













PRZEGLĄD  
POLSKI.

Rok XXXV.

**Kwartał IV.**

(Kwiecień, Maj, Czerwiec).

**Ogólnego zbioru tom 140.**

(Zeszyty od 418 do 420).

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-339 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63

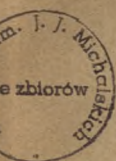
W KRAKOWIE,

W DRUKARNI „CZASU“ POD ZARZĄDEM JÓZEFA ŁAKOCIŃSKIEGO.

1900.







6565

## Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane Koło“ Lucyana Rydla.

Kiedy w r. 1867 wydawał Szujski kilka ze swoich dramatów, pisał w Przedmowie, że pojmuje te swoje prace, „jako szczerze i sumienne szukanie drogi ku dramatowi polskiemu“ — wyrażał zaś nadzieję, nawet wiarę, że „znajdzie się kiedyś“ forma odpowiednia nowemu zwrotowi myśli. „Urodziny tej formy nie będą tak śmiałe i tak niespodziewane, jak poprzedniczek“ — poezji lirycznej i epickiej — „ani tak łatwo uznane i z zapalem przyjęte“. „Jak wszędzie, długie walki o doskonałość, o stworzenie areydziała, walki, w których niepostrzeżone zginie nie jedno usiłowanie, poprzedzić muszą wspaniały dramatu narodowego owoc, potrzebujący zbiegu licznych przyjaznych okoliczności, nadewszystko zaś nowego gruntu w społeczeństwie“.

Od tego czasu przeszło lat trzydzieści z górą, a dramaty polski jest zawsze jeszcze w stanie usiłowania, szukania, dążenia. Do celu nie doszedł, na szczyt się nie wznosił. Ale usiłowanie i dążenie jest stałe, jest nawet dość liczne. Produkcya dramatyczna jest obfitsza, niż była w pierwszej połowie XIX wieku, niż przez znaczną część połowy drugiej. Czy tylko obfitsza na snopy i kopy, czy plenniejsza, cięższa na ziarno? Sądzić może zawcześnie, bo zbiór i omlot nie skończony. W każdym razie, że dramaty usiłuje i dąży, to dobrze. Że do celu jeszcze nie trafił, to nie dziw. „Długie walki o doskonałość muszą poprzedzić wspaniały owoc narodowego dramatu“. Jak wszędzie zaś, tak i na tem polu



dążenie nie może się ustrzedz od błędzenia, szukanie drogi od zbaczania na manowce. Utrzymać się zaś na prostej drodze lub na nią trafić, tem trudniej, zboczyć tem łatwiej, że na wszystkie strony rozchodzi się i płacze istny labirynt dróg i ścieżek. Nie jedna ponętna, zdaje się prowadzić do celu, a każda udeptana śladami tych, którzy się nią już puszczali. Ale która prawdziwa? Nie jeden myśli, że na nią trafił i drugich za sobą nawołuje, zaręcza, że jest na dobrej drodze, ale czy się nie ludzi?

Fakt to bijący w oczy, że dramat w całej Europie przebywa jakąś transformacyę, chce się przemienić. Szuka i dąży on także. Mówi, że jego dawne formy już się zużyły, przeżyły, sprzykrzyły, trzeba nowych. Ma słuszość. Formy zmieniać się muszą. Najdoskonalsze, najpiękniejsze, w odmiennej epoce pięknymi zostają, ale własnymi, rodzimymi, z siebie wydanymi być przestają. Poeta, któryby dziś chciał napisać tragedję w formie Eschyla i Sofoklesa, mógłby napisać coś bardzo pięknego może, ale zawsze tylko piękny wyjątek, piękną anomalję. Dziś nie już dawna grecka, ale tragedya chrześcijańskich wieków, angielska, niemiecka, francuska, idzie w dyskredyt u niektórych poetów i niektórych krytyków. Poeci nie chcą iść śladem Szekspira, Schillera, Goethego, chcą dróg i form nowych, własnych. Mają do tego prawo—i szczęście im Boże w usiłowaniach. Niech na nowych drogach znajdują, niech tworzą formy nowe. Tylko niech to, co stwarzają, będzie tak piękne, tak wielkie, jak to, co stworzył Eschyl i Sofokles, Szekspir, Schiller i Goethe.

Formy mogą i muszą się zmieniać. Ale natura poezyi, ta się nie zmienia. Kiedy ta jest, przechowana w zupełności, nie skrzywiona, ani zgwałcona, wtedy jakiegokolwiek będą formy, dzieła będą niezmiennie piękne, wiekuiste, nieśmiertelne. W świecie, sto razy zmienionym, będą tak robiły wrażenie, jak w swoim własnym. Tragedya grecka dlatego żyje po dwudziestu pięciu wiekach, że wszystkie wieki i cywilizacje późniejsze czują i widzą w niej tę samą naturę i istotę poezyi, która na nie działa, do nich przemawia, z tragedyi Szekspira. Gdzie zaś natura i istota poezyi jest albo osłabiona, albo skrzywiona, albo zgwałcona, czy to przez niedolność poety, czy przez wzgląd na upodobanie czasu i mody,

czy przez fałszywą ambycję, przez gonitwę za nowością i oryginalnością bądź co bądź, choćby to, co nowe, było gorszem, byle było lub wydało się nowem, tam poezya będzie albo niezupełną, albo udaną, nie szczerą—i będzie krótkotrwałą. Wielki rozgłos i powodzenie u współczesnych skończy się głuchem milezeniem, czasem może nawet pogardliwym śmiechem potomnych.

Czy dzieła, które dziś powstają, w tej powszechnej transformacyi, jaką dramat przebywa, zostaną na zawsze w pamięci wieków, jak *Edyp* i *Macbeth*, jak *Wallenstein* i *Faust*, albo też czy przejdą tak, jak przeszły te, które niegdyś cieszyły się wielką sławą, dramata Dumasa ojca, Souliégo i podobne?

Starym trudno jest mówić o tej nowej poezyi, o nowej sztuce w ogólności. Wstrzymuje ich, onieśmiela przypuszczenie, że może poznać się na niej, zrozumieć jej nie umieją. Stare oczy, stare głowy, może się tak przyzwyczaiły do starych form i sposobów tworzenia, że to, co nie wchodzi w dawno znane kształty, wydaje mi się dziwnem może, ale nigdy pięknem. Zachodzi ta niepewność, ta obawa, że jak Osiński nie umiał się poznać na Mickiewiczu, tak dzisiejszy człowiek stary nie dostrzega piękności w dramacie Hauptmanna lub Maeterlincka. Może ona przecie tam jest, tylko ja, zaślepiiony tępym wzrokiem, nie mogę jej dojrzeć?

A jednak, czy jestem zupełnie zaślepiiony, albo uparcie uprzedzony? Widzę, i przyznaję, w tych nowych dziełach i formach różne przymioty. Widzę talent, zręczność czy umiejętność zbudowania dramatu, wywołania scenicznego efektu; widzę nieraz, nawet nie rzadko, sytuację lub scenę wzruszającą; widzę techniczną biegłość. Jeżeli uprzedzenie nie zaślepia mnie na te zalety, to widać jednak, że nie jestem zupełnie niezdolny, czy umyślnie niechętny poznać się na zaletach tych dzieł i tych autorów. A więc może dostrzegłbym i inne nowości, oryginalności, piękności, gdyby one tam były? Czemu, pomimo zdolności i biegłości autorów, nie widzę tych zalet wyższych w dziełach? Czy to ja tylko nie jestem przystępny jej wrażeniu, dlatego, że zbyt przywykły do form innych, czy też jej piękności, poezyi, niema tam na nrawdę?



## I.

Ten nawał produkeyi dramatycznej, który zasypuje całą Europę, od norweskich fiordów do złotych wybrzeży Śródziemnego morza, ma w sobie dwa różne pierwiastki czy kierunki. Jeden, przeważnie naturalistyczny, realistyczny, za hasło i zadanie bierze sobie prawdę, podobieństwo do rzeczywistości. Drugi mówi, że chce prawdy także, owszem, głębszej i ogólniejszej, niż tamten; ale nie chodzi mu o jej pozory, tylko właśnie o jej głębokość, i dlatego ubiera ją w dowolne kształty, a gardząc zewnętrznem podobieństwem do codziennej powszedniej rzeczywistości, w postaciach i sytuacjach swoich tworzy ogólne formy, pod które zmieścić, w których poznać się mogą tysiączne zjawiska ludzkich dusz i uczuć, w tysiącznych stosunkach i w jakichkolwiek czasach. Czasem łączą się te dwa pierwiastki czy kierunki i mówią, że naturalistyczne są tylko z pozoru, ale w istocie swojej, w swojej treści i myśli są symboliczne.

Spółczeństwo się przeobraża, a więc i sztuka w ogólności, i dramat z niem przeobrażać się musi. Rozszerzyć swój zakres naprzód, brać swoje przedmioty z całego życia ludzkiego. Dawny dramat grecki brał je tylko z życia królów i herosów; dramat chrześcijański, Szekspir i inni, także z pomiędzy uprzywilejowanych. A przecież człowiek, na każdym stopniu społecznego życia czy oświaty, tak samo czuje, tak samo cierpi i tak samo może być poetycznym, tragicznym. Odepchnięta córka królewska, Kordelia, nie była nieszczęśliwszą od biednej dziewczyny, córki zwykłego pijaka; prosty wyrobnik może tak samo być zazdrosnym, jak wielkorządca wyspy Cypru z ramienia Rzeczypospolitej weneckiej. Te stosunki i cierpienia różne, dotąd zostawiane na boku, musi dramat wziąć w swoje posiadanie; to są kopalnie złota nietknięte jeszcze, a nieprzebrane. Skarby znajdzie i dobędzie na świat, kto się śmiało w te głębie zapaści! Tak, w demokratycznym świecie musi się i dramat demokratyzować. Dawna tragedia, w szczególności tragedia historyczna, człowiek, jego namiętność, jego wina, jego nieszczęście, na tle jakichś politycznych przeciwieństw i wojen, to, jeżeli nie



wyczerpane zupełnie, w każdym razie opatrzone, oklepane, przestarzałe Tragedya nędznych wyrobników, tragedya ubóstwa i nędzy, tragedya choćby umysłów ciasnych, tępych, sumień nie obudzonych, natur pierwotnych, choćby grubych i dzikich, choćby w grubem i niskiem zepsuciu, to są te nowe horyzonty, które się otwierają przed dramatem. Niezszczęśliwym był Hamlet, między zbrodniarzem stryjem i matką nikczemną; nie mniej niezszczęśliwą i tragiczną będzie biedna dziewczyna, kiedy pozna i zrozumie moralną niskość swoich rodziców, a i tem tragiczna jeszcze, że jak Hamlet nie poradzi na złe, przeciw któremu zechce działać, i poświęcenie *Dzikiej kaczki* nie przyda się na nic.

Ale zmiana zakresu i przedmiotów musi pociągnąć za sobą i zmianę dramatycznej formy. Nie może woźnica Henschel mówić takim językiem, jak Markiz Poza, a do samobójstwa gotować się takim monologiem, jak Ajax. To byłoby niepodobne do prawdy, rażące. Ich mowa musi być potoczną, prostą, choćby grubą. W starej konwencyonalnej i sto razy wyśmianej sielance tylko mówią prości ludzie tak gładko i elegancko, jak żeby ich uczono pięknego stylu i pięknych manier. W ogóle, czy wiersz jest konieczny, czy owszem, nie jest niepotrzebny i rażący w dramacie? Przecież w życiu nikt nigdy wierszami nie mówi; a poezya, dramat przede wszystkim, potrzebuje koniecznie prawdy. Jego postacie powinny mówić tak, jak wszyscy zwykle mówimy w życiu. Nie dość na tem: jego akcja powinna się tak odbywać i toczyć, jak się odbywają sprawy naszego życia. Zdarzają się w życiu niezszczęścia, zdarzają się nawet dramatyczne kollizye, stosunki, choćby występne, a życie na pozór wygląda, jak żeby się nie stało. Codzienny jego tryb idzie swoim torem, ze śniadaniem, z obiadem, z potoczną rozmową. To oderwanie dramatu od rzeczywistości potocznego życia, zatarcia cech tego życia, to znowu nadużycie i błąd starych poetów, konwencyonalność, która naprawioną być musi. Razilby nas dziś aktor, gdyby deklamował jak Talma, nawet jak pani Ristori; chcemy gry takiej, jak pani Duse, chcemy, żeby aktor nie grał swoją rolę, ale ją żył. Tak samo razi, razić powinien tak zwany „styl“, sposób mówienia podniosły a nie naturalny, jednostajny, nie już Corneille'a i Racine'a, ale Schil-

lera, ale Goethego w *Tassie*. Z istotą i treścią musi się zmienić i technika dramatu. Akcja powinna się rozwijać w pozorach zwykłego potocznego życia, dramatyczne sytuacje traktować się w potocznej rozmowie. O tem już nie mówiąc, że każda osoba powinna mówić swoim własnym językiem i stylem, inaczej jak druga, albo, że monolog powinien tak być skazanym na śmierć, jak dawny konfident z francuskiej tragedyi: owszem, słuszniej, konieczniej niż tamten, bo nikt przecie, prócz waryatów, do siebie głośno nie gada, a talent i zręczność dramatyka od tego, żeby pokazał myśli czy uczucie swoich osób sposobem naturalnym, podobniejszym do rzeczywistości.

Tak mniej więcej przemawia, tak tworzy nowa szkoła dramatyczna — tak pisze krytyka, przez nią przekonana lub oczarowana. Obie mają niezaprzeczenie wiele słuszności. Tylko ludziom starszym wydaje się znowu, jak żeby to wszystko byli już gdzieś kiedyś słyszeli i widzieli. Czy to na prawdę nowość, wynalazek, odkrycie? Zdaje nam się, że to wszystko już było. Był ten protest przeciw wierszowi, jako przeciwnemu naturze i prawdzie; wszakże i Schiller i Goethe dla tego pisali swoje pierwsze dramata prozą. Była epozycya przeciw jednostajnej konwencyonalnej wytworności w stylu. Było żądanie, żeby każda osoba mówiła swoim, osobnym, sobie właściwym językiem. Nie żądanie tylko, ale była i praktyka nawet. Gdzież jest większa różnaitość sposobów mówienia, trafniejsze ich zastosowanie do mówiącej osoby, jak u Szekspira? A w *Goetzu*, czy tak samo mówi Adelajda i Elżbieta, Biskup Bamberski i Selbitz? w *Egmoncie* krawiec, szewc i Wilhelm? Czy Clärchen mówi takim językiem i stylem, jak Małgorzata Parmeńska? A Gretchen czy tak mówi, jak Ifigienia i jak dwie Leonory? Kiedy zaś jesteśmy przy *Fauście*, to przypomnijmy sobie, czy *Faust* cały, jak jest, oprócz bardzo nielicznych ustępów, nie jest pisany stylem, który prawie możnaby nazwać potocznym? *Faust* nigdzie i nigdy nie mówi tak retorycznie, tak pompatycznie, jak bohaterowie tragedyi francuskiej.

To zaś rozszerzenie zakresu dramatu, przez przybranie przedmiotów z życia potocznego, domowego, z życia i cierpienia ludzi ubogich i upośledzonych, i to podobno nie jest



nowością. „Z pałaców sterczących dumnie“ wyszedł i zeszedł dramat dawno — w Niemczech za Lessinga, we Francyi za Diderota. W *Emilii Gabotti*, w *Kabale und Liebe* są wprawdzie pałace i książęta; ale jeżeli pierwsza odgrywa się przynajmniej w sferach dworskich lub do dworu zbliżonych, to w drugiej rzeczą główną jest właśnie cierpienie i nieszczęście dziewczyny, biednej córki biednego muzykanta, prześladowanie tych ubogich i skromnych przez możnych. Hauptmann wziął za przedmiot biedę i ucisk robotników w fabryce — Schiller nie nędzę i głód, ale bezprawie, bezbronność. Każdy z nich bierze za przedmiot to, co w jego czasach się zdarza, narzuca się uwadze; ale jeden i drugi szuka przedmiotu na tem samym polu, w tej samej sferze stosunków i cierpień.

„Ale duch nowy musi kruszyć formy stare! Warunki, prawidła, przyzwyczajenia, przesady; wszystko precz! Geniusz sam z siebie tworzy, a to, co on stworzy, to staje się prawem, bo jest objawieniem piękności i jego potęgi. W nim jednym źródło i w nim jednym prawo wszelkiej piękności i wszelkiej poezyi!“ Tak mówi czasem nowa sztuka — prawda, że nie przez usta swoich najzdolniejszych, najwyższych przedstawicieli. Ale i to hasło już się podobno kiedyś słyszało? Czy nie taksamo wołał chór śmiałych i dumnych młodych Niemców, którzy przed wiekiem z górą wierzyli w swoją *Genialität* i kazali wierzyć, że w niej jednej jest, z niej jednej wyjdzie poezya.

To wszystko było — i cóż się z tem stało? Dlaczego *Genialität* tych genialnych nie wydała nic, co by do dziś dnia żyło? Dlaczego oni tak uschli i upadli, że i miejsca, gdzie byli, nie poznać? Dlaczego Goethe i Schiller, przestawszy wierzyć w przyrodzony kształt poezyi, wiersz, nawrócili się do niego? Dlaczego wreszcie nieszczęścia ubogich i maluczkich nie przemawiają tak silnie z *Kabały*, jak winy i nieszczęścia możnych z *Wallensteina*? Co w tem jest? Jaki może być powód?

Odpowiada na to Schiller i Goethe — jeden w swoich rozprawach, oba w swoich listach; a choć dziś jest moda uśmiechać się lub wprost się śmiać z ich teoryi, musi w tej teoryi być prawda, skoro w ich praktyce, w ich tragedyi, jest wielkość i nieśmiertelność.



Mówią oni tedy, że poezya ani jest, ani powinna być, ani może być rzeczywistością, że codzienna powszedniość nie jest przedmiotem poezyi, ani podobieństwo do niej poezyi zadaniem — że poezya z rzeczywistości prawdę bierze, brać ją musi, ale musi ją przetwarzać: musi z jednego faktu czy stosunku odciąć, odrzucić to, co w istocie lub w znamionach swoich do tego jednego faktu czy stosunku się odnosi i należy, a wydobyć z niego te pierwiastki wspólne, ogólne, które są wrodzone ludzkiej duszy i jako takie objawić się mogą w milionach faktów i stosunków, jako podobne uczucia, cierpienia, namiętności, walki, losy. Z rzeczywistości poezya bierze prawdę, ale tę prawdę, którą z niej wyczerpała, ona musi rozszerzyć i podwyższyć, musi ją zrobić wielką tak, żeby się w niej zmieścił nie jeden szczególny przypadek czy stosunek, ale cały ogrom, cała nieskończoność i cała różnorodność ludzkiej istoty, natury, władzy uczucia i władzy cierpienia — czyli, poezya musi stworzyć ideał każdego uczucia, każdej namiętności, każdej walki, każdego nieszczęścia, na to, żeby to, co ona stworzyła, mogło być doskonałym obrazem i wyrazem ludzkiej duszy w jej niezliczonych odmianach, stopniach i losach. Od powszedniości na to oddalić się musi, o podobieństwo do form i drobiazgów codziennego życia jej nie chodzi, ani ich ona nie potrzebuje. Ale to podobieństwo nierozważnych tylko ludzi pozorem rzeczywistości, a jego prawda jest powierzchowna i płytka. Za to zdobywa, wyraża i uwiecznia poezya istotną prawdę, istotną rzeczywistość ludzkiej duszy, tę, która się nie zmienia, i staje się istotnie podobnym obrazem i wiernym wyrazem każdego uczucia i cierpienia, od początku aż do końca świata. Pozna się w niej Grek wracający z pod Salaminy, tak samo, jak chrześcijanin z XV, XVI czy XIX wieku.

Ta prawda poetyczna, różna od powszedniego podobieństwa do codziennego życia — *die höhere Wahrheit* Schillera — nosi w sobie i z siebie wywija pewne konieczności, pewne przyrodzone warunki, niezależne od woli i upodobania poetów, tylko złączone nierozdzielnie z istotą poezyi, z niej koniecznie wynikające. Ten duch wyrabia sobie kształt, do swojej istoty zastosowany, podług niej uformowany, od niej najściślej zależny. Różnaity może on być bardzo. Może poeta

pisać prozą, jeżeli tak woli, może swojej tragedyi nadać jakie chce podziały, granice czasu, mnogość osób, ton, styl, dyalog; ten materyalny, fizyczny kształt poematu jest jemu zostawiony do woli. Ale jakikolwiek kształt wybierze, on musi stworzyć, musi ze swojej wyobraźni, ze swojej duszy, wydobyć ten stopień, ten rozmiar uczuć i czynów, przez który jeden fakt, jeden stosunek, jeden człowiek, ze swoją miłością, żądzą, pychą, zdradą, zbrodnią, boleścią i tak dalej, staje się uosobieniem tego rodzaju uczuć czy cierpień całego ludzkiego rodu. To przetworzenie rzeczywistości na ideał — nie koniecznie moralny, ale poetyczny ideał — to jest sama istota, to jest natura poezyi. Ta, co jest w Eschylu i w Sofoklesie, w Szekspirze, w Goethem, w Schillerze, wszędzie, gdzie jest poezya prawdziwa. Gdzie tego niema, tam niema i poezyi na prawdę, tylko jej mniej lub więcej ludzający pozór i udanie. Piękność jest przymiotem i wynikiem istoty i natury poezyi; z niej pochodzi, jest jej następstwem, ale tak jest z nią złączona, że jedna bez drugiej być nie może, gdzie jest jedna, tam druga być musi.

Z tej istoty i natury poezyi wynikają pewne jej przyrodzone, konieczne i niezmiennie warunki. Jednym jest prawda, rozumna, zgodna z naturą ludzką, z wrodzoną logiką ludzkiego umysłu. Niema poezyi i piękności bez myśli, bez sensu. Drugim warunkiem jest szlachetna forma. Nie znaczy to, że musi być retoryczna i szumna, ani, że musi być jednostajna, ani, że musi być skrępowana regułami. Nie o to chodzi, żeby Kaliban mówił tak samo, jak Ariel, a grabarz, jak Hamlet. Taka jednostajność tam tylko być może, gdzie wszystkie osoby dramatu są na tym samym stopniu umysłowego wykształcenia i towarzyskiego obejścia, w *Tassie* Goethego na przykład. Ale szlachetność formy w tem rozumieniu, że potoczność a nawet grubiaństwo występuje tam, gdzie jest potrzebne, a w chwilach czy postaciach wyższych, patetycznych wyraz uczuć i myśli jest dość podniosły na to, by wystarczał i był godzien treści, tej treści, która ma wyrażać całą jakąś stronę ludzkiej duszy, w jej najwyższej potędze, czy najwyższem naprężeniu. Szlachetność formy dalej, to rzetelność, prostota układu i słowa, bez tych naciągów, przesad i sztuczek, któremi słabsze talenta starają się wywołać wra-



żenie. Wreszcie szlachetność formy, to słowo piękne, wstrząsające, rozrzewniające, a głębokie i mądre, które za Eschylem i Sofoklesem, za Szekspirem i Goethem powtarza cały świat przez wieki, bo znajduje w niem gotowe i doskonałe określenie jakiegoś zjawiska, znanego sobie z życia, jakiejś boleści, znanej sobie z doświadczenia. Wiersz nie jest koniecznością s lachetnej formy, ale jest jej ułatwieniem, uzupełnieniem, podniesieniem, jej zupełną i doskonałą pięknnością.

Te znamiona, te wrodzone warunki bytu poezji, czy się znajdują i w jakiej mierze w nowym dramacie europejskim?

Rzecz prosta, że każdy człowiek, piszący dramat, musi tworzyć, musi mieć pewien stopień wyobraźni, nie może się bez niej zupełnie obejść. Ale tego jej stopnia, który jest potrzebny na to, by rzeczywistość przetworzyć na poetyczny ideał czy wyraz jakiejś sytuacji, walki czy boleści, tego stopnia dramat nowszy nie miewa, owszem, mieć go nie chce, zaprzecza go, ogłasza za niepotrzebny. Pojmuje on rzeczywistość i prawdę, jako powszedniość; na jej tle może stać i cierpieć niezwykle, niepowszedni umysł czy charakter, niepowszedni w swej zawiloci stosunek—ale to tło powszedniego życia jest potrzebne, jako niby konieczny warunek prawdy. Wyjątki są, ale rzadkie, a wtedy znowu lubią się gubić i roztopiać w symbolizmie, nieraz więcej pretensjonalnym, jak zrozumialiśmy. Większość poetów i większość dramatów stoi pod sztandarem tak zwanego realizmu czy naturalizmu. Ten sposób tworzenia może przy talencie autorów wydawać rzeczy niezwykle, ale jest niewątpliwie o wiele łatwiejszy. Posługuje się środkami przystępniejszymi. Potrzebuje więcej obserwacji, niż wyobraźni, a pierwsza bywa częstszą między ludźmi, niż druga. Potem lubi właśnie to, czego tragedia unika, to podobieństwo do powszedniego, codziennego życia, które uchwycić, opanować, w które się wprawić, znowu nie jest zbyt trudno. Napisać zwykłą, potoczną, towarzyską rozmowę, a w nią wplatać tu i owdzie jakieś słowa oznaczające smutek, obawę, miłość, czy cokolwiek innego, to sztuka mniejsza, niż napisać rozmowę Hamleta z matką, albo Romea z Julią. Ten sposób tworzenia, ta forma, jest zapewne naturalnym następstwem przedmiotów nowego dramatu. Przyznajemy zupełnie, że Gabryel Borekman nie może

mówić jak Wallenstein, ani Hedda Gabler jak Lady Macbeth. Ale kiedy niektórzy w tej zmianie formy i sposobu tworzenia widzą postęp dramatu, mamy co do tego niejaki wątpliwości. Przerzucam dużo dramatów skandynawskich, niemieckich, włoskich, nawet jeden rosyjski (*Potęga ciemnoty*) i szukam w nich tej rozmowy, tego ustępu, które wieki będą pamiętały i powtarzały? tego słowa, które młodym będzie się wyrwać z pamięci, jako wyraz ich miłości, uszczęśliwionej czy udręczonej, które młodzi czy starzy przypomną sobie w chwili cierpienia na jego określenie, w chwili zwątpienia na pokrzepienie? Gdzie tam potomni znajdą te ustępy, jakich my, i miliony przed nami, uczyliśmy się na pamięć, a które nie były daremne i niepotrzebne, bo uszlachetniały myśl, uczuciu dawały wysoki kierunek, a cywilizowały przytem, bo uczyły dziecko czuć piękność języka, podobać sobie w jego dźwięku, budziły jego czułość na szlachetne wyższe wrażenia? Takich rozmów, scen, słów, nie znajduję w tym dużym zbiorze dramatów. Dlaczego? Czy ci poeci nie mieli dość na nie talentu i rozumu? Czy dlatego, że pisali prozą? Rozumu i talentu niektórzy z nich mieli zapewne dużo, może bardzo dużo; a proza zapewne utrudnia, wiersz ułatwia takie powszechne zapamiętanie słów czy okresów. Ale utrudnia tylko, nie czyni go niemożliwym. Zostały nam w pamięci, Polakom, wyjątki z *Irydyona* i *Nieboskiej Komedyi*, nam i innym z *Goetzu*, nawet z *Rünberów*. Nie ten więc powód, ale musi chyba być jaki inny. Czy nie ten, że sprawy i słowa z tych nowszych dramatów służą tylko na jeden dobrze określony przypadek czy fenomen psychologiczny, albo moralny? *Tkacze* są wiernym i wzruszającym obrazem usposobień i cierpień biednych robotników, *Futro bobrowe* wiernym, nie wzruszającym obrazem zepsucia pospolitych złodziei. Ale czy inne cierpienie, albo inna ludzka zdrożność pozna się w tych obrazach? Nie; to jest życie ludzkie i natura ludzka, widziana i pokazana w jednej swojej małej części, z pewnego punktu widzenia, w pewnych warunkach położenia i czasu. Tymczasem *Ryszard III* będzie do skończenia świata wiernym obrazem wszelkiej obludy, zdrady i zbrodni, choćby nierównie mniejszej, niż jego zdrady i zbrodnie. Tak samo *Macbeth* będzie zawsze wiernym obrazem tego fatalizmu zbrodni, który



po jednej ciągnie drugą, nieledwie zmusza do drugiej, żeby tę pierwszą ukryć, albo zapewnić sobie jej skutek. Temu fatalizmowi podlega prosty rzezimieszek, wyciągający pularesy z kieszeni, jak moczarsz, przywłaszczający sobie cudzą koronę lub ziemię.

Nie widzę też i nie sądzę, żeby między postaciami tego dramatu znalazła się która, zdolna przeżyć wieki, tak przez wszystkie wieki i ludy znana i uznana, jak Edyp i Antygona, jak Prometeusz i Orestes, jak Lear, Otello, Hamlet, Macbeth i Romeo, jak Wallenstein i Faust.

Co zaś do sposobu wyrażania uczuć i myśli, mają ci autorowie częstokroć swoje środki ułatwiające, ale nie wystarczające. Poprzestają na wywołaniu ogólnego wrażenia, zakładają jakieś tło niepokoju, smutku, grożącego nieszczęścia, ale na tem poprzestają. Co się dzieje w duszy tych osób, to pośrednio tylko, ubocznie, przebija się przez ich rozmowy, mniej więcej obojętne i potoczne, objawia się w ich końcowym jakimś czynie, zwykle rozpaczliwym, ale się poprostu, otwarcie, bezpośrednio nie wypowiada. Walkę uczuć, myśli, namiętności, obaw, ma oddać aktor swoją grą. On ma dorobić i dać poznać to, czego autor nie napisał. Dla autora zadanie o tyle łatwiejsze; ale dla sztuki, dla poezji dramatycznej, zwyczaj zły, szkodliwy, obniżający. Kiedy furman Henschel i jego żona klóćą się grubiańskimi słowami, widzi się, że ona jest zła, a on nieszczęśliwy, ale widzi się nieszczęście jednego męża i złość jednej żony, w najlepszym razie jednego gatunku żon i mężów. Kiedy ten sam furman Henschel idzie się powiesić za kulisami, próbuje czy postronek mocny, mówiąc do siebie urywanemi wykrzyknikami, aktor może zrobić wrażenie i wzbudzić nawet podziwienie, jeżeli dobrze gra tę scenę — ale nie autor.

Z tego wszystkiego dochodzi się do wniosku, że w tym nowym dramacie może być dużo istotnych zalet, w jego autorach dużo talentu, ale że jest więcej obserwacyi, niż wyobraźni, więcej zalet technicznych, niż poetycznych. Skutek zaś jest ten, że dramatów powstaje ciągle i wszędzie dużo, ale w całej Europie niema nowej tragedyi.

Dramat z potocznego życia (*drame bourgeois, bürgerliches Drama*), raz poczęty, nie ustał nigdy. Był łatwiejszy,

dostępniejszy dla mniejszych talentów, niż tragedia; był pożądanym dla teatrów, bo dostarczał częściej nowych sztuk do grania; podobał się publiczności, bo był do jej codziennego życia zbliżony. Krzewił się też wszędzie, we Francji, w Niemczech, nawet w Anglii. Bywał tak, jak współczesna mu powieść, sentymentalnym i tkliwym, za zadanie miał „wyciskać łzy z oczu widzów“. Później, w czasach romantyzmu, chciał przerażać, być tajemniczym, strasznym, nawet czasami demonicznym. W tym, czy owym kształcie, powodzenie miał zawsze, a bywał nawet zręcznie, nie bez talentu pisywanym. Nas śmieszą dziś same jego tytuły: *Czaszka mordercy*, *Krwawe widmo*, *Trzydzieści lat życia szulera* i tym podobne. Ale między r. 1830 a 1840 uganił się dyrektorowie teatrów, aktorowie i widzowie za dramatami Fryderyka Soulié i Dumasa ojca, a sławny w owym czasie *Antony* wydawał się naprawdę demonicznym, wywoływał przerażenie, a jego nieszczęsna ofiara litość bez granic. Tylko w owym czasie ci dramatyści nie byli uważani, nie uważali się sami za poetów. Nie figuruje z tym tytułem ani Kotzebue w Niemczech, ani od niego nierównie zdolniejszy Dumas ojciec we Francji. W tym stanie dożył ten dramat do połowy XIX wieku. Znaczącym i wpływowym w jego historii było wystąpienie Aleksandra Dumasa syna. Talent pchał go do pisania, próżność radziła wystąpić od razu z wielkim efektem, a spryt i znajomość publiczności mówiły, że ten efekt zrobi się najpewniej przedmiotem nowym, nietykanym, choćby rażącym. Owszem, jeżeli będzie rażący, to tem lepiej. *La dame aux camélias* wynikła z tych pobudek, i nie zawiodła swego autora. Gwaru, hałasu, szczerych oburzeń, sztucznej reklamy, wywołała dużo. Autor od razu stał się sławnym. W tej pierwszej sztuce, w późniejszej, a lepszej, *Le Demi-Monde*, nie miał jeszcze Dumas ani tezy, ani tendencji; chciał poprostu tylko sukcesu i rozgłosu. Ale z czasem chciał zapewne poważnieć i sam się za poważnego wziął, i zaczął traktować i rozwiązywać w swoich dramatach różne problemata moralne i psychologiczne, z dość wyraźnym przedsięwzięciem moralizowania, nauczania. Problemata wszystkie z jednego zakresu, z jednej sfery. Niewierność małżeńska w przeróżnych odmianach — niewierność żony, albo męża. Co wobec niej ma robić mąż, albo



żona? Jeżeli niewierność weszła w zwyczaj, a do tego zawikłana jest innemi zdrożnościami, dajmy na to szpiegowaniem na rzecz Prusaków, mąż powinien tę żonę zabić bez ceremonii, jak psa (*La Femme de Claude*). Jeżeli niewiernym jest mąż, to żona ma prawo bronić tej swojej własności, prawnie swoim posagiem nabytej, choćby z narażeniem i kosztem życia innego niewinnego człowieka (*La Princesse George*). Jeżeli mąż jest niewierny, to żona w gniewie i żalu ma prawo wziąć na nim odwet, chyba, że szczęśliwie na czas zrobił akt skruchy i obiecał poprawę (*La Princesse de Bagdad, Francillon*). Ta kwestya niewierności w różnych kombinacjach, permutacjach i waryacjach, jak zapełnia wyłącznie powieści Dumasa, tak wraca najczęściej w jego dramatach. Czasem jednak ustępuje miejsca innemu problemowi, innej tezie. Co robić z dziewczętami, które nie były „z kameliami“, ale były jednak upadłemi aniołami—pyta problem? Żenić się z nimi, odpowiada teza, przez usta pani Aubray i Denizy. Temi problematami i tezami, paradoksalnemi zawsze, moralnemi w zamiarze autora tylko, chciał Dumas regenerować Francję po pogromie, ratować społeczeństwo, uszlachetniać miłość, uszczęśliwiać rodzinę, i tak dalej. Celu nie osiągnął; jego moralność była bardzo wątpliwą, jego paradoksalność zbyt widoczna. Ale na literaturę powszechną, nietylko francuską, wywarł wpływ istotnie znaczny. Czy dobry i szczęśliwy, to inne pytanie. Miał talent, znajomość sceny, zręczność w układzie sztuk i sprowadzaniu dramatycznych efektów; miał dyalog świetny, żywy, naturalny, często dowcipny. Był więc skwapliwie chwytny przez teatry, a z ciekawością widywany przez publiczność. Iść w jego ślady, podpatrzeć i przyswoić sobie jego sposoby budowania sztuki i prowadzenia rozmowy, stało się pragnieniem i zwyczajem pisarzy, słabszych od niego. Naśladować go? to jeszcze się da. Ale czem go przewyższyć, prześcignąć? To trudniej. Chyba śmiałością w wymyślaniu, a otwartością—powiedzmy: bezczelnością—w traktowaniu sytuacji, bardzo gorszących, a choćby bardzo nieprzyzwoitych. *Dama z kameliami* przed pół wiekiem wydawała się bardzo gorsząca i temu w znacznej mierze zawdzięczała swój wielki rozgłos. To środek dobry, recepta wypróbowana! Zaczęło się więc naśladowanie Dumasa

w formie, a przesadzanie Dumasa w treści; zaczęła się istna licytacya zgorszeń w literaturze. W powieści, jak w dramacie, fizyologiczne chorobliwości i aberracye moralne, jakich przed pół wiekiem nikt nie byłby śmiały drukować, zbliżające się otwarcie do prostej pornografii, twierdzą, że mają uprawnienie i uzasadnienie w naturalizmie, w realizmie, *w prawdzie!* Dumas nie był jedynym, który literaturę francuską na tę złą drogę wprowadził (Flaubert i inni); ale był, on, który sobie pochlebiał i ludził się, że Francję moralizuje i odradza, był jednym z tych, którzy najwięcej są winni w tem dziele obniżenia i zepsucia.

W sztukę dramatyczną zaś wprowadził on jeszcze jedną nowość. Aż dotąd, od Greków aż do drugiej połowy XIX wieku, sztuka ta dzieliła się na dwa rodzaje. To, co było wesołe, albo satyryczne, nazywało się komedią, to, co smutne, tragedią. Od Dumasa poczyna się zmiana. Od niego ludzie się zdradzają, zabijają, robią i przebywają rzeczy okropne, a sztuka nazywa się mimo to „komedią“. Postęp zapewne? Łamią i obalają się te baryery i granice, w których dawna sztuka zamykała despotycznie swoje rodzaje, tworzą się nowe formy, odbywa się wielka *ewolucya* (modne dziś słowo), która tak znosi przedziały między rodzajami i formami poezyi, jak inna *rewolucya* zniosła przedziały między stanami? Tylko, że na naturę rzeczy, na naturę poezyi także, rady niema. Ludwik XIV mówił, że już niema Pyreńców, a Pyrenees zostały. Przyrodzone granice zostają zawsze w geografii i historii, choć je gwałt na jakiś czas niby skazuje. W poezyi tak samo.

Nadmiar tak zwanego naturalizmu zaczął się przykrzyć także. Nie mówiąc o tych, których mierzył zawsze, znudził z czasem nawet zwolenników. Trzeba było czegoś nowego. Zadziwić, olśnić i przyciągnąć czemś odmiennem, dawno niewidzianem, dyametralnie przeciwnem. A więc wspaniała pogarda wszelkiej rzeczywistości; precz z rzeczywistością! Jasne określenie, wyraźne postawienie sytuacji czy osób, stałe kontury — cóż dopiero cechy czasu! — to wszystko precz, jako przestarzałe, zużyte, niepotrzebne. Sama nawet logika, związek przyczyn ze skutkami, a uczuć czy zamiarów z czynkami, to stary przesąd. Poeta oryginalny i genialny właśnie



odrywa się od rzeczywistego życia, nie potrzebuje go, gardzi nim. Mglistość Ossyana, tajemniczość i fantastyczność niektórych romantyków, mogą mu się przydać, tylko on powinien je podnieść do wyższej potęgi. Niech nie nie będzie jasnym, wyraźnym, zrozumiałym; niech widz lub czytelnik nigdy dobrze nie wie, co się dzieje i dlaczego, zkąd się bierze to, co się dzieje, a wtedy poeta i jego dramat wywoła wrażenie, impressyę! Wrażenie nieokreślone, niewytłómaczone, ale przejmujące dreszczem trwogi. Kiedy zaś czytelnik lub widz zapyta, co to jest i co znaczy, kiedy pozwoli sobie powiedzieć, że chciałby jednak rozumieć, o co chodzi, rzuci mu się dumną odpowiedź, że jest głupi, nieprzystępny wrażeniu, a niezdolny odkryć i zrozumieć znaczenia, które jest symboliczne! Symbol czego? jaki? co się pod nim kryje? Ten biedny czytelnik przyzwyczaił się przez wieki do tego, że symbole były zrozumiałe, ich znaczenie docieczonem i wiadomem. Ale teraz nie o to chodzi wcale. Chodzi o to, żeby wywołać *impressyę*, a gdy to jest zrobione, wtedy tem wrażeniem przejęty czytelnik niech sobie wyklada symbol, jak mu się podoba. W tem sztuka właśnie i w tem postęp, żeby pod ów symbol dało się wtoczyć wszystko, żeby każdy widział w nim to znaczenie czy zjawisko, jakie mu odebrana *impressya* podsunie. Romantyzm drugorzędny, w swoich pomysłach niby najpoetyczniejszych, a naprawdę najśmieszniejszych, najbardziej pretensjonalnych, nie był nigdy tak ekscentrycznym, tak wyższym nad logikę, zdrowy sens, nad istotę sztuki i prawa samego języka, jak ten tak zwany *impressyonizm* i *symbolizm*, nad „zielone psy jego nienawiści“ i „żółte hyeny jego żądz“, jego „melancholie podobne do księżniczek brodzących po błocie w niedzielę“. Do wywołania wrażenia służy wszystko, nawet to, czego nigdy i nigdzie niema. Natura przeczuwa nieszczęście ludzi i drży naprzód ze strachu. Drzewa niepokojone są wichrem, ptaki odlatują, kiedy śmierć przez ogród zbliża się do domu. Okrzyczany i wyśmiewany romantyzm drugiego i trzeciego rzędu nigdy nie wpadał na takie szczęśliwe i potężnie działające efekta. Siedem zakonnie przechodzi przez scenę sznurkiem, gęsiego, kiedy w strasznej akcji ma przyjść jakaś szczególnie straszna chwila. Nie mówią nigdy nic, ani słowa, nie ro-

bią nie; przechodzą tylko przez scenę, zawsze w tej kabalistycznej siódemce i zawsze jedna za drugą. Dlaczego są? dlaczego chodzą? Dla efektu, dla większej impressyi.

Podobnie mizerne sztuczki i efekta — nie do tego stopnia jednak śmiałe w swojej mizerności — podały kiedyś przesadny romantyzm w dyskredyt i śmieszność. Ten symboliczny impressjonizm czy impressyjny symbolizm miałby może rację bytu i zdolność życia, gdyby ludzie mieli tylko nerwy, a nie mieli ani władzy myślenia, ani władzy czucia. Ale że na nieszczęście te władze mają, więc cały ten rodzaj poezyi jest tylko marnem upędzaniem się za nowością i oryginalnością ludzi, których nie stać na nowość i oryginalność prawdziwą w pomysłach czy w ich wykonaniu. Maeterlinck pisze po francusku, ale czy pomimo to mamy go liczyć do Francuzów, a jego ekscentryczności i *pozy* kłaść na karb literatury francuskiej? W każdym razie zjawia się we Francyi zwrot, zbawienne otrzeźwienie z ekscesów i orgij tak naturalizmu, jak i tego tak zwanego symbolizmu. Symptomatem zwrotu, wcale pocieszającym, dającym dobrą otuchę, były sztuki Rostanda: *Cyrano de Bergerac* ze swoją fantazyą w rodzaju *Trzech muszkieterów* Dumasa, *Romantyczni* ze swoim spokojnym, miłym, zdrowym wdziękiem. Psuje to wrażenie i odbiera trochę tę otuchę *L'Aiglon* przez pretensyę, przez powierzchowność i płytkość i przez sztuczki, któremi sceniczne fabrykaty zasłaniają brak i prawdy i piękności.

Niemcy sami zapewne nie zdawali sobie z tego sprawy, że szli śladem Francuzów, ale niema wątpliwości, że z nich korzystali, że przyswoili sobie ich technikę. Mianowicie teatr Dumasa syna wpłynął widocznie i silnie na kształt, na budowę, na prowadzenie rozmów w dramatach niemieckich. Tylko były tu znaczne i głębsze różnice. Niemcom nie chodziło (jak Dumasowi) o jeden problem niewierności małżeńskich, ani o to, żeby widza zadziwić i przywalić nawałem grubych nieprzyzwoitości (jak Dumasa następcem). Oni chcieli brać rzeczy głębiej, filozoficznie. Jeżeli małżeństwo, to nie kwestya jakichś przeciw niemu wykroczeń, tylko ogólna zasadnicza kwestya małżeństwa jako takiego, jego racyi bytu, jego potrzeba, jego uprawnienie w naturze ludzkiej i w naturze społeczeństw. Małżeństwo? albo miłość bez małżeństwa?



To było pytanie; a odpowiedź najczęściej, że małżeństwo jest nadużyciem, skrępowaniem woli i indywidualności człowieka, niedorzecznym i niegodziwym starym przesądem. Francuzom wystarczała śmiałość i bezwstydnosc w gorszących sytuacjach i ich traktowaniu otwartem czyli brutalnem; Niemcy mieli zaraz swoją teorię, swoją filozoficzną doktrynę. Indywidualność człowieka, jego *ja* w zupełnej swobodzie i zupełnej potędze instynktów, pragnień, pożądań, to jest cel, to ideał, do którego każdy z osobna i ród ludzki cały w swoim postępie dąży i dojdzie, to jest jego przyrodzone prawo i prawo ze wszystkich najpierwsze. Ta filozoficzna teza przebija bardzo wyraźnie, częstokroć bardzo brutalnie, zawsze rozumie się bardzo paradoksalnie, w całym mnóstwie niemieckich dramatów, czy one są pisane przez ludzi z talentem, czy przez ich, jak Krasiński nazywa, „małpy i poliszynela”. Najwyraźniejszą niemiecką odmianą Dumasa syna jest Sudermann; nie „małpą i poliszynelem“, bo talent ma prawdziwy, choć większy może w powieści (*Es war*), niż w dramacie. Powodzenie i sławę zyskał wielkie; ale te dramata, *Gniazdo rodzinne*, *Koniec Sodomy* i tak dalej, to jest rodzaj, forma i faktura Dumasa, obciążona tylko większą pretensją do głębokości i brutalną otwartością w sytuacjach drażliwych. Dumas przeslizguje się przez takie zręcznie, nie naciskając; Sudermann w nich grzęźnie, a ma to za swoją wyższość i za głębszą tragiczność.

Ale zarazem nie przestawali Niemcy na jednej stronie życia, na jednej kwestyi moralnej czy psychologicznej. Rozszerzyli sobie zakres, zeszli na przestronne pole. Wciągnęli w swój dramat kwestye społeczne: niektórzy istotnie z biegłością techniczną, zdolnie, wszyscy z powodzeniem, bo przedmiot był nowy, a współczesnych zdarzeń i zjawisk bliski. Z wielu, którzy się mieli za powołanych, wybranym, to jest najzdolniejszym, był oczywiście Hauptmann, czy brał treść dramatu z życia wyrobników, czy z kąd inąd. Najzdolniejszy — niezaprzeczenie. Czy wielki? czy poeta, jak niektórzy mówią? Jeżeli w którym z tych nowszych dramatystów niemieckich jest usposobienie poetyczne, to zapewne w nim. Nie dlatego, że *Dzwon zatopiony* pisany jest wierszem, ani dlatego, że on z rzeczywistością zrywa, a opiera się na fanta-

stycznych podaniach i baśniach. To byłoby tylko wskazówka, że człowiek z talentem spostrzegł się, jak niewystarczającym, jak w gruncie błahym i nieprawdziwym jest cały tak zwany naturalizm. *Floryan Gayer*, choć się nie udał, wskazywałby znowu, że Hauptmann nawet historycznym dramatem nie gardzi, że chciałby pisać coś takiego, jak pisywali dawni tragicy. Talentu dowodzi istotnie wszystko, co pisał; poetycznego usposobienia, wyobraźni, zdolności wzruszenia widza czy czytelnika nie samą tylko sytuacją, ale uczuciem i słowem występujących osób, dowodzą niektóre sceny *Dzwonu*. Ale ani to usposobienie nie jest zupełnem, ani *Dzwon* dziełem jednym z większych, z trwałych. Dzieło poetyczne może mieć jaki chce pozór i przedmiot, może się opierać na fantazyi, czy na baśni, ale czemkolwiek jest, choćby fantazyą i baśnią, musi pod swemi pozorami mieć rzeczywistość i rozumną prawdę, musi się zgadzać ze zjawiskami i prawami ludzkiej natury, ludzkiego świata i życia. Jeżeli tej zgodności niema, jeżeli na dnie poematu, choćby bardzo pięknego w pozorach, tkwi fałsz i paradoks, jeżeli jego podstawą nie jest realna prawda natury i życia, tylko coś przez poetę wymyślonego lub urojonego, to ludzie, dziś czy kiedykolwiek, wyniosą z tego dzieła wrażenie i zdanie: „Tak nie jest; tak nigdy nie było i nie będzie“. To zaś wrażenie i zdanie sprawia koniecznie, że dzieło może olśnić pozorami, może się podobać szczegółami, częściami, ale nie będzie żyło, bo życie się w niem nie pozna, bo znajomość życia, doświadczenie, zastanowienie, powiedzą na nie zawsze: „To nie prawda“.

W *Dzwonie zatopionym* jest takich nieprawd dużo i na nich właśnie opiera się, z nich się składa poemat. Nie te fantastyczne istoty, rusalki, wodniki i wszystkie inne, jakich na świecie niema; te należą do baśni, do fantazyi, niechby w niej były. Ale podstawą i podstawnym paradoksem całego dzieła jest sprzeczność między temi istotami, wyobrażającymi siły natury, a Bogiem. Wszak dzwon ma być wywieziony na wysoką górę, żeby z niej głosił chwałę Bożą i do niej ludzi wzywał. Tego nie chcą dopuścić te istoty i przewracają wóz, dzwon wpadł w jezioro i utonął. To jest powód wszystkich dalszych zawikłań i nieszczęść. Ale to nie



jest prawda. Antagonizmu między naturą a Bogiem, naturą a człowiekiem także, niema, bo natura nie myśli, nie wie, nie chce, tylko bezwiednie i biernie wykonywa prawa i funkcje sobie nadane. Jeżeli zaś kto powie, że dzwon i Mistrz z jednej strony, a Waldschratt i *tutti quanti* z drugiej, to jest symbol nie antagonizmu natury z Bogiem czy człowiekiem, tylko symbol tych przeszkód, jakie małość, pozioma złość czy zazdrość, ciasnota umysłów czy stosunków, stawia człowiekowi wyższemu w jego aspiracjach i zamiarach, to to zjawisko życia, częste niestety, nie potrzebowało tak wyszukanych kształtów, jak Waldschratt i jego towarzysze. Pokazane na ludziach byłoby silniej działało i zapewne tragiczniej wyglądało.

Z zatopienia dzwonu wysnuwa się dramat: jego wątkiem jest miłość pięknej rusałki i Mistrza, który dla niej żonę i dzieci porzuca. To ma znaczyć, że człowiek wyższy, genialny, nie może wytrzymać, nie może żyć w krępujących więzach małżeńskiego i rodzinnego życia. Może żałować, że je zerwał, i nawet umrzeć z żalu, ale zerwać je musi. Kiedy to nieprawda! Ta wrodzona niby niezgodność między wielkim człowiekiem, zwłaszcza artystą, a małżeństwem, to jest wynalazek XIX wieku dopiero. Byron porzucił żonę — miał wymówkę, bo była nieznośna — pani Sand miała w tem swój interes, by w dziełach młodości dowodzić, że małżeństwo jest niewolą dla dusz wyższych. Teorya była wygodna dla wielu mężczyzn i dla wielu dam, i przyjęła się w literaturze i w życiu. Ale przed nimi byli przecie wieley ludzie wieley artyści, było ich nawet dosyć, a małżeństwo nie im nie przeszkadzało ani do tworzenia, ani do szczęścia. Schiller był i dobrym mężem i szczęśliwym mężem, a mimo to napisał *Wallensteina* i *Maryę Stuart*. Goethe, prawda, z całym swoim rozumem zrobił głupstwo, ożenił się tak, że tej swojej żony nie mógł ludziom pokazać. Ale gdyby to straszne jarzmo był sobie nałożył wcześniej, gdyby się był ożenił z Lili, byłby z pewnością niezłym mężem szczęśliwej żony i byłby tak samo napisał *Fausta*. Szekspir nie dlatego, że był poetą, trzymał się, jak mógł najdalej od żony, tylko dlatego, że ona była starsza od niego, a zawód zmuszał go do mieszkania w Londynie. Kochanowski po ożenie-



niu dopiero pisał swoje najpiękniejsze dzieła i nie przeszło mu przez głowę mieć się za nieszczęśliwego. Rafael i Michał Anioł nie mieli żon; ale nie słyhać i nie znać, żeby żona i rodzina były w czemkolwiek przeszkadzały Rubensowi, Tycyanowi, Veronesowi. Nie; między wielkimi ludźmi i artystami, jak między prostymi śmiertelnymi, zdarzają się nieszczęśliwe małżeństwa i mężowie nieszczęśliwi, ale nieszczęśliwi dlatego, że albo mają złe żony, albo sami są złymi mężami, nie dlatego, jakoby między geniuszem a małżeństwem, między sztuką i poezją a małżeństwem, była jakaś niezgodność wrodzona i konieczna.

Drugi paradoks zatem, druga nieprawda. Poemat zaś na takich oparty i osnuty podstawach, choćby był bardzo olśniewający w pozorach, długotrwałym i prawdziwie pięknym nie będzie — bo niema piękności bez istotnej prawdziwej rozumnej prawdy, niema poezji bez rzeczywistości ludzkiej natury, rzeczywistości ludzkiego życia, jego stosunków i jego praw.

Nad całym tym dramatem europejskim unosi się i króluje, zdaniem znawców i wielbicieli, Ibsen. On urzeczywistnił dążenie, on wcielił w swoje dramata przeczuwany ideał nowej sztuki, on tworzy i ukazuje dramat przyszłej epoki, wyższy, doskonalszy od wszystkich poprzednich. On go oczyścił, wyzwolił z narości i nałogów pozostałych po starej rutynie, tradycyi, konwencyonalności; on uchwycił i wydobył samą istotną prawdę i stworzył dla niej formę nową, oryginalną, a prawdziwą, jak życie samo!

Z pewnością jest on produktem czasu i jego znamion. Jest wyobrazicielem, najbardziej wielostronnym i najzdolniejszym, tego dążenia dramatu do nowych przedmiotów i nowych form. Że ma wiele talentu, wiele technicznej biegłości i że jego sztuki robią wrażenie na scenie, że widzowie wychodzą z teatru w rozdrażnieniu, które nie odrazu mogą opanować i uspokoić, to prawda. Ale czy to wrażenie jest rozdrażnieniem nerwów tylko, albo czy jest wzruszeniem uczucia i oczarowaniem wyobraźni?

Być może, że stare oczy nie umieją się poznać na nowych dziełach i ich pięknościach, że Osiński nie rozumie Mic-



kiewiczza — ale wyznać musimy nieśmiało, że to podziwienie dla Ibsena wydaje nam się bardzo przesadzonem.

Mówią nam na to, że chcąc go rozumieć, poznać, podziwiać, w nim się rozkochać, trzeba poznać i zgłębić jego filozofię. Ten warunek znowu wydaje się dziwnym człowiekowi staremu. Nikt nie potrzebował znać i zgłębiać filozofii Eschyla i Sofoklesa, nikt nie potrzebował pytać i wiedzieć, jakiej filozofii trzymał się Szekspir, a przecie każdy mógł rozumieć ich tragedye, na nich się poznać, w nich znaleźć podziw i rozkosz. Ale niech i tak będzie. Szukajmy filozofii Ibsena, podstawy jego dramatów, duszy jego postaci i klucza do ich zrozumienia. W tem szukaniu przypuszczamy — może znowu mylnie(?) — że filozofia pisarza czy poety, skład tych pojęć, które on ma za prawdziwe, że ta filozofia, jakakolwiek będzie, będzie jednolitą, konsekwentną, logiczną, że te pojęcia będą jedne z drugimi zgodne. Tej jedności, logiki i zgodności, pomimo usilnego szukania, w dziełach Ibsena znaleźć trudno. Zdaje się, że jego zasadą główną jest prawo człowieka do swobodnego i zupełnego rozwinięcia swojej istoty. Nasze instynkta, popędy, żądze, to nie jest tylko skłonność, to jest prawo, a człowiek nie tylko może śmiało, ale powinien tego prawa słuchać, za niem iść, jemu uczynić zadość. Czy Ibsen sam tę „zasadę“ wynalazł, czy doszedł do niej pod wpływem Nietzschego, rzecz obojętna, bo w jednym, jak w drugim razie, zasada jest tak samo fałszywa. Człowiek nie jest sam dla siebie prawem, tylko jest pod prawem; a ten wyższy, ten potężny, ten nad-człowiek, kiedyby chciał tego prawa się trzymać, musiałby stać się krzywdzicielem i gwałcicielem dla drugich — o ileby zdołał i mógł — rozpasanym na wszystkie zbytki i rozpusty dla siebie. *Uebermensch* aniby się spostrzegł, kiedyby zeszedł na *Untertier*.

Ta zaś teoria o niekrępowanej niczem wolności i o nieograniczonem prawie człowieka, który się czuje wyższym, występuje u Ibsena tak często, że zdaje się być rdzeniem, szpikiem kości jego filozofii. Na tej zasadzie oszukiwał konsul Bernick i poświęcił swego szwagra swojemu interesowi; na tej samej Gabryel Borekman poświęcił siebie i tę, którą kochał, swoim wielkim planom; na tej samej Rosmer i Rebekka pokochali się tak bardzo, a Nora (najwyraźniej może

ze wszystkich) porzuciła męża i dzieci. Ale jeżeli oni wszyscy mieli ten obowiązek względem siebie samych, to dlaczego potem mają jakieś wyrzuty sumienia, zgryzoty, kończą rozpaczą albo aktem skruchy i poprawy? Jeżeli to było ich prawem i obowiązkiem, to nie zrobili nic złego, nie mają żadnej winy; a jeżeli cierpią, dręczą się i rozpaczają, to znak chyba, że tego obowiązku i tego prawa nie mieli. A więc cóż z tego dwojga jest prawdą? Co jest istotnem przekonaniem tego autora i jego myślą? Prawdą jest brak konsekwencyi, brak logiki, brak jasnego i ustalonego sposobu myślenia.

Na tej niejasności i niezgodności podstawnej wyrastają dopiero i rysują się inne, różne i liczne. Pewna matka narzeka i płacze, że mąż rozpustny dziedzicznie przekazał swoją wadę synowi; ale sama nie tylko syna od niej nie wstrzymuje, owszem, pozwala, ułatwia. Dla siebie zaś żałuje, że nie poszła kiedyś w młodości za popędem... serca, a surowemu pastorowi, który w tym romansie zachował się jak Józef patryarcha, wyrzuca to jak grzech, popełniony przeciw niej i przeciw sobie samemu. Dlaczegoż więc ma za złe mężowi, że coś robił, a za złe sobie i pastorowi, że tego samego nie robili? Co ona myśli? Co i jak myśli ten autor, który ją tak wymyślił?

Jeżeli prawem i obowiązkiem człowieka jest wszechstronny rozwój indywidualności, który zależy na folgowaniu wszystkim instyktom i popędom, to dlaczego znowu człowiek ma się krępować, albo w czemkolwiek poświęcać? Poświęcenie zaś występuje u Ibsena często i zawsze wystawione jako sympatyczne, szlachetne, piękne. Że takiem jest, my nie wątpimy; ale jeżeli niema rozumnej podstawy, jeżeli nie jest w zgodzie z prawami naszej natury i naszego życia, to w takim razie jest boleścią zadaną sobie bez potrzeby, jest szaleństwem albo głupstwem. Sławna *Dzika kaczka* jest doskonałym przykładem tej niejasności myśli, tej niekonsekwencyi. Opiera się ona na zadośćuczynieniu, na expiacyi, na poświęceniu. Ale czy ci rodzice zrobili co złego, kiedy poszli za swoim instyktom? Dlaczego ma być złem u nich, co było dobrem u wielu innych? A jeżeli to, co zrobili, nie było złem, to za cóż znowu córka ma czynić żalność, poku-



tować? Ekspiacya nie jest nowem odkryciem, wynalazkiem Ibsena; na niej opiera się ten stary przesąd, który się nazywa Męką Chrystusa Pana i Odkupieniem świata. Ale na to, by zadośćuczynienie było potrzebnem i uzasadnionem, potrzeba, żeby wina była rzeczywistą. Moralista starej daty, wychowany na chrześcijańskich przesądach, może widzieć winę w stosunku tych rodziców; ale jak może ją widzieć filozofia Ibsena w tym razie, kiedy jej nie widzi w innych podobnych? Tu biedna dziewczynka pokutuje za coś, poświęca się dla zmazania czegoś, co podług wyobrażeń autora nie było złem. Z naszego stanowiska można ją zrozumieć i szanować; z jego stanowiska można tylko uważać ją za istotę, która nie wie, co robi, a za waryata tego człowieka, który ją do poświęcenia namówił. Poświęcenie zaś? Rzecz najszczytniejsza, najwznioślejsza. Ale i ono powinno być rozumem, powinno być spełnionem w myśli, w nadziei, że będzie skutecznem. Jakim sposobem zarżnięcie kaczki mogło oświecić te umysły ciemne, poruszyć te sumienia twarde, podnieść te istoty nisko upadłe? Jak wielki apostoł ekspiacyi i poświęcenia mógł sam uwierzyć w możliwość takiego skutku i w biedną dziewczynkę go wmówić? Ależ bo ty tego nie rozumiesz! To nie jest pierwsza lepsza kaczka, to jest symbol. To oznacza, że dla uratowania i podniesienia bliźnich, cóż dopiero bliskich, powinniśmy poświęcać co mamy najdroższego na świecie. Ta miała swoją ulubioną kaczkę, ale ty pod tę figurę kaczki podstaw znaczenie, jakie ci się podoba. Niech to będzie poświęcenie jakiegoś wymarzonego przedsięwziętego dzieła, albo poświęcenie swego szczęścia, swojej miłości, co bądź, byle czegoś nad wszystko umiłowanego. Dobrze, rozumiem. Wyznam tylko pokornie, że symbol wydaje mi się nie zbyt szczęśliwie wybranym—może nawet całkiem zbytecznym. Wystawmy sobie, że symbolu niema, a dziewczyna zamiast zdobyć się na heroizm zarżnięcia kaczki, wyrzeka się dajmy na to kochanego narzeczonego; czy poświęcenie nie byłoby wyraźniejszym, dramat piękniejszym, ona sama bardziej wzruszającą? Wielbiciele płaczą nad biedną dziewczyną, która nie mogła zmusić się do zabicia kaczki i wolała zabić siebie na ekspiacyjną ofiarę; ale rozważa i zastanowienie muszą pytać, co ten autor myślał, czego



chciał i jak mógł myśleć, że na tym przykładzie, na tym zbiegu zdarzeń i uczuć pokaże potrzebę zadośćuczynienia i wzniosłość, a zarazem daremność, poświęcenia.

„Trzeba zrozumieć i zgłębić filozofię Ibsena“ — powtarzają jego wyznawcy czy fanatycy. Mają słuszość niewątpliwie. Trzeba ją zrozumieć, żeby zrozumieć jego myśl, zamiar i jego postacie. Ale to jest nieszczęście, to jest wielki błąd organiczny talentu Ibsena, że on dotwarza sobie ludzi i stosunki do swojej filozofii. W jego umyśle powstaje naprzód jakaś teza, i podług tej tezy, do jej potrzeby, dorabiają się ludzie, których uczucia i uczynki mają być wykładem tej tezy. Może kto powie, że nie on jeden taki? Zapewne, byli i wiele poeci, którzy w ten sposób tworzyli. Ale kiedy w uczuciach i uczynkach Henryka i Pankratego pozna się nasz świat w pewnym okresie czasu, kiedy w oburzeniu i pogardzie Irydyona pozna się każdy na świecie protest słabszego przeciw mocniejszemu, szlachetnego przeciw niegodziwemu, to w figurach Ibsena poznają się, uczucia ich rozumieją i podzielać ci tylko, którzy mają te, co one, te, co ich autor, filozoficzne i moralne pojęcia. To nie jest natura ludzka i życie ludzkie, jak są, to jest pewne pojęcie natury i życia, wielone w postaci dowolnie do tych pojęć dorobione, które myślą, czują, mówią i działają nie podług ogólnych przyrodzonych praw i zjawisk ludzkiej natury, tylko podług praw i zjawisk, konwencyonalnie przez autora i jego szkołę filozoficzną przyjętych. Jest zwyczaj sławienia wielkiej niby prawdy w dramatach Ibsena. Czy ona tam jest? Czy jest w jej braku choćby to tak bardzo zalecane i poszukiwane podobieństwo do prawdy? Jest w rzeczach zewnętrznych, w sposobie rozmawiania, w potocznym codziennym pozorze akcyi. Ale zapytajmy się i rozważmy, czy jakikolwiek człowiek z naturą zdrową i zdrowym umysłem mógłby się w danych okolicznościach zachować tak, jak się zachowują kreacje Ibsena? To są wszystko istoty ekscentryczne, dorobione do ekscentrycznej teoryi; a nawet pojmując ich ekscentryczność, przechodząc na ich stanowisko, jeszcze nie można zrozumieć i uwierzyć, że robiły to, co robią, że Rebekka (*Rosmersholm*) potrzebowała tak długiego czasu, by poznać w sobie tę wszechwładną namiętność,



która ją pożera, że konsul Bernick tak się nagle poprawia, że jego szwagier pozwala poświęcić wszystko co ma, nawet swoją dobrą sławę, dla łotra, o którego łotrostwie jest doskonale przekonany, że Wangel tak pacyficznie przyjmował propozycje czy nakazy tajemniczego dawnego narzeczonego swojej żony—że jedni żalują tego złego (w naszym pojęciu), jakie zrobili, a drudzy żalują, że go nie zrobili.

Nie pytamy już o prawdę moralną: Ibsen ma, jak wiadomo, moralność swoją, naturalnie wyższą i lepszą od przestarzałej chrześcijańskiej. Nie pytamy o wrażenie psujące, niszczące, jakie ta moralność, takie przedstawienie człowieka i społeczeństwa, może wywierać na umysły półoświecone lub nieoświecone; moralność społeczna musi u niego być odmienna, jak osobista. Ale o to przynajmniej pytać sobie pozwolimy, czy jest tam ta zachwalona rzeczywistość i prawda? Czy publiczność i krytyka nie dała się uwieść i złudzić pozorami? Czy sceniczna zręczność w naprowadzeniu efektywnych sytuacji, czy głoszone nowe (nie zawsze nowe!) hasła i doktryny, czy wrażenie odebrane w teatrze, w dobrej grze aktorów, nie zasłoniły przed niemi braku istotnej, ludzkiej ogólnej prawdy? Wreszcie, czy w całym teatrze Ibsena jest jedna postać, jedna scena, cokolwiek, coby się zbliżało do wielkich kreacyj prawdziwie wielkich poetów? Tę wątpliwość ma nie zaślepiony stary Osieński, ale najbardziej *nowoczesny* z nowoczesnych ludzi. Bo z tego, co się słyszy i czyta, trzeba wnosić, że człowiek jest teraz inny, niż był; tego nowoczesnego, *den modernen Menschen*, stwarza widać Pan Bóg inaczej, niż stwarzał Adama i jego potomków. Nam wprawdzie wydaje się to trochę dziwnem, trochę trudnem do uwierzenia; natura ludzka wydaje nam się zawsze tą samą i nie sądzimy, żeby człowiek nowoczesny miał inną duszę, inne jej zło i dobre uczucia, jak miewał człowiek dawny. Dlatego także zdaje nam się, że poezya, która ma duszy tego nowoczesnego człowieka odpowiadać i ją oddawać, może być w formach inną, ale w istocie swojej musi być zawsze tą samą. Dajmy jednak, że tak nie jest. Otóż najnowocześniejszy z nowoczesnych, przeciwny biegun naszych pojęć religijnych, filozoficznych i społecznych, Max Nordau, sądzi Ibsena, jak my, z tą różnicą, że nieró-

wnie śmielej i surowiej, i wylewa na niego potoki swojej zjadliwej ironii, swoich ścisłych logicznych argumentów. Ta koincydencya, ta zgodność w kwestyach literatury i sztuki, między ludźmi, którzy zresztą nie zgadzają się w niczem, czy nie mogłaby służyć za wskazówkę, że jednak w tych dawnych, w tych odwiecznych pojęciach musi być coś prawdziwego, a w sztuce samej coś stałego, niezależnego od czasu i mody?

Czy ten cały nowoczesny dramat przeżyje wieki, stanie za Grekami, za Szekspirem, Schillerem i Goethem, albo czy przeminie i będzie zaliczony do takich poprzedników, jak Dumas ojciec, Soulié, Dumas syn, z większemi tylko uroszczeniami nowości, genialności, głębokości, to rozstrzygnie świat potomny za jakie lat dwadzieścia pięć albo trzydzieści. Być może, że z tego chaosu wyjdzie jeszcze jakiś nowy kształt dramatu, że będzie w nim wielkość i piękność. Ale do dziś dnia ich niema, pomimo biegłości i zdolności autorów, pomimo uniesień reklamy i krytyki. Nerwy są poruszone, nieraz boleśnie targane tym dramatem; uczucie i wyobraźnia nie odnoszą z niego tych wrażeń wzniosłych i podnoszących, jakimi przejmują je wieley tragicy starego i nowego świata. Dramatów różnych jest wiele, tragedyi niema ani jednej. Raz biorą dręczenie widza za tragiczność — tak robi Ibsen w *Widmach* a Tolstoj w *Potędze ciemnoty*; drugi raz, często, jeżeli nie zawsze, biorą powszedniość za rzeczywistość, a pozorne podobieństwo do prawdy codziennego życia za istotną prawdę życia i dusz ludzkich. Czasem chcą wznieść się do poetycznego lotu, ale wtedy zapominają, że niema poezyi bez prawdy, i zablakują się w paradoksach i fałszach, które dla uspokojenia swego sumienia nazywają symbolami. Maeterlinck i jego szkoła łudzą siebie i drugich pretensyą, udaną za symboliczność i fantazyę. W najlepszym razie oddadzą z fotograficzną wiernością niedolę jakiejś części, jakiegoś stanu (Hauptmann) i tą dokładnością wywołają wrażenie, ale do tego rodzaju sztuki wystarcza obserwacya i zręczność w układzie, w ugrupowaniu. Na tej zaś fotograficznej dokładności — która nie zawsze jest — kończy się psychologiczna prawda postaci i sytuacji.



Mówić o prawdzie moralnej trudno i próżno, bo każdy z tych autorów ma swoją jakąś moralność, której się trzyma, którą wyznaje. Dowodzić jemu i jego wielbicielom, że ona jest krzywa, nie zda się na nic, to odpowie, że właśnie taka jest dobra, lepsza i prawdziwa. Wystarczy więc stwierdzić, że te postacie, ich uczynki, powody ich działania, są dla prostego sumienia często oburzające, kiedy otwarta niby śmiałość we wprowadzaniu sytuacji gorszących i nieprzyzwoitość w ich traktowaniu wydaje się wyższością i oryginalnością, a jest naprawdę szukaniem oryginalności w bezwstydnosci. Estetycznego zmysłu, miary w traktowaniu sytuacji bolesnych, świadomości i pamięci, że tragedia nie jest torturą i wzruszać, nie dręczyć powinna, nie trzeba szukać. Wiadomo, że estetyka, to także przesąd, już szczęśliwie zwalczony. „Dzięki Bogu filozofia wypuściła już sztukę ze swojej opieki”—mówią wyznawcy nowego dramatu. Czy sztuka źle wychodziła na opiece Arystotelesa i Lessinga, nie chcemy wchodzić na nowe i obszerne pole dyskusyj. Tylko zauważymy skromnie, że filozofia niestety nie wypuści nigdy sztuki ze swojej opieki, bo umysł ludzki jest już tak stworzony, że będzie zawsze pytał, dochodził, dociekał, co jest piękność, jaka jej istota, jej warunki, jej prawa. Dopóki zaś w tej swojej wrodzonej skłonności i nieuniknionej pracy będzie postępował sposobem Arystotelesa i Lessinga, to jest, nie będzie sobie tworzył teorii z góry i dowolnie, ale z dzieł istniejących a najwyższych będzie wybierał wspólne im cechy, a z tych będzie wnosił, że one muszą być warunkami piękności i prawami poezji, dopóki tak będzie, to opieka filozofii sztuce nie zaszkodzi. Zaszkoziłaby, zgubiłaby sztukę, gdyby wmówiła w siebie i w nią, że ona jest chaosem a nie organizmem, anarchią a nie harmonią, dzikością i grubiaństwem a nie szlachetnością, pozorem a nie prawdą, pretensją a nie rzetelnością natchnienia i rzetelnością rozumu.

Wiele z tych nowych dramatów może silnie wstrząsnąć widza, zwłaszcza go rozstroić—ale który wytrzyma próbę rozważenia, zastanowienia i czasu?

*St. Tarnowski.*

(Dokończenie nastąpi).

# Nowe kierunki dramatu i „Zaczarowane Koło“ Lucyana Rydla.

(Dokończenie).

## II.

Wszystkie te nowe kierunki dramatu europejskiego odbiły się i na dramacie polskim — odbić się na nim musiały. Dadzą się też w nim rozpoznać charakterystyczne cechy tamtego — i jego zboczenia. Minął dawno ten czas, kiedy Fredro pisywał komedye pełne humoru i wesołości, i ten, kiedy Korzeniowski wyśmiewał różne słabości wołyńskich szlachciców, a przez usta swoich bohaterów dawał widzom nauki moralne, aż naiwne w swoim tonie profesorskim czy kaznodziejskim. Komedya szczera, wesoła, znikła z horyzontu; jeżeli się zjawia, to jako krotchwila niby satyryczna, ale satyra w niej nie głęboka, a krotchwila nie zabawna. Czy dlatego, że czasy smutne, a nas w nich nie stać na wesołość? Bez wątpienia jest i ten powód. Ale do tego zatracenia cech komedyi szczerzej, prawdziwej, przyczynili się i Francuzi swoim przykładem i wpływem. Dumas syn podobał się naszym pisarzom naturalnością swego dyalogu, a u niego bardzo poważne, nawet bardzo smutne sytuacje, czasem nawet wstrętne, występują pod tytułem komedyi. Widać też zaraz w komedjach pisarza zdolnego, może głębszego, wczesnie zmarłego, Narzymskiego, *Epidemię* giełdową i jej bardzo smutne skutki, widać ludzi *Pozytywnych*, którzy tylko pieniądze pragną, dla nich siebie poświęcają i bardzo źle na tem wychodzą, jako przedmioty i treści komedyi. Przyta-



ezamy ten jeden przykład na przypomnienie i oznaczenie kierunku starszych. Z małemi wyjątkami ich komedia przechyla się i wpada w znany dawny dramat z potocznego życia, czasem więcej, czasem mniej płaczliwy, wywodzący się od Diderota przez Dumasów i wielu innych.

W młodszych jest zmiana i wielka różnaitość. Od tajemniczych przeczuć i sensytywnych istot Maeterlincka, aż do grubego naturalizmu, gloszonego za prawdę, znajdzie się tam wszystkiego po trosze. Najmniej — na szczęście — Maeterlincka. Dwóch młodych poetów, ale kiedy byli jeszcze bardzo młodzi, dało się ołnić tym pozorem nowości i tym sposobem wywoływania wrażeń—Tetmajer i Rydel—ale spostrzegli się prędko i zarzucili sposób, a wyrzekli się pozoru bez rzeczy. Za to wpływu Hauptmanna, Sudermanna, Ibsena, Włochów jak Praga, Francuzów jak Becque, znajdzie się więcej, więcej ich sposobów pisania, ich artystycznego i moralnego (czy niemoralnego) wyznania i stanowiska. Młody pisarz (polski nieraz za przykładem obcego) ma sobie czasem za honor i za obowiązek wymyślać sytuacje bardzo gorszące i traktować je bardzo otwarcie, nie obwijać nie w bawelnę. To go stawia wysoko we własnych oczach jako umysł wyższy, śmiały, nie wahający się przed niczem! Obwijanie w bawelnę, to hipokryzja; przyzwoitość, to konwienieneya, rutyna, stary kaganiec, nakładany poetom przez pedantów i obłudników. Poeta ma być wolny, niczem nie krępowany w swobodnym rozwoju swojej indywidualności; prawda ma być zupełną, jawną i tak mało osłoniętą, jak kiedy w znanej bajce wychodziła ze studni. Sztuka zaś wtedy dopiero jest naprawdę nieśmiertelna, kiedy jest „nie zawstydzona niczem“. Ta teoria, u niejednego może szczerza, wszystkim wygodna, bo tanim kosztem daje patent na nowość, oryginalność i śmiałość w oczach nierozważnego widza, tkwi nieraz na dnie naszych nowszych dramatów. Nasuwa jedną uwagę. Starożytni nie byli bardzo skrupulatni w swoich affektach, dawali sobie wiele swobody. Dlaczego u nich komik tylko będzie otwarcie i grubo nieprzyzwoitym, w sytuacjach czy w conceptach, a liryk i tragik, choć mówi o miłościach nie bardzo budujących, jest zawsze wstrzemięźliwy w mowie. Ani żaden z Greków, ani Horacy nie mówi tak

wiele i tak otwarcie o swoich różnych pragnieniach i wrażeniach, czy poruszeniach, jak najnowsi poeci, wszędzie i u nas. Czy to u tych Greków i Rzymian hipokryzya, obłuda, albo literacka czy towarzyska konwencyonalność? Nie — to podobno zmysł moralny, połączony ściśle ze zmysłem artystycznym. Oba mówią im zgodnie, że wystarczy dać zrozumieć pewną sytuację lub pewien rodzaj wrażeń; nie trzeba kłaść nacisku, rozprawiać długo, opisywać dokładnie i z upodobaniem tego, czego się głośno nie mówi i jawnie nie robi. Starożytni mieli także podobno różne... sensacje — i folgowali im bez ceremonii i mieścili je śmiało w swojej poezyi. Ale nie bawili się ich filozofią, ani ich fizyologią. Ich popędy szczere, nie rozumujące, a wstrzeмиężliwe w słowach, mają często poetyczny wdzięk. Ta nowsza poezya, czy deklamuje szumnje o swoich popędach, czy rezonuje pedantycznie o ich prawach, jest nudna zwykle, obrzydliwa nierzadko, prozaiczna — z nader małemi wyjątkami — zawsze.

Prawda, pojęta jako podobieństwo do potocznego życia, jest drugą i częstszą cechą naszego nowego dramatu. Jego sytuacje bywają nieraz — u zdolniejszych — obfite w materiał dramatyczny, nieraz z rzeczywistości i bolesnej rzeczywistości wzięte. Ale ten materiał dramatyczny znika pod grubą warstwą potocznej rozmowy, przez którą przebijając się musi, a nie zawsze przebić może. Z ciekawością śledzi się, jak ci autorowie, kiedy nie chcą (lub nie mogą) przez usta swoich figur wypowiedzieć, co one myślą i czują, jak się oglądają na aktorów, na reżyserów, żeby ich dosztukowali, żeby zrobili to, co należało do autorów. Nigdy, odkąd jest teatr na świecie, nie było tyle co teraz wskazówek i ostrzeżeń dla aktora i reżysera. Szekspirowi, nawet jeszcze Goethemu, ani Słowackiemu, ani nawet Wiktorowi Hugo, nie przeszło nigdy przez głowę pisać i rozkazywać, który aktor ma stać po lewej stronie, a który po prawej, kto kiedy siadać i gdzie, kto ma być tak ubrany a kto inaczej. Oni musieli naiwnie przypuszczać, że czy Hamlet stanie na lewo czy na prawo, czy Faust będzie stał czy siedział, czy Mazepa, będzie tak czy inaczej ubrany, to Hamlet, Faust, Mazepa, wrażenia swego nie chybi. Dziś te wskazówki i polecenia są tak szcze-



głowe, że zajmują w druku tyle, czasem więcej miejsca co sceny same Rozciągają się nawet na sprzęty, jakie być mają i jak ustawione. Aktor zaś dowiaduje się z góry, kiedy ma stać, kiedy siedzieć, kiedy zapalić cygaro, aktorka kiedy skubać chustkę albo wachlarz — wszystko jest. Czy potrzebne? Niewątpliwie: dla tych autorów i w takich sztukach. Autor, który czuje, że nie napisał wszystkiego, co powinien był napisać, a chce, żeby aktor grał podług jego myśli, daje aktorowi te wskazówki uboczne, dodatkowe i prosi go przez nie: „Mój kochany, zrób to i to, a wtedy dorobisz to, czego ja nie zrobiłem, i moja figura, moja scena wystąpi wyraźnie w całej swojej okazałości“. Nie może nawet być inaczej w tym dramacie. Dajmy na to, że w domu jest albo ma się stać jakieś nieszczęście — ale w tem nieszczęściu zdradzony mąż każe sobie podać kapelusz i laskę, zdradzona lub zdradzająca żona każe gościom podać herbatę i zabawia ich rozmową, zrujnowany na giełdzie ojciec dyskutuje o polityce, nieszczęśliwi kochankowie o pogodzie i deszczu, innego nie mówią nic. Z czegoż ten nieszczęśliwy widz lub czytelnik ma się dowiedzieć, co oni wszyscy myślą, czują i robią? Oczywiście, z gry aktorów tylko. Autorowie nie chcieli lub nie umieli tego napisać, i muszą prosić o pomoc, zdawać się na laskę aktorów.

Ta powszedniość i codzienność nie przeszkadza ani dowolnej wyjątkowej ekscentryczności figur i sytuacji, ani niekonsekwencji, nielogiczności postępowania tych figur w tej sytuacji. Jedno i drugie pochodzi może od Ibsena, tylko bez jego niezwykłego talentu. Naprzykład: młody człowiek kocha młodą pannę, chce się z nią żenić. Po jakiejś majówce nietylko chce, ale koniecznie powinien. Każdy człowiek przy zdrowych zmysłach poszedłby zaraz do matki i prosiłby o rękę tej panny, którą ubóstwia. On tego nie robi, choć mu nic nie przeszkadza. Dlaczego? Dlatego, żeby mógł potem zginąć w pojedynku, żeby panna zobaczyła, czy przeoczyła jego ducha, i rzuciła się przez okno. Matka tej panny ma wielki grzech na sumieniu. Jej mąż kochał się w jej siostrze; ona sprzeciwiła się tej miłości. Mąż zwaryował, siostra umarła, czy sama się zabiła. Oczywiście, gdyby była pozwoliła, gdyby nie była *krepowała ich indywidualności*,

mąż byby skomponował „Sonatę“, a siostra nie byłaby umarła. Żony „nie krępujcie indywidualności swoich mężów“!

*Tamten* Maskoffa jest wolny od paradoksów. Ma realizm ścisły, ma umyślną potoczność w rozmowie przy sytuacjach wzruszających, strasznych. Ma obserwacyi bardzo wiele, ma zręczny układ i zręczne ujęcie chwil stanowczych, dramatycznych. Gdyby nie akt piąty, doczepiony do poprzednich, nie wynikający z nich organicznie, nie byłoby mu nie do zarzucenia. Wrażenie robi silne, przez swoją rzeczywistość i współczesność zwłaszcza, przez to, że widzi się na scenie to, co się wiele razy zdarzało i zdarza. Bolesny jest — piękny nie jest. Nieszczęście narodu, choćby nieszczęście rodzin i osób, powinnyby głębiej trafiać do serc, choćby mniej działało na nerwy. Ale tego samego autora *Sybir* powstał zbyt widocznie nie już sam z siebie, ale z pragnienia efektu, sukcesu; efektami też, i to powierzchownymi, sztucznymi, łatwymi wojuje, a celu chybia. Nietylko głębszego wrażenia, ale nawet chwilowego efektu nie robi.

*Małka Schwarzenkopf* pani Zapolskiej była z powodzeniem grywana, z ciekawością widywana na naszych scenach. Ale gdyby nie była tak dobrze grana, jakieś ją widzieli, czy nie byłaby nudną, płaczkliwą melodramą? Ciekawość, nowość jej, to różne zwyczaje domowego życia Żydów, których nie znamy. Ale prócz mieszkań, ceremonii zaręczyn, i tak dalej, co jest żydowskiego w tej na pozór żydowskiej sztuce? Wyobraźmy sobie biedną dziewczynę chrześciankę, starannie wychowaną, a zbiegiem okoliczności zmuszoną wrócić do ciemnej i nędznej rodziny, a ta dziewczyna byłaby tak nieszczęśliwą, jak Małka. Jej dalszy ciąg, ten mąż, który po jej śmierci przez miłość i tęsknotę stał się z idyoty ideałem i apostołem wszelkiego dobra, to jest tylko pretekst do pokazywania różnych żydowskich obyczajów i obrzędów. Purim, szkoła, pieczenie mac, rzucanie kłatwy, to jest właściwa i cała treść, która ma widza zająć i wmówić w niego, że *Jojne Firulkes* jest dramatem.

P. Tadeusz Konczyński wybrał sobie przedmiot ciekawy, ważny, który mógł wydać się bardzo dobrze w dramacie — a co więcej, mógł działać, bo był (niestety) bardzo z rzeczywistości wzięty, bardzo *na czasie*. Ten przedmiot, to giełdowe i ban-



kowe szachrajstwa. Młody autor pokazuje je, jakimi są; nie uniewinnia, nie wieńczy koroną obywatelskiej zasługi. Falszu i paradoksu niema w tej *Otchłani* oszustw i szachrajstw. Ale jeżeli niesłusznie byłoby mówić, że nie ma wcale talentu, to jeszcze niesłuszniej byłoby nie przyznać, że pod nawalem przeróżnych ubocznych zawikłań i pod metodą prowadzenia akcji przez zwykłe potoczne rozmowy, dramat znika.

P. Kasprowicz przedsięwziął rzecz niemałą: dramat głębszego niby znaczenia, tragiczny w sytuacjach, historyczny w pozorach, tendencyjny w przystosowaniu. *Bunt Napier-skiego* ma być tem wszystkiem. Syn Władysława IV organizuje na Czorsztynie wielkie powstanie górali, przez które chce odrodzić Rzeczpospolitą, a sam zostać królem (czy po usunięciu Jana Kazimierza, czy po śmierci dopiero, o to mniejsza). Ale ten wyższy umysł, ta bohaterska natura i misja zostały w zamiarze autora tylko; nie pokazały się w głównej figurze dramatu, która sama o sobie, jak autor o niej, świadczy, że ma wielkie cele i wielkie zamiary, ale w oczach bezstronnego widza staje tylko w szeregu tych różnych i licznych *wyższości* własnego autoramentu, które za czasów romantyzmu zaręczały, że mają geniusz poetyczny i ofiarowały się zbawić Polskę, a dziś rozprawiają o *ludzie* w tej samej nadziei zbawienia. Jednym, jak drugim, można z czystym sumieniem odpowiedzieć, że jeżeli Polska będzie zbawioną, to nie przez takich bohaterów, jak oni.

Za najbardziej *nowoczesnego* z nowoczesnych uchodzi p. Przybyszewski. Był przez chwilę, może jeszcze jest, sztandarem albo bożyszczem tych, co wołają o wyzwolenie sztuki i życia z krępujących więzów i przesądów, a ten upragniony *postęp* widzą w *nagiej duszy*, która czy nie jest blizkoznaczną z nagiem ciałem, nie chcemy się domyślać. *Dla szczęścia* uchodzi u zwolenników p. Przybyszewskiego za jeden z najlepszych jego utworów. Dla nas ma on w każdym razie tę zaletę, że jest jednym z najzrozumialszych.

Młody człowiek porwał młodą pannę od rodziców. Nie zaślubił jej; naturalnie, był wyższy nad te przesady, i jej, narzeczonej, umiał wyperswadować, że to niepotrzebne. Ale po dwóch latach sprzykrzył ją sobie, a zakochał się bez pa

mięci, wściekle, w innej. Ta inna ma przeszłość więcej niż burzliwą, młodzieniec o tem wie, ale swojej namiętności oprzeć się nie może; zresztą jest wyższy nad przesady. Chce ją nawet zaślubić. Dlaczego tym razem nie jest wyższym nad ten przesąd? rzecz niewyjaśniona. Biedna dziewczyna, której kochanek z zimną krwią oznajmuje swoje postanowienie, przechodzi przez wszystkie stopnie rozpacy, aż do pozornej skamieniałej rezygnacyi. Ale gdy ją porzucił, przekonał się niewierny, że to, co zrobił „dla szczęścia“, szczęściem mu nie dało. „Głupie sumienie“, które się nie daje ucywilizować, stoi pomiędzy nim i Olgą, otacza go wyrzutami i przeczuciami nieszczęścia. Przeczucia się sprawdziły, Helena się utopiła. Między temi trzema osobami stoi czwarta, flegmatycznie demoniczny niegdyś wzgardzony wielbiciel Olgi, który chce zemsty nad nią, i dlatego sączy rozpacz w serce Heleny, zgryzotę w serce Stefana, a wreszcie ciało utopionej każe przynosić do mieszkania niewiernego kochanka.

Ta zimna krew i flegma, ta rozpacz biednej dziewczyny, później zgryzota uwodziciela, wszystko w potocznej rozmowie, wszystko oddane jest rysami silnemi, wyrazistemi. Na scenie może działać na nerwy, rozdrażnić, rozstroić. Ściśle biorąc to, pomimo wstrętnych sytuacji i stosunków, nie jest nawet niemoralne, skoro „głupie sumienie“ odzywa się tak energicznie o swoje prawa i karze za ich pogwałcenie. Ci ludzie nie są, choćby być chcieli *jenseits vom Guten und Bösen*. Ale przyjmując na wiarę zwolenników autora, że to jeden z najlepszych jego utworów, przyznając, że na scenie może robić efekt (choć przykry i wstrętny), zapytamy tylko, czy ten dramat jest wyższy i lepszy i w czem, od wielu dawniejszych, które także miały swoją chwilę powodzenia i rozgłosu. Rodzaj romantyczny (fałszywo romantyczny) był inny; ale czy naprzykład *Antony Dumasa* ojca był mniej zręcznie zrobiony i mniej zgrozą przejmował swoich widzów przed laty siedmziesięciu? *Dama z kameliami* Dumasa syna i jej Armand byli więcej sentymentalni w swojej miłości, treść była inna — ale wartość, stopień, czy tu są wyższe niż były tam? Czy oprócz innej treści i innego sposobu dyalogowania, ten dramat i inne jemu podobne, czy są jakim krokiem naprzód, czy oznaczają jakiś postęp, jakiś nowy



pierwiastek i nową formę w sztuce? Nie; to jest zawsze ten sam stary *drame bourgeois*, przykrojony podług nowej mody, trochę zmieniony w pozorach, wyrażający czasem nowe (a bynajmniej nie prawdziwe), pojęcia filozoficzne i moralne, ale ani rodzajem swoim, ani talentem swoich autorów, nie wyższy od tamtych, nie więcej od tamtych zbliżający się do poezji i do niej podobny.

Tu byłoby miejsce na dawniejsze dramata p. Wyspiańskiego. Ale po wielkiem powodzeniu jego *Wesela* lepiej nie mówić o tych dramatach mimochodem. Może kiedy znajdzie się czas i możność do szczegółowego ich rozbioru.

Z tego wszystkiego wynika i pokazuje się, że „usiłowań jest dużo, produkcya dramatyczna jest obfitsza, niż bywała“ — ale mimo wszystkiego, co ona dotąd wydała, „dramat polski jest dziś, jak był przed laty czterdziestu, w stanie szukania i dążenia“. Do celu nie doszedł, a w tem szukaniu i dążeniu zbaczał nieraz i zbacza, za przykładem innych, na drogi, które go do celu nie doprowadzą.

Wśród tego zjawiał się dramat, bardzo niepodobny do starego typu Szekspira czy Schillera, po części ludowy i nawet ludowym językiem pisany, o reguły i tradycję nie dbający, fantastyczny i realistyczny razem, słowem, bardzo nowoczesny, bardzo odpowiadający pojęciom i żądaniom, jeżeli nie ideałom, młodszych dramatyków i młodszych krytyków. Sam nie mianował się dramatem, tylko „baśnią poetyczną“; wprowadzał różne fantastyczne istoty, jakich na świecie niema, wprowadzał nawet dyabłów we własnych osobach; w scenach zabójstwa był bez ceremonii brutalny, w miłosnych oświadczeniach i sprzeczkach realistyczny, w scenach dramatycznych (sądu i szaleństwa) dręczący; miał więc wszystko, czego potrzeba, żeby się podobać czy realistom, czy impresyonistom. Ale miał obok tego coś i dla zacofanych wielbicieli starej poezji: miał sceny niektóre, rzetelnie a nie sztucznie dramatyczne, miał w niektórych postaciach wdzięk, miał w ustępach (może więcej lirycznych, niż dramatycznych) wiele szczerego i poetycznego uczucia — miał fantazyi dużo. Rozwagi miał o wiele za mało. Z tego ostatniego powodu narażony jest na zarzutów wiele i słusznych. Ale z tamtych powodów znowu, szczerości uczucia, wyobraźni, dramatycz-

nego zmysłu i pięknego wiersza, podpadał pod tę słuszną zasadę literackiej sprawiedliwości, która wybacza wiele błędów, jeżeli są okupione i zrównoważone zaletami.

Nazywał się *Zaczarowane Koło*.

Tu, na samym wstępie, trzeba autora zatrzymać i za pytać: co ten tytuł oznacza? jak przypada do treści? Tytuł to rzecz mała, obojętna — zapewne. Jednak powinien być w logicznym związku z dziełem. Tu ten związek musi być bardzo głęboko ukryty, bo dojrzeć go trudno. „Zaczarowane koło“, to w powszechnie przyjętem znaczeniu jest jakiś zbieg okoliczności, z którego dla ludzi niema wyjścia. Znaczenie przenośne, pochodzące zapewne od tych kół zaklętych, w jakich niegdyś czarownicy zamykali czarowanych ludzi. Tutaj takiego zbiegu nieprzełamanych okoliczności niema, wszystko, co się dzieje, wynika albo z wolnej i nieprzymuszonej woli ludzi, albo (zabójstwo Młynarza) z przypadku, z passyi, nie z premedytacyi. Czy ten tytuł odnosi się do Wojewody, czy do Młynarki i Jaśka, stosuje się źle do przedmiotu, bo nie okoliczności, ale ich własna wola stworzyła sytuację, w której się znaleźli. Wojewoda mógł doskonale paktu z dyablem nie zawierać; Młynarka mogła nie myśleć o zabiciu męża. Przypuszczamy, że autor rozumiał przez *Zaczarowane Koło* tę interwencję dyabłów, te ich zręczne intrygi, przez które wszystko tak się składa, że niewinny Drwal jest posądzony o zabójstwo i stracony, a Wojewody żądza buławy zostaje zaspokojoną przez śmierć hetmana. Ale to *zaczarowanie* koła jest i w takim razie tylko pozorne; dramat mógłby być takim samym, o tych samych sytuacjach, namiętnościach i występkach, gdyby tych dyabłów i ich roli wcale w nim nie było. Ale mniejsza o tytuł. Niech karta na butelce mówi co chce, byle wino w butelce było dobre.

Autor, mówiąc raz o tem swoim dziele, osądził je dość surowo słowami, że „to jest jajko o dwóch żółtkach, z żadnego żółtka nie wylęgło się kurczę zdrowo zbudowane i silne“. W tej krytyce, naszym zdaniem zbyt ostrej, jest coś prawdy. Są w dramacie dwie sprawy, każda z nich mogła wystarczyć na osobny dramat. Sprawa Wojewody i sprawa Młynarki są wprawdzie złączone z sobą mechanicznie, a nawet logicznie i organicznie, przez osobę Drwala, przez posą-



dzenie, jakie na niego spada, przez jego śmierć, czyli przez interwencję dyablów. Ale to połączenie, w budowie dramatu ściśle wykonane i na pozór doskonałe, nie zmienia tego faktu, że żądza buławy i namiętność Młynarki, to są dwie sprawy różne, odrębne, od siebie niezależne. Każda z nich mogła się tak samo zacząć, odbywać i skończyć, choćby drugiej nie było na świecie. Czy zaś każda z nich nie zyskałaby, nie wystąpiłaby wyraźniej i silniej, gdyby była samą i miała cały dramat dla siebie? Dawne reguły jedności czasu i miejsca są tak dawno i tak stanowczo zwyciężone, że aż zaczyna się objawiać jakaś na ich korzyść reakcja; niektórzy poeci chcieliby i starają się do nich wracać. Jedność akcyi jednak nie była zaprzeczana ani przez najśmielszych romantyków. Pozwolimy sobie być bardzo wolnomyślnymi i przypuścić, że dwoistość akcyi udać się może, jeżeli, jak tu, jakiś związek między niemi jest, a te dwie akcyje same są dramatyczne i dobrze prowadzone. Godzimy się na jajko o dwóch żółtkach, bo kurczęta, które się z nich wylęgły, żyją i chodzą po świecie dość silnie. Są za to w tem dziele rzeczy inne, głębsze, na które się zgodzić albo których zrozumieć nam trudniej.

Ładne, bardzo ładne są w pierwszym akcie rozmowy głupiego Maciusia z Leśnym Dziadkiem. Jeden, poeta nieświadomy, nie wiedzący o sobie, opisuje naiwnie swoją miłość fujarki i śpiewu, nocnych gwiazd i dziennego słońca, szumu lasów i świergotu ptactwa, opowiada, jak to wszystko zostaje mu w głowie, jak chciałby to wygrać na fujarce. Drugi znowu opowiada swoją miłość wszelkiego stworzenia, drzew i krzewów, ziół i kwiatów, owadów co brzęczą, ptaków co śpiewają, zwierza co spokojny i swobodny żyje w lesie i w polu. Poeci oba, każdy na swój sposób, tem, co mówią, trafiają do każdej duszy, przystępnej takim wrażeniom. Ładny także ten na końcu aktu śpiew topielców i topielic w jeziorze, który mocą władzy Leśnego Dziadka ma wniknąć w fujarkę Maciusia i zaczarować ją tak, że ona odtąd wszystko wygra, co tylko Maciuś zamarzy. Tak — to bardzo ładne. Ale tu po raz pierwszy chwytny autora na gorącym uczynku: na braku zastanowienia. Ci topielcy, to jakieś duchy złe. Za takie ma je Leśny Dziadek, który zna tajemnice

jeziora i nadzmysłowego świata. Woda święcona zmusza te duchy do milezenia, ale sprawia im ból. Jeżeli więc to są duchy złe, a przynajmniej nie dobre, to jakim sposobem ich śpiew może dać fujarce Maciusia natchnienie, duszę, czar, moc jakąś wyższą? Maciuś naiwny jak dziecko, a czysty jak łąza, Maciuś, który mógłby jak skowronek nazwać się śpiewakiem Matki Boskiej, czy może w swoim natchnieniu, w swoim śpiewie, mieć jakikolwiek związek z czemś, co nie jest zupełnie dobre i czyste? czy w swojej grze może być od czegoś niedobrego zależnym, z czegoś nieczystego korzystać? O to można słusznie autora zapytać i dodać jeszcze zapytanie drugie, czy się namyślił, czy się zastanowił, kiedy kazał Maciusiowi z tego źródła czerpać siłę i urok natchnienia?

Słyszało się nie jeden raz, że ten akt pierwszy, te rozmowy Maciusia z Dziadkiem, te topielice, to wszystko z dramatem nie wiąże się wcale i że tego wszystkiego mogłoby nie być, a dramat zostałby, jakim jest. Zapewne. Te rozmowy, to poetyczne wyznanie wiary i wyznanie wrażeń, to niby promień Röntgena rzucony w duszę autora i oświecający jedno w niej miejsce, jedną część tego, co się w jej głębiach dzieje. Z historią Młynarki i Wojewody związku to nie ma. Ale w innych scenach akt pierwszy zawiązuje te obie sprawy i dalsze nie mogłyby być, gdyby tego zawiązania tu nie było. To Młynarka u Leśnego Dziadka, to jego wzmianka o krwawym ślubie, z której dyabeł robi pierwszą pokusę dla namiętnej kobiety, pokusę, od której ona zrazu przerażona, ucieka. Sprawa Wojewody znowu zawiązuje się w scenie dwóch dyabłów, kiedy zgodnie dzielą między siebie pola działania: jednemu szlachta, drugiemu pospólstwo. O tym podziale, o tej roli dyabłów przyjdzie jeszcze mówić więcej; na teraz wystarczy wspomnieć, że Kusy dyabeł, trochę jowialny, a trochę głupi, skreślony jest podług wyobrażenia, jakie o nim mają podania i bajki ludu, a skreślony wiernie i szczęśliwie; ma dużo życia, fizyognomii, ruchu. Jeden szczegół zbyteczny — na scenie opuszczany — to jego zakład z Maciusiem. Kusy mógł być niemądry jako dyabeł, ale znowu nie mógł jako dyabeł być taki głupi, żeby aż uwierzył, że Maciuś ma dziadka na księżycu, a jego jednym



rzutem dorzuci aż na księżyc. Boruta, dyabeł szlachecki, prezentuje się także dobrze w swojej fantazyi, pewności siebie i swadzie.

Ale tu przy pierwszym akcie jest miejsce na rozwiązanie jednego pytania. Ludzie mówią, i nawet często, że *Zaczarowane Koło* jest naśladowaniem *Zatopionego Dzwonu* Hauptmanna. Tam dzwon wpada w jezioro, tu dzwony odzywają się z jeziora; tam są jakieś dziwne istoty, jakieś wcielone siły natury, wodniki i inne, tu jest Leśny Dziadek. Naśladowanie oczywiste: Rydel wziął pochop, jeżeli nie pomyśl od Hauptmanna, tylko go trochę po swojemu przerobił.

Tego, wyznajemy, nie widzimy wcale. Że tu są dzwony a tam dzwon, to prawda. Ale te dzwony w jeziorze powtarzają się tyle razy w polskich bajkach, że nie trzeba było szukać ich aż u Hauptmanna, można było znaleźć bliżej. Że tu i tam są jakieś wcielone siły natury, to także prawda. Ale są zupełnie inne, inaczej myślą, czego innego chcą. Poczciwy Dziadek nie jest w niczem podobny do złośliwych, wstrętnych istot z *Dzwonu*. A ta różnica, że tam utopienie dzwonu jest początkiem, podstawą, przyczyną wszystkiego, co się dzieje, tu zaś dzwony naprawdę nie łączą się z niczem, nie wpływają na sprawy dramatu, czy ta różnica nie nie znaczy? Ale to może tylko mała odmiana, a w pomysłach zbliżenie jest? Przeczy temu cały dalszy tok dramatu. W nim niema cienia podobieństwa, najmniejszego zbliżenia w pomysłach. A z tego wniosek, że gdyby nawet — co naszym zdaniem nie jest, ale dajmy na to — gdyby nawet dzwony w *Zaczarowanym Kole* były powstały w wyobraźni autora pod wpływem Hauptmanna, a Leśny Dziadek pod wpływem Waldschratta, to te uboczne i podrzędne szczegóły, gdyby nawet były zapożyczone i naśladowane (naszym zdaniem nie są), to jeszcze nie wynikałoby z tego, że dramat jest naśladowaniem tamtego. Nie jest nim ani w treści, ani w sytuacjach, ani w osobach, ani w tej myśli, która tkwi na dnie jednego i drugiego.

Ale jeżeli chodzi o naśladowanie, przynajmniej o podobieństwa, to dziwno nam, że ci, którzy się gorszą z naśladowania Hauptmanna, nie dostrzegli innego — także w jednym szczególe tylko, ale podobno prawdziwszego, niż

tamte. Stosunek Leśnego Dziadka do różnych stworzeń, jego troskliwość o wiewiórki i sarny, te czynsze z orzechów, jakie od nich pobiera, to przypomina istotnie różne zajęcia i funkcyje elfów Szekspira w *Śnie Nocy Letniej*, chochlików Słowackiego w *Balladynie*.

Drugi akt przenosi nas z leśnego świata na pół fantastycznego a wszelkich czasów dowolnie, w dobrze znane, wyraźnie określone czasy saskie, w rzeczywisty świat staropolski. Na zamku Wojewody fest wielki: gospodarz raczy gości hojnie kielichem, a jeszcze hojniej affektem, szlacheckiem braterstwem, idealną równością, pokorną nieledwie wdzięcznością, słowem, raczy i upaja winem i pochlebstwem. Te szumne oracye w guście czasu, ten styl, te hyperboliczne porównania, ta mieszanina polszczyzny z łaciną, to wszystko doskonale zrobione, i bardzo dobrze, żywo wygląda w ręczem tempie ósmiozłogkowego wiersza. Niektórzy widzą w nim wiersz Calderona i Słowackiego. Wiersz ten sam, prawda—ale język żywy, jędrny, szczerze staropolski, ale styl staroszlachecki, nie na nich kształcony. Raczej u Fredry możnaby szukać podobieństwa. Cześnik Raptusiewicz, jego stary Dyn-dalski, pani Podstolina, Milezek, mówią językiem podobnym, który dla nich był zwykłym, użytkowym, przez ich autora może jeszcze trochę zasłyszany. Tu jest bardzo zręcznie, bardzo szczęśliwie odtworzonym i świadczy dobrze o zdolności, jaką ma autor, przenoszenia się w różne czasy, mówienia za ludzi różnych ich językiem i stylem.

Ale wśród tego festynu wychodzi, trywialnie mówiąc, szydło z worka: cel serdeczności i pochlebstw pana Wojewody, ciężar, który go gniecie. Pan Wojewoda chce polnej buławy, a król dał ją jego stryjecznemu bratu! — nie dość, że nie jemu, ale jeszcze temu, którego całe życie nienawidził. Popularność, łaska panów braci z całego województwa, potrzebna mu — na co? on sam jeszcze nie wie. Może, żeby króla tylko nastraszyć; może żeby go ukarać — ale potrzebna.

O to usposobienie, o tę pychę i zazdrość zabacza swoją robotę Boruta, dyabeł szlachecki i pański. W propozycyi, jaką robi Wojewodzie, w pakuie, jaki z nim układa, w tłumionym strachu, z jakim odwraca się od krucyfiks, w prze-



zorności, z jaką zastrzega się przeciw wybiegom, jakimi niegdyś oszukał go Twardowski, ten dyabeł, nie najsilniejszy, nie najbardziej dyabelski ze wszystkich znanych, nie jest przecież niegodny swego urzędu, nie za słaby na swoją rolę. Czy Wojewoda nie za prędko, nie za łatwo przystaje na kontrakt z szatanem? Scena nie jest za krótka, na sceniczne przedstawienie raczej długa. Ale postanowienie jest przecie nagle, wahania (w sprawie tak ważnej) nie dosyć. Jajko o dwóch żółtkach: dwie różne akce. Ta sytuacja Wojewody powinna być trwać długo: między pierwszą pokusą a postanowieniem i paktem powinno być przejść trochę czasu, wahania, walki sumienia z żądzą. Tej jest za mało, bo dwie akce nie zostawiały jednej dość miejsca i czasu.

Wiersze, któremi Wojewodzianka próbuje wyprosić od ojca jawor skazany na ścięcie, bardzo ładne, bardzo misterne w swojej formie trioletowej; ona sama zapowiada się w tej scenie jako istota głębsza, bardziej sympatyczna, niż się pokazuje później. Ale czy to ścięcie drzewa, czy zniszczenie jakiegoś przedmiotu, należącego do tego brata Hieronima, który ma umrzeć, jest dla dyabła koniecznym warunkiem sukcesu? czy jego moc jest za słaba, by bez tego wystarczyła na jaką chorobę lub przypadek? A czy intencja Wojewody, jego pragnienie śmierci brata i zgodzenie się na nią, nie mają w oczach dyabła większej wartości i wagi, nie są w jego ręku lepszym środkiem, jak zniszczony portret albo ścięty jawor?

W akcie trzecim schodzą się obie sprawy, ich nici skupiają się w ręku tych pajaków, które czyhają na swoje ofiary. Boruta i Kusy tak zastawili sieci, że musi się w nie złapać i Młynarka i Wojewoda, a losy obojga splączą się teraz z sobą i zaczną od siebie zależeć.

Drwal wali siekierą w pień ogromnego dębu. Poezya ma prawo do licencyi, ale jeden człowiek, z jedną siekierą, na takie drzewo — to tylko w mieście mogą ludzie tak sobie wyobrażać rąbanie drzew w lesie. Tu zapewne tak było potrzeba, bo gdyby ludzi było więcej, to byłiby świadkowie, Wojewoda nie byłby niewinnego skazał na śmierć, Boruta byłby przegrał sprawę. Dość, że Drwal spokojnie rąbie i przyspiewuje, kiedy staje przed nim Leśny Dziadek, łaje, gromi

i wreszcie każe Drwalowi uciekać czempredzej, bo inaczej spadnie na niego nieszczęście.

Tu znowu musimy autora zatrzymać i zapytać: co myślał, czy się zastanowił nad tem, co myślał?

Naprzód, czy Leśny Dziadek miał słusność i prawo mówić to, co mówi? Czy ludzie robią źle, kiedy ścinają drzewa? czy one nie są na użytek człowieka? Zapewne byłoby estetyczniej, gdybyśmy wszędzie mieli dziewicze lasy, pamiętające króla Lecha, ale z czego stawialibyśmy domy i chaty, czem ogrzewalibyśmy się w zimie? Nie — w tem rąbaniu niema nic złego, a gdyby i było, to jeszcze nie Drwal byłby temu winien, tylko ten, kto mu rąbać kazał. Leśny Dziadek zatem nie miał słusności ani co do rzeczy samej, ani co do tego człowieka. Jego gniew przecież, jego groźba spełnia się na biednym Drwalu, nieszczęście spada jak piorun z jasnego nieba. Spada przez zręczną intrygę dyabłów, nie za rąbanie dębu; ale Dziadek łączy to nieszczęście z tą mniemaną winą, a jego przepowiednia się sprawdza. Leśny Dziadek zatem ma jeżeli nie władzę nad zdarzeniami, to przynajmniej wiadomość przyszłych zdarzeń. Otóż nie widzimy ani nic złego w tem, co Drwal robił, ani słusności w gniewie Dziadka, a widzimy spełnienie jego gróźb i mamy prawo zapytać autora, jak rozumiał ten związek faktów, co myślał? Czy Leśny Dziadek miał słusność w jego mniemaniu? czy Leśny Dziadek ma wiedzę przyszłości, czy Leśny Dziadek jest? Na to może autor odpowie, że pisał „baśń dramatyczną“ i wziął z baśni postać, która mu się wdzięczną wydała. Ale to racya, którą poeta może uspokoić swoje artystyczne sumienie; czytelnikowi ona wystarczyć nie może. W baśni, jak w każdym dziele ludzkim, jak w każdym dziele sztuki, jakiegokolwiek są jego pozory, musi być myśl logiczna, musi być rozumna prawda, musi być związek między przyczyną a skutkiem. Baśni, allegoryj było wiele na świecie; czemuż jest cała mitologia starożytnych? Ale w ich baśniach, w ich allegoryach myśl rozumna i prawdziwa jest zawsze na dnie. Znajdziemy ją w historii Psychy i w historii Herkulesa i w niezliczonych romansowych przygodach Jowisza, wszędzie. Tu, figura jest z baśni wzięta i mówi rzeczy bardzo ładne, ale ani sama w sobie prawdy,



ani logicznego związku z wypadkami dramatu nie ma. Kto wie, czy nie dlatego jest, czy nie to jej racya bytu, żeby wypowiedziała to, co autor myśli o lasach i drzewach, wrażenia, jakich wśród nich doznaje? Ten cel jest osiągnięty, Dziadek mówi rzeczy bardzo ładne. Ale to, co on robi, dowodzi, że autor nie dość rozważał, nie dość się zastanawiał nad tem, co się w jego fantazyi zjawiało.

Ładny — z dramatem bynajmniej nie związany, ale mniejsza o to, skoro ładny — epizod: Wojewodzianka z Maciusiem. Ona mu każe grać na fujarce, on się sroma zrazu, ale gra. Dziękuje za podarunek, nie potrzebuje go, gra za darmo, z grzeczności. Rozmowa tej sztucznej sielanki z tą samorodną, nieświadomą poezją, ma wdzięk; ma go Maciuś we wszystkim, co mówi, a kontrast jest bardzo zręcznie, bardzo szczęśliwie uchwycony.

Ale teraz występuje dramat i występuje coś zupełnie nowego.

Wieś na scenie widuje się od wieku z górą. Bywała słodko-idealna, czasem trochę płaczliwa, bywała dydaktyczna i tendencyjna, zwykle pełna samych cnót i doskonałości. W jednej komedyi Bogusławskiego, w komedjach Anzycyca więcej i lepiej występowała w swojej naturalnej postaci. Widziało się ją czasem nieszczęśliwą, płaczącą i narzekającą — nie widziało się jej nigdy w sytuacjach tragicznych, patetyczną, a przemawiającą swoim zwykłym językiem i stylem, ze swoją nawet błędną wymową. Namiętność, walka, występki, występuje po raz pierwszy w sukmanie i w gorsecie — przynajmniej po raz pierwszy tak — silnie, energicznie, a w swoim właściwym sposobie. To jest wiejska tragedia zupełnie, nawet tragedia, która się w rzeczywistości zdarza: żona, namawiająca kochankę, żeby zabił jej męża, pomagająca do tego zabójstwa, to zbrodnia, o której się czasem słyszy i czyta. Napisana zaś jest w stylu najwierniej wiejskim. Namiętność, pokusa, wściekłość, rozpacz, zgryzota, mówią wiejskim językiem, a co ważniejsza, tak są przez autora pokazane, jak się mogą znajdować i objawiać w duszach pierwotnych, o silnych popędach a refleksyi słabej. Poeta potrafił dobrze wnikać w takie dusze, przejrzeć, jak one się szarpią w passyi lub w rozpacz.

Młody parobek starego Młynarza kochał jego młodą żonę. Ale ma dosyć tego szczęścia; chce odchodzić, chciałby się ożenić. Ale ona nie da się porzucić łatwo, bez walki. Głębsza od niego, namiętna, rozkochana w nim do szaleństwa, przechodzi przez wszystkie tony i odcienia swojej bólesci, od wściekłego gniewu i przekleństwa do najżałośniejszej skargi, do najpokorniejszej prośby — wszystko w tym sposobie myślenia i w takich słowach, jak wiejska kobieta myśleć i mówić może. Jasiiek nie da się nastraszyć gniewem, ani wzruszyć prośbą. Zrywa bez ceremonii, bez litości nawet, twardo, po grubiańsku. Ma jej dosyć, wolny jest, pójdzie w świat, i ożeni się, jeżeli mu Jagnę dadzą. Ona od wczoraj, czy od paru dni odbyła dużą drogę. Kiedy Kusy dyabeł rzucił w jej duszę myśl o „krwawym ślubie“, uciekła przerażona. Ale od tego czasu rzucone ziarno rosło, i Młynarka kusi chłopaka nadzieją domu, gospodarstwa, dobytku. Odtrącona jest z oburzeniem, z obrzydzeniem, ze zgrozą. Jakim sposobem Jasiiek zrobi za chwilę to, na co się tak szczerze, tak uczciwie wzdryga? Zrobi z gniewu, w passyi. Młynarz chce go zatrzymać, żeby zatrzymać wrywa w rozmowie jego węzelek, jego przyodziewę. Tej sobie Jasiiek zabrać nie da. „Cheesz, żebym wrócił, głupi, ślepy, stary? cheesz więcej tego, co było?“ I z gniewu o tę przyodziewę otwiera mu oczy. Na Młynarza prawda spadła jak grom, a gdy żona w tej chwili nadeszła, rzuca się na nią, bije, kopie, dusi. Ona wzywa ratunku, podaje Jaśkowi porzuconą na ziemi siekierę Drwala, i Jasiiek zabił, sam nie wiedząc, co robi.

Scena jest realistyczna bardzo; zdaje się widzieć jakieś zabójstwo, spełnione w karczmie, przy zwadzie, po wódce. Ale w tym realizmie, choć jest do widzenia przykry, niema takiej tortury, takiego dręczenia widza, jak u Tolstoja w *Potędmie ciemnoty*, kiedy stary mąż umiera powoli z trucizny, albo kiedy ojciec opowiada, jak zgniótł dziecko między dwiema deskami. Różnica między mężczyzną a kobietą po uczynku, podobna jak między Makbetem a jego żoną. On jest prawie nieprzytomny, nie wie co robi, nie myśli; ale wie co zrobił, przytomne jest w nim jedno tylko — sumienie. Ona przytomności nie traci; radzi sobie i jemu, wie, jak



uniknąć posądzenia, jak się ratować. Straszne jest, ale jest dobrze zrobione; udało się.

A teraz intryga dyabłów dochodzi do skutku. Świeży trup na ziemi; siekiera krwawa przy nim. Tuż blisko Drwał, z krwią na koszuli, siekiera jego. Przed chwilą słyszeli go ludzie, jak się odgrażał, że Młynarzowi łeb utnie: oczywiście Drwał zabił Młynarza. Zbieg okoliczności dobrze wymyślony i naprowadzony. Jeden drobny szczegół lepiej było zmienić, to krew na koszuli Drwala, „krew z nosa“. Ślady jej były potrzebne, a trudno zapewne było je wymyśleć. Ale ta wymówka Drwala, prawdziwa, w tej chwili trochę razi, gorzej, bo trochę śmieszy, bo jest trywialna, komiczna, przez to nie w harmonii z tragiczną sytuacją oskarżonego.

Po tej strasznej scenie mordu, idylla. Wojewodzianka wieczorem w swoim ogrodzie; pod murem głupi Maciuś przygrywa jej na fujarce. Ładne, sztuczne, manierowane rzeczy mówi ona — śliczne, szczerze poetyczne mówi on. Ale czy z zamiarem dał autor tej rozmowie koniec głęboki, lub też czy zrobił to niechęcący, nie myśląc? Nie wiemy, ale tę głęboką prawdę widzimy. Wojewodzianka, nasłuchawszy się grania, zechciała zblizka przypatrzeć się fujarce: Maciuś ją podał, a w tej chwili, bez fujarki w rękę, ukazał jej się jakim był, bosym, obdartym, rozczochronym. Poetyczny Filon stracił odrazu cały swój urok. Czy to nie znaczy, że człowiek z talentem, człowiek wyższy, artysta lub inny, kiedy przestaje tworzyć lub działać, śpiewać albo walczyć, a ukazuje się zblizka, w powszedniości swego codziennego życia, ze swojemi zwyczajami, słabościami, może śmiesznościami, może wadami, wygląda jak każdy inny, jest taki jak inny, może nudniejszy, albo nieprzyjemniejszy od drugiego? Maciuś bez fujarki i Wojewodzianka, czy to nie to samo, co Hrabia z *Pana Tadeusza*, kiedy mu Zosia kazała zganiać gęsi? Czy to nie podobne do Psychy, od której Amor odleciał, kiedy mu się zbyt blisko, zbyt dokładnie chciała przyjrzeć?

Jakkolwiekby, scena bardzo ładna i wogóle akt czwarty wydaje nam się, kto wie, może najświetniejszym ze wszystkich.

Po idylli wraca tragedia. Sąsiedzi, kumoszki odchodzą przed nocą od niepokieszanej wdowy, Młynarki. Obluda, ko-

medya żalu, lament, jaki ona wywodzi, doskonałe. Ona w swoim chłopskim języku i stylu jest podobnie wymowna i podobnie obłudna, jak Klitemenestra, kiedy wita wracającego Agamemnona. Ale kumoszki odeszły, zabójcy zostali sami.

Uczucie zbrodniarzy po zbrodni. Między nimi zgroza i strach. Miłość niemi przywalona milczy. Coś ich od siebie odpycha. Zamiast wzajemnych uniesień, wzajemne wyrzuty, oskarżenia. On ma sumienie czulsze, a namiętność słabszą, więc ten strach i wstręt w nim występuje wyraźniej. Ale i u niej miłość już nie ta, co była — i kiedy Jasiek z rozpaczy chce iść w świat, ona nie zatrzymuje, pozwala, i jest szczerą, kiedy to mówi. Bola i gniewają ją jego wyrzuty: to niby ona temu wszystkiemu winna? a któż pierwszy powód, że straciła spokojność, duszę, wszystko? kto, jeżeli nie on, który teraz na nią zwała cały ciężar winy?

Ale odstać od siebie, rozłączyć się już nie mogą! „Krwawy ślub“ sprawił swój skutek. W nieszczęściu, w zgryzocie, ale razem muszą zostać i zginąć. Jeszcze raz z pod zgliszczów i zwalisk wybucha miłość swoim dawnym płomieniem: niech się dzieje co chce, zapomnieć o zbrodni, o sumieniu, o niebie i o piekle — w uścisku. Na krótko! Stukanie do chaty: ktoś woła, pyta o drogę. Kto? Kat, wezwany do zamku, żeby powiesił niewinnego Drwala.

Teraz rozpacz — rozpacz u Jaśka taka, że trochę namysłu, a może poszedłby na zamek wyznać prawdę, oskarżyć siebie. Do tego namysłu, do tej skruchy, nie może zostawić mu czasu dyabeł. Jasiek musi zginąć w rozpacz, samobójstwem. Na śmidze wiatraka siada dyabeł i puszcza ją w ruch, a wewnątrz młyna pokazuje zabójcom zabitego Młynarza, z raną w głowie, z krwią kapiącą na mąkę. Jasiek wypada jak szalony, pobiegnie do jeziora, utopi się.

Te sceny są bardzo dramatyczne, prawdziwie, rzetelnie dramatyczne. Widmo w młynie i dyabeł na śmidze, ta ostatnia kropla, która przepelnia czarę zgryzoty i strachu, to w zwykłym dramacie nie byłoby dość rzeczywiste — trzeba by to zastąpić myślą i słowem człowieka. Ale tu mamy do czynienia z baśnią, z fantazyą; a prócz tego Jasiek w tym stanie umysłu i sumienia, w jakim był, mógł mieć hallucynację, wyo-



brazić sobie upiora i dyabła, choćby ich na scenie nie było.

Wśród tego w tym akcie jedna scena luźna, nie związana z akcją. Oba dyabły zloszczą się na Maciusia. Skusili i zgubili tyłu, a temu głupiemu chłopakowi nie mogą dać rady? Próbuja. Kuszą go widokiem bogactw, skarbów i namawiają, żeby na rok jeden, tylko na rok, zgodził się grać Lucyperowi. Śliczne jest to, co odpowiada Maciś:

Pytaj słonka

Kiej do dnia za lasem schodzi  
Czy ci przeda swych promieni?  
Albo idź, niech ci jabłonka  
Kiej jabłuszkami obrodzi  
I cała się zarumieni  
Idź, niech ci przeda owoce.  
Idź, i namów ty skowronka:  
Jeśli ci jedną piosenkę  
Przeda, to i ja się zgodzę.

i dalej mówi Maciś, że wolałby inną służbę

Jużcić, jak już grać dla kogo  
To grać Najświętszej Paniencie...

Trudno coś szlachetniejszego, jako myśl, jako pojęcie poezji, a wdzięczniejszego, jako wypowiedzenie. Ale czy dyabli byli na siebie dość rozumni, czy się dobrze brali do Maciusia, czy inną pokusą nie byliby mogli do niego trafić? To pytanie, jak i odpowiedź, zachowajmy do końcowych, ogólnych uwag.

Boruta dotrzymał słowa. Hetman umarł; wakującą buławę przysłał król Wojewodzie. Tu w nawiasie nasuwa się uwaga, że buławy rozdawały się na sejmie tylko i nie przysyłały się przez posłańców, choćby senatorów; ale taka mała licencya uszlaby nawet w dramacie historycznym, w tym tem łatwiej. Przywozi tę buławę Kasztelan, konkurent do ręki Wojewodzianki. A ona? W pierwszym i trzecim akcie wydawała się trochę manierowaną, sztucznie sentymentalną

panną, ale może z prawdziwym gruntem uczuć szlachetnych; teraz okazuje się płytką, zwyczajną, nie złą, ale mierną naturą, kiedy łatwo i chętnie przyjmuje tego Kasztelana, który ładnie wygląda i zgrabnie wyskakuje z powozu. Jej historia skończona. Ma się teraz kończyć tragedia jej ojca.

Bardzo bolesna, dręcząca, ale dobra jest scena ostatniego śledztwa. Nieszczęśliwy Drwal, z natury głupi, a przywalony pozorami zbrodni, rozumie, że obronić się nie potrafi, a bronić się nie umie. Nic nie może, tylko krótkimi wykrzyknikami powtarzać prawdę: „To nie ja!“ „Jezu Chryste, to nie ja!“ Któżby zważał na te wykręty! Wszystko świadczy przeciw niemu, ludzie, okoliczności, rzeczy. Wojewoda przekonany, że on jest zabójcą, w dobrej wierze skazuje go na śmierć.

Ale dowie się zaraz, że skazał niewinnego.

Scena z Młynarką jest znowu bardzo dramatyczna, bardzo dobrze napisana. Jej obłąkanie naprzód nie przypomina żadnego, dotąd znanego. Ci, którzy lubią we wszystkim szukać naśladowania, widzą tu naśladowanie Ofelii, dlatego, że ta śpiewa i Młynarka śpiewa. Prawda, śpiewają obie; tylko naśladowanie nie na tem polega, nie wynika z tego, że dwie osoby różne zrobią coś podobnego, choćby nawet mówiły podobnymi słowami. Młynarce w szaleństwie marzy się ślub z Jaśkiem, słyszy, co jej družki śpiewają; czy to nie łączy się dobrze z rodzajem i powodem jej obłąkania? Nie sama Ofelia, Gretchen także śpiewa; więc może i ona naśladuje tamtą? Nie; każda śpiewa co innego, a każda to, co jej poddaje i przypomina rodzaj i powód jej szaleństwa. Nie wyszukujmy i nie wytykajmy drobiazgów. Powiedzmy raczej, że Młynarka w różnych przejściach swoich uczuć i wspomnień, od rozpacz i zgrozy do miłości i szczęścia, od tych znowu do śmiertelnego strachu, jest na prawdę tragiczna, że w tej sytuacji utrzymuje się doskonale w swoim sposobie myślenia i mówienia chłopskim, i że autor bardzo zręcznie, stopniowo, nieznacznie, przez jej nieprzytomne słowa budzi w Wojewodzie naprzód wątpliwość, obawę, a w końcu pewność, że skazał niewinnego.

— Ratować go, wstrzymać, w skok, na gwałt: „Goń kto w Boga wierzy“. Za późno.



W scenie ostatniej Boruta występuje dobrze, ze spokojną pewnością siebie, z siłą — z ironią istotnie potężną, kiedy Wojewoda chwycił krucyfiks, a on mu zarzuca oszustwo, złamanie słowa.

Niech Pan Hetman szewca szuka,  
Który stare buty lata,  
By honor dać do naprawy...

Ale tu, w samym rozwiązaniu, zarzut ważny. Komu? Borucie, czy Wojewodzie? Nie. Autorowi. Kiedy tak Dyabeł upomniał się o złamane słowo, Wojewoda takiego zarzutu znieść nie może:

Spełnię *verbum nobile*

Idę na piekielną mękę,  
W ogień, który wiecznie pali,  
Lecz bez plamy na honorze.  
Bierz mnie.

Że Wojewoda ze swoją pychą, ze swoim sumieniem przez ni: zepsutem, może tak myśleć i tak postąpić, to się rozumie i uznaje za dobre. Jego miłość własna zna tylko pozory, o pozory dba, nie o rzecz, i tego znieść nie może, żeby mu kto w czem przyganił. Ale to on tylko może sobie mieć za odwagę, za heroizm, zgubić duszę raczej, niż znieść upokorzenie tej miłości własnej, którą ma za swoją godność, cześć, honor. Tymczasem to są ostatnie, najostatniejsze słowa dramatu; na nie kurtyna spada. Widz więc zostaje pod ich wrażeniem i pyta, czy Wojewoda ma słusność, że ostatnie słowo przy nim zostaje? Czemu mu nikt nie odpowiada? Chyba że i autor przyznawał mu słusność, choćby niezupełną? że i on widział w tem jakąś odwagę, dzielność, jakąś mylnie pojętą, ale istotną wielkość charakteru? Te ostatnie słowa dają dziełu zakończenie, moralnie fałszywe. Tu koniecznie potrzebna była jakaś odpowiedź, jakieś zaprzeczenie. Jeżeli nie przez usta kogo innego, to choćby przez usta Boruty. Ten dyabeł, który raz umiał bardzo dobrze roztrząsnąć sumienie Wojewodzie, który mu wyłożył jak na

dłoni, że niema co ludzię się swoją niewinnością, bo pragnął śmierci brata, godził się na nią, tylko jej pozorów chciał roztropnie unikać, ten dyabeł mógł mu teraz powiedzieć słowa prawdy: „Miejże rozum i nie pochlebiaj sobie, że niema plamy na twoim honorze, kiedy ona jest na twojem sumieniu i życiu“. To upokorzenie należało się Wojewodzie, to zadośćuczynienie należało się czytelnikowi, należało się zwłaszcza dziełu i jego autorowi – bo tak, jak jest, zostają pod posądzeniem niejasnych, nieprawdziwych pojęć moralnych.

Ten zarzut byłby niesprawiedliwy, ale jest drugi, na który to dzieło wystawia swego autora: zarzut niedostatecznej rozwagi, braku zastanowienia. Z tem zaś wchodzimy w zakres uwag ogólnych, zmierzających do wniosku i sądu o dziele.

Nieraz w ciągu tego rozbioru mieliśmy sposobność i przyczynę zatrzymać autora i zapytać, co ten lub ów szczególnie znaczy? co autor przezeń rozumiał, co myślał? Śpiewy jakichś duchów nieczystych nadały wdzięk i moc czystym, prostym, dobrym natchnieniom Maciusia: Leśny Dziadek przeklinał Drwala, który nie robił nic złego, a przytem nie był winien temu, co się robiło, nie odpowiadał za to. Przekleństwa czy groźby spełniły się. Musieliśmy zapytać, czy Leśny Dziadek miał prawo tak postąpić. Nad nim, jeżeli jest, jak nad nami wszystkimi, jest przecie podobno ktoś, kto niesłusznych prośb i gróźb nie słucha, nie wykonywa. Czy autor o nim zapomniał? Nie. Tylko nie pomyślał, nie zastanowił się. To ostatnie zapomnienie czy opuszczenie, naszym zdaniem najważniejsze ze wszystkich, ma ten sam powód. Brak rozwagi, brak osądzenia swojego pomysłu: czy też taki, jak powstał w głowie, jest dobry? czy jest prawdziwy? czy się zgadza z tem, co mamy za prawdę sumienia i życia? Do takich skutków nieuwagi, niedostatecznej kontroli nad własną myślą, dodać jeszcze trzeba przezyciężoną pokusę Maciusia. Każdy jakiejś ulegnie, jeden tej, drugi innej; ale poeta, szczęśliwy swoją pieśnią i tej jedynie pragnący, ten jeden jest wyższy nad złe, ten jeden mu się oprze! Rzeczywistość uczy, że tak nie jest, że ludzie najprawdziwszego i najwznieślejszego natchnienia podlegali pokusom i miłości, jak Młynarka, i pychy, jak Wojewoda.



Ale zapomnijmy o innych, o wielu, a patrzmy na Maciusia jednego. Gardził płacą organisty, gardził skarbami Boruty; fujarka wystarczała mu do szczęścia. Ale gdyby Boruta był bystrzej wniknął w jego usposobienie i powiedział: „Słuchaj, Maciusiu, dam ci fujarkę, jakiej świat jeszcze nie słyszał, jakiej cały świat będzie słuchał z rozkoszą i uniesieniem“ — czy Maciuś byłby się oparł tej pokusie? Zdaje nam się, że w tym razie, jak w zakładzie z Kusym, nie Maciuś był niezwyknięty, tylko dyabeł był niemądry. Zdaje nam się, że autor na pozór rozwiązał sytuację, ale na prawdę zostawił ją nierozwiązaną — czyli, że tym razem znowu nie namyślał się, nie zastanowił się nad tem, co wymyślił.

I to jest zarzut, podług nas najcięższy, jaki dziełu zrobić można, ale zrobić go trzeba. Autor, sądzimy i mamy mu to za dobre, nie miał z góry powziętej tezy i dowodzić jej nie myślał. Ale choć tezy niema, to w postaciach i zdarzeniach dramatu, opartych na zjawiskach życia, daje się zawsze dostrzedz jakaś prawda ogólna, którą nazywamy myślą tego dramatu, choćby autor nie był jej z góry wyrozumował i sobie zakładał jako tezy. Czy w *Zaczarowanym Kole* taka myśl jest? a jeżeli jest, to jaka? Różni ludzie podlegają różnym pokusom, z pokusy przechodzą do występku. Zbrodnia ma jeden skutek niezawodny — nieszczęście. Tak; to wychodzi jasno z dramatu. Ale jest w nim ten podział pracy, czy podział atrybucyj między dyablami, który tę jasność mąci trochę, nawet mąci dosyć. Jeden z nich czepia się chłopów, a drugi szlachty. Z tego, co oni robią, czy mamy wnosić, że na jednych działa przeważnie, najczęściej i najsilniej, pokusa zmysłów, a na drugich pokusa miłości własnej? Wniosek byłby oczywiście mylny, bo skuteczność pokusy, jej wrażenie na człowieka nie zależy od jego stanu, tylko od jego natury, od jego skłonności, a te w każdym stanie i położeniu mogą się znajdować w niezliczonych kombinacjach, a w każdym mogą być do siebie podobne, siebie bliskie. Gdyby tak przeznaczać pewnych dyabłów do pewnego rodzaju pokus i pewnego rodzaju stosunków, to dwóch byłoby za mało, trzebaby więcej. Możliwy nawet dodawać wcale ciekawe satyryczno-tragiczne sytuacje. Kusy mógłby wydawać pisma tak zwane ludowe i zwolywać wiece; Bo-

ruta mógłby służyć, nie buławą wprawdzie, ale grubym zyskiem na giełdzie, a potem uczyć, jak się fałszuje bilanse i wydiera kartki z ksiąg rachunkowych; mógłby może nie ograniczać się na szlachcie samej, ale rozszerzyć swój zakres działania na jakie instytucje finansowe i kasy. To mówimy nawiasem — ale wracamy do założenia, do zdania, że podział nie był oparty na jakiejś podstawie rzeczywistej i logicznej, że jakkolwiek w sztuce może wyglądać dobrze, a przynajmniej nie zwracać uwagi, to wyniknął on także z braku rozważli.

Zapytalibyśmy jeszcze, nie nie ujmując tym dyabłom, czy dramat nie byłby piękniejszy, tragiczniejszy, gdyby ich nie było. Wyobraźmy sobie, że nie widzialny Kusy, ale wewnętrzna pokusa poddaje Młynarce myśl zabicia męża, że ta myśl w niej rośnie i dojrzewa. Czy Młynarka nie byłaby w takim razie piękniejszą, tragiczniejszą postacią? Z Wojewodą było co prawda trudniej. On swego brata zabijać nie chciał, więc bez pomocy dyabła nie byłby dostał buławy, byłby jej tylko pragnął. Wszelako jego pycha i jego obłuda byłaby znowu tragiczniejszą, gdyby była i działała sama (nie przez ścięcie jaworu ma się rozumieć), niż jest dziś z Borutą. Ale na to cały dramat musiałby być innym, musiałby być dramatem rzeczywistości. Jest „baśnią dramatyczną“; w tej dyabły są na swoim miejscu; są nawet dobre. Zmienić i przerobić nie możemy; przestańmy na tem, co jest i jest dobre, choć postaci ludzkie bez dyabłów byłyby może lepsze.

Jedna uwaga podrzędnego znaczenia, ale potrzebna. Dobrze wprowadzony i dobrze utrzymany jest język i styl chłopski, a prawdą jest niezaprzeczoną, że każda osoba w dramacie powinna mówić sposobem sobie właściwym. Ostrożnie jednak i nie za wiele tego dobrego! Gdyby język wsi, wadliwy czasem, gruby zwykle, zagęścił się w poezyi, mógłby źle wpłynąć na tę szlachetność i piękność, która jest potrzebą i prawem literatury oświeconej, a dopiero poezyi. Postacie wiejskie mnożą się w poezyi, ich mowę schwycić jest łatwo. Jak się na nią rzucą naśladowcy, ludzie mniejszego talentu, to język piękny może się zachwiać błędami i zeszpeci. U Rydla tego niebezpieczeństwa niema,



bo on oboma językami i stylami pisać umie, a u Maciusia zła wymowa, miejscowe lub niezupełnie poprawne formy są nawet wdziękiem. Ale wdzięk i ta miara, ten zmysł, które go dają, nie każdemu są wrodzone, a wyrażenia miejscowe, prowincjonalizmy, formy błędne, zła wymowa, zachowana nawet w pisowni, mogłyby, powtarzając się i rozmnażając, zeszpecić język i zniżyć go. Już się widzi coraz częściej wszystkie błędy mowy i wymowy, pisane i drukowane przez poetów, dla większej prawdy i oryginalności jak myślę: *som* zamiast *są*, *pon* zamiast *pan*, *cy* zamiast *czy* i podobnie. Chłop gdyby pisał, toby tak nie napisał, bo wie, że to nie dobrze; a prawda i oryginalność taka ani trudna, ani potrzebna. Pisarze i poeci powinni by wziąć do serca dwa przykłady: Sienkiewicza, który umie podobno za różnych ludzi różnemi stylami mówić, a który przestrzega wyraźnie i stanowczo, że „prawda realna da się osiągnąć przez oddanie stanu duszy, myśli, czynów, wreszcie przez tok mowy“, ale nie przez dosłowne powtarzanie <sup>1)</sup> — drugi jest przykład Dantego. Język włoski był chaosem różnych dyalektów; on stworzył jego jedność, jego wysokość, a przez tę jedność mowy sprawił, spowodował jedność narodowej świadomości, wysokość cywilizacji włoskiej. Gdybyśmy przez złe zrozumianą miłość ludu i złe zrozumianą miłość prawdy, zaczęli rozdrabniać język na prowincjonalne sposoby mówienia, dzielić jego jedność na narzecza różnych stron czy okolic, moglibyśmy z czasem nietylko zatrzeć te cechy szlachetnej piękności, jakie on ma od Kochanowskiego do naszych czasów, ale moglibyśmy pomału rozprężyć i zatrzeć jego jedność. Złą oddalibyśmy przez to usługę i swojej literaturze i cywilizacji, i nawet swojej sprawie i przyszłości.

Na ostatek tedy pytanie: co to jest *Zaczarowane Koło*? co oznacza? czy jest krokiem naprzód w dziejach polskiego dramatu? jeżeli tym jest, to jakim? czy temu dramatowi przynosi co nowego? czy ma w sobie warunki długiego życia? czy zostanie w naszej pamięci i w historii naszej poezji?

Na to ostatnie pytanie odpowiadają niektórzy, że nie — że to jest rzecz o powodzeniu chwilowem, nie o trwałej dłu-

<sup>1)</sup> *Listy o Zoli.*

goletniej żywotności. Czy mają słuszność, przyszłość tylko może powiedzieć. Ale my pozwolilibyśmy sobie wróżyć temu dramatowi lepiej. Widzimy w nim jeden błąd zasadniczy, organiczny: brak rozważliwej, namysłu, zastanowienia—i widzimy błędów szczegółowych, pochodnych dosyć. Ale zdaje nam się, że zalety przeważają te błędy i na ilość i na jakość. Nowość nigdy dotąd nie widziana, to wieś w sytuacjach tragicznych, patetyczna, skreślona wiernie w prawdzie swoich natur i namiętności. Maciuś jest przyczepiony do dramatu, nie połączony organicznie z jego sprawami, prawda; jest tylko formą, pod którą autor wypowiada swoje pojęcia i swoje wrażenia. Ale ten niepotrzebny, z dramatem niezwiązany Maciuś, to piąte koło u wozu, stworzył się szczęśliwie jako postać pełna wdzięku, i gdyby nie z *Zaczarowanego Koła* zostać nie miało, on się utrzyma, jego ludzie będą znać i pamiętać. Młynarka i Jasiak także liczą na prawo obywatelstwa między nami: wspominamy ich, mówimy o nich, zrobiliśmy z nimi znajomość poufałą, i prawdopodobnie ta niecotliwa para kochanków zostanie, jako typ miłości namiętnej, występnej i nieszczęśliwej. Wszystkie inne figury mają ruch, fizyognomię, indywidualność. Od Wojewodzianki aż do epizodycznego Organisty, to wszystko są żywi ludzie, nie mary, ani malowane patryki na ludzkie kształty. Figury fantastyczne, dyabły, mają także tę fizyognomię i indywidualność. Leśny Dziadek, najbardziej ze wszystkich fantastyczny, a najmniej ze sprawą dramatu złączony, najmniej usprawiedliwiony, jako taka z baśni wzięta fantastyczna kreacja jest znowu dobrze stworzony, myśli, jak taka figura myśleć może, mówi bardzo ładnie.

Język i wiersz jest istotnie niezwykle piękny, wprawny, śmiały, dźwięczny, rozmaity, a wolny od sztucznych rozmaitości i efektów; może on kosztował autora dużo trudu i poprawiania, ale wygląda tak naturalnie, jest taki prosty, że zdaje się, jak żeby nłynął sam z siebie, jak woda ze źródła.

Przy tem wszystkiem dopiero, prawie powiedziećby się chciało nad tem wszystkiem, przymiot rzadki bardzo a najmilszy i najkonieczniejszy: szczerłość, rzetelność, brak pretensyi w uczuciu, w wyobraźni i w pisaniu. Brak pretensyi! Nie ma tej śmiertelnej zarazy, która dla poezyi jest tem,



czem zakażenie krwi dla człowieka, która wielkich poetów szpeci i zmniejsza, a małych robi śmiesznymi przez nadętość i zarozumiałość. Tu jej niema. Ten poeta pisze jak czuje, kreśli na papierze postacie i sceny tak, jak się one w jego wyobraźni zjawily: lepiej czy gorzej, ale szczerze, bez dodatków, bez sztucznych wymysłów. On się na nie nie sady. On nie medytuje nad tem, jak widza ma zadziwić i olśnić czy myśla wielką, czy nigdy nie widzianą nowością ekscentrycznego pomysłu, czy niezawstydzoną niczem nieprzyzwoitością, czy wreszcie sztuczkami stylu i wierszowania (powtarzaniem, przerywaniami i t. p.). On się nie stara o wywołanie impressyi, a robi wrażenie. On nie szuka oryginalności, a znajduje ją. On nie chce być innym, jak wszyscy, a nie jest takim, jak żaden. *Zaczarowane Koło* nie przypomni ani Ibsena, ani Maeterlincka, a Hauptmanna przypomina tym tylko, którzy koniecznie szukają pożyczek i naśladowań.

A więc z tego wszystkiego cóż wynika? Chyba to, że *Zaczarowane Koło* jest rzeczą bardzo piękną, bardzo pięknym dramatem. Nie. Ono jest rzeczą bardzo ładną, ale nie jest dramatem, jakiego nam potrzeba, jakiego pragniemy, dramatem prawdziwym i zupełnym, w całym znaczeniu tego słowa.

Dlaczego? czy, że są w niem fantastyczne istoty? Nie. Czy, że są w niem dwie akcyje i przeszkadzają jedna drugiej do zupełnego rozwinięcia? Nie. Czy, że są osoby i sceny, z temi akcyjami logicznie nie połączone? Nie. Czy, że nie zgadza się ze starymi regułami, z tradycyjnymi pojęciami i przyzwyczajeniami? Jeszcze nie. A więc dlaczego?

Dlatego, że ten dramat nie był dość obmyślany. Pisany był bardzo starannie, pilnie, może nawet pracowicie; ale nie był obmyślany, nie był przed napisaniem należycie rozważony. Wyobraźnia była, i tworzyła, i cieszyła się, że jest i że tworzy. Ale nie było woli, nie było mocy nad sobą, żeby sobie zadać przymus i zapytać: czy oto ten pomysł, który mu się w wyobraźni zrodził, czy on jest naprawdę dobry, żeby go zbadać, zgłębić i osądzić. „Wytrzymujesz ty próby rozwagi, próby logiki, albo nie? Masz ty w sobie prawdę rzeczywistą, zgodną z naturą ludzką i z życiem, albo tylko

jej pozory, a ją samą w częściach tylko, w szczegółach?" Tego pytania, tego przymusu nie zadał sobie autor *Zaczarowanego Koła*. Zapomniał o tem, że nie dość jest marzyć, trzeba i myśleć — że wszystkie władze umysłu muszą być czynne przy poetycznem tworzeniu. Bez tego stworzyć się może dzieło wielkich zalet, wielkiego wdzięku, ale nigdy dzieło całkowite, zupełnie piękne, wielkie. To jest powód najgłębszy, najistotniejszy wszystkich pomyłek i usterek w *Zaczarowanym Kole*. Wyobraźni dużo, zastanowienia nie dōsyć. Tworzenie z fantazyi, z wrażenia, z popędu, tworzenie władzami młodzieniaszka lub niewiasty, a bez męzkich warunków tworzenia, któremi są: myśl jasna, wola świadoma zamiaru, statek w tej myśli i w tej woli, zgodność między niemi, czyli hart, kontrola nad sobą samym, tęgość, charakter w tem poetycznem działaniu, które się nazywa tworzeniem. U nas tych przymiotów było i jest zawsze za mało, zawsze marzenia więcej, niż myślenia, wyobraźni więcej, niż zastanowienia i niem świadomie kierowanej woli. Dlatego w historii mamy marzenia o czynach, nie mamy czynów; w literaturze mamy „dramatyczne baśnie“ i fantazyę, nie mamy tragedyi. Dlatego *Zaczarowane Koło* jest bardzo ładną, jest nawet śliczną rzeczą, ale nie jest zupełnym, nie jest prawdziwym dramatem w całym znaczeniu słowa.

Ale rzeczą bardzo ładną jest istotnie. Do celu nie trafiło, nie zerwało i nie dało nam upragnionego „owocu polskiego dramatu“ — ale nabytkiem dobrym i kosztownym dla tego dramatu jest, i w dziejach jego powolnego rozwoju znaczy, ma miejsce, ma prawo zostać. Nie jest tem, czego chcemy, nie stawia dramatu polskiego obok, a choćby blisko Szekspira, Goethego, Schillera. Ale niżej od nich są jeszcze stopnie wysokie. Drobne, jednoaktowe dramaciki Coppé'ego (*Le Pater*) utrzymują na pewnej wysokości poetycznej dramat francuski, który bez nich byłby głęboko pograżony w upadku rzemieślniczego tworzenia, albo tworzenia nieszczerzego, na efekt i na sukces. Zupełnej szczerości niema, fafaronady jest nawet dużo w *Cyrano de Bergerac* Rostanda, ale jest obok niej przecie urok poezyi, jest w *Romantycznych* wdzięku więcej, niż się go we francuskich dramatach gdziekolwiek widziało, od czasów Musseta. A sam Musset ze swoją



fantazją nerwową, kapryśną, ze swojemi figurami z pozoru czasem bardzo rzeczywistemi, a zazwyczaj bardzo oderwanemi od rzeczywistości, z wrodzonym brakiem rozwagi i statku, ale z wrodzonym wdziękiem, z rzetelnością poetycznego tworzenia, ze szczerością uczucia — Musset mógłby być wymyśleć coś w rodzaju *Zaczarowanego Koła*? Może byłby się ucieszył, gdyby był wymyślił coś podobnego do Głupiego Maciusia. A to, to nie mało — to nawet bardzo dużo.

*St. Tarnowski.*











F  
6565