijna Szymona Szymonowica *Castus Joseph*¹⁷. Strukturalnie główną bohaterką, wbrew moralizatorskiemu przesłaniu tytułu wskazującego tryumf cnoty biblijnego patriarchy, jest żona faraona, nieszczęsna, bo szczerze zakochana uwodzicielka, odtrąceniem popchnięta ku zemście. Biblijny wzorzec zawiesza spełnienie katastrofy, wobec czego klasycyzm utworu, sugerowana aż do finału jego ukształtowaniem formalnym, pozostaje niedopełniona na poziomie fabularnej konsekwencji. Dzieje się to za sprawą zwrotu autora na poziomie wizji antropologicznej, która jawi się jako optymistyczna, gdyż cnota tytułowego bohatera zostaje utwierdzona zaufaniem Bogu i otrzymuje konfirmację ze strony Opatrzności.

Skojarzony z rygoryzmem imitacyjnym George'a Buchanana humanizm chrześcijański, wyrażający się w jego tragedii biblijnej *Jeftes* (opartej na motywie analogicznym do antycznej Ifigenii), przyswojony został w polszczyźnie dzięki przekładowi Jana Zawickiego wydanemu w tymże 1587 roku. Znajdujemy tu jednostkowy dramat losu i sumienia. Nieszczęście jest, według senecjańskiej formuły tragizmu, dziełem ludzkim, a retoryczność z tego samego wzoru wzięta. Zamiast akcji „zewnątrznej”, zwrotów pod wpływem intryg, uwagę twórcy wiązało przeżywanie emocjonalne i intelektualne sytuacji wymagającej wielkości tragicznej w zaakceptowaniu nieszczęścia (model tragedii patetyczno-lirycznej). Odwaga zmieszana z pokorą w akcie przyjęcia konieczności tragicznej „jest wyrazem wewnętrznej wolności”¹⁸. Jefte wybiera rozwiązanie najgorsze i najtrudniejsze, decyduje o ofiarowaniu córki w imię dotrzymania obietnicy, czyli wierności Bogu, a wewnętrzne poczucie konieczności nie odbiera mu świadomości zbrodniczego wymiaru dzieciobójstwa. Ifis dobrowolnym poświęceniem „rozbraja” ów błąd tragiczny, nadaje tej winie nowy sens

¹⁷ Rok 1587 i pol. – 1597, tłum. Stanisław Gosławski.

¹⁸ J. Abramowska *op. cit.*, s. 68; zob. też M. Ryszka-Kurczab, *Literackie i pozaliterackie konteksty szesnastowiecznej tragedii „Jephthes” George'a Buchanana / Jana Zawickiego*, „Terminus”, R. 7 (2005), z. 1–2 (12–13).

dzięki świadomej sobie wielkości moralnej i wolnemu wyborowi. *Homo religiosus* – tu bohater tragiczny, mierzy się z tajemnicą, która go przerasta i staje się wcieleniem wiary heroicznej, nakazującej wziąć na siebie „winę” okrutnego, nieprzeniknionego, niepojętego Boga, pozostającego „poza prawem”. Klasycyzm tej tragedii, delikatnie zmodyfikowana przekładem w kierunku katolickim i spolonizowana, odpowiada wszak odchodzącej po soborze trydenckim wersji humanizmu, zapowiadając jednocześnie model rasynowski¹⁹. Wątek analogiczny pojawi się w teatrze szkolnym polskich jezuitów w okresie klasycyzującej repertuar reformy lat czterdziestych XVIII wieku pod piórem Stefana Jaworskiego w tragedii *Jonatas*. Jednakże tragiczny konflikt: ojcowskiego poddania się wyrokom boskim i synowskiego posłuszeństwa z naturalną miłością rodzinną i przyjaźnią, rozwiązany zostanie nieoczekiwanie szczęśliwie – interwencja Boga uprzedzająca katastrofę nagrodzi już samą gotowość składania życia w ofierze. Przebieg akcji służy etycznemu doskonaleniu młodych widzów, towarzyszących bohaterom w umacnianiu się w heroicznej cnotie przewyciężającej słabości naturalnych uczuć.

Antropologia biblijno-chrześcijańska zmusza autorów do elastycznego traktowania klasycznych wyznaczników tragedii antycznej, ponieważ *sacrum* pozabiblijne jako *numinosum* (*tremens et fascinans*) cechujące się uprzedniością siły względem sensu, zostało zastąpione przez boski Logos pod-dający sobie *numinosum*; hierofanię zastąpiło słuchanie przykazań, sakralność natury – teologia dziejów, a w sferze sensów zamiast logiki odpowiedniości makro- i mikrokosmosu pojawiła się „logika wyrażeń granicznych, tzn. życia i śmierci”, a z nią sens odczytywany „w pełni, jaką człowiek odkrywa w perspektywie wieczności”²⁰. Problematyka wolnej woli

¹⁹ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 77–89 (porównanie z oryginałem).

²⁰ M. Kaczmarek, *Teatr religijny między nabożeństwem a metafizyką*, w: *W kręgu teatru monumentalnego*, red. L. Kuchtówna i J. Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 189–190 (z powołaniem na Paula Ricoeura). *Notabene*, dyskutowano już też wiele na temat rzekomo nieuniknionej „śmierci tragedii w świecie chrześcijańskim”, w którym zawsze pozostaje wiara i nadzieja, perspektywa pocieszenia, łaski i wiecznej szczęśliwości.

(wolność przyjęcia lub odrzucenia Łaski), a w kręgu reformacyjnym pojawiające się przekonanie o predestynacji skomplikowały w XVI wieku obraz człowieka wobec Transcendencji. W Polsce nie doczekał się on jednak wykorzystania w dramacie o poetyce klasycystycznej. Kontrreformacyjna opcja katolicka podkreślała w szeregu europejskich tragedii martyrologicznych heroizm etyczny, motywowany przede wszystkim racjami wiary. Prezentacja męczennika jako bohatera wymagała szczególnego uzasadnienia (polski jezuita XVII wieku, Maciej Kazimierz Sarbiewski, zajął stanowisko najbliższe opinii Arystotelesa). Temat obecny będzie jeszcze w pierwszej połowie XVIII stulecia w repertuarze scen szkół zakonnych (np. u pijarów *Polieukt*, *Gabinia*, czy u jezuitów *Apoloniusz*, *Agapitus*, *Witus*, *Hermenegild* i in.), a także w dworskim: księżna Franciszka Urszula Radziwiłłowa w *Tragedii trzech sióstr* (*Sędzia bez rozsądku*, 1749) postara się sklasycyzować średniowieczną fabułę legendy hagiograficznej.

Tymczasem w wieku XVII w zakresie wzorców antycznych wciąż rosła popularność Seneki tragediopisarza. Kilka tragedii z dziewięciu składających się na jego zachowany dorobek w tym gatunku (*Herkulesa szalonego*, *Medeę*, *Hipolita*, *Troas*, *Agamemnona* i uznawaną ówczasie za sztukę Seneki *Oktawię*) spolszczył i opublikował jako *Smutne starożytności teatrum* Jan Alan Bardziński dopiero w końcu stulecia (Toruń 1696). Równolegle występowały w Polsce oznaki znajomości francuskiego dorobku dramatycznego okresu klasycyzmu XVII wieku (na czele z przekładem Jana Andrzeja Morsztyna Corneille'owskiego *Cyda* i wystawieniem go u progu szóstej dekady stulecia oraz spolszczeniem przez Stanisława Morsztyna Racine'owskiej *Andromachy*, 1696–1698). Granica między klasycyzmem a barokiem przechodzi u nas, wiadomo, poprzez warsztaty pojedynczych pisarzy, a dramaturgia w poetyce klasycznej jest u nas w tym czasie znowu domeną przekładów. Polskich utworów wyrażających, jak tragedie Racine'a, „zamęt racjonalizmu zgorszonego dziwnymi sprawami miłości”, wstrząsami uczuć, żalonymi motywacjami, które są jedynymi racjami serca²¹,

²¹ Słowa Vladimira Jankélévitcha, cyt. za: R. Przybylski, *op. cit.*, s. 35.

nie odnotowujemy w owym stuleciu. Najbliżej byłaby krytyczna analiza tęsknot do ulegania naturze uczuciowej z dala od rygorów życia społecznego, zrealizowana przez Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, co charakterystyczne, w sielance dramatycznej (*Ermida*, 1664), czyli w formule mieszanej, tragikomediowej (eskapistyczne próby bohaterki nie reprezentują postawy o dostatecznie dla tragedii wysokiej randze moralnej). Kartezjańska charakterystyka świadomości jako autorefleksji, samowiedzy, odbijająca się między innymi w tragediach Racine’a, prowadziła do sytuacji, w której klasycy, ceniąc wysoko rozum, rozpoznawali też jego granice. A gdy niekoniecznie ufali antropologicznym orzeczeniom Descartes’a, silny nurt chrześcijańskiej pokory wobec tajemnicy podsuwał swoją estetykę wyrażającą się podmiotową formułą *nescio quid* (*je ne sais quoi*)²², doświadczenie subiektywne przenosząc ponad regułę uniwersalności prawdy, dobra i piękna, czym nadkruszał znów zwartość antropologii i estetyki klasycyzmu.

Około połowy XVIII stulecia w polskim dramacie szkolnym, zmierzając do udydaktycznienia wzorów francuskich (i z jawną deklaracją nawiązania do tragedii Kochanowskiego), wprowadzono konflikt między etyką indywidualną a sumieniem obywatelskim (u jezuitów np. *Regulus* czy *Tytus Japończyk*). Utożsamienie (a przynajmniej konieczność uzgodnienia) szczęścia jednostki z dobrem ogółu pojawiało się jako wyraz przekonania, iż rozum prowadzi do realizacji odwiecznych praw natury. Etyczno-społeczny sens ogólnych praw natury jest taki: kochaj cnotę, unikaj występku, panuj nad namiętnościami, żądze podporządkuj rozumowi – zadośćuczynienie tym powinnościom nie może stać na przeszkodzie żadnemu innemu obowiązkowi²³. Jednakże zobowiązanie do postępowania według racji, które powodują moralną konieczność działania lub zaniechania, bywa narażone na spór obowiązków wyższego i niższego rzędu. Prawo pojmowane jako etyczna zdolność do

²² *Ibidem*, s. 29–32.

²³ Dowodził tej starej zasady nieco później na gruncie niemieckim Moses Mendelssohn w rozdziale „O oczywistości podstaw etyki” (Berlin 1763), w: idem, *O oczywistości w naukach metafizycznych*, przeł. i oprac. R. Kuliniak i T. Małysek, red. T. Namowicz, Wrocław 1999, s. 84–96.

postępowania zgodnie z regułą doskonałości²⁴, każe nie tyle czynić dobro, ile czynić, co najlepsze²⁵. Takie dylematy postawił przed młodzieżą elitarnego warszawskiego Collegium Nobilium Stanisław Konarski w tragedii o Epaminondasie²⁶. Główny bohater spełnia arystotelesowski wymóg stałości charakteru (to jest, jego niezmienności pod wpływem wydarzeń). Uzyskała ona w toku recepcji stoicyzmu wykładnię moralistyczną, skoro *constantia* jako cnota stawała się w chrześcijańskiej lekturze pism Seneki modelem usensownienia cierpień i szkołą godnego ich znoszenia. Taką od początku do końca pomnikową w swej skromności postacią, co „zawsze cienia szuka, od honorów stroni”, jest Epaminondas („nadto na Teby cnotliwy”). Odrzuca on pomysł odprawienia tryumfu, bo zwycięstwo odniósł kosztem przetrzymania na czas kampanii wojennej buławy (wbrew decyzjom rady miasta, co karane winno być śmiercią). Odparowując zarzuty („prawo nie jest prawem, gdy Ojczyźnie szkodzi”), jednocześnie deklaruje gotowość zamienienia w imię poszanowania prawa kary na dobrowolną ofiarę²⁷. W finale ratuje go woła ludu: „Śmierć mi nie straszna, lecz gdy tak wszyscy życzyście / Dla usług mej Ojczyzny miłe mi i życie.”

Podobnie przeciwstawne powinności, choć wynikające z przesłanek mniej ogólnych, narzucają się bohaterom tragedii

²⁴ Tak ona, jak i piękno czy porządek mogą użyczać motywów określających wybory wolnej woli.

²⁵ „Najchwalebniejsze działanie może stać się grzechem, gdy zaniedbamy w tym czasie wyższy obowiązek”: M. Mendelssohn, *op. cit.*, s. 93.

²⁶ Premiera tej oryginalnej tragedii wedle ostatnich ustaleń miała miejsce w 1759 roku (wydana została dopiero przez F. Nowakowskiego w „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”, t. 2, Kraków 1880). Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788) dał najkrótsze uzasadnienie medalu *Sapere auso*, którym król nagroził pijara: „wydał pogromcę Spartów za przykład Polaków / Jako służyć ojczyźnie, bieć za piękną sławą / [...] całość ludu za pierwsze mieć prawo [...] / trwożył teatr, duchem tchnąc wysokim” (pieśń 3, w. 206–209; w edycji oprac. przez S. Pietraszkę, Wrocław 1956, s. 79).

²⁷ „Sumienie mnie nie karci. Czyn mój bardzo czysty. / Prawom jednak uczy-nion gwałt jest oczywisty. / Potrzeba tak kazała, lecz zły przykład dany / [...] ofiarę gdybym uczynił z mej głowy, / Odwróciłbym na późne wieki praw ruinę / Mą krwią zmazawszy choć niedobrowolną winę” (akt II, sc. 3, w. 447–448 i 478–480).

historycznych Wacława Rzewuskiego (o Żółkiewskim, z 1759 roku, i Warneńczyku, z 1760 roku) – powolność wobec władzy króla czy władzy kościelnej zderzona została z doświadczeniem zdrady lub zemsty.

Dla sztuki dramatycznej nie może być obojętne, iż w środowiskach dworskich i akademickich stuleci od XV do XVIII, gdzie religia i retoryka współdziałały na rzecz udoskonalenia człowieka, szerzyła się znajomość poradników konduity, u których podłoża leży klasyczna wizja człowieka: ideał tyleż estetyczny, co etyczny. *Savoir parler* oznacza też *savoir vivre*, *eloquentia* podąża za *sapientia*, opanowanie języka, umiarkowanie w słowie, powściągliwość w ekspresji, sztuka milczenia oznaczają władanie sobą (*scil.* emocjami) – wiedza (Sokratejskie *cognosce te ipsum*) jest tu nieodłączna od etyki, powszechna zasada etyczna od oglądy. Zgodność tego, co wewnętrzne z tym, co manifestuje się na zewnątrz; ułożenia ciała, zachowania, mają wartość moralną²⁸. Najważniejsze w życiu społecznym okazują się „powinności w towarzystwie”, gwarantujące porządek, ład moralny, stabilność.

Powiązawszy sposób mówienia z postawą klasycznej powściągliwości i przyzwoitości, podkreślmy, iż działanie, jakim jest w dramacie mówienie, podlega kształtowaniu w zgodzie z normami wywiedzionymi z retoryki²⁹. Retoryczność nie zawsze służy argumentacji, przedstawieniu logiki rozumowania, przekonaniu przeciwnika – w podniosłych monologach dramatycznych bohaterowie ujawniają swą szlachetność. Dramat formacji klasycyzmu byłby w tym sensie ostoją antropologii słowa (którą budowały: arystotelesowski wyróżnik człowieka – posiadanie logosu, zdolności werbalizacji myślenia o przyszłości; *homo loquens* humanistów, z topiką uobecnienia w tekście pisanym wizerunków czynów i myśli, sposobu bycia i cnót, które to wizerunki są zdolne budzić pragnienie naśladowania

²⁸ Zob. np. J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.

²⁹ Leo Spitzer (zob. tom zbiorowy *Sztuka interpretacji*, t. 1, Warszawa 1971) rozpoznawał w tragedii francuskiej XVII wieku nałożone na (barokowe) afekty „wędzidło formy” – klasyczne przytłumienie (*Klasische Dämpfung*).

i współzawodniczenia). W postaci dialogu, gdy mowę poddaje się wyostrzonej kontroli świadomości interlokutora, uniknąć można odbioru biernego.

Jakkolwiek ostrzeżenia Arystotelesa, iż „piękne tyrady moralne i sentencjonalne przemówienia nie czynią jeszcze zadość tragedii”, przypomniane zostały przez Corneille’a³⁰, w polskim tragediopisarstwie oświeceniowym podstawowy mechanizm rozwijania utworu leży nie w sferze działania, lecz mowy poddanej rygorom organizacji retorycznej³¹. Sfera wysłowienia (*lexis*) związana jest ze zdolnością wyrażania w mowie tego, co w danej sytuacji jest istotne, czyli myśleniem (*dianoia*), które jest też źródłem działania postaci jako ściśle związane z charakterem (*ethos*). Problematykę szczegółową myślenia (a więc dowodzenia i odpięcia zarzutów, budzenia afektów, powiększania i zmniejszania rzeczy) prezentuje Stagiryta w *Retoryce*. Wymienione kategorie i sposoby myślenia tym tylko różnią się w dramacie od sztuki wymowy, że winny ujawniać się bez wyjaśnienia (jakim mówca opisać musi sytuację). Niemniej ściśle ze sobą złączone plany myśli i słów nadają retoryczny wymiar elokucyjnej płaszczyźnie tragedii. „Zacność” postaci według zasady przyzwoitości domaga się od mowy surowości i powagi stylu wysokiego, zwanego koturnowym; monologi nabiorą kształtu tyrad, a przekonanie o uniwersalności praw naśladowanych w dramacie legitymizuje użycie sentencjonalnych uogólnień. Gnomiczność okaże się przydatnośćą perswazyjno-wychowawczą, zwłaszcza w dramatach szkolnych.

Po Arystotelesie (dla którego *pathos* to zdarzenie, bolesne i zgubne, składnik fabuły obok perypetii i rozpoznania) tragedia osiąga pożądaną wzniosłość w relacji między podmiotami (jako emocję) i w języku wpływającym na postawy, to jest w języku perswazji, retorycznym. Atrakcyjne połączenie estetyki, retoryki i etyki zapewnia tragedii „górnosc”, czyli tryb (*modus*) patetyczny, otwarty na horyzont premetafizyczny, na chrześcijańskie uniesienie – żywe

³⁰ *Rozprawa o użyteczności...*, s. 188.

³¹ Co podkreśla T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1979, s. 109. To starsza tradycja, widoczna w omówionych przykładach.

odczuwanie boskiej obecności. Zasadza się ono na przekonaniu, że „natura [...] wszczepiła w nasze dusze niezwykłą miłość do wszystkiego, co wielkie i bardziej od nas boskie”³². Patos w Rzymie rozumiany jako afekt jest komplementarny wobec etosu (Kwintyliana). Nie muszą się więc tragedie dzielić na etyczne (charakteru) i patetyczne (namiętności). Retoryczny model afektów czyni z nich bowiem wzorce reakcji. W kształtującej się nowej antropologii emocje nie należą wyłącznie do niechcianego ciała (to byłoby kartezjańskie), lecz uczestniczą w czynności sądenia i procesach rozumowania³³. „Osiągnąć przekonanie serca jest ostatecznym i najszlachetniejszym celem etyki” – oprócz jasnego osądu rozumu „nadzwyczaj ważne dla określenia naszego postępowania” są zmysły, wyobrażenia, skłonności i namiętności³⁴. Co więcej, uetyczniona kategoria wzniosłości (gdy wielkoduszność łączy się z cechami charakteru) jest do naśladowania we współodczuwaniu. Stąd sentymentalizm będzie mógł w XVIII wieku wchodzić w udane syntezę z klasycyzmem (komedia płacziwa, drama). Przygotowała tę możliwość między innymi recepcja włoskiego dwuznacznego klasycyzmu (rzymskiej Arkadii): np. poprzez Metastasiańskie libretta traktowane jako tragedie (*Łaskawość Tytusa*, *Cato Utyceński*, *Temistokles* w tłum. J.A. Załuskiego, 1754)³⁵. Tragedia jawić się może nie tyle jako forma perswazyjna w warstwie słownej, ile jako środek edukacji i wychowania. Specyficzną postać przybierze klasycyzm szkolny (tu pojawiają się szczęśliwe zakończenia zamiast katastrofy, omijanie postaci kobiet i niesionych przez nie namiętności miłosnych).

³² Jarosław Płuciennik o Pseudo-Longinusi: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 53.

³³ *Ibidem*, s. 61.

³⁴ M. Mendelssohn, *op. cit.*, s. 96 i 94.

³⁵ Wcześniej w wersji łacińskiej Portalupiego w teatrze szkolnym teatrów warszawskich (*Dobra żona Zenobia* w przekładzie Franciszka Borowskiego SJ już jest kwalifikowana jako drama). Specyficzny klasycyzm włoski, bliższy polskiej tradycji preklasycystycznych nurtów epoki baroku niż klasycyzm francuski, sprawił, że w oświeceniu polskim wygra „tragedia” typu melodramatycznego („tragedie” narodowe to raczej dramy historyczne).

Dwie obserwacje pozwolą przejść do komedii. Pierwsza wydobywa ze sformułowania Ignacego Krasickiego, dla którego tragedia jest „obwieszczeniem czynu ważnego” i naśladowaniem dobrego (*O rymotwórstwie...*), iż obyczajność zastępuje termin *charakter* (*etos*). Od Erazma z Rotterdamu co najmniej w kulturze europejskiej *mores*, obyczaje, są przecież uzewnętrznieniem cnót, dyspozycji i gotowości do dobrego. Komedie jako gatunek niski, „trzewiczkowego” stylu, reprezentując antropologię codzienności, realizmu pospolitego życia, w obiegu wysokim kultury *castigat ridendo mores* – tak maluje obyczaje, by pożytek moralny wynikał z krytyki postaw wadliwych (np. głupoty, gdy w parze z pustką intelektualną idzie etyczna). Musi ona uszlachetniać swą potencjalność sytuacyjną (komedie intrygi, omyłek itp.) i psychologiczną (typy, ewentualnie „humory”). Klasycyzacja gatunku zmierzała zatem do jego uestetycznienia oraz do zastąpienia bezinteresownego śmiechu pożytkiem moralnym. Komedie formalnie nobilitowana jako tzw. regularna, a nawet „wielka”, dbać winna o uzyskanie (obcej wszak sobie) jednolitości stylu i konsekwencji psychologicznej (komedie charakteru). Przyjęła za swój nowożytny nakaz udoskonalania człowieka, głosząc apologię cnoty... umiarkowanej (czyli na miarę gatunku).

Problem z ambiwalencją komedii pojawił się, odkąd rozwój drukarstwa wprowadził w obieg polskiej kultury komedie antyczne, komentowane na Akademii Krakowskiej od wieku poprzedniego: kilkanaście do 1543 roku wydań „eleganckiego” Terencjusza przytłacza oczywiście trzy komedie Plauta; za nimi pójdą komedie humanistyczne naśladowujące wzory antyczne oraz pierwsze przekłady polskie (1597: *Potrójny* Piotra Cieklińskiego, zapoczątkowujący praktykę „przestosowywania” imitowanych wzorów do realiów rodzimych, to jest wprowadzania widzów pod pokrywką swojskich szczegółów w europejskie horyzonty antropologiczne). Znakomite komedie polskie Stanisława Herakliusza Lubomirskiego są barokowe przez odwołanie do hiszpańsko-włoskiej tradycji teatralnej. Recepcja niejednoznaczного dorobku Moliere postępuje bardzo wolno. We francuskim klasycyzmie moralność jest na ogół podporządkowana względem estetycznym, to znaczy chęci

„malowania z natury” w taki sposób, by prawda i piękno były ważniejsze niż dobro, wobec czego francuscy klasycy bywają tylko czasem moralistami³⁶. (W Polsce taki klasycyzm istniał może w poezji stanisławowskiej, nie w dramacie.) Toteż za modelową uznano w polskim teatrze pomolierowską *comédie moralisatrice* Filipa N. Destouches’a (Bohomolcowa komedia dydaktyczna, *Powrót posła* Juliana U. Niemcewicza) obok komedii obyczajowej (Adam Kazimierz Czartoryski). Dopiero za sprawą talentu Franciszka Zabłockiego zwycięży w komedii polskiej klasycystycznie niepewna formuła wsparta elementami tradycji włoskiej *dell’arte* (Goldoni i repertuar paryskiego Théâtre Italien), a jego *Doktor z musu* pokazuje znakomicie, jak dalece ucywilizowana, sklasyfikowana komedia tego czasu wyrzeka się zupełnie odmiennej antropologii świata farsowego.

³⁶ H. Peyre, *Co to jest klasycyzm*, przeł. i oprac. M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 137.