

Recenzja pracy doktorskiej mgr Beaty Sołczyk

*Dramatopisarstwo kobiet w pierwszej połowie XIX wieku w Polsce. Gatunki, tematy, konwencje fabularne, kreacje postaci*, napisanej pod kierunkiem dra hab. prof. UR Marka Stanisza

Już na samym wstępie należy stwierdzić, że przedłożona przez Panią Beatę Sołczyk rozprawa *Dramatopisarstwo kobiet w pierwszej połowie XIX wieku w Polsce* jest pracą wartościową, ważką i potrzebną, która wkracza i przemierza badawcze tereny okryte przysłowiowym woalem niepamięci, ginące częstokroć w pomrokach zapomnienia a momentami naukowego niebytu. Doktorantka dotarła, odkryła, wydobyła, otrzepała z archiwalnego kurzu i na nowo odczytała (a tym samym ożywiła) kobiece dramatopisarskie dokonania z pierwszej połowy XIX wieku, z których kilka po dziś dzień spoczywa w rękopisach. Dzieła te nie doczekały się specjalnego odzewu ze strony dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej. Milczą o nich także po dziś dzień nawet podręczniki akademickie do historii literatury, a badacze poprzez owo milczenie ujawniają swój „lekceważący”, wedle Doktorantki (s.13), stosunek do owej dramaturgii, utrwalając poniekąd tym samym jej nieznaną. Galeria kobiecych sylwetek parających się dramatopisarstwem w I połowie XIX wieku, którą prezentuje nam Pani Beata Sołczyk, okazuje się całkiem niebagatelna: Seweryna Duchińska, Maria Ilnicka, Katarzyna Lewocka, Anna Libera, Tekla Łubieńska, Jadwiga Łuszczewska, Gabriela Puzynina, Anna Terlecka i Tekla z Borzymowskich Wróblewska. Choć chciałoby się tu jeszcze ujrzeć, choćby tylko jako kontekst, zapomniane sylwetki twórcze Józefy Śmigielskiej i Bogusławy Mańkowskiej.

Warto zauważyć, że w ostatnich latach podejmowano niejednokrotnie inicjatywy dowartościowania dzieł dramatycznych słabo funkcjonujących w literackim i badawczym obiegu. Redaktorki dzieła *Zapomniany dramat* we wstępie do dwóch tomów gromadzących prace o dramatach XIX i XX wieku, skreśliły znamienne słowa o tym, że warto zdać sobie sprawę, że obraz dramaturgii, a także polskiego życia literackiego i teatralnego, staje się istotnie bogatszy, jeśli odważymy się zerknąć do tekstów, do których mało kto dziś zagląda. „Ich autorzy – pisały Maria Olszewska i Krystyna Ruta-Rutkowska – nawet jeśli nie trafili do

historycznoliterackiego lamusa, niejednokrotnie nadal funkcjonują, ale jako poeci lub prozaicy, dramaty przez nich napisane pokrywa natomiast biblioteczny kurz... A przecież utwory te stanowią istotny element polskiej kultury. Może więc warto je przypomnieć, przeanalizować i zinterpretować po raz kolejny, z perspektywy doświadczenia nowego, XXI – wieku”. A jednak w tych ważnych tomach próżno szukać przywołań dramaturgii kobiecej z I połowy XIX wieku. Także w niedawno wydanym dziele *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re) interpretacje* także zabrakło dzieł, które wydobywa z cienia i omawia Pani Beata Sołczyk. Nie ma potrzeby dalej dokumentować tej wielkiej nieobecności dramaturgii kobiet w innych dziełach dotyczących recepcji dramaturgii XIX-wiecznej gdyż poświęcone temu zostały wstępne części omawianej pracy. Czyż trzeba zatem jeszcze uzasadniać wagę podjętego przez Doktorantkę zamierzenia? Tym samym dołącza Ona do grona tych, którzy starają się współtworzyć nieprzedawnioną i zaktualizowaną historię dramatu XIX-wiecznego. Przedłożona rozprawa aspiruje zatem do bycia monografią zjawiska dramaturgii kobiecego w pierwszej połowie XIX wieku, co jest tym istotniejsze – im bardziej gaśnie monograficzna tradycja prac doktorskich.

Wiadomo, iż synkretyczne i agenologiczne predylekcje romantyzmu doprowadziły do powstania niezwykle złożonego wachlarza form i konwencji dramatycznych. Pani Sołczyk jednakże z niemałym rozmachem ukazuje, że na dramaturgię romantyczną nie można patrzeć przede wszystkim z perspektywy dokonań Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego. Mickiewiczowskie *Dziady* urosły oczywiście do rangi praformy dramatu, zresztą nie tylko romantycznego, jednakże w „dramacie krajowym” – co niniejsza praca solidnie dokumentuje – istniało odrębne pole dramaturgicznych konwencji ze swoimi zadziwiającymi genologicznymi aliansami.

Za zdecydowanie najmocniejszą stroną rozprawy doktorskiej uznaję bardzo dobre osadzenie pracy w zespole zagadnień z zakresu genologii oraz determinant literackich. Sprawy genologii były dla Doktorantki tak istotne, iż rozpoznany kształt gatunkowy omawianych 14 utworów (tragedie historyczne, dramaty pseudohistoryczne oraz dramaty mieszczańskie) zaprojektował kompozycję pracy i sprofilował architekturę wszystkich rozdziałów (każdemu gatunkowi poświęcony jest osobny rozdział). Zadanie tym trudniejsze jeśli uświadomimy sobie, że Doktorantka nie mogła się odnieść do gotowej systematyki gatunków, gdyż romantyzm nie dysponował jednolitą terminologią w odniesieniu do dramatu, nadto mieszano terminy dramat, tragedia, poemat dramatyczny, poezja dramatyczna co częstokroć sprzyjało zamazywaniu granic genologicznych. Stąd uzasadniona decyzja, by zwrócić się do później wypracowanej systematyki gatunków i wedle niej porządkować

zgromadzony materiał badawczy. To prężne rozsupływanie węzłów genologicznych kobiecego dramtopisarstwa jest tym bardziej chwalebne, iż analizowana problematyka mogła stanowić silną pokusę, ażeby dla podjętych rozważań główną inspiracją projektującą dyskurs stała się krytyka feministyczna. Tymczasem osadzenie złożonych kwestii twórczości kobiecej w gorsecie gatunków a ponadto konwencji, motywów literackich i kształtów fabularnych etc. nie tylko nie krępuje rozważań, ale je mądrze profiluje, porządkuje i niezmiennie utrzymuje kompozycję i narrację pracy w stosownym pionie. Ramy metodologiczne pracy (prócz krytyki feministycznej) zakreślają ponadto metody właściwe dla tradycyjnej historii literatury, a także krytyki tematycznej oraz hermeneutyki, która to różnorodność metod wydaje się jak najbardziej stosowna a może wręcz konieczna do omówienia zagadnień złożonych i polifonicznych (związki analizowanych dramatów z nurtami literackimi pierwszej poł. XIX w., kwestie wychowania i edukacji kobiet, kobieca świadomość teorii dramatu, analiza struktur dramatów i schematów fabularnych – by wymienić te najistotniejsze).

Już jednak we wstępie pracy Doktorantka składa deklarację, która może sprawić niemały zawód. Twierdzi bowiem, że w swoich analizach pominie aspekt teatralny dramatów i zajmie się głównie ich wymiarem tekstowym. Swoją decyzję motywuje faktem, że w XIX wieku prawie w ogóle nie wystawiano na scenach analizowanych przez nią dramatów. Autorka rozprawy podkreśla także, iż czynność czytania dramatów może być równie ciekawa a może nawet ciekawsza niż ich oglądanie. Jednak nawet lesedrama, czyli sztuka teatralna przeznaczona do czytania, a nie na scenę, nie dozwala nam definitywnie wykluczyć możliwości jej wystawienia. Wracając natomiast do argumentu Doktorantki o braku konkretyzacji teatralnych omawianych dramatów – czyż to może od razu zwolnić z prób jeszcze uważniejszego rozpatrzenia ich teatralności? Teatralna świadomość autorów stanowi przecież integralną część dzieł dramatycznych. Można też spojrzeć na ów problem z innej strony: polski dramat romantyczny paradoksalnie zawdzięczał niejedno temu, że właśnie nie wszedł na scenę (choćby brak ulegania presji teatru, aktorów, cenzury, publiczności). Mickiewicz, Słowacki, Krasiński (co prawda z innych względów niż autorki kobiece) także większości nie mieli szans na wprowadzenie swoich dramatów na scenę – co przecież nie odbiera ich sztukom teatralnego rozmachu. Z ustaleń Marii Berkan-Jabłońskiej wynika, że wystawiane sztuki Gabrieli Puzyniny paradoksalnie właśnie traciły na atrakcyjności z racji „sprzyjania” odbiorcy. Z innego ustalenia uczonej wynika, że owe dramatyczne próby były bardziej literackie niż teatralne a jednak wystawiano je z niemałym powodzeniem, bo czegoż nie dokáže dobry aktor? Przywołane w dysertacji doktorskiej dramtopisarские dokonania

kobiet prowokują do podobnych ustaleń. Czy są to także sztuki bardziej literackie? Jaka jest ich podatność na teatralną transformację? Czy ich walory sceniczne zawsze okazują się mizerne? Czy są pozbawione koncepcji przestrzennych? Jak istnieje w nich ruch sceniczny? Czy miłość, owa „najlepsza przyprawa teatralna” – wedle ironicznego stwierdzenia Byrona – nie zdołałaby dźwignąć scenicznie omawianych tu dramatów, z których każdy przecież zawiera wątek miłosny?

Oczywiście Doktorantka może słusznie wskazać, że do pewnego stopnia literacka koncepcja dramatu nadal rywalizuje z teatralną, zaś interpretacje romantycznej dramaturgii były do niedawna zdominowane przez literacki punkt widzenia. A może właśnie czas raz na zawsze zażegnać tę tradycję badawczą?

Uprzedzam nieco możliwość uwagi, że „świadomość teatralna” romantyków to pojęcie nieco upiorne i niemal równie trudne do objaśnienia, jak „duch epoki” – na co wskazywała już Alina Kowalczykowa. Jakże złożonym zagadnieniem do objaśnienia okazuje się zatem świadomość teatralna kobiet doby porozbiorowej. Jednak na fakt, że takie badania można prowadzić wskazuje ważna praca Marii Berkan Jabłońskiej: *Świat przeżyć teatralnych I połowy XIX wieku we wspomnieniach kobiet*, do której – o dziwo – Doktorantka nie odwołuje się a szkoda. Maria Berkan Jabłońska w centrum swej pracy stawia bowiem kobiety czasów porozbiorowych i rodzaje ich doświadczeń teatralnych. Bada wnikliwie, czym była dla kobiety wizyta w teatrze, jaka była jej wiedza na temat teatru? A to, że w literaturze pamiętnikarskiej dotyczącej I połowy XIX wieku takich wzmianek pojawia się zaskakująco mało, nie zwolniło uczonej od przyjrzenia się im tym dokładniej. Okazuje się, iż z rzadka, ale kobiety potrafiły dostrzec w teatrze nie tylko toalety innych pań, tłok, zaduch, łoża amarantowym aksamitem wybite, (czyli strój, atmosferę i ogólne impresje) ale zdolne były spostrzec także grę światła i cienia, scenografię, oraz choreografię. Więc nawet jeśli kobiety doby romantyzmu nie dysponowały rzetelną wiedzą o teatrze a ich odbiór sztuk teatralnych przebiegał zgoła inaczej niż u poetów romantycznych, ciągle się marzy aby dla polskich dramatopisarek tworzących w I połowie XIX wieku poczyniono kompleksowe badania, oświetlające ich teatralne doświadczenia – jak to uczynił Zbigniew Raszewski w odniesieniu do doświadczeń teatralnych Słowackiego i Mickiewicza a Jerzy Timoszewicz w odniesieniu do świata wrażeń teatralnych Krasińskiego. Oczywiście trzeba by najpierw zintensyfikować prace nad dotarciem do materiałów źródłowych (także archiwalnych) ukazujących dziewiętnastowieczną świadomość dramatyczno-teatralną kobiet – listów, wspomnień, pamiętników. W przypadku dramatopisarek badanie ich świadomości teatralnej wydaje się kwestią o tyle istotną, że nie były one kształcone gruntownie w rzemiośle pisarskim i regułach



poetyk, ale mogły tworzyć swoje dramaty intuicyjnie właśnie poprzez bywanie w teatrach i oglądanie sztuk. Jednakże sugestia, iż można było w pracy poświęcić więcej miejsca tejże problematyce – jest nie tyle przytykiem w stronę Doktorantki, co bierze się z dużej wiary Jej możliwości erudycyjne i instrumentarium warsztatowe.

Próbę dookreślenia świadomości teatralnej (bądź jej braku) przedstawionych w dysertacji dramatopisarek można było zatem pogłębić, jednakże Doktorantka nie zwołała się z kolei z analizy ich rozeznania czytelniczego i pisarskiego, a co za tym idzie rozpatrzenia kwestii wykształcenia omawianych literatek. Temat ów podejmuje w pierwszym rozdziale pracy *Świadomość twórcza autorek*. Zakreślone tu zostaje pole odniesień i konteksty pozwalające doprecyzować, w jaki sposób w pierwszych dekadach XIX wieku kobiety przygotowywały się do sztuki pisania tekstów literackich. Zjawiska towarzyszące owemu procederowi zostały prawidłowo przez Doktorantkę rozpoznane i nazwane, przywołana literatura przedmiotu świadczy o dobrej orientacji w przedłożonym temacie a jednak niedostatek klarowności w argumentowaniu i formułowanych wnioskach oraz zbyt słaba umiejętność wyrazistego konkludowania odbiera dyskursowi stosowny rozmach siłę. O wykształceniu kobiet pojawiają się zatem w rozdziale sądy oczywiste: „wykształcenie kobiet do twórczości literackiej było niedostateczne” (s. 29) lubo też sądy naiwne: „skoro były pozbawione [kobiety – M.K.] wiedzy o świecie i nie znały łaciny, nie mogły się równać z mężczyznami, którzy byli kształceni bardziej wszechstronnie” (s. 38). Odejście Doktorantki od formułowania wniosków natury ogólnej do rozstrzygnięć o charakterze szczegółowym – owocuje za to istotnymi konstatacjami. Za cenne należy uznać rozpoznania na temat znajomości (bądź jej braku) teorii dramatu i reguł twórczości dramatycznej, które okazują się odmienne i różne dla każdej z omawianych autorek.

Całość rozprawy cechuje niezmiennie wyważony ton i godne podziwu nieuleganie emocjom w obliczu omawiania nawet największych nierówności w kwestii kształcenia się i uprawiania literatury między przedstawicielkami płci niewieściej a męskiej. Jednakże akurat podrozdział *Wokół wykształcenia kobiet – pisarek* rysuje perypetie owego problemu chyba w nazbyt stonowanej formie. Przecież w istotnym a wydanym w 1842 roku dziele *Chowanna, czyli system pedagogiki narodowej* – Bronisław Trentowski, twórca pedagogiki narodowej, do kwestii wykształcenia kobiet odnosił się z jawną pogardą (w czym był wyrazicielem zdecydowanej większości męskiego świata), wątpiąc w ich równość z mężczyznami i kwestionując jawnie zdolności umysłowe niewiast. „Kobieta [...] żyjąca w księgach – pisał – rozprawiająca w gronie profesorów jest zazwyczaj uczoną krową. Włosy długie, rozum krótki, rzekł Brodziński słusznie. [...] Uczonej żony lękają się mężczyźni równie jak

niebezpiecznej cholery. Siedem muz było a wszystkie zostały jak dotąd starymi pannicami. [...] Kobieta oświecona jest zazwyczaj lubieżnicą, bezbożnicą, francuską damą z tonem wyższym – z czasów rewolucji. Głębsza nauka i oświata nie są tedy dla cór Ewy” – konkludował uczony apodyktycznie i nieodwołalnie. I choć w pierwszej połowie XIX wieku skala czytających i piszących kobiet zaczęła urastać do rangi zjawiska niedającego się dłużej lekceważyć, to trzeba także podkreślić, że z grona emancypujących się kobiet bodaj w najtrudniejszej sytuacji bywały właśnie kobiety parające się pisarstwem.

Luźną sugestią jedynie jest to, że skoro Doktorantka przywołuje szkoły klasztorne Koletek i Prezentek (s. 27), można by przywołać także na szkoły sióstr Niepokalanek. Zakładane były one były co prawda u schyłku romantyzmu ale stanowiły odpowiedź na słaby a momentami wręcz oplakany stan edukacji polskiej kobiety w czasach porozbiorowych. Dla przedłożonej dysertacji istotny mógłby się okazać fakt, że w Jazłowieckim niepokalańskim zakładzie wychowawczym dziewczęta kształcone były także poprzez obecność prężnie działającego teatru szkolnego, wystawiającego arcydramaty romantyczne, ale i do którego to teatru pisywała sztuki siostra Gertruda Skórzewska. Doktorantkę może zainteresować fakt, że wśród utworów scenicznych Skórzewskiej nie zabrakło dzieła *Jadwiga* – która to władczyni Polski była, jak wiadomo, ulubioną postacią polskich dramatopisarek.

Z rozdziału tego płyną jednak i te pożytki, że lektura jego dozwala uświadomić sobie, jak daleką drogę musiała przebyć polska kobieta z literackimi aspiracjami, nim mogła uczestniczyć w zajęciach „twórczego pisania dla młodych panien” prowadzonych nie tak dawno na Uniwersytecie Warszawskim.

Swój świetny warsztat analityczny ujawnia Doktorantka w zwięźczeniu rozdziału pierwszego gdzie bada literacką ramę wydawniczą i wypowiedzi poprzedzające teksty dramatów, (na które składają się trzy motto, jeden wiersz do *Do czytelnika*, osiem przedmów, trzy noty dotyczące prenumeratorów, cztery aprobaty cenzorskie, dwie noty edytorskie i dwie dedykacje). Wytrawna znajomość tradycji w zakresie kształtowania tekstów ramowych dozwala Doktorantce przedzierać się umiejętnie przez skomplikowane gry o znaczenie utworu i celnie rozpoznawać ich funkcje zalecające, afektowaną topikę skromności tudzież zabawę z konwencją. Wzięte w ten sposób pod badawczą lupę Doktorantki teksty ramowe okazują się nadto niebagatelnym źródłem informacji o samych autorkach i ich świadomości twórczej. Niejaką konsternację jednak budzi fakt, że temu doskonałemu popisowi w odczytywaniu strategii we wstępnych wypowiedziach autorskich brakuje odniesień do rozpoznań dotyczących prefacyjnej tożsamości autora, zawartych w dziele *Przedmowy romantyków* Marka Stanisza, niedoścignętego skądinąd znawcy wypowiedzi wprowadzających.

W zgodzie z zamierzonym, genologicznym paradygmatem porządkowania omawianego materiału skomponowane są treści rozdziału drugiego dysertacji, gdzie dokonana zostaje analiza czterech tragedii historycznych: *Wandy Łubieńskiej*, *Jadwigi królowej polskiej Libery* (dwie wersje dramatu w tym jedna odczytywana z rękopisu), *Jadwigi Puzyniny*, oraz *Królowej Jadwigi Łuszczewskiej*. Trawestując nieco słowa Kraszewskiego, wszak już bez charakterystycznej męskiej nuty przygany i protekcjonalności: nigdy byśmy nie posądzili polskich dramatopisarek o „pochwycenie się na zadanie takie jak Jadwiga” i na wybór trudnego gatunku tragedii. Wszak miewali z nim problem nawet uznani literaci ze świata męskiego i choć „tragedyj narodowych” w pierwszej ćwierci XIX wieku powstawało niemało trudno większości uznać je za realizację udane. Dramat historyczny stanowił zaś przedmiot ambicji nie tylko samego Mickiewicza i całej męskiej plejady dramatopisarzy krajowych, ale – jak to uprzytomnia nam ów rozdział – także i kobiece dramatopisarstwo postanowiło zmierzyć się w owym gatunkiem.

Pani Beata Sołczyk przede wszystkim rzetelnie zanalizowała wydarzenia fabularne w przywoływanych dziełach, gdyż ich rola – co podkreśliła – w tragediach i dramatach historycznych jest najistotniejsza. Doprowadziło ją to do konkluzji, że jest to w gruncie „ta sama historia” (wybór między ojczyzną a miłością) opowiedziana przez dramatopisarki w różny sposób. Zróżnicowane omówienie kreacji polskich władczyń, (w tym trzykrotnie królowej Jadwigi) oraz zanalizowanie intryg dramatycznych i wydarzeń fabularnych – przedstawionych nadto przez Doktorantkę nie liniowo tylko synchronicznie, gdzie swobodnie przechodziła z jednego dramatu do drugiego na bieżąco rejestrując ich strukturalne i fabularne różnice lub podobieństwa – musiało stanowić niebagatelne pisarskie wyzwanie a i czytającego zmusza do wyjątkowej uwagi w tym polifonicznym gąszczu postaci i intryg. To szczegółowe analizowanie schematów fabularnych przeradzało się jednak momentami w przyrastający ciąg sumujących się analiz choć z pewnością efektywniejszy okazałby się układ sproblematyzowanych obserwacji natury ogólniejszej. Narracja pracy okazuje się zatem najsilniejsza w partiach analitycznych i interpretacyjnych, jednakże w momentach rekapitulacji wywód często traci swoją siłę.

Owo szczegółowe zanalizowanie czterech odmiennych kreacji polskich władczyń pozwoliło Doktorantce nie tylko odszyfrować stojące za tymi portretami ówczesne ideały etyczne i koncepcje antropologiczne ale jednocześnie ukazać specyfikę kobiecej twórczości, pisarską wrażliwość, która dla każdej z literatek okazuje się trochę inna. Jest to o tyle istotne, że łatwiej wskazywać na liczne rozbieżności między męską orientacją literacką a piśmiennictwem kobiecym, trudniej jest wskazać wszystkie te cechy i jakości, które byłyby

pozytywnie dystynktywne dla pisarstwa kobiecego. Doktorantka radzi sobie jednak z tym problemem nad wyraz dobrze – bez częstego w takich razach definiowania „inności” pisarstwa kobiet w odniesieniu do tego co męskie. Żał tylko właśnie, iż mając tyle szczegółowych ustaleń (odmienny punkt widzenia każdej z pisarek przekładający się na samodzielność i dystynktywność kreacji sylwetek kobiecych, wzrastające pragnienie niezależności władczyń jako przesłanie w stronę współczesnej sobie kobiety) – Autorka pracy nie pokusiła się o jeszcze wyrazistszą syntezę typowo kobiecej poetyki wyłaniającej się z tych dramaturgicznych prób.

Z kolei w rozdział trzeci dysertacji zatytułowany *Kulisy historii* poświęcony został omówieniu fikcyjnych intryg dramatycznych mających swe źródło w historii lub mitologii. Pani Beata Sołczyk zdjęła tu z bibliotecznych półek trochę zakurzony, niedrukowany i dawno zapomniany dramat Anny Libery (*Safo, poetka Grecji*), dramat Tekli Łubieńskiej (*Karol Wielki i Witykind*), oraz dwa dzieła Tekli Wróblewskiej (*Narymund wielki książę litewski* oraz *Pantea, królowa Suzy*). Doktorantka – zdając sobie sprawę z niejakej arbitralności swego rozstrzygnięcia zdecydowała się zinterpretować wszystkie te utwory jako przykłady dramatu pseudohistorycznego. Z owym rozstrzygnięciem można by dyskutować jak zresztą z każdą operacją porządkującą. Pojawia się pytanie, czy określenie omawianych utworów mianem „dramatów pseudohistorycznych” nie jest efektownym acz nazbyt pospieszonym sprowadzeniem do wspólnego mianownika wszystkich tych niejednorodnych i złożonych gatunkowo utworów, (skądinąd przez same autorki nazywanych tragediami bądź dramą historyczną). Czy nie jest to po trosze aprioryczny normatywizm wobec materiału historycznego? Wszak za wyjątkiem dramatu Libery wszystkie pozostałe omawiane w tym rozdziale powstawały przed rokiem 1820 – w bardzo szczególnym czasie między klasycyzmem a romantyzmem, który to czas był swoistym laboratorium „wyrabiania się form” dramatycznych i teatralnych w kraju. Jednakże w trakcie lektury Autorka stopniowo przekonuje do swego rozpoznania i tak przyjętej klasyfikacji gatunkowej. Owa optyka pozwala Jej bowiem unikać takiego analizowania twórczości dramatopisarek, gdzie utwory przez nie napisane rozpatruje się ponownie jako li tylko nieumiejętną realizację norm klasycystycznych i „typowo kobiece” brukanie jakże szlachetnej materii gatunku tragedii. Pojęcie dramatu pseudohistorycznego jest zaś na tyle pojemne, iż pozwoliło Doktorantce wskazywać w analizowanych utworach również na obecność cech innych gatunków (np. dramatu mieszczańskiego) a nadto honoruje zaiste luźne i umowne traktowanie prawdy historycznej. W trakcie tego rozdziału wyłania się zatem najzupełniej odmienny gatunkowo świat utworów, o których nie śniło się ni klasykom ni romantykom; świat, w którym



dramatopisarki nie wahają się ustawić konfliktu intymnego jako osnowy dzieła (czyż nie jest to ich swoistego rodzaju „walka z klasykami”?), gdzie wielka historia okazuje się tylko pretekstem do opowiedzenia kilku intryg miłosnych, bohaterowie tragedii nie korzystają z możliwości bycia bohaterami tragicznymi, a jeżeli coś ich przywodzi do śmierci to nie poświęcenie dla ojczyzny ale konsekwentnie dla miłości – a i te śmierci niejednokrotnie okazują się przypadkowe. Autorka rozprawy ukazała zatem fascynującą historię, jak przywołane dramatopisarki nie realizując poprawnie zasad klasycystycznej estetyki, nie zdając sobie do końca sprawy z naruszania zasad czystości gatunków - współtworzyły odrębny nurt literatury, gdzie w epicentrum zdarzeń lokowały świat emocji kobiety – współuczestnicząc tym samym niejednokrotnie w antycypowaniu dziejów dramaturgii romantycznej. Narzędzia wypracowane przez feministyczną teorię badań literackich dozwoliły Doktorantce na takie zanalizowanie dramatów, które zaowocowało ważną konkluzją: kobiece autorki prezentowały świat fikcji literackiej w sposób odmienny od mężczyzn, co skłania do rewizji utrwalonych schematów zakorzenionych w historii literatury.

Ostatni rozdział w zgodzie ze swym tytułem („*Niezwykłe*” życie zwykłych ludzi) traktuje o codziennym życiu bohaterów, którego perypetie osadzone zostają w gatunku dramatu mieszczańskiego. Ta forma literacka sprzyjała ukazywaniu biedermeierowskiej wizji świata, którą z niemałą swadą i interpretacyjną przenikliwością Pani Sołczyk analizuje w sześciu dramatach (*Panny postępowe* oraz *Pan Starościc* Seweryny Duchinińskiej, *Panny Konopianki* (rękopis) oraz *Kto winien* Marii Ilnickiej, *Kacper Owczarek* Katarzyny Lewockiej i *Sierota nadwiślańska* Anny Terleckiej). W owych dramatach, podobnie zresztą jak w prozie biedermeierowskiej, najczęstszym rodzajem fabuły okazują się dzieje miłości dwojga ludzi. Zatem głównym schematem fabularnym, który przyszło analizować Pani Beacie Sołczyk w każdym dramacie – okazuje się wybór kandydata na małżonka, gdzie całość okraszona jest różnymi komplikacjami społecznymi i materialnymi. Na uwagę zasługuje mądra konstrukcja rozdziału, w której w miast podkreślać schematyczność i tendencyjność intryg dramatycznych tych „wprawek pisarskich” (s. 187) Autorka pracy analizuje raczej przestrzeń, czas, tematykę obyczajową, kreację bohaterów dramatu, dostrzega cechy komedii dworskiej a także wskazuje na elementy sentymentalizmu, romantyzmu i realizmu obecne w analizowanych utworach. Nie zamyka oczu także na typowo biedermeierowskie zamięrowanie do detalu i (nareszcie) bada uważniej przestrzeń teatralną wpisaną w dramat. W skupieniu zatem studiuje didaskalia, które – chciałoby się powiedzieć: na kształt „flamandzkiego malowania” – rysują i przed czytającym i przed widzem pomieszczenia wiejskich dworców i domów mieszczańskich. Za pomocą swego słuchu literackiego nastrojonego w sposób czuły

na problematykę kobiecą – wyławia też z omawianych dzieł artykulację pierwszych postulatów emancypacyjnych. Wieńczy to niezwykle istotną konkluzją: „Autorki tych utworów współtworzyły w ten sposób, nienazwany wtedy jeszcze, ruch emancypacyjny” (s. 223).

Ostatni rozdział rozprawy doktorskiej odchodzi zatem w sposób istotny nie tylko od dyktatu postrzegania dramatu krajowego jako epifenomenu dzieł wielkich dramaturgów, ale i ukazuje ważną prawdę, iż romantyczne i metafizyczne wstrząsy tudzież pojedynki z Bogiem obserwowane były z szacunkiem lecz z daleka przez społeczność o wiele bardziej zainteresowaną codziennością i zbożnym wypełnianiem obowiązków domowych.

Ażeby jednak uniknąć przygany, jaką Mickiewicz wystosował w stronę taktyki recenzentów, „lubiących o rzeczy niewiadomej rozprawiać ogólnymi zdaniem” – dodam kilka uwag szczegółowych. Otóż słynny dramatyczny bohater jakim był Gustaw z IV części *Dziadów* zadaje sobie śmierć sztyletem, a nie – jak utrzymuje Doktorantka – mieczem (s. 108). Zdarzają się i takie błędy rzeczowe gdzie Autorka utrzymuje, że będzie omawiać „trzy utwory Tekli Łubieńskiej” (s. 136) i przypisuje jej autorstwo dzieł Wróblewskiej. Można jednak przymknąć oko na ową pomyłkę, gdyż więcej się ona nie powtórzy. Pojawiają się w pracy także stylistyczne kurioza, których obecność wynika najpewniej z faktu, iż Autorce w pewnych momentach mieszały się poziomy dyskursu. I tak styl Łubieńskiej „miał na celu wyrażenie buntu, zaprezentowanie własnych upodobań literackich i wynikał z braku umiejętności” (s. 157), natomiast zmienność uczuć bohaterki w dramacie *Libery* „jest następstwem kontaktów międzyludzkich i braku stałych granic gatunkowych” (s. 176). Wypadałoby także zrezygnować z nieco anachronicznego a z lubością używanego przez Doktorantkę terminu „wieszcz”. Pojawiają się w pracy również częste literówki, których obecność bywa przykra zwłaszcza w imionach bohaterów a także niekonsekwencje w przypisach – ale która praca jest od tego wolna? Żal recenzenta budzi tak dramatycznie (by użyć właśnie tego określenia) krótkie zakończenie pracy. W tej jakże polifonicznej rozprawie oczekuje się na finał po mistrzowsku splatający wszystkie najistotniejsze tematy by wybrzmiały raz jeszcze tym razem jako synteza owej ważnej przecież dysertacji. Jako recenzent postaram się nie uciekać w podsumowaniu do zgrabnej formuły, że mimo pewnych niedociągnięć praca spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i podsumuję rzecz dłużej.

Oto bowiem Pani Beata w swej rozprawie poświęciła swój czas i analityczne trudy dramatowi, który ze wszystkich rodzajów literackich wyliczanych przez tradycyjną genologię jest najbardziej zaniedbywany. Nadto za Zbigniewem Przychodniakiem należy powtórzyć, że historia literatury dramatycznej XIX wieku – zwłaszcza okresu romantyzmu – stanowi dziś

ogromną dziedzinę wiedzy. Przedzieranie się więc przez literaturę badawczą związaną z tym zagadnieniem musiało także stanowić nie lada wyzwanie. Trzeba jeszcze dodać i to, że niektóre z przywoływanych w pracy dramatów czekały bez mała dwieście lat, by raz jeszcze pod badawczym piórem pani Beaty Sołczyk ujrzeć światło dzienne. Tak więc dramaturgia kobiet z pierwszej połowy XIX wieku, do tej pory większości niesłyszane i zagłuszone – za sprawą tej dysertacji ma szansę stać się częścią romantycznego paradygmatu.

Przed Autorką rozprawy istniało zadanie niezwykle trudne – dowartościować i wprowadzić do refleksji badawczej utwory których nijak nie można nazwać arcydziełami odpornymi na upływ czasu i przy największych staraniach i ekwilibrystyce mentalnej pereł literatury z nich się nie uczyni. Swoją drogą nazbyt ostrożne wydaje się omijanie przez Autorkę możliwości skonfrontowania się z brakiem literackiej finezji tych utworów. Są to dzieła większości przeciętne lecz ich artystyczny środek ciężkości leży przecież gdzie indziej. Oto nad tymi utworami literacko nie nazbyt wyrazistymi unosi się jednak coraz bardziej wyraziste „ja” kobiece. I choć na owe dramaturgiczne próby padały gromy ze strony męskiego świata uczonych jeszcze za życia literatek, choć autorki same widziały ich oczywiste niedociągnięcia to jednak ich rola jest dzisiaj nie do przecenienia. Nie da się bowiem dłużej utrzymać takiej narracji badawczej, która dzieje dramatu i teatru XIX-wiecznego sprowadza tylko do dzieł uznanych, ważnych gdzie „dominowały tematy związane z historią mężczyzn – pisaną oczywiście przez nich samych” – by przywołać słowa Autorki pracy (s. 70) zaś na marginesie spychane zostają liczne dzieła pozbawione znamion wyjątkowości i pisarskiego geniuszu. (Przecież także i męską krajową dramaturgię czasów postaniśławowskich charakteryzuje większość nie nowatorstwo ale typowość i standardowość). Zatem przedstawione przez Doktorantkę kobiece zmagania dramaturgiczne nie powalają literackim arcydziełami ale odwdzięczają się ukazaniem ideowych i artystycznych zmian, jakie głęboko nurtowały owe czasy – począwszy od budzenia się samoświadomości literackiej niewykształconych akademicko kobiet a skończywszy na oddemonizowaniu egzaltacji maksymalistycznie pojmowanych idei romantyzmu, czemu zaradzał *Biedermeier*, dziś pretendujący do roli odrębnego nurtu artystycznego. Ożywiając owe zapomniane i nazbyt pospiesznie zlekceważone dramaturgiczne próby kobiet – Doktorantka przeciwdziała ich obumieraniu i w recepcji czytelnicznej i w recepcji badawczej. Przedłożona rozprawa w sposób istotny zatem przyczynia się do rewizji ustaleń na temat dramatu polskiego w wieku XIX-tym.

Dysertacja ta zatem wystawia bardzo dobre świadectwo znajomości poruszanego zagadnienia i kulturze umysłowej Autorki. Zważywszy na nowatorstwo podjętego tematu, obszerność przebadanego materiału literackiego, rzetelną analizę i interpretację utworów, dobrą znajomość tekstów naukowych związanych z tematem rozprawy, oryginalność wniosków, staranność kwerendy, z przekonaniem rekomenduję rozprawę doktorską Pani Beaty Sołczyk do dalszych etapów przewodu doktorskiego ustalonych przez odpowiednią ustawę.

*Monika Kulcsza*