Piotr Chmielowski

Znaczniejsze teorye dramatu w literaturze polskiej : część druga

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 1/1/4, 570-611

1902

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

PIOTR CHMIELOWSKI.

Znaczniejsze teorye dramatu

w literaturze polskiej.

Część druga.

IV.

Oprawa uczucia i imaginacyi w poezyi dramatycznej pierwszy u nas upomniał się głośniej łagodny i umiarkowany Kazimierz Brodziński. Nie chcę przez to powiedzieć, jakoby praw tych nie uznawano poprzednio; owszem teoretycy nasi zawsze o nich mówili, ale zaprzątnięci formalną stroną twórczości, tak zwaną przez siebie »sztuką«, niewiele pozostawiali miejsca roztrząsaniom uczuć, namiętności i powodujących się niemi charakterów. Brodziński postąpił przeciwnie już w pierwszej swojej rozprawie »O poezyi klasycznej i romantycznej« (1818).

Przyznawszy, iż »dramaturgia Francuzów zawsze co do sztuki... wzorową będzie«, zwrócił spokojnie i oględnie uwagę na jej braki pod względem wewnętrznym, duchowym.

»Jeżeli — pisał on — żartobliwym, dowcipnym, polerownością znakomitym dziełom francuskim duch ani język żadnego może nie wyrówna narodu, jakże nisko zostaną tam, gdzie czucie żywo dosięgać powinno, gdzie imaginacya tworząc obrazy i igrając z pięknością i filozofią, tworzy zarazem i igra z wyrazami wolnego języka? Jakże zimni, jak wymuszeni, mimo oczywistej staranności, zostaną tam, gdzie ujmująca, rzewna prostota prosto trafia do serca? Jak język ten, obfity w grzeczności i dowcipne zwroty, słabym i niewolniczym jest do lirycznych, zachwycenie tłumaczących obrazów?... Dowcip, ten pośrednik między rozumem a czuciem, całkowite objął panowanie tak w tłuma-

czeniu myśli, jak wyrażeniu uczuć. On dla szczęśliwej błyskotki zahaczy o wszystko, co mogło prawdziwe czucie lub głęboka rozwaga utworzyć, a często wewnętrzne nawet przekonanie jest jej gotów poświęcić. Równie odwyknienie od pojmowania piękności przez czucie odraża pisarzów od wszystkiego nie-powierzchownego, stawia ich w ciągłej obawie i ostrożności; i przebudzać muszą w każdem poetyckiem zapomnieniu, w którem tylko poezya prawdziwą jest poezyą... Któż, pomijając zręczny układ, szlachetność charakterów, prawdopodobieństwo, a umiejący czuć piękności romantyczne, nie dostrzeże nudnej jednostajności w charakterach, braku owego czucia rozrzewniającego, tej niewoli przepisów co do jedności miejsca i czasu, które, lubo postanowił rozsądek, atoli największe teatralne korzyści i często prawdopodobieństwo[1]) dla prawdopodobieństwa poświęcają. Czyż nie znudzą nakoniec owe moralne sentencye, które bez braku z ust tyranów i osób w stanie nieszczęścia (nie morałami, ale czynem samym nauczać mających) dystychami deklamowane słyszymy? Czyliż tragiczne fatum nagrodzą nam owe dworskie intrygi, w które tragedya francuska wikła owych żywych, prosto i silnie za popędem uczucia działających Greków? Czyliż dyplomatyczne rozmowy królów i ministrów zajmą nas tyle, ile gwałtowne namiętności, które pewniej i silniej muszą uderzać słuchaczów, jako do każdego czucia mówiące?«[2]).

Zwracając się do komedyi francuskiej, Brodziński przyznaje jej trafność, przyjemność, dowcip, jakim »żaden niezawodnie nie wyrównał naród«, ale zarzuca jej jednostajność t. zw. »dobrego tonu«, zastępującą u wielu głębsze badanie natury człowieka, nie w salonie jeno, lecz w społeczeństwie wogóle żyjącego.

»Los podobnych komedyi — dodaje Br. — równać się będzie pośledniejszym tragedyom francuskim; jak te na budowie, tak ta na samej intrydze i wysłowieniu opierać się będzie, gdy przecież w tragedyi czucie, a w komedyi charaktery główniejszym być powinny przedmiotem. Pierwsza podług wszelkich przepisów, druga podług wszelkiego dobrego tonu będzie nudną i jednostajną. Ogólnie zaś mówiąc, jak tragedye więcej poezyi i prawdy w uczuciach potrzebują, tak komedye więcej charakteru i prawdopodobieństwa żądają; uderzającą bowiem jest rzeczą, że Francuzi w tragedyach wszystko prawdopodobieństwu poświęcają, a w intrygach komedyi dla konieczności niepodobieństwo do najwyższego stopnia posuwać się ważą«.

O Szekspirze wyraził się krótko, ale z wielkiem uznaniem, lubo oględnie, mając widocznie w pamięci uprzedzenia klasyków warszawskich.

---

[1]) Tak jest w pierwodruku (Pamiętnik Warsz. t. X., str. 376). Wydania zbiorowe mają w tem miejscu: »prawdę«; sądzę jednak, że bez tej poprawki można zrozumieć myśl autora, posługującego się grą słów: rzeczywiste prawdopodobieństwo dla pozornego.

[2]) Szczegółowiej przeciw trzem jednościom, z silnem wytknięciem wad dramatyki francuskiej, wystąpił Br. w odczytach uniwersyteckich. Zob. mianowicie w »Pismach« t. V., 65.—74.; 407.—418.

»Geniusz ten — czytamy — nie znalazł jeszcze bezstronnego krytyka; zawsze albo zapalonych apologistów zyskiwały dzieła jego, albo je zimnemi dręczono nożycami. Nic łatwiejszego jak nie czując jego piękności, pełną ręką wykładać wady, przymierzając je do gustu i sztuki klasyczności; ale nic naturalniejszego, jak czując moc tego ducha od natury uczonego i samej naturze podległego, pominąć wszystko, co przeciwnego gustowi, polerowności naszej znaleźć możemy. Najłatwiej wad się jego ustrzedz, najtrudniej wielkości dosięgnąć. Jestto samotny geniusz, który wskroś całą naturę przemierzył, powiernik serca, najskrytsze jego tajemnice wydzierający, sędzia czytający w sumieniu, umysł, dzieła natury i dzieje ludu przenikający, mocą czucia uprzedzający wszystkie prawdy filozofii, władca rozległych krajów imaginacyi, z których wszystko rozrzewniające i okropne, piękne i przerażające laską czarodziejską na ziemię sprowadzał«.

W latach późniejszych, wykładając w uniwersytecie zasady wymowy i poezyi, Brodziński szczegółowiej mówił o Szekspirze. Pomijam to, co za Schleglem powtórzył o dramatach z historyi angielskiej, ale uwydatnić winienem to, co wogólności o sposobie patrzenia na dzieje powiedział.

»Ze wszystkich własności Szekspira — mówi on — którą najmniej dostrzegano, najwyraźniejszą jest jego dumna bezstronność. Dostrzegacz nieubłagany sądzi ludzi z tą zimną krwią, która do rozpaczy przywodzi, z głębokością, która przeraża. Odsłania najlżejsze słabości w najwyższej cnocie, najmniejszy odcień cnoty w duszach najwięcej zbrodniczych i nie zadaje sobie pracy, aby jakowe wnioski z postrzeżeń swoich wyprowadził. Rzekłbyś, że jakiś wyższy rozum wystawia rysy dramy historycznej, niedostępny namiętnościom, które maluje i rozbiera. Nazwałbyś go nielitościwym dla rodu ludzkiego i okropnym w swych dostrzeżeniach... Czułość w szczegółach, gorejąca siła imaginacyi i poruszająca wymowa, te swietne dary, które zdają się wyprowadzać poetę za wszelkie granice, podległe są temu nadzwykłemu, zimnemu i żartobliwemu rozumowi, który nic nie zapomni i nic nie przebacza... Eschil pokazuje nam fatum unoszące się nad światem; Kalderon otwiera niebo i piekło jako ostatnie słowa zagadki życia; Wolter czyni z swoich tragedyj narzędzie własnych zasad; ale Szekspir szuka fatum w samem sercu człowieka i gdy nam je pokazuje tak dziwacznem, miotanem, niepewnem, uczy nas rozważać bez podziwu dziwaczność przeznaczenia«. (Pisma, wyd. pozn V., 420., 421).

Ostateczne swe zdanie o Szekspirze, wielbiące, lecz z zastrzeżeniami, wyraził Brodziński w rozprawie o Egzaltacyi i Entuzyazmie z r. 1830. (Pisma, VI., 178., 179). Od tych ogólnych uwag, odnoszących sią do dramatu francuskiego i angielskiego, przejdźmy do samej teoryi dramatycznej Brodzińskiego, w zastosowaniu do naszego charakteru. W r. 1821. z powodu »Barbary« Felińskiego umieścił on w »Pamiętniku Warszawskim« (t. XX., 579—589.) uwagi swoje o dramatyce wogóle. Stwierdziwszy, że ówczesny teatr polski był zupełnie naśladowniczym, cechę jego odróżniającą w tem dojrzał, że wybiera temata narodowe. Jestto nęcące, ale i niebez-

pieczne, bo »mierność w powabny narodowy płaszczyk ustrojona, wbrew temu, co (!) od tragedyi wymagać należy, zwodnicze dla swej miłości własnej zyskuje pochwały«. Chociaż całe dzieje nasze są »jedną już zakończoną tragedyą«, nie mamy »charakterów oryginalnych i posępnych«, nie mamy »dość dochowanych zdarzeń historycznych, któreby z poetyczną cudownością połączone być mogły, co wszystko sprzyja t. zw. romantycznej poezyi, i dlaczego u nas ten rodzaj nie zyskał i zyskać nie zdoła powszechnego zamiłowania«. Po takiem zastrzeżeniu komentuje teoryę Arystotelesa — zapewne pierwszy raz u nas — utrzymując, że on nie żąda, ażeby tragedya budziła okropność, przerażenie, ale tylko obawę i litość, powołuje się w tym względzie — także poraz pierwszy wyraźnie w naszej literaturze — na »Hamburską dramaturgię« Lessinga i twierdzi, że dzieje nasze takich tematów nie poskąpią.

»Bez fatum greckiego, bez cudownosci, bez nadzwyczajnych charakterów i przerażających zdarzeń, mogą dostarczyć wszystkiego, co człowieka łagodnie czującego na los równej sobie istoty poruszyć może — obawa jest skutkiem, jest wyższym stopniem litości... Śmiało nadewszystko sądzę, że ten poeta polski trafi na drogę prawdziwie narodowej dramatyki, który najgłębiej uczuć potrafi wielkość prostoty greckiej poezyi. Tę prostotę nakazują nam koniecznie nasze dzieje, nasze obyczaje i mały postęp, jakiśmy dotąd za Francuzami uczynili... Prawda, że droga prostoty jest najtrudniejszą, ale pewną i nam najwłaściwszą. Jak zaś daleko wiara w te wzory [greckie] mogłaby się rozciągnąć, to zostawić wypada geniuszowi, który rzecz po swemu (!) zgłębiwszy, porównawszy wieki i narody, a szczególniej badając serce ludzkie i czując prawdziwie poetyczne charaktery w utworach dramatycznych, pan zapasu dziejów i filozofii, nada dziełom swoim piętno właściwej narodowej oryginalności. My biedni dostrzegacze, przy całej usilności, nic tu nie poradzimy. Tylko za geniuszem, za śmiałym zdobywcą pożądanych krain postępując, możemy spokojnie czynić nasze uwagi i porządek ustalać«. »Na czem najwięcej trajedyom naszym zbywa, jest brak głębokiej znajomości serca ludzkiego, bez której nie można po mistrzowsku charakterów odznaczać, a charaktery są najważniejszą rzeczą trajedyi, są najtrudniejszą próbą geniuszu poety... Bez tego zgłębienia charakterów są najwięksi bohaterowie tylko teatralnymi deklamatorami, których nadludzki heroizm ani do serca, ani do wiary naszej nie przylgnie... Stąd owa fanfaronada bohaterów, jednotonność aż do znudzenia cnotliwych osób i występnych, z równą czelnością i przesadą o zbrodni, jak tamci o cnocie deklamujących... Nie mieliśmy jeszcze prawdziwie heroicznego złego charakteru na scenie narodowej... Według Arystotelesa, »ani zupełnie złe, ani zupełnie dobre charaktery scenie nie służą, ponieważ w naturze nie znamy człowieka, któryby z przekonania był złym, ani też tak dobrego, któryby się od wszelkiej słabości ludzkiej odłączył. Pierwszy byłby niżej od człowieka, drugi wyższy nad niego, a tak żadnegoby w nas spół-

czucia nie obudzili. Litość — mówi Arystoteles — wymaga tego, który niewinnie cierpi; obawa — tego, który nam jest równy«.

Rozprawki tej Brodziński nie dokończył, a później, w wykładach uniwersyteckich, choć niektóre podobne myśli wypowiadał, przecież nie starał się już dowodzić, że Arystoteles od tragedyi nie żąda przerażenia serc naszych; owszem wyraźnie zaznaczał, że my tragedyi, zgodnej z wymaganiami Arystotelesa, nie możemy wyczerpnąć z dziejów naszych. Nie martwił się tem jednakże. »Zostawmy — mówił — okropne zbrodnie, gdyśmy ich ani z dziejów odziedziczyli, ani ich wystawienie z czuciem narodowem się zgadza; bo pewną jest rzeczą, że wielu tragedyj angielskich nigdyby publiczność nasza nie zniosła«. Chodzić nam raczej powinno o wierne malowanie obyczajów naszych w przeszłości.

»Wystawić ważne w dziejach zdarzenia, na które jedna osoba głównie wpływała, lub które jej los i życie rozstrzygnęło, wystawić ją ze szczegółami obyczajów i wieku, rozwinąć w nich nie teatralny, ale istotny heroizm, byłby to widok godny potomków... Obraz przodków naszych, wystawiony nie podług przyzwoitości i umówionego stylu tragedyi francuskiej, ale podług godności historycznej, z poetycznem zgłębieniem charakterów, może więcej będzie interesować, niż wszelkie okropności, niż miłość francuska, niż duchy i czary romantyczne«... »Gdyby pisarze nasi rzucili się do dziejów polskich i słowiańskich, nie po to, żeby wyszukiwać, czy się ktoś nie kochał, nie otruł lub nie został zabity, ażeby z tego zaraz tragedyą miłosną utworzyć; ale gdyby szczerze przeniknęli się duchem obyczajów, rządu i charakteru: mielibyśmy piękną, nam właściwą, oryginalną scenę narodową«. (Pisma, V., 75—78).

Jeżeliby zaś kto chciał koniecznie sytuacyi okropnych, charakterów ponurych i przewrotnych, to niech się zwróci do »dziejów powszechnych, a szczególniej ościennych«, a znajdzie tam materyału podostatkiem. Atoli, rzucając tę myśl, nie wyrzekł się Brodziński bynajmniej swego marzenia o wytworzeniu tragedyi narodowej, ani też łagodności swego charakteru. Chciał on, ażeby i owe sztuki, z obcych dziejów wzięte, mogły budzić »narodowy interes«, a więc żeby wystawiane były »w duchu uczuć i smaku narodu«. Dziwna rada w ustach tego, co potępiał Francuzów za nadanie Grekom, Rzymianom, Turkom charakteru dworaków francuskich! Oczywiście Brodziński pamiętał o swych zarzutach, starał się więc pogodzić jakoś ową radę unaradawiania obcych dziejów z wymaganiami charakterystyki czasu i miejsca — i znalazł środek pogodzenia w swojem zasadniczem haśle: umiarkowanie! Oto jego słowa:

»Tak w dramatach Szekspira, z różnych wieków i narodów czerpanych, wszędzie się smak angielski przebija. Tak Francuzi bohaterów greckich i wschodnich w duchu własnym wystawiają. Trzeba tylko zachować należną miarę między tem, co się winno czasom, jakie wystawiamy, i czasom, dla których piszemy«. (Pisma, V., 76).

Dalekim więc był tutaj Brodziński od zasady przedmiotowości w dramacie; ale rozprawiając o tragedyi wogólności (Pisma, V., 376—424), wymagał nie tylko, żeby charaktery zgodne były z naturą ludzką i konsekwentne same w sobie, lecz również, żeby »były jeszcze cieniowane okolicznościami stanu, wieku i narodu.. Dziś, gdzie każdy naród, każdy stan i każdy wiek ma prawie osobne opinie i obyczaje, gdzie stany, stopnie, wiadomości i zatrudnienia tak są urozmaicone, dziś, mówię, charaktery są bardzo trudne do oddania tak, ażeby były poetyczne. Wzorów do tego nie znajdziesz ani w greckiej, ani w francuskiej tragedyi; szukać ich potrzeba w dziełach Szekspira, Goethego i Schillera. Ale gorzej daleko, gdy malując czasy odległe, nadajemy ich osobom charaktery, jakie tylko w późniejszych istnieć mogły«...

Wogóle, gdy Brodziński o »marzeniu« swojem wytworzenia tragedyi »narodowej« w duchu i formie zapominał, a tylko powszechne prawidła tragedyi podawał, nie odnajdujemy w jego wywodach nic ważniejszego pod względem formalnym, coby go od Osińskiego w tym względzie różniło; ale większa cześć dla Szekspira, jak również rozleglejsze uznanie dla uczuciowości i wyobraźni wytwarzają odmienną atmosferę estetyczną. Zrazu (Pisma, V., 386., 387.) za główne sprężyny wrażeń tragicznych, Brodziński uznał trzy namiętności: zazdrość, zemstę i zgryzoty sumienia. Później (tamże V., 403., 404.) dodał czwartą: miłość, która »najczęściej krzyżuje stosunki i powinności człowieka, jest wyłączną, jest najbardziej poetyczną, obudza najwięcej inne namiętności, w samem rozwijaniu się swojem więcej interesuje niż inne«. W twórczości tragicznej trojaki cel upatrywał: tragedya powina »nauczyć skutków namiętności«, »obudzać w nas i żywić« szlachetne uczucia, a »tłumić i odstraszać od złych«. Zdaje się, że mówiąc o tym trojakim celu, miał Brodziński na widoku Katharsis Arystotelesa. Przywiodę parę ustępów, mogących stwierdzić to przypuszczenie.

»W wystawionych na scenie namiętnościach — mówi on — ludzie uczą się, do jak nadzwyczajnych rzeczy zdolnym jest człowiek, namiętnością miotany, jak wysoko się wynieść i jak nizko spaść może... Człowiek ma wrodzoną skłonność do dobrego, a odrazę od złego; dobre i piękne, złe i brzydkie są synonimami we wszystkich może językach; idzie tylko o to, aby wyraźnie i dobrze malować... Często uczucia jak i rozum doświadczeniami wzrastają. Rozpacz i boleść, jaką widzimy w innych po spełnieniu występku, czyni na nas wieczne (?) wrażenie tak jak widok szlachetnego czynu. Czynnie i biernie doskonalą nas podobne sceny«. (Pisma, V., str. 396).

Rzecz o komedyi w wykładach uniwersyteckich nie dochowała się; mamy o niej tylko przygodne wzmianki w różnych rozprawach Brodzińskiego, a mianowicie w odczytach o historyi dramatyki polskiej. Przyznawał on komedyi większą niż tragedyi skuteczność we wpływie na umysły słuchaczy. »Scena komiczna trzyma zwierciadło przed wielką masą nierozsądnych i tysiączne ich po-

staci zbawienną szydnością zawstydza, tak iż gdybyśmy chcieli dramatykę według osiągniętego skutku oceniać, ostatniej-byśmy przyznali pierwszeństwo« (Pisma, V., 29). Atoli skuteczność tę w komedyach naszych, tłumaczonych czy przerabianych z francuskiego za czasów Stanisława Augusta i w początkach wieku XIX., poczytywał za zgubną, ponieważ ośmieszała stosunki najświętsze rodzinne: powagę rodzicielską, wierność małżeńską i t. d. »Dziwnym sposobem — dodaje — nie scena komiczna z polskich obyczajów, ale Polacy ze sceny wzory przyjmowali; stąd wynikło nie doskonalenie narodowych obyczajów, ale zupełne ich przerobienie«. Dlatego też wystąpił Brodziński przeciwko doradzanemu niegdyś przez Czartoryskiego spolszczaniu, »przekabacaniu« sztuk francuskich.

»Nieszczęście — wołał Br. — że w tem aż do przesady rad jego usłuchano. Autor, w takiem przepolszczaniu, nie starał się o nic więcej, tylko o to, żeby Paryż zmienić na Warszawę, a pana Lafleur na Szczerzeckiego; taka sztuka już miała być narodową. Z tego względu możnaby scenę polską przyrównać do kolonii, w której cudzoziemcy osiadli są w ubiorze, języku i charakterze — pomieszanym, dziwacznym wizerunkiem dawnej ojczyzny. Dziwne się zdawały rozsądnym Polakom intrygi, obce damom naszym, przywary i wady niewinnie nam z obcego ludu narzucone, jakgdybyśmy swoich własnych nie mieli«. (Pisma, V., 35).

Komedyę rozrzewniającą, upowszechnioną w XVIII. wieku przez Diderota, a bujnie rozwiniętą w Niemczech pod nazwą »Familiengemälde«, oceniał Brodziński pobłażliwie, ale do niej się nie zapalał. »Do wzruszenia serca słuchaczy — tak usprawiedliwiał ten mieszany rodzaj — niekoniecznie potrzeba królów i wielkich bohaterów; heroiczne ich cnoty mało znajdą zastosowania u publiczności, równie jak ich występki dalekie są od niższej klasy pospólstwa. Więcej mnie zajmuje na scenie człowiek mnie równy, człowiek tych samych pociech i nieszczęść doznający, których ja doznawać mogę. Może to nie jest zaszczytem dla smaku Polaków, ale chlubą dla serca być powinno, że podobne sztuki więcej ich do łez poruszały, niżeli wymowne tyrady w tragedyach francuskich... Przecież z postępem smaku rodzaj ten coraz mniej miał czcicieli, tak dalece, że ze sceny naszej zupełnie zeszedł i przez żadnego Polaka nie był naśladowanym... Istotnie smak dobry, sztuka lepiej pojęta nie przyjmuje podobnych utworów, gdyż poezya powinna mieć w sobie coś idealnego, a nie jest nią wtenczas, gdy jest tylko prostą kopią natury«. Odróżniał atoli Brodziński prawdziwą poetyczność od udanej, fałszywej, więc stanowczo potępił niemieckie t. zw. »tragedye losowe« i »melodramy«, nazywając je tak jak Golański, »potworami sztuki scenicznej«; jako oparte »na zdarzeniach niepodobnych do wiary, na morałach przesadzonych i naciągniętych«; na malowaniu cnót i charakterów tak dalekich od natury, »jak dalekie są od niej teatralne grzmoty i duchy, bez których się melodrama obejść nie może«. (Pisma, V., 51; VI., 174—177).

Ideałem, marzeniem Brodzińskiego była sztuka rzetelnie wesoła, bez szyderstwa i bez morałów, jako »familijna kronika pustoty losu, szczęścia i ułomności naszych«. To też z głębi duszy wyrwał mu się raz okrzyk prawdziwie idylliczny:

»Ten naród będzie szczęśliwy, który ani okropności tragicznej, ani heroizmu, ani zbrodni nie będzie widział na scenie, który w komedyach nie będzie się wzajem wyszydzał, karał i nauczał; ale wesoło i przyjemnie jakby w gronie rodzinnem się bawił; kiedy cnoty domowe, dziecinne igraszki, śmieszne nieporozumienia, powszechną ludziom niedoskonałość, pędzlem dziecinnej prostoty malować będą; kiedy ludzie będą sobie powtarzać śmieszności dobrych ludzi tak jak poufali przyjaciele malują sobie nawzajem swoje nałogi, oraz smutne i wesołe zdarzenia... W obowiązkach obywatelskich i stanu każdego więcej teraz niżeli kiedyś (!) daje się czuć praca umysłu i dolegliwość; niechże przynajmniej na scenie panuje bezwarunkowo wesołość [1])«.

Brodziński posiadał zasadnicze warunki napisania dobrej teoryi dramatycznej; nie tylko znał, ale i zgłębił zarówno francuskie jak i niemieckie na nią poglądy; pojmował dobrze znaczenie uczucia i wyobraźni, wolnym był od uprzedzeń względem Szekspira, pragnął rozwinięcia oryginalności i samodzielności; mimo to wpływu stanowczego nie tylko na twórczość, ale nawet na wyrobienie pojęć w zakresie dramatycznym nie wywarł. Przeszkadzała mu w tym względzie, jak sam wyznał, nieśmiałość; a my możemy dodać jeszcze: łagodność i zamiłowanie w obrazach idyllicznych, nie pozwalające zalecać siły w malowaniu wstrząsających, pełnych grozy namiętności.

Ze współczesnych mu teoryi dramatycznych bardzo mało dowiedzieć się można nowego. W przełożonych przez J. K. Ordyńca »Zasadach poezyi i wymowy« K. L. Szallera (Warszawa 1826/7) rzecz o dramacie sporo wprawdzie zajmuje miejsca (t. II., 45—115), ale przeważnie wypełniają je przytoczenia i krótkie nad poszczególnymi utworami spostrzeżenia. Z uwag ogólniejszych parę zaledwie zasługuje na zaznaczenie. »Drama będzie tem doskonalsze, im prostsze jest działanie, im są ważniejsze wynikające stąd sytuacye osób, im naturalniej sceny rozwijają się jedna z drugiej i im bardziej wszystkie członki wiążą się pomiędzy sobą i mocniej w jedną całość kojarzą«. Autor przyznaje, że nawet »w domowem pożyciu zachodzić mogą ważne sytuacye, w których może rozwinąć się nadzwyczajna wielkość duszy«, a więc dla dramatu stosowne. Pozwala mieszać sceny wzruszające z komicznemi, byleby zachowano pewne stopniowanie. Odrzuca jedność miejsca i czasu, gani jednak sztukę Szekspira, gdzie w jednym międzyakcie 19 do 20 lat mija, bo »niepodobna jest wymagać po widzu, by chciał

[1]) Tę myśli wypowiedział najprzód Br. r. 1820. (t. XVIII. Pam. Warsz.) w artykule: »O dążeniu polskiej literatury«, powtórzył je potem w wykładach uniwersyteckich.

sobie wystawić, iż w przeciągu pół godziny wiele lat upłynąć mogło«. Utrzymywał, że »niemasz nic niedorzeczniejszego jak wymagać po tragedyi historycznej, by zgodną była z dziejami« (II., 69), gdyż poeta nie ma wcale zamiaru nauczania prawdy, powinien tylko »żywą grę naszych wyobrażeń obudzić«.

Józef Korzeniowski w »Kursie poezyi« (Warsz. 1829.) powtórzył za Arystotelesem, że najistotniejszym warunkiem każdego dramatu jest akcya, ale dodał, że ona »bez wpływu zewnętrznych okoliczności i przyczynienia się wielu osób obejść nie może« (wbrew twierdzeniu, jak wiemy, Alfierego i Wężyka). Charaktery powinny się odznaczać indywidualnością w myśleniu, mówieniu i czynieniu. Akt następny nie ma się zaczynać od tego, na czem się poprzedzający skończył. W każdej odbywającej się scenie powinien się znajdować powód do tych, które później nastąpić mają. Spokojniejsze sytuacye nawet w tragedyach miejsce mieć powinny. Korzeniowski dość surowo krytykował tragedyę francuską, a mianowicie ścieśniające ją reguły, zaniechanie charakterystyki czasu i miejsca, patetyczną ogólnikowość stylu; natomiast mówił z wielkiem uznaniem o dramacie hiszpańskim (według Bouterwecka — dzieła Sismondego widocznie wtedy nie znał) — i angielskim, lubo dostrzegał wady wykonania u Szekspira; twierdził atoli podobnie jak Wężyk, że jego tragedye »pod względem żywości, mocy i prawdy, z jaką kreślił charaktery najrozmaitszych ludzi, powinny być przedmiotem nauki każdego dramatycznego pisarza«.

Łącząc przykład z teoryą, Korzeniowski właśnie w tymże r. 1829 napisał pierwszy nasz dramat, wyraźnie na Szekspirze wzorowany, z wątkiem nawet angielskim: »Piękną kobietę«. Bez walk tedy zaciętych, jak we Francyi, zapoczątkowaną u nas została nowa doba w rozwoju zarówno dramatu jak i jego teoryi.

V.

Z datą r. 1830. i 1831. wyszły w Warszawie przekłady głośnych utworów, na które nasi autorowie chętnie się poprzednio powoływali, gdy chodziło o tragedyę starożytną lub o Szekspira i Kalderona, ponieważ podawały o nich wiadomości z pierwszej ręki. Były to dzieła dwu braci Schleglów, najsłynniejszych krytyków romantycznych. Tom pierwszy »Kursu literatury dramatycznej« oraz »Porównanie Fedry Rasyna i Eurypidesa« przez Augusta Wilhelma; tom pierwszy »Obrazu literatury starożytnej i nowożytnej« przez Fryderyka, przetłumaczone na język polski i ogłoszone drukiem, były jakby wyrazem zwycięstwa nowych romantycznych na dramat, jak i na wszystkie inne działy poezyi, poglądów. Czy były czytane? Czy wpływ wywarły? Trudno na to odpowiedzieć stanowczo. Zjawiły się w czasie, kiedy umysły całkiem innemi niebawem miały się zająć spra-

wami, nie wywołały rozpraw i nie mogły liczyć na rozpowszechnienie. Egzemplarze ich są wprawdzie dzisiaj rzadkie, ale czy wskutek rozkupienia, czy też zniszczenia w dobie wojennej?...

Jeżeli od owej chwili milkną zwolennicy pseudoklasycyzmu i tylko wyjątkowo jakiś maruder ma odwagę, jak Hilary Zaleski wydając w r. 1842. swego »Mieczysława«, stawać głośno w druku w obronie »prawideł«, szydząc z »niefortunnych utworów a raczej potworów Szekspira i Kalderona«; jeżeli owszem właśnie przekładaniem tych »potworów« zajęto się wtedy gorliwie (I. Hołowiński, P. Jankowski, J. Korzeniowski, J. Słowacki): to było oczywiście wynikiem ogólnego zwrotu literackiego, nie zaś specyalnego oddziaływania dzieł Schleglów.

Co więcej, sama teorya poezyi dramatycznej, jak w Niemczech tak i u nas, przestaje się opierać na wywodach Schleglów, nie bardzo określonych i nie bardzo spójnych, a zaczyna powtarzać ściśle przeprowadzony, metodą dyalektyczną (twierdzenie, przeczenie, kojarzenie) posługujący się pogląd filozofa idealizmu bezwzględnego (absolutnego) Jerzego Hegla, którego odczyty o Estetyce wydał po jego śmierci Hotho w r. 1836. Jakkolwiek nie wyrzekano się nazwy romantyków, chętniej i częściej mówiono o idealizmie, o ułudzie zmysłowej realności, za jedyną prawdziwą rzeczywistość poczytując ideę bezwzględną, absolut, a zbliżenie się do tej idei, wcielenie jej promieniowań w kształty sztuki poczytując za najwyższe zadanie twórczości ludzkiej.

Już w »Listach z Krakowa« (1843.) Józefa Kremera kollizye dramatyczne przybierają charakter walk logicznych, intellektualnych: giną w tragedyi poszczególne prawdy, ażeby jedna, najwyższa tryumfowała.

Edward Dembowski podawszy entuzyastyczną rozprawkę o Kalderonie i przełożywszy początek jego dramatu »Życie snem« w »Przeglądzie naukowym« warszawskim r. 1842. (t. II., 417—434; III., 899—907), kreśli w »Roku« poznańskim 1843. (VI., 1—32), rzecz »O dramacie w dzisiejszem piśmiennictwie polskiem«, rozwijając myśl, że dramat ma być przedewszystkiem »obrazem walki zdań i stronnictw społecznych«, że jądrem jego jest czyn wyrobionego charakteru, że ma być obrobiony »z gwałtownością i uniesieniem, z miłością wrzącą postępowej sprawy«. Jako urzeczywistnienie tego ideału dramatu wielbi »Nieboską Komedyę«, przenosząc ją nad »Irydyona«.

»W obudwu dramatach — powiada — myśl społeczna jest głównym przedmiotem. Myśl ta jawi się w walce zasad, w której wyrabia się postęp społeczeństwa i myśl narodowa dążąca naprzód. W obudwu poematach rozpryśnięcie się starego społeczeństwa jest punktem wyjścia. Na tej niwie szaleją burze, walki, bądź rzeczywiście wystawione, bądź uosobione w postaciach z żywą krwią i ciałem. Z odmętu, w którym obadwa twory korzenie rozłożystego pnia swego mają, wysnuwają się charaktery pewne, żywe i dlatego w najwyższym stopniu poetyczne; z nich przegląda wszędzie idea główna poematów, idea walki społecznej,

wyrabiającej się i pryskającej z odmętu w postać ustaloną, pełną. Owszem w Nieboskiej charaktery są samemi żyjącemi ideami społecznemi; osoby są to żyjące idee, mające w każdym ruchu, w każdem słówku jedną ze stron idei, a mimo to nie są to abstrakcye, allegorye, bo wieszcz w nie tchnął całą siłę swojego żywota, całą wszechstronność namiętności i dzielności zapału i tajni najgłębszej serca człowieczego. Jest to punkt główny, o któren wyższą jest Nieboska Komedya nad Irydyona; tam idea żyje we wszystkich odcieniach, tu tylko przegląda. Czas i okoliczności obranego przedmiotu są także wyższe w Nieboskiej... Irydyon jako poemat wyższym jest znowu z tej strony nad Nieboską, że w niej olbrzymiość każdej z osób tak wielką jest, charakter każdy tak pełnym jest, że niema i być nie może punktu wyższego nad inne, któryby był zestrzeleniem całej siły poematu w jedno ognisko; Irydyon jest więcej ziemskim dramatem; Nieboska jest odbiciem bardziej rzeczywistego świata, bo co charakter, to geniusz. Tracimy skalę ocenienia tych geniuszy, gdy ani niższych nad nie, ani wyższych postaci nie widzimy, i chyba zwrócimy myśl w siebie i równając własną nieudolność, własną małość z olbrzymiością uosobionych całych mas, całych stronnictw społecznych, zestrzelonych w jedną osobę olbrzyma, poznamy się na nich. Stąd tylko umysł filozoficzny pojąć może całą wielkość Nieboskiej, gdzie w pełnem życiu, w najwyższej potędze i energii ducha wystawił nam wieszcz historyozofię, pisaną głoskami żyjących postaci i idei uspołecznień, głoskami serc naszych«.

Mając w pamięci zasadnicze wymagania E. Dembowskiego, łatwo zrozumiemy, że nie mogły mu się podobać dramata Korzeniowskiego, Magnuszewskiego, II. i IV. część »Dziadów«, bo jakaż w nich idea walk społecznych? Trudniej już zrozumieć, dlaczego nie znalazły u niego łaski, ani III-a część »Dziadów«, ani »Kordyan«. Dembowski powiada, że myśl w tych dramatach tkwiąca »nie jest w walce zasad pochwycona, ale uwidocznia tylko fakta polityczne zaszłe«; czyli innemi słowy, niema jakoby w nich żywiołu, któryby i dziś mógł mieć ideowe znaczenie. W »Lilli Wenedzie« widział »symbole wielkie, prawdziwe«, ale dodawał, że »trzeba trumnę zmarłych odćwiekować wieków, aby w symbolach módz czytać swobodnie, aby módz żyć życiem godła«. Zdaniem naszego krytyka, »ciągła przedmiotowość odejmuje życie tworom, wysysa z nich krew i posągi zamiast żyjących ludzi przedstawia«; symboliczność zaś choć może budzić wielkie myśli, zabija dzieło sztuki. »W Balladynie ironia samego siebie, stanowisko Tiecka, Schleglów, wogólności ostatniej fazy romantycznej poezyi w Niemczech, posunięte jest do takiej ostateczności, że wykazuje całą Balladynę jako żart, jako igraszkę, zabawkę fantazyi wieszcza; a tak niszczy cały zachwyt, jaki z niej przejść może na czytelnika, bo wiedząc, że poemat jest odegraniem komedyi, trudno zeń być uniesionym«. Przytaczając zdanie Ludwika Tiecka, że nic tak sprzecznego z żywiołem poezyi nie zna, jak politykę, Dembowski przyznaje mu słuszność, bo Niemcy, nawet Schiller pojmowali politykę bardzo ciasno, bardzo jednostronnie; ale zrozumiana

głębiej stać się musi tłem społecznem, jedynie właściwem dramatowi.

»Polityka z poezyą godzić się nie może! Ale jaka polityka? Nie dzisiejsza, społeczna, wielka, obejmująca całą ludzkość, ale owa polityka, która bez podsady społecznej będąc, jest ckliwą marą. Goethe w Götzu zaczął był dotykać podsady społecznej, ale ją tylko historycznie, tylko jako dokonaną w przeszłości pojął, skąd właściwie nie ujął tła społecznego. Tieck, ów pełen talentu i woli słabej pisarz, łączący się z Schleglami i ich wstecznemi dążeniami, popadający naraz w pietyzm, ów poeta, wielbiący średniowieczność i nagle nad grobem prawie przeklinający znów dążenia wsteczne w dziedzinie społecznej, ku której był podążył, chwycił się tylko stosunków kobiety do mężczyzny i dlatego przekleństwem przeszłości obarczony, nie mógł pojąć polityki społecznej«...

Pragnienie Dembowskiego, by mógł się u nas rozwinąć dramat, oparty na walce zasad społecznych, nie spełniło się; »Nieboska« nie znalazła naśladowców; a teoretycy nie podzielili opinii szlachetnego zapaleńca, potępiającego »przedmiotowość« i lekceważącego wszystko, co walki społecznej, mającej prowadzić do wyższego, doskonalszego bytu, nie przedstawiała.

I tak Jan Bentkowski, zwolennik Hegla i Trentowskiego, w rozprawie »O tragicznem i komicznem« (w »Dwutygodniku literackim« krakowskim, 1844., t. II. 2—10, 39—49) nie okazał dla komizmu takiego lekceważenia jak Dembowski, który z najwyższą wzgardą podeptał utwory Fredry; — lecz uznał dwa te czynniki: tragiczność i komiczność za konieczne przejawy życia i twórczości artystycznej, mające się do siebie jak teza i antyteza (twierdzenie i przeczenie), jak dusza i ciało. Wprawdzie komiczność jest momentem przemijającym, nie stanowi celu, lecz tylko środek do celu; ale tak samo jak tragiczność jest niezbędną, bo służy do rozwinięcia i udoskonalenia samowiedzy ludzkości. Dramatyczność wogóle to wspaniały wyraz wiecznej przemiany wydarzeń i nieskończonej form rozmaitości we wszechświecie, mających swój zasadniczy powód w najwyższem a niezmiennem »życiu wieczności« czyli inaczej mówiąc, w absolucie, w boskości.

»Tragiczność, poważna strona piękności, jest kolebką nowo rodzących się światów zpośród chaosu wzburzonych żywiołów. Mocą tej laski czarodziejskiej zakwita nam nowym wdziękiem przyroda po wstrząsającej ją burzy, równie jak z głębi ludzkiego ducha, pośród straszliwych namiętności zapasów, nowe wschodzą idee, posuwające ludzkość na wyższe i obszerniejsze życia stanowisko. Wprawdzie ruchom tym krwawe towarzyszą sceny, do chóru powszechnej muzyki miesza się przykry głos cierpienia i rażący krzyk rozpaczy, padają gęste ofiary, których widok zaciera szczęście i w złe wierzyć każe. Jest to wszechwładna antyteza, objawienie się ruchem życia, które bez tego byłoby spokojną, niepojętą, bo w sobie samej spoczywającą wiecznością. Są to boleści porodu, które jako sen ulatują na widok objawiającego się życia, jego wzrostu i piękności... Komu w tym świecie sama się czarna grobu przedstawia strona; kto w otaczającym go ruchu sprzeczności jedynie byt tej sprzeczności

widzi i lękliwem okiem a smutnem sercem jedynie swoją osobę zagrożoną widząc, wszystko do tej skali naciąga i wszystko złem i znikomem nazywa: ten nie poczuł się jeszcze w jaźni swojej, nie wyrósł z bytu doczesnego w żywot wieczności; ten jest nieusposobionym widzem do pojęcia myśli arcydzieł boskich, i zamiast treści sztuki, spostrzega tylko szmaty dekoracyj, chwilowy nieład zakulisowy i podług tego o sztuce sądzi... Tragiczność, będąc momentem na jaw występującego, a tem samem pojmującego się życia, jest wzniosłością, która okiem takiegoż życia pochwyconą i rozwijaną być może. Przez konwulsyjne tylko drgania oznacza się wiecznie młoda siła życia przemiennie bytującej natury; namiętne burzenie się natury ludzkiej obudza w niej wiekuistego ducha w objawę na zewnątrz, że się w swojej wieczności pojąć i pokochać może. Zpośród scen krwawych tragicznych zapasów wyrasta idea boska, tylko w takim kontraście wydatnie blaskiem swoim jaśniejąca, staje się karmią duchową całej ludzkości, wchodzi w życie praktyczne i ożywia wszystkie kształty jego pojawy [1])... Jako chwilowe zamieszanie w naturze jest tylko przechodową dyssonancyą, składającą wieczną świata harmonię, podobnie gwałtowne poruszenia w łonie ludzkości wchodzą w skład tej harmonii, przysparzają postęp, i w niepowrotnej a mglistej przeszłości są jasnemi gwiazdy, jakby boskiemi spojrzeniami w nieodgadnioną przyszłość! Historya cała ludzkości, z takich tylko gwiazd złożona, jako tragiczność życiem się przedstawia, i bez tego to charakteru przepadłaby w nocy zapomnienia, jak wszystko zwyczajne, codzienne, bez żadnej dla przyszłości treści. Wszelkie wypadki historycznej treści są dramatem; wielcy ludzie wszystkich czasów, jako historyczni aktorowie, wielkie czyny, stanowiące epoki w dziejach świata, są tragicznej treści; tragiczność jest żywotnym pulsem świata; wszystko wzniosłe, szlachetne i w nieskończoność zakrawające wpośród tragicznych jawi się zapasów, a wieczny ton życia jest poważnym tragedyi tonem... Smętność tragiczna jest poważną stroną życia, jest słabym promieniem boskiej pogody, jako Jego jaśnieje wieczność, jest poczuciem szczęśliwości wiecznego zbawienia, którą zapełniona jest dusza bohaterów ludzkości w chwilach ich działania! Sztuka pojmująca ducha tragiczności poczuwa się w ważnem swem posłannictwie: obudzać życie przedstawą wiecznego żywota... Historya najlepszem jest polem artystycznego rozwinięcia się idei tragicznej; a konieczność moralna, snująca nić historyi, żywotnym zarodem nieśmiertelnej wielkości w dziele artysty. Już nie samo nagromadzenie okropności, jako sprężyny, obudzające litość i trwogę, łudzić nasze zmysły mogą; ale życie w poważnym swoim zarysie z całą konsekwentnością zawierających się w niem dramatycznych sytuacyj, zmysł estetyczny obudzać i ducha naszego karmić powinno. Sztuka w takiej objawie istną jest twórczością, a teatr, na którym dobre dramata i tragedye grywają, najlepszą oświaty szkołą... Tragiczność, będąc tylko aktem

[1]) Autor używał stale wyrazów: objawa, pojawa, przedstawa, jako rzeczow. w r. żeńsk.

rozwijającej się wieczności śród czasu i przestrzeni, jest budzicielką duchowego życia, które śród płaskości naszego padołu wzniosłością nazwaćby można. I właśnie też dlatego, że czysto duchowej jest treści, jest jedną tylko połową całości, jest duszą, której ciałem komiczność być musi... Tragiczność i komiczność, z jednego wypływając źródła, jest objawą nieustającej działalności ludzkiej, a stąd bezwarunkową jednią w źródle swojej powodowości, i tylko względną różnią w czasie i miejscu. Jedna i taż sama rzecz może być, stosownie do tych okoliczności, komiczną i tragiczną, śmiech wzbudzić i przerazić... Komiczność, sama w sobie uważana, jest niedojrzałością lub brakiem wzniosłości; uczucie estetyczne, wewnętrzna własność ducha naszego, będące skalą naszego rozwinięcia się pód tym względem, niezaspokojone ostatecznie przedstawiającym się obrazem, odbiera wrażenie rozstroju, które nie wynikając z uchybienia godności moralnej, ale z nieświadomości, nie oburza je (!), ale tylko śmieszy i rozwesela. Pewna niestosowność rzeczy, miejsca, czasu, snującej się działalności ludzkiej, bez jej świadomości w tej mierze, tworzy komiczne, jeżeli się w szczegóły zapuścić chcemy; uważając rzecz wogóle, jest to cecha poruszającego się człowieka w towarzyskości kole, nie dochodzącego wszakże do stanowiska, które filozofia łącznie z estetyką za najwyższe i najstosowniejsze na czas obecny osądza... Nie zawsze umysł wzbijać się może w krainę wieczności; wtedy jakby dla odpoczynku rozpatruje się w szczegółach otaczającej go doczesności, różnorodne i rozstrojone bytu zarysy swoją chwyta świadomością, urabia z nich pewną całość i takową w żywym obrazie zmysłowemu przedstawia oku. Szczegółowe wady i przywary indywiduów są rozstrojonymi tonami, obok harmonijnie brzmiącego akordu, którym jest myśl autora ożywiająca niewidzialnie całe dzieło i dlatego wywierająca wpływ na życie... Komiczność na dwie dzieli się części. Pierwsza obejmuje to, co śmieszy, bawi, rozwesela; druga, co nie obrażając pogody myślącego umysłu, ucząc, zadowolić go może. Pierwsza jest zmysłowem tylko upojeniem, żadnego dla umysłu nie przynosząca posiłku; druga wciska się za pomocą zmysłów do duszy i na umysł działa. Farsą nazywa się pierwsza, nazwa wyższej komiki służy drugiej. Stosownie do tego życie narodów określić się daje: tam, gdzie ogół w zmysłowem tylko pogrążony użyciu śmieszącą zabawę jako najwyższą pojmuje rozkosz: tam farsa główną odgrywa rolę; jestto gruba jeszcze materya, do historycznych wyrobów wcale nieprzydatna, życie trawiące tylko, istna wegetacya... Chcąc się pojąć w swojej przeszłości i obudzać w czyny historyczną samodzielność, potrzebna jest tragedya; chcąc drzemiącą i niewiadomą siebie obecność do pewnej godności doprowadzić życia, uczynić ją czułą na tragiczną wzniosłość i tem samem do jej żywej przygotować przedstawy, potrzeba komedyi. Pierwsza występuje z koła domowej zaciszy w rozległe przestrzenie publicznego życia i płomieniem namiętności swojej burząc świat stary, jak ów Feniks z popiołów nowem odradza się życiem; druga przy domowem ognisku, w spokojnem nawyknień obracając się kole, jako młoda dziewica swej postaci w zwierciadle przyglądać się i stąd kształty swe coraz piękniej zmieniać musi. Tragiczność budzi i utrzymuje zaród

boskości naszej, zapełnia życie nieskończoności uczuciem; komedya ubarwia prozaiczność doczesności coraz żywszym poezyi urokiem i sposobi przeto do urzeczywistnienia wieczności. Komiczne, mając tylko byt względny, jest małoletnością umysłową w całokształcie społecznym, a przeto środkiem do budzenia drzemiącej samodzielności... Narody moralnego usposobienia a stąd umysłowego życia kierunku w reprezentujących je czynnikach, lubią sztukę i dlatego przenoszą poważne nad śmieszne, wzniosłe nad wesołe, wolą tragedye jak (!) komedye, a zaś wyższą komikę nad pustą farsę. Życie jest poważne, skoro się wznosi do godności poczucia się w sobie; równie i sztuka jako promień objawionej boskości tylko poważną być może; jakoż niemasz sztuki, gdzie niemasz wiecznej życia treści, choćby w małym jego promieniu; i dlatego sceny, na których same grywają farsy, przedstawy, oko tylko bawiące, żadnej karmi społecznemu nie przynoszą życiu«.

Ponieważ tragiczność i komiczność mają się do siebie jak teza i antyteza, musi być zatem, zgodnie z metodą dyalektyczną, synteza, skojarzenie obu czynników. Syntezę tę daje wyższe, pełniejsze, doskonalsze życie, tętniące zupełną samowiedzą, zbliżające się do absolutu. Odbiciu takiego życia autor nie nadaje osobnej nazwy, pozostawiając tę troskę przyszłości; on zwiastuje tylko jego przyjście następnym wywodem:

»Ludzkość, słowo boże wcielone, objawiając się doczesnością, nie zmieniło wiecznej swej natury, źródła swojego pochodzenia, i mocą własnej boskości do początku swojego dążyć i zbliżać się musi. Wieczność i doczesność, bezwarunkowa jednia i względna różnia wytknęła drogę żywota ludzkiego tak, że w każdym czasie i miejscu tymi dwoma momentami żyć i wszelkie drogi swojego istnienia zapełnić może... Krok po kroku posuwa się byt doczesny zpośród sprzecznych sobie wielości do wyższej a wyższej jedności życia. Religia, umiejętność, sztuka, będące duszą tego ruchliwego ciała, coraz wyrazistszą, świetniejszą i trwalszą nadają mu formę, tak że coraz bliżej a bliżej posuwając się do celu, coraz więcej doczesność z wiecznością w jednią się zlewając, już nie ziemię i niebo w odosobnieniu, ale jedną żywą objawiają boskość... Dramatyczność, będąca dzisiaj wydatnym charakterem tworów umysłowych, przepowiednią jest czegoś olbrzymiego, gotującego się w łonie ludzkości, a zarazem skazówką, że wszystko, na czem się dzisiaj opierać chcemy, nie jako stałe prawidło, ale raczej ustęp chwilowy i przechodowy tylko uważać trzeba... Niedawno, przed naszemi oczyma runęła w prochu stara klasyczność; wznosząca się na jej gruzach romantyczność posuwa się jako różnobarwny meteor po widnokręgu umysłowym, nie jako gwiazda stała, ale zwiastunka tylko czegoś, co nastąpić ma. Tak w krainie ducha jakoteż w życiu realnem, wszystko skwapliwie, pośpiesznie jakby w podróży, tymczasowe tylko — nie jest że to materyał do budowy, która ma przewyższyć okazałością i trwałością wszystko, co kiedyś (!) było i jest obecnie? O, wtedy działalności człowieka nie będziemy osobno rozkładać na komiczne i tragiczne, na doczesne i wieczne, ale widzieć ją będziemy w połączeniu, w obojgu razem. Jakąż jej wtedy nadamy nazwę? to rzecz przyszłości, którą chcąc

przygotować i przyśpieszyć, potrzeba obecnie dobrze pojętej przedstawy tragicznego i komicznego, jako najdzielniejszego środka do przywiedzenia człowieka do uznania siebie samego tj. do zupełnej samowiedzy«.

Jeszcze większy nacisk niż Bentkowski położył na równouprawnienie komizmu i tragiczności, na różnorodność przejawów życia i na przedmiotowość w ich malowaniu Hipolit Cegielski w swojej »Nauce poezyi« (1845). Wielką doniosłość ma ta książka w dziejach naszej umysłowości; wykształciło się na niej kilka pokoleń; te poglądy na poezyę wogóle, a na dramatykę w szczególe, jakie krążą dziś jeszcze w większości głów ukształconych, opierają się przeważnie na wyniesionych z niej wspomnieniach. Ale dlatego właśnie winienem tu poprzestać na kilku tylko uwagach. Cegielski powtórzył za Heglem i podział dramatyki, charakterystykę ogólną i szczegółową, ale posługiwał się takimi tylko pojęciami, które wyłożyć było można przystępnie, bez odwoływania się do terminologii filozoficznej. Dramat jest organicznem zlaniem się epiki i liryki; czynność (akcya), charaktery, zależność zdarzeń nawet od charakterów, kollizya polegająca na walce jednostki z wielkiemi lub drobnemi potęgami, określone zostały dokładnie a jasno. Oznaczenie różnicy pomiędzy katastrofą w tragedyi starożytnej a nowożytnej jest bardzo obszerne, tak że później o tem samem piszący Antoni Małecki w »Prelekcyach o filologii klasycznej« (1851.) nic zbyt ważnego w tym względzie dodać nie mógł. Istnieje pewna drobna sprzeczność u Cegielskiego, kiedy ogólnie powiada, iż dramat »obrazuje nam świat idealny jak każda poezya«, a później przy komedyi utrzymuje, iż jej żywiołem jest »zwyczajna realność, nie idealność«, i że zdarzeniami w niej rządzi zwykle »przypadek«. Sprzeczność ta wynikła, jak się zdaje, stąd tylko, że wyrażając się popularnie, nie mógł Cegielski użyć takich abstrakcyjnych rozumowań, jakiemi n. p. Bentkowski znaczenie komizmu wywiódł, nie tracąc wcale z oka zasadniczej myśli o idealnem dążeniu sztuki, o prowadzeniu nas do świata »boskości«.

Krótko także, ale z innego powodu, załatwię się z poglądami Bronisława Ferdynanda Trentowskiego, wypowiedzianemi w »Panteonie wiedzy ludzkiej« (ukończonym r. 1861, wydanym 1874—81). On bowiem nie roztrząsa poszczególnych kształtów dramatycznych; lecz mówi jeno o »pierwiastkach« dramatycznych we wszystkich sztukach pięknych, stawiając ponad wszystko dążność moralną. W dramatyce »czyn« główną i stanowczą gra rolę«.

»Sztukmistrz naucza tu, nie stopniowaniem wyniosłych i gorących pomysłów, nie krasomówczą lub poetyczną siłą, ale splotami samych uczynków. Loika tu polega na następstwie, nie myśli i pojęć, jak zwykle, ale ważnych działań i wypadków. Otwierają się tu szranki, nie dla popisu bujnego i genialnego umu, ale dla tworzącej dzieje woli ludzkiej. I dlatego nie wystarcza tu ani spokojna postać malarska, ani wdzięczne brzmienie, ani pełne ognia i natchnienia słowo. Tu osoby działające występują na scenę i grają rolę. Trzeba widzieć ich twarz,

słyszeć ich głos, czuć i szaleć lub boleć pospołu z niemi. Inaczej sztuka nie dopina tu celu. Geniusz sam, to mało! Mieć go powinien nie tylko twórca sztuki, ale i każdy z jej odgrywaczów. Poeta daje tu li jedną, a aktor drugą uroku połowę... W teatralnych dziełach poeta strzedz się ma właściwej poezyi i wszechkrasomówstwa jak ognia!... Zwyczajne poemata to falujący eter ducha; dramat zaś płynąca samemi dziełami i pracami czasu rzeka. Wszechpoezya inna tak się ma do dramatu, jak muzyka — do tańca«...

Komiczność jest rzeczą najtrudniejszą i najniebezpieczniejszą, bo może wywołać ckliwość, oburzenie, lub obrzydzenie, jeżeli się nie uda. Określa ją Trentowski drastycznie: »Małpa udaje tu człowieka. Jeżeli zaś komiczność ma wzrastać i trącić humorem, to niech znowu człowiek udaje małpę, która go udawała. Pod (!) małpą rozumie się tutaj wszechprzetwarzanie śmieszne, wszechpołożenie niewłaściwe, gdzie człowiek przeciwnie charakterowi i usposobieniu swemu postępować musi, a tego nie umie«.

Śmiech i płacz wciąż się z sobą łączą: »będąc w innym pokoju, nie odróżnisz chichotu od łkania«. Komiczność też łatwo się wylewa w tragiczność, jako śmiech w płacz; sprzeczność pomiędzy temi pojęciami z pozoru wielka, polega »na drobnostce«. Różnica w gruncie tylko e t y c z n a, tylko taka, jak »między dobrem istnem, a dobrem w szatach złego«. I tak: »osoba z charakterem silnym i twardym, zostając wierna Bogu i sobie, a woląc iść na śmierć, niż wyprzeć się cnoty i powinności, upodlić się i dać na duszę cyrograf czartu, grać będzie tragedyę; osoba zaś z charakterem gibkim i miękkim, wierna również Bogu i sobie, lecz nieco lekkomyślna i wesoła, dozwalająca drwić z siebie i drwiąca w duszy ze wszystkiego i ze wszystkich, lubiąca krotofile i żarty, umiejąca przemieniać w nie zgoła grozę: rzuci się i w najgorszem położeniu do grania komedyi«.

Na czemże tedy polega tragiczność? »Albo na nieznośnych cnocie i srogich położeniach, na okropnej sytuacyi, albo też na twardych z obu stron, ale dobrych i złych charakterach osób. Ukazuje się tu zawsze cherubin w szponach losu lub ducha złego«. Tragiczność strzedz się ma przesady tj. okropności, którychby dusza ludzka wytrzymać nie mogła (za przykład podany Franciszek Moor Schillera). »Tragiczność wyczynia się apoteozą boleści, jak komiczność apoteozą śmiechu. Apoteoza zaś i jedna i druga powinna dawać nam nie zwierzęcość, lecz bożość, nie piekło, lecz niebo«.

Dramat w ściślejszem znaczeniu nazywa Trentowski »charakterystyką dramatyczną«, bo idzie tu nie o tragiczność, ani o komiczność, ale o »mistrzowskie charakteru odmalowanie«. Dobrym komedyopisarzem może być człowiek wesoły i dowcipny; tragedyopisarzem — człowiek głębokich uczuć etycznych; ale dobrym malarzem charakterów »będzie tylko wielki psycholog, antropolog, znawca ludzi i świata«. Jest to sztuka najtrudniejsza; bo na dnie charakteru widać zawsze etykę: »Brzydkie i złe charaktery są wła-

ściwie niecharaktery lub brak charakterów. Malarz charakterów musi więc sam kochać gorąco cnotę i przedstawiać ją w całej promiennicy jej z niebios. Starać się trzeba o apoteozę charakterów. Ale i tutaj »szkodzi bardziej przesada, niż niedosada; nie rób nam Boga z mężów wielkich, ani szatana z ludzi złych!« Niech pierwszych cechuje tylko bożość, a z drugich wygląda, pomimo całej ich złości, człowieczeńskość!

Trentowski bolał nad upadkiem teatru za swoich czasów. »Żadna rozkosz na ziemi — mówił — nie może być większa, czystsza i świętsza a człowieka godniejsza, ani zamykać w sobie tyle nauki dla życia, ani podnosić do niebios i uzacniać tyle naszego ducha, nad rozkosz, która najduje się w teatrze; szkoda tylko, że teatr tak rzadko bywa dobry!... U Greków celem była apoteoza ojczyzny, bohaterstwa, cnoty, powinności, chwały, wszystkiego co wielkie i święte. A co celem jej u nas? Zaprawdę, apoteoza kobiety! Miłość płciowa, zaczem najniższa, najpodlejsza i jeszcze zwierzęca, to oś i piasta, którą się toczą nasze teatralne sztuki. Ona powtarza się tu we wszystkich kształtach, powtarza się aż do przesytu i ckliwości. Duch też głębszy tak znudzony nią bywa, że porzuca wreszcie teatr na długo, a czasami i na zawsze«.

Dlaczego literatura polska, tak bogata w innych działach, jest ubogą w dramata? Trentowski na pytanie to odpowiada tylko napomknieniem delikatnem: »Zdanie jest dość ogólne, że narody miłujące akcyę w życiu, miłują i akcyę na scenie. My od pewnego czasu wynosimy pod niebiosa działanie; chcemy poezyi czynu i filozofii czynu. Radzibyśmy byli, ażeby słowa zamieniały się w ryczące ogniem spiże. A wszelakoż sztuk dramatycznych u nas tak mało! Azali duch nasz przypadkiem nie ceni tańca, gry i zabawy więcej od akcyi«?...

VI.

Ażeby uzupełnić wykaz ogólnych teoryi dramatu, wygłoszonych w tym czasie, winienem wspomnieć o poglądzie Mickiewicza, wypowiedzianym 4. kwietnia 1843. r. w Kolegium Francuskiem. Nie będzie to stanowiło przerwy w wywodach moich, gdyż jakkolwiek poeta nasz nie opierał się na Heglu, nie wyrzekł przecież o dramacie nic takiego, coby dźwięczało przeciwieństwem wyraźnem z zapatrywaniami filozofii bezwzględnej na ten sam przedmiot. Rys panteistyczny, wyróżniający Hegla od indywidualizmu Mickiewicza, w teoryi dramatycznej niema znaczenia zasadniczego i może być całkowicie pominięty.

Mickiewicz przeszedł wszystkie główniejsze doby rozwoju form dramatycznych. W pierwszej młodości pisał tragedye w smaku pseudoklasycznym, ale je spalił; pod wpływem poezyi romantycznej wprowadził do dramatu duchy, upiory wedle wyobrażeń ludowych; potem był zabitym Szekspirzystą i nienawidził wszelkiej niejasności, nieokreśloności (miast i wysp, których na mapie nie widać, królów

nieznanych w historyi i t. p.), zapalał się do obrazów historycznych, malujących daną epokę wiernie, bez żadnych zmyśleń; gdy uczucia i pojęcia mistyczne zaczęły się w nim skupiać i potęgować, wprowadził do III. części »Dziadów« świat nadprzyrodzony w duchu katolickim pojęty (aniołowie i szatani; widzenia wieszcze).

Mówiąc o dramacie w Kolegium Francuskiem, zostawał już pod silnym wpływem mesyanizmu i za rzecz najważniejszą uważał przedstawienie ścisłego związku między światem realnym, ziemskim, a światem nadziemskim, duchowym. Z tego punktu widzenia nakreślił teoryę dramatu; z tego punktu widzenia poddawał krytyce dramaty istniejące.

Jak Hegel, poczytywał i Mickiewicz dramat za zlanie się wszystkich żywiołów poetycznych, za najpotężniejsze artystyczne wcielenie poezyi (»Le drame est la plus forte réalisation artistique de la poésie«). Dramat pojawia się prawie zawsze przy kresie pewnej epoki i zwiastuje nową. Kiedy myśl, ożywiająca naród, znalazła już przedstawicieli w życiu; kiedy już wydała bohaterów; stara się wówczas utrwalić wspomnienie ich czynów za pomocą sztuki, wydaje dramat. Sztuki tej zadaniem jest pobudzić umysły opieszałe — do czynów (»est destiné à déterminer à l'action les esprits retardataires«). Jeżeli się wyrodzi w komedyę, w farsę, to w końcu zniknąć musi. Dramat w najwyższem i najszerszem znaczeniu słowa winien złączyć wszystkie żywioły poezyi prawdziwie narodowej, (»doit réunir tous les éléments d'une poésie vraiment nationale«), tak samo jak instytucya polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne. Dowodem tego najwspanialszym jest tragedya grecka, zwłaszcza Eschyla i Sofoklesa. W jej chórach znajdujemy wzniosłą lirykę czasów pierwotnych, a w dyalogach epopeję odtworzoną w czynach Achillesów, Ulisesów, a nawet bóstw, znanych ludowi z pieśni Homera. Nigdzie tak jak w Grecyi dramat nie osiągnął takiej doskonałości, tak całkowitego wcielenia (»nulle part le drame n'a acquis une telle perfection, une réalisation aussi complète«). U chrześcijan w wiekach średnich misterya nastają po epoce bohaterskiej, po wojnach krzyżowych, we wspaniałych próbach malują wszechświat według pojęć chrześcijańskich tj. ziemię, niebo i piekło. Dramat hiszpański i Szekspirowski, wydoskonalił niektóre części tej rozległej kreacyi; ale klasycyzm francuski, odrzuciwszy niebo i piekło, zamknął dramat w salonach i buduarach, gdzie dotychczas pozostaje. To też klasycyzm ten będzie pewnie usunięty jako wtręt obcy (»un épisode étranger«), jako rodzaj oddziaływania pogaństwa na rozwój dramatu chrześcijańskiego. Tak zwana »cudowność« (le merveilleux) nie jest bynajmniej machiną poetycką, służącą do zaostrzenia ciekawości czytelnika lub wzmożenia zajęcia, jakie budzi poemat; lecz jest częścią nieodbitą wszelkiej wielkiej kompozycyi (»une partie intégrante de chaque grande composition«), każdej kompozycyi drgającej życiem. W każdym utworze poetyckim istnieje w głębi coś niewytłumaczonego, tajemniczego; w drobnych utworach jest ono jakby tchnieniem

z wyższej krainy, jak niejasnem wspomnieniem lub przeczuciem świata nadprzyrodzonego, a w epopei i w dramacie przybiera kształt widzialny bóstwa (»d'un être divin«). Różne ludy różnie pojmują świat nadprzyrodzony i w rozmaity sposób wchodzą z nim w związek. Celtowie obdarzeni są »wzrokiem podwójnym«, jak to widać z dawnych poezyi, a nawet i z niektórych najświeższych. Germanowie umieją się komunikować z duchami za pomocą wywoływania ich i stanu magnetycznego. Słowianie wierzyli przedewszystkiem w upiory, tj. mówiąc filozoficznie w byt indywidualny ducha ludzkiego nawet po śmierci Kult duchów, przechowany w obrzędzie »Dziadów«, stanowił ważną część religii słowiańskiej. »Jeżeli wśród ludu znajdą się dzisiaj ludzie, co przez zetknięcie się z warstwami cywilizowanemi, zaniedbali praktyki religijne lub zatracili nawet pamięć nauk religijnych: to nie spotkamy ani jednego, coby utracił wiarę w byt indywidualny duchów po śmierci«.

Ażeby utworzyć dramat prawdziwie narodowy, uznany za taki przez lud słowiański, potrzeba poruszyć wszystkie przenajróżniejsze struny uczuć i pojęć i przebiedz całą skalę poetyczną, od piosnki do epopei. Takich dramatów, albo zbliżonych przynajmniej do takiego ideału, Mickiewicz naliczył tylko trzy: »Borysa Godunowa« Puszkina, »Obylicza« Milutynowicza i »Nieboską Komedyę« Krasińskiego. Przyznając »Borysowi« wielkie zalety, zarzuca mu to głównie, iż akcyę ograniczył sferą ziemską, zapomniawszy o przeczuciach świata nadprzyrodzonego, zaznaczonych w prologu. »Obylicz« wzniósł się wyżej. Autor zużytkował w nim ton pieśni serbskich po mistrzowsku, przeprowadził akcyę na ziemi i w niebie, przedstawiając aniołów w duchu wyobrażeń ludowych, bez zużytkowania nawet objaśnień, jakie mógł znaleźć w księgach kościelnych. Czynność rozpoczyna się w zamku książąt serbskich, przenosi się do cerkwi, a kończy w namiocie tureckim wobec śmiertelnego łoża Amurata, którego zabił Obylicz. »Nieboska Komedya wzlatuje wyżej jeszcze; jest ona bardziej narodową, a równocześnie bardziej słowiańską. Swiat nadprzyrodzony jest w niej nie tylko poetyckim i ludowym, ale rozwija się według pojęć wyrobionych już w naszym wieku. Na ziemi obrabia wszystkie zagadnienia, poruszające lud słowiański; wprowadza wreszcie chór duchów niższych, prawdziwe święto umarłych, a kończy proroctwem. Żaden teatr nie wystarczyłby na przedstawienie »Nieboskiej«; mogłaby się ona doczekać tylko częściowej reprezentacyi, gdyby przełamano zwyczaje obowiązujące dziś dramat; bo trzebaby wyprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie bowiem, wypełniające zasadniczą część tego dramatu, musiałoby podanem być publiczności przez samego poetę, a objaśnionem za pomocą obrazów panoramicznych; niebo i piekło należałoby wziąć z obecnych przedstawień operowych.

Poeci atoli słowiańscy powinni narazie zrezygnować z przedstawień teatralnych, czekając na przyszłe udoskonalenia techniczne, a pisać dla czytelników, bo same środki sceniczne nie stanowią

rzeczy głównej; dowodem sztuki Szekspira, odgrywane w szopach lub w nędznie zaopatrzonych teatrach. Słowianie lubują się przedewszystkiem w słowie; dla nich najpiękniejszą dekoracyą jest niebo gwiaździste, na które patrzą z zachwytem, kiedy wobec cudów architektury czy malarstwa przechodzą z podziwem wprawdzie, lecz bez uniesienia i zapału. Słowianie skłonni są do podziwu, ale tylko dla rzeczy, wstrząsających ich dusze.

»Nieboska Komedya« przewyższa kompozycyą wszystkie znane Mickiewiczowi dramata europejskie; ale chociaż jednoczy w sobie kilka żywiołów narodowych, nie jest całkowitem, zupełnem wcieleniem duszy słowiańskiej, nie daje jeszcze dostatecznego pojęcia, czem ma być kiedyś dramat słowiański. Nie można spodziewać się rychłego urzeczywistnienia idei takiego dramatu, to tylko pewna, że poeci przeniknąć się powinni myślą, iż urzeczywistnienie to nie polega na udoskonaleniu środków scenicznych, ale zależy od pomysłu poetycznego. Przejąć się im mianowicie potrzeba uczuciem skrupulatności i bogobojności w użyciu świata nadprzyrodzonego, tak lekkomyślnie, a nawet śmiesznie obrabianego dotychczas w sztuce chrześcijańskiej. Rzecz dziwna, poganin Homer do tej pory pozostał w tym względzie najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko się naprzód odbywa w świecie duchów, a potem dopiero człowiek wykonywa myśl boską. Człowiek atoli nie jest ślepą maszyną; może przyjąć lub odrzucić pomoc bóstwa; lecz cała siła jego zależy od owego tajemniczego wpływu. Dlatego bohaterowie Homera są daleko naturalniejsi, daleko zrozumialsi dla nas, aniżeli bohaterowie Tassa lub Waltera Scotta i Coopera, zawsze jednacy, zawsze nieustraszeni. Ludzie homerowscy mają chwile szczęścia, odwagi, dni powodzenia, których sami sobie wyjaśnić nie mogą; a znowuż gdy są opuszczeni od bóstwa, doznają zmieszania, trwogi, uciekają z pola bitwy. »Smutna to rzecz, że po tylu wiekach nikt wśród poetów nie zbliżył się do Homera w poznaniu wielkich tajemnic ludzkości«. Nie warto nawet wspominać o świętokradzkich nadużyciach, jakie popełniono w nowszych czasach, ośmielając się owe tajniki w sposób pospolity ludziom odsłaniać.

Mickiewicz wkońcu radzi wszystkim poetom słowiańskim, by odczytali uważnie przedmowę do »Obylicza«, Jestto list autora do zmarłego przyjaciela, któremu przyrzekł był napisać dramat z dziejów serbskich. Ukończywszy swe dzieło, zapytuje drogiego nieboszczyka z nieporównaną szczerotą, czułością i naiwnością: »Zejdź — powiada — z krain niewidzialnych, przez siebie zamieszkiwanych, by razem ze mną przeczytać mój dramat; przybądź w otoczeniu wszystkich bohaterów słowiańskich: Juga-Bohdana, wodzów z doby Nemaniczów, a szczególniej Obylicza. Nie zapomnij zwłaszcza o Obyliczu i powiedz mi, czym nie uchybił duchom dziadów moich, czy słowa moje są podobne do słów, jakie oni niegdyś wypowiedzieli, czym nie przeinaczył ich czynów«. Zdaniem Mickiewicza, każdy dramat poważny, w którym wywołuje się z grobu

osoby świętych i bohaterów, powinienby się rozpoczynać od takiego wezwania.

Myśli poety naszego o zadaniu dramatu nie znalazły odgłosu wśród współczesnych i dopiero w dobie najnowszej poszedł jeden wielce utalentowany pisarz (S. Wyspiański) w kierunku przezeń wskazanym, starając się połączyć wyobrażenia ludowe o życiu zagrobowem z symbolami, wytworzonemi przez myśl równie badawczą jak twórczą.

VII.

W szczegółowych rozprawach o literaturze dramatycznej, najwięcej się oczywiście zajmowano Szekspirem. Z początku były to ogólnikowe i pobieżnie rzucane uwagi z powodu przekładów, jakie się ukazywały. I tak Kraszewski rozpisał się w »Tygodniku petersburskim« r. 1840. o tłumaczeniu Hamleta przez Hołowińskiego; Michał Grabowski w »Roczniku literackim« r. 1843. o wszystkich dramatach Szekspira, również głównie z powodu Hołowińskiego; Emilian Rzewuski w »Studyach filozoficzno-literackich« (1847) dał ogólną charakterystykę wielkiego dramatyka, kończąc ją temi entuzyastycznemi słowy:

»Nigdy poeta nie wyraził i nie rozebrał tyle namiętności, żaden nie zstąpił do tych głębokości w duszy ludzkiej. Nie powiodły się usiłowania komentatorów, chcących tłumaczyć jego dzieła sposobem mitów i symbolów. Najwyszukańsze w tej mierze wykłady okazały się niedostatecznemi; tę jedynie część w nim pojęli, którą sami zdolni byli zrozumieć, nie wiedząc bynajmniej, iż wielki poeta mówił nie tylko o tem, co wiemy, lecz i o tem, co wiedzieć będziemy, a o czem słabość nasza ani teraz zamarzy«.

Systemat i metodę Heglowską do rozbioru twórczości Szekspira zastosował u nas pierwszy, o ile mi wiadomo, na większą skalę (po wzmiankach Kremera) nieznany z nazwiska kryptonim *K. B.* pisząc w »Dzwonie literackim« (Warsz. 1846., t. II., 366 do 389): »Kilka słów o komedyach Shakespeara«.

Wskazawszy zasadniczą różnicę między komedyą starożytną a nowoczesną w wyższem rozwinięciu niezależności wszystkich jednostek a przez to w podniesieniu stanowiska kobiety, zaznacza, iż zadaniem komedyi nowożytnej jest wykrycie stosunku życia indywidualnego do życia ogólnego, wydobycie na jaw wewnętrznej natury człowieka z pod pozornej przypadkowości, podniesienie zasłony, zakrywającej w zwykłym świecie istotę rzeczy. Ażeby zadanie to spełnić, komedya przybrać może kształt dwojaki: bo poeta może przedstawiać świat komicznie w ogóle jego, albo też wykazywać komiczność w poszczególnych charakterach i położeniach. Pierwszy kształt nazywa autor »humorystycznym« i uważa go za zgodny z duchem chrześcijańskiego na świat poglądu Można tu uczynić zadość istotnym wymaganiom dramatu, albo też (jak w komedyach Ludwika Tiecka) oddać się całkowicie fantazyi, nie ujętej

w żadne karby i zlekceważyć »czystą formę« dramatu. Ten atoli kształt rzadko się dzisiaj pojawia, choć u Szekspira przeważał. Zazwyczaj obecnie poeci, którym brak rzetelnego »humoru«, wynajdują komiczność w sposobie starcia się z sobą charakterów i zawikłania akcyi. Tu znowu dwie odmiany wyróżnić trzeba: »Albo poeta ma na celu akcyę tak powiązać i intrygą powikłać, iż przy rozwiązaniu, pojawia się niezmierna bystrość poetycznej dyalektyki (Hiszpanie mistrzami są w tym względzie, mianowicie w wynalezieniu intrygi, szczególniej zaś Moreto i Calderon); albo też poeta zwraca szczególną uwagę na indywidualność i przedewszystkiem stara się, ażeby niedorzeczność i błędy pojedyńczych osób jawnie i wybitnie okazały się w śmieszność wzbudzających położeniach i wesołych zarysach charakterów (Molière)«.

Komedye Szekspira podciąga nasz autor do działu humorystycznych κατ' ἐξοχήν, gdyż w nich życie w najrozliczniejszych kształtach pojętem bywa »ze stanowiska samejże idei«. Wprawdzie ich akcya często obraca się w zakresie tylko rodzinnym, lecz »z idei wychodzące światło łączy nawet wszelką pojedyńczą drobnostkowość wewnętrznym węzłem z tem, co stanowisko absolutnego ducha stanowi, okazuje w społecznych stosunkach prawdę pojedyńczym charakterom właściwą«. Jak Arystofanes w starożytności, tak i Szekspir »nie zaniedbuje negacyjnego momentu i częstokroć wykazuje, jak idealna natura, owa wyższa istota człowieka, z łatwością w czczy pozór przechodzi i w śmieszność się przekształca; jak niedorzeczność, ograniczoność, łącznie ze słabościami serca, uporem i egoizmem, w bliskiem zostając z właściwem złem pokrewieństwie, wdzierają się w świat towarzyski i obyczajowy«. Równocześnie jednak widzimy w tychże komedyach wszystko, »co rzeczywistość najpiękniejszego i najwznioślejszego przedstawia«, bo poeta umiał »połączyć z przemijającymi światowymi pozorami i błędami ową głębokość uczucia, ową szlachetność ducha i poświęcającą się miłość, która dopiero w nowszym, chrześcijańsko-romantycznym świecie objawiać się poczęła«. Zbyt ostre przeciwieństwa starej komedyi greckiej łagodniejszą przybrały postać u Szekspira. »Śmiała ironia, swawola w wielkich rozmiarach, dawnej komedyi właściwa, nie znika i tutaj, lecz wyśmianie świata przechodzi w szczery uśmiech, w wesołą rozrywkę, jako znak pojednania wewnętrznej prawdy z przedmiotowością [1]). Z tej również przyczyny gdy oznaki tego wesołego życia w postępie dramatu same się pojawiają, przeto i osobna, od akcyi zupełnie oddzielna liryczność zbyteczną tylko byłaby ozdobą. Lecz jak w poważnych Szekspira dramatach filozoficzne rozmyślania i uwagi działających charakterów częstokroć znaczenie chórów dawnej tragedyi przypominają:

[1]) »Przedmiotowość« znaczy tu tyle co »realność« »rzeczywistość zmysłami dostrzegalna«.

tak też i ów szał wesoły pieśni Arystofanesa z życiem dramatycznem komedyj Shakespeara nierozdzielnie jest złączonym«.

Wszystkie komedye wielkiego Albiończyka autor dzieli na dwie klasy. Pierwsza z nich najbardziej się zbliża do komedyi charakterów i intrygi, lecz wznosi się nad nie, ponieważ poeta patrzy i tu na życie z ogólniejszego punktu widzenia, niezależnie od jednostronnych, moralnych, czy psychologicznych względów. Nie odsłania tu Szekspir »istotnych tajemnic życia«; lecz pokazuje, jak życie nasze powszednie »powierzchownie się tylko urzeczywistnia i w wesołej objawia czczości«. Do tej klasy należą: Wesołe kobiety z Windsoru, Dwaj panowie z Werony, Komedya omyłek, Koniec wieńczy dzieło, Poskromienie złośnicy.

Do drugiej klasy policzył autor te komedye Szekspira, gdzie »w przeciwieństwie do wesołego świata pozorów i ułudzeń, do życia na zewnętrznych ograniczonego względach, występują grupy bezpośrednią odziane powagą, okazujące prawdziwe życia znaczenie«. Takiemi są: Wieczór trzech króli, Stracone zabiegi miłości, Jak się wam podoba, Wiele hałasu o nic, Kupiec Wenecki.

»Jakkolwiek komedye te, w pojedyńczych swych częściach składowych, częstokroć ścisłą mają styczność z przeciwnym sobie w charakterze i formie dramatem; stanowisko wszakże światowe i społeczne, które im za zasadę służy, cechy istotnej komiczności bynajmniej nie utraca. Życie albowiem w każdym rysie z tej pojęte jest strony, która do wesołej gry pole otwiera i na tej drodze w rozwiązaniu prawdziwą rodzi powagę Powaga zatem, w komedyach Shakespeara zawarta, nie jest zupełnie rozwinięta, t. j. rozwinięcie jej nie jest samoistne, lecz o tyle tylko się okazuje, o ile rzeczywista wesołość istotną zasadę życia społecznego oświeca. Gdyby zaś dramata powyższe nie zawierały w sobie powyższych postaci, treść ich nie mogłaby być tak obfitą i bogatą, ani byłaby w stanie wykazać prawdy rzeczywistego świata«. Powaga i wesołość łączą się u Szekspira za pośrednictwem właściwej mu »ironii«; bo »części powagą oznaczone muszą wydać się podobnemi do tych, które bezpośrednio jako śmieszne występują; jak również i świat śmieszności spokrewnionym się być zdaje z tem, co istotną powagę stanowi«. Świat atoli śmieszności, choć w wydatnych wystawiony rysach, nigdy nie razi zupełną czczością. »Nie można dość podziwiać Shakespeara za sposób, z jakim(!) tenże najwyższy stopień ograniczenia i głupoty w chłopach, pasterzach, rzemieślnikach i starych sługach sądowych wykazuje. Możnaby powiedzieć, iż mianowicie przez wprowadzenie w życie kilku powyższych postaci wystawił Shakespeare taki wzór głupstwa, iż w indywiduach rzeczywistego świata częstokroć widzieć nam się zdaje tylko wierne naśladownictwo owego pierwotnego typu, niezatartymi przez poetę nacechowanego rysami. A jednakże charaktery te nie zostawiają po sobie samych tylko wrażeń głupstwa lub znękanego życia, gdyż kształty rzeczone zachowują w sobie pomimo to wewnętrzną istotę ludzkiej natury i częstokroć nawet przy całej swej ograniczoności są jednak obdarzone owym szczególnym darem szczęśliwego znalezienia się i trafnych odpowiedzi«.

Obok tych dwu klas komedyi »humorystycznych« stawia nasz autor trzy komedye »fantastyczne« — najśmielsze obrazy komiki poetycznej — Sen nocy świętojańskiej, Burzę i Opowieść zimową; — bo jakkolwiek one w gruncie należą do drugiej klasy, mają przecież odrębny, sobie właściwy charakter i osobno rozważane być muszą. Napozór zdawaćby się mogło, że w nich poeta całkowicie pomija stosunki realne, otwierając przed oczyma naszemi czarodziejski świat snów i baśni; wchodzą tu na scenę elfy i gnomy, a raz nawet jakieś pośrednie między złym duchem, zwierzęciem a człowiekiem stworzenie (Kaliban); czasy i narody w dziwacznym występują nieładzie. Co więcej, nietylko w tych zewnętrznych, zmysłami dostrzegalnych rysach widzimy odstąpienie od zwykłej, realnej prawdy, ale także w powiązaniu wewnętrznych przyczyn a skutków, gdyż oto »władza możniejszych od człowieka istot i wpływ cudownych okoliczności sprawić dopiero może harmonię w fantastycznym nieładzie rozrzuconych żywiołów« — czary, los kapryśny napozór, przypadek ogromną grają tu rolę.

I tutaj jednak Szekspir umiał »istotę człowieka i życia« uwydatnić. W tych komedyach fantastycznych« spada zupełnie zasłona najskrytszych sprężyn działania, tajnej gry pospolitych i szlachetnych namiętności, wreszcie swawoli, która już to jako słabość, już też jako istotna złość się okazuje«. Sprawiają one dziwne, ale harmonijne wrażenie: »Poznajemy z jednej strony w rzeczywistem życiu tożsamość natury ludzkiej, we wszystkich zarówno pojawiającej się wiekach, z drugiej natomiast widzimy w poetycznym świecie kształty, w zupełnem będące przeciwieństwie z otaczającą nas rzeczywistością. Lecz dalecy od uważania żywiołów tych za obce, szkodliwe i zbyteczne, widzimy raczej, jak są ścisłym złączone węzłem z owem sennem przeczuciem, od którego umysł nasz uwolnić się nie zdoła. Sztuka poety rozwiązuje zupełnie i jednoczy sprzeczności i wznosi nas do stanowiska, w którem baśń i rzeczywistość, z chęcią i wiarą widziany cud i prawda życia pospolitego jedną harmonijną stanowią całość«.

Rozbiorem Snu nocy świętojańskiej, jako utworu zawierającego »najwięcej wdzięku i prawdziwie komicznej wesołości,« zakończył autor wywody swoje. Z rozbioru tego, odznaczającego się wielką subtelnością, wybieram tylko dwa ustępy najciekawsze, jeden o allegoryi, drugi o fantastyczności.

W określeniu dwojakiego rodzaju allegoryi wyróżnia autor, właściwie mówiąc, allegoryę i symbol; nie używa wprawdzie wyrazu: symbol, lecz niewątpliwie myśli o pojęciu przezeń wyrażonem. Idzie tu właśnie o to, czy Sen nocy świętojańskiej uważać za allegoryę czy nie.

»Allegorya — mówi autor — w zwyczajnem tego wyrazu znaczeniu tam ma miejsce, gdzie rzeczywistość w swym zewnętrznym kształcie żadnego nie ma znaczenia, ale pojawiające się momenta zaród wyższych, nieurzeczywistnionych pojęć w sobie zawierają. W tem znaczeniu Sen w wigilię św. Jana, gdzie przedstawiona akcya taką jest, jaką się

istotnie objawia, allegoryą być nie może. W wyższem wszakże rozumieniu, o ile wszystkie składowe części w bezpośredniej znajdują się z ogólną ideą życia styczności, dramat ten nazwę allegorycznego poematu bez zaprzeczenia nosić powinien. Widzimy tu życie podległe działaniu miłości, według upodobania, jakby zaślepionym przez nią człowiekiem rządzącej. Sposób, w jaki namiętność ta nagle się pojawia bez wewnętrznego związku, któryby wymagania rozsądku mógł zaspokoić, jedne indywidua łączy, drugie już złączone rozdziela, przypomina świat snów i marzeń, w którym, niezależnie od rzeczywistych względów, wola najróżnorodniejsze łączy żywioły. W śnie mamy i uczucie i uznanie, [1]) ale nie rzeczywistą świadomość [2]) z odznaczeniem wszelkiego logicznego i czasowego porządku; polot wyobraźni naszej niczem powściągnąć się nie daje i rozsądek wszelkiej przynależnej mu prawdy pozbawia. Na tej drodze, przez usunięcie rzeczywistego uznania, zbliża się ten do szaleństwa, które w tem się pojawia, iż indywiduum, przy czuwaniu i pozornej świadomości, czczych, mimowolnie duszę i umysł zajmujących wyobrażeń od prawdziwych rozumowych myśli rozróżnić nie jest w stanie. Z drugiej wszakże strony, świat snów i marzeń, w którym imaginacya nad zwyczajną, doświadczalną wznosi się sferę i sama z siebie niebo wywołuje i stwarza, ścisłą ma styczność z tworami wzniosłej poezyi; co więcej, urok snu okazuje, iż nawet w tych, którzy są dalecy przy czuwaniu od idealno-poetyckich wyobrażeń, mimowolnie pewna siła się objawia, w niejakiej z twórczością będąca analogii. Tak więc poecie zdaje się, iż uważać musi za sen życie wogólności, o ile miłość nad nim panuje i rządzi, i człowieka w najdziwniejsze, a nawet za niepodobne zwykle uważane położenia przenosi. Lecz są sny smutne i wesołe; — rzeczywiste też życie raz jedne, raz drugie przypomina. W obecnej komedyi jest mowa o śnie, jaki najnaturalniej w nocy letniej z wnętrza człowieka wypływa, i w którego uroku cudowność, częstokroć okropna, we wdzięczną wesołość przechodzi«.

Czyż to nie jest opisanie symbolu wyrażonego w Śnie nocy śto-jańskiej? Co do fantastyczności, stanął autor dobitnie w jej obronie.

»Zimny rozsądek może wyrzec, iż duchy są to tylko senne widziadła lub wymysły wyobraźni. Jeżeli wszakże cudowność w fantazyi człowieka, w czasie pięknej nocy księżycowej zawartą, lub w miłosnej grze uczuć wykazującą się, napotykamy również i w dziedzinie poezyi: dlaczegoż nie mielibyśmy przyjąć i zrozumieć kształtów, jakie Shakespeare w obecnej przedstawia komedyi? To przynajmniej pewna, iż w eterycznych tych istotach urzeczywistnia poeta najdelikatniejsze i najskrytsze wewnętrzne wzruszenia i uczucia. Gdyby zatem z poematu tego usunąć wypadło świat duchów i wieszczek, nie popadłby on wprawdzie w prozę życia pospolitego, ale znikłyby istotne piękności, wruszające najtajniejsze strony uczuć wewnętrznych. Ażeby duchy te, nietylko ze-

[1]) t. j. świadome wyobrażenia i pojęcia, gdyż poznajemy śniące się nam rzeczy i stosunki.

[2]) dziś powiedzielibyśmy: samowiedzę.

wnętrznym nas mamiły kształtem, lecz i rzeczywisty wzbudzały interes, potrzeba było, aby, jakkolwiek delikatniejszymi od człowieka skreślone rysami, spokrewnionemi się wszakże wykazały z nim, z popędem jego uczuć i działań. Dlatego też widzimy, jak i w nadzmysłowym świecie powstaje spór między Oberonem i Tytanią, szkodliwie na całą zewnętrzną działający przyrodę. Jak z jednej strony zazdrość przyczynę sporu stanowi, tak z drugiej kaprys i upór w siłę go wzmaga. I tu nawet czary wpływać muszą, za których działaniem Tytania potworną kochać poczyna istotę, nim nastąpi pojednanie królewskiego stadła. Ponieważ zaś to, co się w nadprzyrodzonej wydarza sferze, nader jest spokrewnionem z rzeczywistą historyą dwóch par miłosnych na ziemi, z łatwością przeto przyszło poecie obie części komedyi w jedną harmonijną złączyć całość. Oberon i Tytania, błogosławiąc wszystkie trzy wesela w jednym odbywane dniu, nie mało się przyczyniają do ukończenia akcyi i sprawiają, iż ogarnia widza nieokreślona wesołość, w której wszelkie utrapienie i smutek jak w rozkosznym znika śnie«.

Nie wiem, o ile oryginalną jest ta rozprawka kryptonima; nie tylko pojęcia w niej zawarte, lecz sposób wykładu, styl wskazują, że autor czerpał obficie ze źródeł niemieckich; zależności jednak jakiejś bliższej od pewnego wzoru wykazać nie potrafię. To tylko stwierdzić winienem, że do dziś dnia pozostała ona u nas nie jedyną wprawdzie, lecz najobszerniejszą i najlepszą, w zakresie charakterystyki komizmu Szekspirowskiego i stąd zasługuje na zaznaczenie i dokładniejszą rozwagę.

VIII.

Wydane w r. 1849. obszerne dzieło Gervinusa o Szekspirze wpłynęło silnie i na naszą także literaturę krytyczną Wprawdzie nie przetłumaczono go — było ono dla nas za duże — a streszczenie jego ukazało się dopiero w 20 lat po ogłoszeniu oryginału (»Szekspir, przekład z Gerwinusa« w »Bibl. Warsz.« 1870, t. I. i II.); ale wielu czytało je po niemiecku i korzystało obficie, albo niewolniczo, jak n. p. Komierowski we wstępach i objaśnieniach do tłumaczonych przez siebie »Dramatów Szekspira« (Warsz. 1857—8, trzy tomy), albo swobodniej z dołączeniem uwag komentatorów angielskich, jak Józef Paszkowski, lub Stanisław Koźmian, jak zresztą prawie wszyscy późniejsi jeszcze aż do dni dzisiejszych niemal sprawozdawcy i krytycy dramatyczni. Gervinus stał się na długo wyrocznią estetyczną w sprawie utworów Szekspira; do jego głosu czasami przyłączało się u nas spóźnione echo opinii Aug. Wilh. Schlegla, jak n. p. w trzech prelekcyach Fr. Henryka Lewestama »O poezyi dramatycznej« (Warsz. 1867). Pod względem teoretycznym nic nowego te prace nie przynosiły, ale były ważne ze względu na przygotowanie publiczności do czytania i rozumienia »starego Willa«, którego miano często na ustach, ale rzadko w głowie.

Za najoryginalniejszą odrośl poglądów niemieckich wogóle a Gerwinusowego w szczególności, można uważać »Studya nad dramatycznością w utworach Szekspira« skreślone przez Apolla Nałęcz Korzeniowskiego (Bibl. Warsz. 1868, t. II.). Autor miał przekonanie, że historyi rozwoju »istoty poezyi dramatycznej« być nie może, tylko historya rozmaitych jej kształtów. Istota jej bowiem, »jak każde objawienie czy natchnienie zstępowała zawsze doraźnie w całej swej doskonałości, czy to w pierwotnych wiekach na wybrane dusze proroków i wieszczów, czy w dni późniejsze ludzkości na geniusze, i dziś gdy nam się objawia, to zawsze w pełni swej szczytności, cała doskonała«. Oryginalnie pojmował rzeczywistość w stosunku do urojenia i oparty na tem pojęciu podział sztuk Szekspira.

»Systemat nowy sztuki dramatycznej powstał w jego duszy przez zagłębienie się w istocie człowieka. Geniusz wieszcza przejął się i natchnął widokiem powszechnym, codziennym prawie, niemniej przeto niedopatrzonym przez ludzkość, chociaż ona sama jest tego widoku sprawczynią i ciągle ma go przed okiem. Widokiem tym są owe straszliwe zapasy Człowieka z potęgami Losu. Wywołuje on łzy i litość z uczucia ludzkiej woli przerażonej, gdy ona patrzy na tę niezmierną nieodpowiedniość między usiłowaniami człowieka a niespożytością Przeznaczenia, między bezgranicznem pożądaniem ludzkiem a nicością środków do jego urzeczywistnienia. Zdarza się i często jednak, że społeczność stoi oparta na słabostkach i śmiesznościach zaciśnionych pojęć. Członkowie jej, koszlawe karły, występują do walki z Losem nie o gorące pożądania, ale o sobkowe cele, o mniej więcej najpospolitszego użycia; występują do tej walki w błazeńskiej arlekina szacie, z kopystką kastową pajaca w ręku — i zwyciężają. Los i Przeznaczenie odwracają od nich oczy, nie baczą na ich tryumfy, ani na zdobyte ze złoconego papieru dyademy. Drugi to widok: on już nie litość i łzy, ale śmiech i szyderstwo budzi. Pierwszy daje sztuce dramatycznej tragiczność, drugi użycza jej komizmu. Dwa te różne wrażenia charakteryzowały utwory wieszcza angielskiego. Łzy i ból przyjął on za prawdy wrażeń rzeczywistości; śmiech za wrażenie wywołane wykłamanem położeniem społeczeństwa i ludzi. Łza i ciężka walka wieczną jest spólniczką doli człowieczej; śmiech — towarzyszem przybranym z trafu, powstającym z urojeń jednostki lub społeczeństwa. Szczęście może się w pierwszym i drugim znaleźć, według miary ducha ludzkiego; bo jak łzy, ból i walka nie wykluczają zachwytów szczytnej radości; tak śmiech i ukontentowanie z siebie zadawala pewne wymagania i pospolite żądze. W pierwszym razie widzimy rzeczywistość godności ludzkiej, w drugim — wykłamane urojenia słabości lub śmieszności człowieka. Szekspir w utworach swych dramatycznych przedstawił więc człowieka w rzeczywistości i urojeniu«.

W gruncie rzeczy pogląd ten wyraża to samo, co stanowiło podstawę wywodów kryptonima *K. B.* — istota duszy trwała i zjawiska przemijające; pierwszą nazwać trzeba rzeczywistością praw-

dziwą, drugie — pozorem tylko. Lecz Apollo Korzeniowski rozwinął myśl tę szerzej: zastosował szczegółowiej do utworów Szekspira wogóle, tak rzecz swą prowadząc dalej:

»Rzeczywistość człowieka albo pełni się w prawdzie swej przedwiecznej, we własnej odosobnionej, indywidualnej jego potędze, idącej zawsze z gwałtem Przeznaczenia, albo pełni się w prawdzie swej zbiorowej, walczącej z zakreślonemi kolejami dziejów, w potędze narodowej ludu, w zapasach z niezłomnemi prawami przeznaczeń ludzkości. Dlatego człowiek w rzeczywistości stoi albo śród własnych indywidualnych żądz i namiętności, lub pośród falowania się dziejowego. Stąd sztuka dramatyczna Szekspira, której istotą i treścią jest wewnętrzny człowiek, rozpada się na trzy działy: na rzeczywistość ludzką indywidualną, na rzeczywistość ludzką w dziejach, i na urojenie«. Pierwszą odtworzył mistrz w t. z. tragedyach (Hamlet, Lear, Makbet, Romeo i Julia, Otello, Ryszard III.); drugą w dramatach historycznych (Król Jan, Ryszard II., Henryk IV. w 2 częściach, Henryk V., Henryk VIII., Juliusz Cezar, Antoniusz i Kleopatra, Koryolan); trzecie w komedyach (od Komedyi omyłek, aż do Burzy wyłącznie, oraz w czterech następnych sztukach: Wesołe kobietki z Windsoru, Tymon Ateńczyk, Troilus i Kressyda, Kupiec Wenecki). »Burza« jest antytezą »wymarzonych pojęć wieszcza i rzeczywistości otaczającego świata społecznego«; a cztere owe sztuki mogłyby stanowić dział odrębny, »przejściowy«, gdyż są »jakby łącznikiem między rzeczywistością tragizmu a urojeniem komicznem«. Ryszard III. dlatego został zaliczony do tragedyi, że jego bohater »jedynym jest między wszystkimi bohaterami dramatów historycznach, który swoje dzieje sam stwarza i że Szekspir ten utwór mógł prowadzić koleją, którą wytknął dla odtworzenia rzeczywistości indywidualnej ludzkiej.

Szekspir okiem geniuszu patrzył w »prawdę człowieczą« i dostrzegł »jedność« przyrodzoną, cały dramat w spójnej więzi trzymającą; jednością tą jest »szczytna sytuacya moralna, potężnie zarysowany charakter jednego człowieka i z tego wypływające jedno silne wrażenie dla widza«. W tragedyach wszystkiem jest »boskość człowieka, opierścieniona światem zewnętrznym«, idąca swobodnie do celu, którego sama sobie nie postawiła, bo Szekspir zdaje się rządzić zasadą wyrażoną w przysłowiu: człowiek strzela, a Bóg kule nosi. W dramatach historycznych jednostka staje się »najlichszą cząstką przeznaczeń ludzkości«, masy ludowe występują tu w całej sile, bo one to »dźwigają ciężar dziejów na sobie«. I w tragedyach i w dramatach »wielkość moralna człowieka« albo inaczej mówiąc wzniosła zasada etyczna, odczuta silnie przez poetę tak samo jak osoby ją reprezentujące, wybitnieje w sposób najlżejszych wątpliwości nie pozostawiający.«

Szczegółowiej uzasadnia autor swój pogląd na komedye Szekspira, obrazujące urojenie, podając przedewszystkiem genezę komizmu.

»Przeznaczenie i istność ziemska człowieka, jego namiętności i codzienne sprawy, jego charakter i dzieje, wszystko w nas i wkoło nas mo-

że być pojęte, odtworzone i przedstawione, według usposobienia wewnętrznego, na śmiech lub na gorzką i smutną prawdę. Wrażenie komiczne, dziecko pobłażliwej wzgardy, na widok wykrzywień i grymasów godności ludzkiej lub niefortunnie i dziwacznie skleconych podstaw społeczeństwa, zmuszających jego członków do czynności i pojęć nieodpowiednich powadze istności człowieczej, jest fałszem wobec losu i przeznaczenia; ale w sobie samem jest prawdą. Wypływa ono z widoku natury ludzkiej, w której w dziennem życiu przechowują się od wieków słabostki i śmieszności i ciągle występują na jaw, choć w odmiennych według czasu, kształtach i postaciach«. Istotą komedyi starożytnej (Arystofanesa), ściśle odgrodzonej od tragedyi, była »rzeczywistość ludzka rozpatrywana w prawdzie usposobień wesołych«. Molier częścią w skutek naśladowania starożytnych, częścią, i to znaczniejszą, idąc za duchem swego narodu, lubiącego wyśmiewać wszystko i popuszczać wodze niczem nie krępowanej wesołości, wyodrębnił również komedyę od tragedyi. Oryginalność jego sztuk stanowi to, że poeta »na łonie wyosobnionego komizmu znalazł kresę, która śmiech od przerażenia rozdziela, znalazł wąziuchną ścieżkę idącą między szaloną wesołością, a straszliwą i groźną rozpaczą. Wynalazł on w człowieku żądze pospolite, ale tak silne, przywary śmieszne, ale tak potężne, że opanowywały całą jego istotę: i ograniczył w komedyi swojej ich wpływy i skutki do błędów, które opętanego człowieka czynią śmiesznym tylko, nie dochodząc granic, poza któremi nędznym i przerażającym-by go zrobiły. Rozwijał on tak pochwycony charakter do nadmiaru, który wszelką myśl inną w nim unicestwia i oddaje go na pastwę chuci panującej; lecz na drodze jego przeznaczeń stawił tylko błahe uczucia, tylko pospolite interesa, których krzywdę, zdruzgotanie, zniszczenie można bez przerażenia i okropności oglądać. Z natury ludzkiej jak z kopalni dobywał śmieszność tylko i ciągle dawał widowisko komizmu, pochylonego nad otchłanią tragiczności. Taki trudny, oryginalny rodzaj komedyi stworzył Molier w nowożytności i dotychczas, ani wiek żaden, ani lud żaden nie dorównał w tym rodzaju poecie francuskiemu«. Szekspir zastał w swoim narodzie rzeczywistość przepełnioną łzami i śmiechem, nie chcąc nadwerężać »prawdy istnienia« takąż rzeczywistość odtworzył w tragedyach; cóż mu więc pozostało do komedyi? Oryginalna potęga jego geniuszu musiała stworzyć coś zupełnie nowego; a wychodząc z założenia, iż komedya jest antytezą tragedyi, musiał dla niej wybrać »prawdę urojoną«. A więc, »wydziera się zuchwale z rzeczywistości; nie pragnie ani zmusza siebie malować obyczaje dane, charaktery logiczne, i czyni ze swego dzieła twór fantastyczny, romansowy, przybytek zabawnych nieprawdopodobieństw, jakie wyobraźnia leniwa a swawolna lubi wiązać pajęczą nicią, by dać widowisko zdolne rozśmieszyć, ale nie wywołujące ani wymagające sądu i uznania rozsądku... W komedyi swej mógł wszystko zmieścić, co jego myśl łechtało; to też jest tam wszystko, brak tylko tego, czegoby podobny systemat znieść nie mógł, t. j. całości, jedności charakteru i wrażenia, które zmuszałyby każdą cząstkę dążyć do ześrodkowania się u jednego celu, a co oznacza i cechuje głębokość pomysłu i szczy-

tność utworu. Molier z równowagą rozsądku przechodził w swej wielkiej komedyi, buchając śmiechem komizmu czystego, po linii wyciągniętej nad otchłaniami przepaści tragicznych; Szekspir zaś złożył w swój komizm zarodek mikroskopijny każdego prawie pomysłu, każdego położenia, każdego czynu, wszelkich żądz i namiętności, każdego stopnia cnoty i zbrodni, które pod słońcem prawdy przeznaczeń przybierają olbrzymie i straszliwe kształty i wywołują zachwyty i przerażenia w jego tragedyach i dramatach historycznych... Komedya Szekspira jest dowolnem romantycznem urojeniem, jest parodyą przeznaczeń człowieka i losów społeczeństwa, odtworzoną z tej parodyi, którą w rzeczywistości człowiek w urojonych i wątłych zachciankach, a społeczeństwo przez wykoślawienie swych pojęć odegrywają. Prawdą zaś moralną takiego skłamanego wobec Przeznaczenia stanu człowieka i społeczeństwa jest to przekonanie: że nawet w cnotliwej duszy znajdują się zakątki nieopancernione, które łacno zdobyte być mogą przez śmieszności, słabostki, pospolite chucie i żądze i ledwo nie przez zbrodnie, które liliputowem, ale tłumnem najściem zaleją i schłoną wszelkie szlachetne żądze, wysokie namiętności a olbrzymią walkę odwieczną człowieka z Losem, społeczeństwa zaś z prądem postępu ludzkości, zmieniają na liche poswarki i śmieszne borykania się.. Nie oczekujemy ani prawdopodobieństwa, ani logicznych następstw, ani głębokiego rozważania człowieka i społeczeństwa; poeta nie baczy na to i zachęca widza, aby również stał się obojętnym... Nic się nie trzyma, nic nie wiąże; przywary, zalety, skłonności, zamiary wszystko zmienia się, przeistacza co chwila... Oryginalność, szczerota, wesołość, wdzięk nie tak pospolitymi są gośćmi śród nas, byśmy nimi gardzili za to tylko, że umieściły się na tle lekkim, na gruncie ubogim«...

»Kupca Weneckiego« uważał Apollo Korzeniowski za ostatni wyraz pojęć Szekspira o naturze komedyi i jej kształtach; bo tu »komizm z tragiczności płynie, tragiczność pstrokatą szatą pajaca się odziewa«. Otóż »ta ułudna rzeczywistość istnienia prawdy ludzkiej, zmieszana z prawdą urojeń, skrzywionych pojęć i stosunków człeka i społeczeństwa, odpowiada stanowi spółczesnemu towarzystwa, które otaczało wieszcza; odpowiadać będzie zawsze stosunkom wykłamanym; odpowiada dziś otaczającemu poetów dramatycznych światu. Szekspir dopatrzył w takiej sytuacyi zasady prawdziwej komedyi, stworzył jedną na modłę dla przyszłych pokoleń i powrócił do systematu urojeń wyłącznych swego komizmu, bo tam tylko mógł odetchnąć i otrzeć czoło z potu zimnego, co występował od przerażeń rzeczywistości ludzkiej«.

Autor wielbiąc Szekspira, nie chciał jednak bynajmniej, by nasi pisarze naśladowali wielkiego Anglika; pragnął tylko, aby go studyowano i nauczono się od niego tej prawdy, że twórczość rzetelna sama z siebie wyrastać powinna. Ktc atoli nie może się zdobyć na formę własną, ten niechaj ją weźmie od Szekspira, byleby ją wypełnił treścią oryginalną, duchem swego narodu.

IX.

Z powyższego przedstawienia rzeczy mylnyby wyciągnięto wniosek, mniemając, jakoby pogląd na dramat w duchu filozofii niemieckiej i zajęcie się Szekspirem wyczerpywały zakres upodobań czasu, o którym mówimy. I owszem, obok nie dla każdego dostępnych wyżyn pojęciowych, na jakie wznosili się wspomniani zwolennicy krytyki filozoficznej, istniały wtedy i rozwijały się popularniejsze opinie, wyrażane w sprawozdaniach i rozprawkach czasopiśmienniczych, w »Studyach literackich« (1842) i »Gawędach o literaturze i sztuce« (1858) Kraszewskiego i t. p., — a urozmaicenie w przyswajaniu językowi naszemu głośniejszych utworów dramatycznych, dawnych i nowszych, było dość znaczne i zwiększało się z rokiem każdym. Michał Budzyński przetłumaczył większą część dramatów Schillera (1844); »Faust« Goethego znalazł w owej dobie dwu przekładców: Alfonsa Walickiego (1845) i Aleksandra Krajewskiego (1857); utwory Fryderyka Halma (Münch-Bellinghausena) ukazywały się w tłumaczeniach dość często: Winc. Thullie dał »Gryzeldę« (1839), A. Kłobukowski — »Adepta« (1842), J. Aśnikowski — »Syna puszczy« (1843), T. Nowosielski — »Kamoensa (1845), Gustaw Olizar — »Szermierza z Rawenny« (1856), którego przełożył również, dawszy wstęp o dramacie niemieckim w XIX. wieku, Stanisław Budziński (Bolesław Wiktor, 1859 w Bibl. Warsz.«) Z duńskiej dramatyki przyswojono dwa utwory Oehlenschlägera: »Corregio« (1855 przez St. Budzińskiego), »Hagbart i Sygna« (1856 przez Juliana Bartoszewicza). I Hiszpanów zaczęto poznawać lepiej. Prócz wspomnianych już okolicznościowo przekładów z Kalderona, mieliśmy wyjątek z »Gomeza Arjasa« przez Włodzimierza Wolskiego (1844 w »Bibl. Warsz.«), »Kochanków nieba« przez Karola Balińskiego (1858), »Czarnoksiężnika« przez St. Budzińskiego (1861), »Alkada z Zalamei« przez Edwarda Chłopickiego (1873). I rosyjska literatura nie była zaniedbana. »Rewizora« Gogola przełożył J. Chełmikowski (1846, Wilno), »Bieda temu kto ma rozum« Grybojedowa — Józef Lewiński (1857) i bezimienny (1866, Lwów), a przerobił Apollo Korzeniowski (»Komedya« 1856). »Borys Godunow« Puszkina znalazł kilku tłumaczów (wymienionych u Estreichera, ale w druku ukazały się tylko wyjątki w przekładzie Juliana Bartoszewicza).

Niezmiernie ważnym był zwrot do tragedyi greckiej, zapoczątkowany w tej dobie przez Kazimierza Kaszewskiego, Antoniego Małeckiego (»Elektra«) i Zygmunta Węclewskiego, który rozprawami także o dramacie i teatrze greckim (1859 w »Bibl. Warsz.«) starał się obudzić zajęcie dla rzeczy tak dawnych, a tak pięknych. Nie powiodło się tym usiłowaniom ani

naówczas, ani nawet później , kiedy się one wzmogły i spotężniały; można bowiem zauważyć, że do dziś dnia nawet literaci przeciętnie wiedzą o tragedyach greckich raczej ze słyszenia niż z własnego czytania. W każdym jednak razie pewien postęp w tej mierze stwierdzić wolno.

Najpopularniejszą była oczywiście w tym czasie literatura dramatyczna francuska i to nie tyle w dziełach znakomitego poety, Wiktora Hugo, choć je tłumaczono (Apollo Korzeniowski, Kazimierz Kaszewski, Felicyan Faleński, Wacław Szymanowski), ile w tych wytworach lepszych i gorszych, co miały zaletę zapełniania teatru.

Dawały się wprawdzie słyszeć głosy piorunujące przeciwko sztukom francuskim, ale one od uczęszczania na nie nie powstrzymały, spotykając się nawet z odprawą, dawaną przez zwolenników francuszczyzny. W r. 1855 »Gazeta Warszawska« napadła na teatr francuski. Wacław Szymanowski wystosował zaraz obszerny »List do redakcyi Dziennika Warszawskiego« (1855, Nr. 46—52), w którym rozwiódłszy się o naszej literaturze dramatycznej, stanął w obronie komedyopisarzów z nad Sekwany. Stwierdził nasze ubóstwo, usprawiedliwiając je względną naszą młodością cywilizacyjną:

»Dramat — jego zdaniem — jest ostatniem słowem poetycznem, które dojrzałość narodu i człowieka wypowiada światu; my jeszcze nie potrzebowaliśmy tego ostatniego słowa wypowiedzieć; dlatego też u nas właściwie biorąc, niema dramatu... Powieść jest pewnym rodzajem przedwstępu do dramatu, zapowiada ona go i może się weń przerodzić«. My posiadamy już powieści, ale w dramacie »zdaleka i nieśmiało dopiero probujemy sił naszych«.

Szymanowski żadnej z komedyi Fredry nie uznaje za doskonałą jako całość.

»U nas sztuka dramatyczna zaledwie zaczyna się rozwijać, szuka dobrych dla siebie warunków, maca na prawo i na lewo, a któż zdoła oznaczyć epokę, w której te wszystkie dążenia odosobnione scentralizują się na jednym punkcie i będą mogły dalej śmiało a zgodnie postępować.« [1])

Rozprawka ta wywołała w swoim czasie dość duże wrażenie. Czy znał ją młodziutki wtedy Józef Szujski, nie wiem; ale to pewna, że w jego przedmowie do »Zborowskiego«, napisanej r. 1857 (a drukowanej dopiero po śmierci autora), powtarza się zdanie, że nie mieliśmy wówczas żadnego dramatyka »w całem tego słowa znaczeniu«, że najwięksi nasi poeci (jak Słowacki) czepiali się to Szekspira, to Kalderona, to Wiktora Hugo, czyli mó-

[1]) List W. Szymanowskiego wywołał protest ze strony Władysława Miniewskiego, który w tymże »Dzienniku Warszawskim« (1855, Nr. 83, 84, 87) wystąpił mianowicie w obronie tragedyi klasycznej.

wiąc słowy Szymanowskiego, macali na prawo i na lewo... W 10 lat potem w przedmowie do 1-go tomu swoich dzieł dramatycznych Szujski tłumaczył brak dramatu w literaturze naszej wybujałością indywidualizmu, życiem gorączkowem zajętem chwilą bieżącą, brakiem skupienia, brakiem dojrzałości duchowej, umiejącej pogodzić, zharmonizować chłodny rozsądek z namiętnem uczuciem i śmiało kroczyć drogą czynów. Ponieważ zaś w skutek swoich doświadczeń charakter narodu zdawał się ulegać zmianie, Szujski przewidywał możność ukazania się dramatu, nie dającego się zwieść z właściwej sobie drogi powabami epopei i liryki.

Jak przeceniono reformatorskie znaczenie rozprawy Wężyka na początku XIX. wieku, tak na jego końcu wyśrubowano sztucznie doniosłość zapatrywań Szujskiego. Tadeusz Konczyński w rozprawie »Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny« (1900: »Przegląd Polski« i »Ateneum«), mniema, że »nikt przed Szujskim, ani nikt po nim, nie wypowiedział tak śmiałych i tak głębokich poglądów, jakie on wyraził w r. 1867«. Autorowi zdawało się, że wymaganie wyrzeczenia się powabów epopei i liryki było czemś bardzo nowem i bardzo ważnem; a ono przecież nic innego nie znaczyło tylko żądanie »przedmiotowości« i silnego rozwinięcia akcyi t. j. spełnienia warunków, które teorya od bardzo dawna dramatowi postawiła, a które naruszali tylko krańcowi romantycy. Przeciągnięcie owego wymagania poza granice, wytknięte przez teoryę, byłoby szkodliwem dla dramatu, jak się to okazało na samych utworach Szujskiego. Teorya nic nowego nie zyskała w wywodach Szujskiego, ale silne, namiętne jego słowa, żądające od narodu wytrwałości, hartu, energii, siły woli, miały niewątpliwie doniosłe publicystyczne znaczenie. Były one jakby objawem a zarazem żądaniem tego pilnego i ścisłego liczenia się z faktami, a zarazem tego ochłodzenia atmosfery uczuciowej, jakie równocześnie z całkiem odmiennych punktów widzenia wprowadzano do programu społecznego.

X.

Okres pozytywistyczny [1]) nie wytworzył też jakiejś nowej teoryi dramatycznej; nie wdawał się nawet w szerokie uogólnienia, zajmując się przeważnie, jeśli nie wyłącznie, szczegółami, charakterystykami, obrobieniami i t. p. Kładziono wielki nacisk na przedmiotowość, na ścisłość obserwacyi życia spółczesnego, lub badań dziejowych, kiedy chodziło o dramat historyczny, na wynikliwość

[1]) Wymieniając poniżej różnych autorów, nie będę ich dzielił na pozytywistów i niepozytywistów; bo w teoryi dramatu różnic między nimi nie było; istniały tylko różnorodne oceny przekonań filozoficznych i dążeń społeczno-politycznych, które z estetyką w dalekim jeno zostają związku.

psychologiczną w przeprowadzeniu charakterów przez akcyę, na dokładne prawdopodobieństwo w szeregowaniu przyczyn i skutków, na udoskonalenie techniki dramatycznej. Zużytkowanie wyników naukowych (dziedziczność, determinizm) wytworzyło, w niewielkiej co prawda ilości, dramata ideowe, nie nowe w zasadzie, boć mieliśmy »Nieboską« i »Irydyona«, ale nowe co do rodzaju myśli, co do zabarwienia intelektualnego. Wielu nietylko komedyopisarzy, ale i dramatyków, biorących wątek z dziejów, wyrzekło się istotnie »powabów epopei i liryki«, ale przez to bynajmniej nie osiągnęli wielkich rezultatów, nie stworzyli arcydzieła dramatycznego. Szujski po napisaniu epiczno-lirycznego »Wallasa«, pogrążał się coraz bardziej w szczegółach historyczno-politycznych i chociaż umiał dostrzedz potężną dramatyczność w dziejach naszych, nie zdołał jej uwydatnić dzielnie w rozwinięciu swoich dramatów, przemieniających się coraz bardziej na kroniki dramatyczne. Byli wprawdzie i tacy, co powabami epiki i liryki nie gardzili, lecz i oni również nie wznieśli się do wyżyn, nie dali nam oczekiwanego wciąż wspaniałego dramatu, któryby istotnie mógł liczyć na wiecznotrwałość. Zdolność odtwórcza natomiast wzmogła się znacznie. Przekłady znakomitych dramatów mnożyły się wciąż. Niepodobna mi tu ich wyliczać; wspomnę więc tylko, że dopiero w tej dobie osiągnęliśmy całkowite tłumaczenia pierwszorzędnych dramatyków europejskich. Zygmunt Węclewski dał w wiernym, filologicznym przekładzie wszystkie tragedye Eschyla, Sofoklesa i Eurypidesa (1876—1883); Kazimierz Kaszewski wykończył estetyczne tłumaczenia wszystkich tragedyi Eschyla i Sofoklesa. Szekspir doczekał się wreszcie dwu całkowitych tłumaczeń; jedno pracą kilku pisarzów, drugie usilnością indywidualną (Leona Ulricha) doprowadzone do skutku. Dramata Lope de Vegi po raz pierwszy u nas dał poznać Julian Adolf Święcicki; a Kalderona sztuk kilka świetnie przełożył Edward Porębowicz. — »Faust« Goethego w całości t. j. obu częściach znalazł dwu nowych tłumaczów: Józefa Paszkowskiego i Feliksa Jezierskiego; a pierwszą część i ułamki drugiej przetłumaczył, podobnie jak trzy dramata autora »Fausta« — Ludwik Jenike. Dawniejsze tłumaczenia Schillera uzupełniono nowemi i ogłoszono w illustrowanem zbiorowem wydaniu. Tym sposobem największych dramatyków świata udostępniono ogółowi naszemu i przygotowano go do rozważań teoretycznych. Nawet dla młodzieży szkolnej postarano się o wydanie niektórych tragedyi Szekspira (Makbet, Juliusz Cezar, Koryolan, Hamlet), podobnie jak to zrobiono i z dramatykami polskimi (Wallas Szujskiego, Lilla Weneda, Mazepa Słowackiego, Barbara Radziwiłłówna Felińskiego).

Rozbiory dział dramatycznych (nie tylko teatralnych), charakterystyki dramatyków obcych i swoich w znacznej ukazywały się liczbie. Zainteresowano się nawet odległemi od nas literaturami; pisano kilkakrotnie o dramacie indyjskim (Krasnosiel-

ski, Tretiak, Ig. Matuszewski), o dramaaie japońskim i chińskim (J. A. Święcicki). Z europejskich nie pominięto żadnego wydatniejszego dramatyka, poświęcając niekiedy jednostkom lub grupom obszerne studya, jak Teodor Jeske-Choiński: »Dramat niemiecki w wieku XIX« a zwłaszcza Stanisław Tarnowski: »O dramatach Schillera«.

Na szczególniejszą uwagę zasługują studya nad Szekspirem, nie tak ogólnikowe, ani tak mgliste jak poprzednio, lecz szczegółowe, mniej lub więcej udatne, a niekiedy głębokie i świetne. Studya te bowiem nad najznakomitszym dramatykiem nowożytnym doskonale odbijają realistyczne skłonności tej doby, choćby nawet pisane były przez idealistów. Przedewszystkiem wspomnieć potrzeba, że przyswojono językowi naszemu prace o Szekspirze Wiktora Hugo (1866 w »Dzienniku literackim«) i Hipolita Taine'a (1871 w »Bibl. Warsz.«). Wzięto się następnie do samodzielnego obrabiania. Kraszewski zaopatrzył pierwsze zbiorowe illustrowane wydanie »Dzieł dramatycznych« Szekspira wstępem ogólnym i wstępem szczegółowym do każdej sztuki, wykazując jej źródła i określając jej znaczenie i wartość. Kazimierz Stadnicki ogłasza studyum o Makbecie (1874 »Przegląd Polski«), Stanisław Krzemiński szereg szkiców o geniuszu dramatycznym Szekspira i niektórych jego postaciach kobiecych (1876 w »Bluszczu« — obecnie w »Zarysach literackich« Warsz. 1895), Dr. Adolf Rothe (r. 1878 w »Niwie« warsz.) nad »Królem Learem«, jako obłąkanym zastanawia się ze stanowiska lekarskiego, a też tragedyę z estetycznego stanowiska rozbiera Józef Kotarbiński (1878 »Ateneum«), który w kilka lat potem napisze o »Śnie nocy letniej« (w »Tygodniku powszechnym« 1884). Henryk Struve roztrząsa »Hamleta« (1877 w »Tyg. illustr.« i po niemiecku), Stanisław Tarnowski kreśli znakomity rozbiór »Koryolana« (1879 »Przegl. polski«); a Włodzimierz Spasowicz zastanawia się gruntownie nad »Historyą tragiczną o królewiczu duńskim Hamlecie« (1881 w »Ateneum«, obecnie w zbiorowem wyd. »Pism«); Maryan Gawalewicz roztrząsa: »Antoniusza i Kleopatrę« obszerniej, a Makbeta krócej (1882—3).

Uwieńczeniem tych prac nad Szekspirem było ogromne (jak na nasze stosunki), napisane z wielkim talentem i nadzwyczajnem zamiłowaniem przedmiotu studyum nad Hamletem, wraz z krytycznem wydaniem samej tragedyi i jej dosłownym przekładem (1894, Warszawa). Autor Władysław Matlakowski, z powołania lekarz, z upodobań estetа, roztrząsnął z niezmierną bystrością krytyczną, a z sercem pełnem zawsze zapału, wszystkie znane rozbiory Hamleta, podał analizę estetyczno-krytyczną tego utworu, poczynił mnóstwo spostrzeżeń zarówno nad nim jak i nad Szekspirem wogóle, a zakończył poglądem na literaturę spółczesną, mianowicie francuską. Był on wychowańcem okresu pozytywistycznego, znał jako lekarz wyniki nauk przyrodniczych, zapoznał się jako mąż chciwy wiedzy, z główniejszymi systemami filozo-

ficznymi, ale poezyę umiłował całą duszą, tchnął szlachetnym, podniosłym idealizmem, i pod koniec swego przedwcześnie zgasłego życia wybuchnął namiętnie — nie przeciw nauce, lecz przeciw jej nadużyciu przez płytkich belletrystów, widzących wszędzie tylko ciało i użycie zmysłowe. Nastrój przezeń wyrażony znamionował wielu z pomiędzy teoretycznych zwolenników pozytywizmu, przejętych wstrętem do błota życiowego, jakie literatura powieściowa i dramatyczna, pod pokrywką dążeń nowożytnych, sączyła w dusze.

Pozwalam sobie z tej świetnej filipiki przytoczyć ustęp, pełen prawdy, który będzie zarazem stanowił przejście do rozpatrzenia się w ostatnich opiniach, dotyczących teoryi dramatu.

»Nowoczesna nauka — powiada Matlakowski — paraliżująco wpłynęła na umysły artystyczne. Zamało uczeni, by wiedzieć, jaki jest stopień pewności wysnuwanych twierdzeń; zamało jasnowidzący, aby przeczuć słabe ich strony i wątpliwości; z zaślepieniem omacnicy, lecącej do lampy, dali się bezkrytycznie olśnić ostatnim wynikom, przyjęli bez zastrzeżeń teorye grubego materyalizmu, ordynarnie pojętej walki o byt, nieistnienia żadnej odpowiedzialności za czyny, dynamicznego urządzenia duszy, wraz z wynikami, których ostrożni i wielcy badacze nigdy nie śmieli wyciągnąć, znając ułomność badania, owszem wyraźnie ostrzegając o możliwych błędach. Nauka, ta ostrożna, wstrzemięźliwa i arystokratyczna pani, nie ma zwyczaju odwoływać się do tłumów, ani rozstrzygająco krzyczeć po placach i węgłach ulic; cierpliwie ogląda się za i przed siebie, formułuje swoje wnioski w tomach całych, zaznaczając pewniki obok wątpliwości, odpowiedzi obok przeczuć, zdobycze obok szczerb. Tem śmielej występują krzewiciele ostatnich wyników. Z rozdźwięku, zachodzącego między budzącymi się wzlotami duszy i podnioślejszemi pytaniami, a kategorycznem zaprzeczeniem i odpowiedzią zaprzeczną, zrodził się skrajny, jaskrawy pessymizm, przechodzący daleko poza granice danych faktycznych. Teorya dziedziczności i walki o byt, pojęte jednostronnie, doprowadziły ten pessymizm do rozpaczy, do beznadziejnego przeświadczenia o bezsilności ludzkiej; zapomniano o odwrotnym szeregu konsekwencyj, płynących z tychże właśnie teoryi, wypuszczono z uwagi lub opacznie wytłumaczono wiekopomne przykłady wpływu woli jednostek genialnych na społeczeństwa. Nie chcąc widzieć tego, co ludzkość osiągnęła, zapatrzeni tylko w nieurzeczywistnione swoje pożądania, pisarze zwątpili w owocność wysiłków rozumu i woli; z dziecinnem nadąsaniem i niezadowoleniem artyści zwrócili gorycz swoją i ku nauce, że nie ziściła na poczekaniu, na zawołanie, ich aspiracyj... Po zwaleniu dotychczasowych podstaw, wspierające się na nich budowle zawisły w powietrzu; zapanowała bezcelowość życia, przygnębiająca pustka, obojętność na zło i dobro, zamglenie granicy między nimi... W artystach jakgdyby wyschło źródło miłości, spółczucia lub zainteresowania do spółbliźnich; zajmuje ich jedynie samo tworzywo artystyczne, sama zabawa tworzenia, samo postrzeganie; lecz przedmioty postrzegania są

dla nich bezgranicznie obojętne; urwała się niteczka sympatyi; zapanowało bezmierne samolubstwo« (str. CDIII/IV.).

Taki nastrój, na zupełnem rozczarowaniu się względem rzeczywistości oparty, musiał poprowadzić do szukania dróg nowych — i to w samem wnętrzu artysty, w jego duszy.

XI.

Kiedy się studyum Matlakowskiego drukowało w Krakowie, wychodził w Warszawie przekład utworów dramatycznych Maeterlincka, poprzedzony wybornie napisaną przedmową Zenona Przesmyckiego. I Przesmycki za cechę znamienną najnowszego zwrotu w literaturze uznał odwrócenie się od rzeczywistości i szukanie natchnień w rozważaniu świata duchowego. Nie potępiał jednak nauki; owszem na niej opierał uzasadnienie umiejętne zjawisk dziwnych hipnotyzmu i wszystkich wogóle przejawów duszy, uwolnionej (przynajmniej pozornie) od więzów zmysłowych. Zasługi Maeterlincka wogóle a w szczególności na polu dramatycznem w tem upatrywał, że poeta belgijski wprowadził do twórczości mistycyzm oparty na podstawie naukowej związku wszystkiego ze wszystkiem we wszechświecie. Wynikły stąd dwie reformy w dramacie: 1) jednoczesne malowanie podwójnej natury człowieka tj. świadomej, zależnej od zmysłów, i transcendentnej, od zmysłów niezależnej; 2) wprowadzenie zjawisk przyrody, jako pierwiastku nie malowniczego już tylko, ale i czynnego, biorącego poniekąd udział w akcyi. Pierwsza reforma sprawiła, że wymagane dawniej rozumowe motywowanie akcyi, postępków, zdarzeń okazało się niezawsze możliwem, a nigdy pewnem, gdyż świadomość zmysłowa nie zdoła ogarnąć całego naszego ja (mianowicie transcendentalnego) i nie jest wyłącznem źródłem naszych czynności, jako zawarunkowanych tajemniczym wpływem otaczającej przyrody, co poprowadzić kiedyś może do wytworzenia dramatu kosmicznego. Maeterlinck stworzył też, zdaniem Przesmyckiego, nowy rodzaj tragizmu między bezwiednymi popędami, których człowiek owładnąć nie może, a bezlitością Losu, który w widzialnych, zmysłowo dostrzegalnych faktach moc swą okazuje.

Nie sądzę, ażeby wskazane tu reformy i wynalazki stanowiły istotną nowość w dziejach dramatu; romantycy bowiem, zwłaszcza niemieccy, zużytkowywali i ów świat »transcendentalny« i popędy »bezwiedne« i »bezlitosne wyroki Losu« i czynne wmieszanie się przyrody do dziejów ludzkich. Wie o tem oczywiście Przesmycki, więc stara się »nowość« uzasadnić spostrzeżeniem, że romantycy robili to instynktowo, Maeterlinck świadomie, z zupełną zajomością wyników psychologii nowożytnej. Różnica ta wszakże, wielka pod względem intellektualnym, bardzo małą się okazuje pod względem artystycznym; i jeżeli utwory Belgijczyka zrobiły wrażenie, to gło-

wnie dlatego, że stanowiły ostre przeciwieństwo względem realizmu i naturalizmu, wybujałego bezpośrednio przed ich ukazaniem się. Maeterlinck lekceważył wszystko, co naturalizm poczytywał za ważne; obserwacyę ścisłą stosunków ludzkich, dokładne motywowanie czynności, prawdopodobieństwo, barwę miejscową i czasową, starając się o pogłębienie strony duchowej i przedstawienie jej pod kątem wieczności (sub specie aeternitatis). Przesmycki eufemistycznie w słowach bardzo uczonych tę stronę techniczną dzieł Maeterlincka przedstawia, porównywając go z »prymitywami« w malarstwie. Według naszego krytyka, Maeterlinck chcąc uwydatnić transcendentną stronę duszy ludzkiej jako najważniejszą:

»musiał jakgdyby nie liczyć się z całym, osiągniętym przez wieki rozwojem cerebralnym, uwolnić się od napływów cywilizacyjnych i szczegółów aktualności, wznieść się ponad efemeryczne właściwości epok i krajów, zatrzeć wszelkie ślady przejściowej typowości i anegdotyczności, oczyścić z wszelkich naleciałości samą istotę uczuć niezmiennie i ogólnie ludzkich, jednem słowem, z pod warstwy różnoczasowych i różnokrajowych wpływów, nawyknień i konwencyj wydobyć wiekuistą historyę człowieka, z całą świeżością i wyrazistością instynktowych, bezwiednych przebudzeń, rzutów i odruchów, w których właśnie wybłyskuje pierwiastek transcendentalny. To wszystko osięgał przez umieszczenie dramatu w nieznającej czasu i miejsca sferze bajecznej, legendowej. Ale ta ostatnia dawała mu jeszcze coś więcej. Przez odsunięcie za zbyt wyraźnych i realnych form wieków i cywilizacyj ku jakimś mglistym oddalom wszystkich postaci i całej akcyi, sprowadzała ona coś w rodzaju częściowej zmiany planów, przysłaniała jakgdyby lekką gazową zasłoną zmysłowe szczegóły, łagodziła i ściszała ich brutalną dobitność, pozwalając przez to subtelniejszym przebłyskom bytu pierworodnego wystąpić na jaw, wyraziściej się zarysować i duszę widza czy czytelnika silniej uderzyć. Półcień tajemniczy był gotów, najlepsza atmosfera dla tajemniczych objawów; pozostawało tylko objawy te zaznaczyć i uwydatnić. Ale jak pochwycić rzecz niepochwytną, domyślnikiem raczej, aniżeli ich faktem wyraźnym będącą? jak zapomocą środków zmysłowych oddać i zmysłowej świadomości dostępną uczynić rzecz poza-zmysłową? jak nieskończoność w ograniczonych formach, a wiekuiste wibracye i ondulacye w stałych kształtach zawrzeć, aby je dać uczuć, a zarazem nieskończoności nie ograniczyć, a wibracyj nie powstrzymać? Tylko przez suggestyę, przez wywołanie w czytelniku czy widzu jakiegoś odpowiedniego nastroju, jakiegoś uważnego współnictwa (complicité attentive), dającego mu niejako udział w akcyi samej i wkładającego nań obowiązek dokończenia i uzupełnienia w sobie samym rozumowań lub faktów, których scena przesłanki jeno podaje. Ale znowu pytanie: jak suggestyę taką osiągnąć? Były w tym kierunku pomysły krańcowe, żądające zupełnego usunięcia słowa ze sceny, a zastąpienia go przez poważną pantominę, odgrywaną w największem milczeniu, albo też uzupełnianą komentatorskim wtórem muzyki. Czyniły one jednak rzecz zbytnio, a nawet wyłącznie zależną od wykonawców, bez

nich jakgdyby nieistniejącą, — i dlatego w odosobnionych jeno wcielenie znalazły próbach. Jeżeli zostaniemy przy słowie, które bądźcobądź na zawsze koniecznem i najważniejszem poezyi dramatycznej będzie narzędziem; to nie znaleźć środka lepszego nad ten, którego najszerszem wcieleniem praktycznem są dramata Maeterlincka, a do wskazania którego, drogą wniosków teoretycznych, doszedł także zdumiewający genialnością swych intuicyj, acz w rozumowaniu częstokroć błędnie je dalej rozwijający estetyk M Guyau. Środkiem tym, tu zwłaszcza, gdzie chodzi o mimowolne, bezwiedne, instynktowe wydobywanie się na jaw najwnętrzniejszej, najbardziej ukrytej części istoty człowieczej, będzie język prosty, urywany, złożony ze zdań krótkich, przerywanych pauzami i milczeniami, ze słów sąsiadujących z krzykiem, które daje się odnaleźć bez zmiany we wszystkich prawie językach ludzkich«.

Nie zamierzam poddawać krytyce tego wywodu ani co do samej zasady, ani co do upatrywania w dramatach Maeterlincka najlepszego jej wcielenia; zdaje mi się, że ograniczenie środków ekspresyi artystycznej, lubo w pewnych wypadkach, przy szczególnem uzdolnieniu twórcy, może niepospolite wywierać wrażenie, ogólnie jednak biorąc jest zubożeniem, nie spotęgowaniem dziedziny sztuki, mianowicie sztuki dramatycznej. Muszę też zaznaczyć, że próby naśladowania Maeterlincka, u nas podejmowane, czy to przez Tetmajera i Rydla, czy przez Maciej Szukiewicza i Wł. Orkana nikły jeno przyniosły rezultat i nie wzbogaciły naszej literatury dziełami trwalszej wartości. Posłużyły one głównie za temat do licznych rozpraw o symbolizmie, zwłaszcza gdy dramata Henryka Ibsena, czytane chciwie, a nawet przedstawiane i u nas na scenie, coraz silniej, coraz głębiej i wyłączniej stawały się symbolami pewnych usposobień psychologicznych, pewnych nastrojów duszy. Nie mogę, niestety, stwierdzić, iżby te rozprawy, długie czy krótkie, mętne czy jasne, przychylne czy wrogie dla symbolizmu, przyczyniły się do pogłębienia zagadnień poruszonych przez Miriama, do ustalenia nowych dowodów i powodów reformy dramatycznej. Powtarzały one tylko w mniej lub więcej udatny sposób pojęcia dostatecznie już w rozprawie Przesmyckiego rozwinięte: o małem znaczeniu zjawisk życia powszedniego, zewnętrznego, o dostojeństwie transcendentnych stron duszy ludzkiej, o roztopieniu się człowieka we wszechświecie, o konieczności użycia suggestyi dla wywołania idei nieskończoności, o uprawnieniu symbolu, jako jedynego środka do przedstawienia stanów psychicznych sub specie aeternitatis itd.

Gdybym szeregował wszystkie drobne odmianki poglądów, ujawnione w rozprawach o Ibsenie, Hauptmanie, Strindbergu, Schnitzlerze, a nawet Sudermanie, jako też w ocenach sztuk polskich, mających podobieństwo do wzorów obcych; musiałbym znacznie rozszerzyć zakres tego zarysu, bez wielkiej zresztą korzyści dla poznania nowych dążeń w dramacie. Poprzestanę zatem na streszczeniu trzech najświeższych opinii, wygłoszonych z wielkim

naciskiem, z wielką pewnością siebie przez trzech »najmłodszych« w literaturze.

Adolf Neuwert Nowaczyński rozglądając się z lotu ptaka w dziejach »Dramatu polskiego XIX. wieku« (w Ateneum, 1900, lipiec) poszukiwał głównie »indywidualności dramatycznej polskiej« i nie odnalazł jej jeszcze, bo Wyspiański jest tylko dla samego siebie, a »z jego kierunku żadnej wytycznej dla historycznego dramatu polskiego przeprowadzić się nie da«; jest on uczniem Maeterlincka, ale każdy naśladowca Wyspiańskiego, zdyskredytuje go. Na czem ma się oprzeć dramat? Na takie pytanie daje Nowaczyński trzy, nie bardzo zgodne ze sobą, odpowiedzi: raz bowiem utrzymuje, że młodzi zaczynają budować na fundamentach prawdy (str. 18); drugi raz domaga się tendencyi wyższej, szerszej (str, 14), a trzeci raz, że najwyższa poezya »istnieć może bez przeciętnej prawdy« (str. 9), wcale nie objaśniając, co rozumie przez prawdę »przeciętną«.

Pisząc swą rozprawę Nowaczyński nie znał jeszcze »Wesela« Wyspiańskiego. Utwór ten wywołał mnóstwo ocen; wielu widziało w nim nową, rodzimą formę dramatu polskiego, »arcydzieło techniki«. chociaż przyznawali, że ludzie snują się w nim parami, jak w jasełkach; inni znowu twierdzili, że jest to dziwactwo, genialne wprawdzie, ale dziwactwo, nie przedstawiające kreacyi obrobionej artystycznej, lecz tylko improwizacyę. Rudolf Starzewski wydał swoją ocenę w osobnej książeczce: »Wesele Wyspiańskiego« (Kraków, 1901), starając się okazać, jakoby to było wesele narodowe cały wiek już trwające z kwestyą chłopską w centrum. Starzewski w szkicu tym zapędzał się parokrotnie do jakichś głębszych i szerszych uogólnień, ale napomknąwszy o nich zaledwie, milknął. Spodziewa się on narodzin dramatu idealistycznego, syntetycznego, — jakby którykolwiek dobry dramat nie był z samej natury sztuki, syntetycznym. Dramat psychologiczny z ostatnich dziesiątków lat był według niego »kompromisem« między realizmem a idealizmem. O »Weselu« prawi:

»Sztuka ta rozsnuwa się w liniach psychicznych, idealnych; z temi liniami nie pokrywają się żywe, doraźne wrażenia zmysłowe oczu. Ponieważ zewnętrzna budowa nie przystaje do wewnętrznej (jak zresztą zazwyczaj i w życiu), przeto na scenie tworzą się dwa rozbieżne szeregi wrażeń: zmysłowy i umysłowy... Krytycyzm i fantazya, mózg i nerwy złożyły się na Wesele: dzieło okrutne, jak żrący rozczyn chemiczny, a drgające jak płomień rozżarzonym patryotyzmem, dzieło oryginalne artysty nawskróś, dzieło najwybitniejsze w twórczości młodego pokolenia polskich poetów dramatycznych«.

Na to ostatnie zdanie większość krytyków zgodzi się niewątpliwie; ale wywody o »liniach psychicznych«, nie »pokrywających się« wrażeniami oka, odrzuci jako frazeologię, która miała wyrazić myśl głęboką, a stała się jeno mętną.

Zakończę uwydatnieniem myśli odnoszących się nie tylko do literatury polskiej, lecz do powszechnej, jakie wypowiedział Ostap Ortwin w »Utopiach o dramacie« (w »Krytyce« 1901.,

luty) i to są odmianki poglądów Miriama, wzmożone, jak się zdaje, rozmyślaniem nad dramatami Przybyszewskiego, a kreślone stylem napuszenie podniosłym. Autor jedyne uzasadnienie tragedyi widzi w kulcie religijnym i mniema, że dziś wracamy do Ajschylosa, lecz uduchowieni, rozumiejący, że wrogie potęgi, zwane u Greków Koniecznością, potęgi, które łamią istnienie nasze, są w nas samych. »Utajoną lirykę« poczytuje za »decydujący czynnik formy dramatycznej do dziś dnia« — a wszystko inne za »literaturę«. Muzyka stanowi konieczne uzupełnienie sytuacyi, wystawionych na scenie, gdyż »rozszerza niewyczerpany fizyczny świat przyrody o perspektywy czwartego wymiaru«, jak to Wagner powiedział. Nie Arystotelesowa obawa i litość, lecz »odwieczna skarga kosmicznego żywiołu«, »anamneza astralnego akordu sfer« jest istotą wrażenia tragicznego.

»Rozkazy absolutu, których żadna siła ludzka nie zreformuje, pod przymusem których działamy, to sygnały wiekuistej tragedyi, manifestujące się w żelaznej konieczności logiki dramatu. Nasze upiory bólu, nasze widma strachu zgoła przeduchowione żyją o wiele bliżej oceanu rzeczywistego misteryum niż nawet symbole fatalistyczne Greków. Może przez to ścieśniamy zakres tematów tragicznych, może sprowadzamy cały świat konstelacyj życiowych do kilku zasadniczych mitycznych (? może: mistycznych) motywów, których waryowaniem zająć się ma na przyszłość fantazya dramaturga, ale zbogacamy się przez to niezmiernie, kładąc ostateczny przedział między tem, co wedle naszych pojęć od nas niezależne o nas decyduje, a tem, co nam podległe, przypadkowe, wysiłkiem woli naszej poprawić możemy«.

Mniemam, że przepowiednie Ortwina nie sprawdzą się, że umysł ludzki choćby nie wiem jak był przekonany o wszechwładzy konieczności wewnętrznej, nie powstrzyma woli od dokonywania czynów nie tylko w stosunku do tego co »przypadkowe«, że zatem i dziedzina dramatyczna nie uszczupli się do kilku »zasadniczych motywów«, bo nie jest przecie filozofią, lecz obrazuje życie w jego wszechstronności i różnorodności zewnętrznej i wewnętrznej. Pogłębienie pojęć nie może przeszkadzać i ograniczać twórczości, lecz przeciwnie rozszerza ją, nastręczając artyście mnóstwo nowych punktów widzenia.

Wogóle nie przez odcinanie i wykluczanie, lecz przeciwnie przez umiejętne wchłanianie i harmonizowanie najróżnorodniejszych, najsprzeczniejszych czynników rozrasta się i potężnieje każda twórczość, a więc i dramatyczna. Jeżeli dzisiaj dają się słyszeć głosy przeciwne, to są one tylko wyrazem chwilowej reakcyi przeciw jednostronności naturalistycznej i muszą z czasem ustąpić miejsca uogólnieniom rozleglejszym, obejmującym zarówno realne, jak idealne, zarówno zewnętrzne, jak wewnętrzne pierwiastki, dążące przez natężone kollizye do wytworzenia harmonijnej artystycznej całości — dramatu nie materyalnego czy psychologicznego wyłącznie, lecz dramatu życia w całej jego wspaniałej, wesołej czy groźnej, pełni.