



PRZEGLĄD TEATRALNY.

Nowy rok dla sceny warszawskiej rozpoczął się bez sztuki oryginalnej w nowym repertuarze i bez Żółkowskiego w komedyi; można by z tych dwóch faktów, z których pierwszy był rzeczą przypadku, a drugi smutnej konieczności, wysnuwać przepowiednie w duchu taniego pesymizmu pewnych recenzentów, twierdzących, że ze śmiercią „genialnego komika“ skończyło się z teatrem polskim i ze sztuką dramatyczną u nas najzupełniej.

Powiadam: możnaby, ale przezorni dodają zaraz: nie należy; nie należy bowiem powiększać ciosu, jaki ugodził w scenę warszawską i przeceniać straty, którą sztuka przez ubytek jednego, co prawda, z najcelniejszych talentów aktorskich naszego wieku, poniosła; nie należy wyjątkowej — nawet najbardziej wyjątkowej — jednostki identyfikować z instytucją, która swęj żywotności i swego przeznaczenia nie streszcza w tym lub owym wielkim komiku lub tragiku; nie należy wreszcie samowolnie a nierozważnie zniechęcać publiczności do sceny tak gwałtowném obniżeniem opinii jęj artystycznego poziomu. I przy Żółkowskim, zwłaszcza w ostatnich czasach, repertuar rozwijał się głównie bez jego udziału w nowościach, a w tym repertuarze zachowywały się tylko sztucznie, tylko dla niego pewne komedye, podtrzymywane jedynie popisowemi jego rolami; obok nich wszelako przewinęło się przez scenę warszawską mnóstwo sztuk dobrych, które doznały zupełnego nawet powodzenia w obsadzie i grze innych artystów, i zadawały tę samą krytykę, co w jeremiadzie nad śmiercią Żółkowskiego rozdarła szaty, wołając wielkim głosem: „skończyło się z teatrem warszawskim!...“

Nie, nie skończyło się jeszcze, jakkolwiek skończyło się czasowo „z komizmem w wielkim stylu,“ z koncertowemi popisami genialnego solisty, z tradycją najświetniejszych lat tęg wzorowęg niegdys sceny,

13 771

która świeciła ongi całą plejadą pierwszorzędných talentów w komedyi, dramacie i operze.

Ten brak pierwszorzędných znakomitości nie jest objawem jedynie na scenie warszawskiej widocznym; zagranicą również wiele scen bez wyjątkowych talentów obchodzić się musi, epoka „gwiazd“ wszędzie mniej więcej przeminęła lub mija, natomiast ideałem dobrej sceny staje się harmonijna całość, dopasowana nawet z najmniejszych zdolności i sił na wzór świetnej w tym rodzaju trupy meiningeńskiej pod kierunkiem p. Chronegka, którą przed laty mieliśmy sposobność podziwiać także w Warszawie. Przyznać trzeba, że reżyserya naszego dramatu skorzystała z tego wzoru i że dzisiaj z konieczności będzie musiała w tym kierunku zwrócić całe swe usiłowania, jeżeli zechce pokryć brak wyjątkowych jednostek w personelu i zainteresować zarówno publiczność, jak krytykę artystyczną stroną repertuaru.

Przy energii i doświadczeniu kierownika, a dobrej woli wszystkich artystów, zadanie to nie byłoby tak trudnem; mieliśmy tego niejednokrotnie dowody, a świeżego dostarczyło wystawienie fantastycznego dramatu hr. Stanisława Rzewuskiego p. t. „Ostatni dzień Don Juana,“ który na przełomie starego i nowego roku ukazał się na scenie. Wyuczono się tej sztuki, wystawiono ją i grano z wielką starannością, z dobrymi pomysłami reżyserskimi, z niemałym nakładem; — jeżeli mimo wszystkiego sztuka upadła, to winę tego upadku jedynie jęj samęj przypisać należy.

Pan Rzewuski jest autorem młodym, którego gorączkowa twórczość od samego początku miała w sobie coś chorobliwego; znać w nięj było pretensye wielkiego talentu przy zdolnościach temu nieodpowiednich, ryzykowne wysiłki do dopięcia za wysokich celów, pozowanie na oryginalność przy niezręcznem naśladownictwie nowęj szkoły beletrystyków francuskich i dramaturgów russkich, a wreszcie zupełnie spaczona pojęcia o zagadnieniach życiowych, moralnych i społecznych, których młody, niedojrzały jeszcze umysł nie miał czasu przetrawić w treści, a zbyt powierzchowna obserwacya nie zdołała poznać z zewnętrznych objawów. Ten zawcześnie wysilony talent od początku zaczął iść po omacku, kierując się samym instynktem, wszedł na bezdroża, potykając się co krok; potknięcia te podrażniały wprawdzie wielką ambicyą w młodym autorze, ale nie nauczyły go szukać właściwej drogi.

P. Rzewuskiego zaliczono do pesymistów w naszęj literaturze, nie zastanowiono się tylko, zkąd właściwie w początkującym pisarzu, który ani życia nie poznał, ani nie miał kiedy filozoficznych rozbierać teoryi, wziął się ów pesymizm tak krańcowy, a jednak na samym

frazesie oparty. Nie omylimy się chyba, przypuszczając, że źródłem owego czarnego na świat i życie poglądu w p. Rzewuskim, tak samo jak w wielu innych autorach jego miary, były właśnie owe niepowodzenia autorskie, owe potknięcia się niedojrzałego talentu, które wielką gorycz zawodu w nim wytwarzały i robiły go pesymistą. W tym żalu do świata, do życia, do ludzi młodego niby-myśliciela, musiał być na dnie żal do krytyki, co nie umiała się poznać na początkującym dramaturgu, żal do dyrektorów teatralnych, którzy jeden po drugim z jego utworów odrzucali, żal do publiczności, która pozwalała tym sztukom przeforsowanym na scenę upadać. Geneza wielu pesymistów bez wybitnego talentu i dojrzałego na życie poglądu dałaby się sprowadzić do osobistych zawodów zbyt wygórowanej ambicji, do owego „braku uznania,” który chorobliwa podejrzliwość przypisuje zwykle cudzej zawiści lub zakulisowym intrygom.

Pan Rzewuski zdradził się z tego rodzaju żalem w namiętnej filipice przeciw całej krytyce warszawskiej i całej literaturze współczesnej u nas, wydrukowanej przed kilku laty w paryskiej *Revue indépendante*. Zbytek żółci i goryczy, wylanęj w tym artykule, był objawem chorobliwej drażliwości, z której głównie, według naszego przypuszczenia, wypływa ów dziwaczny pesymizm autora „Potrzebnych grzeszków” i „Doktora Faustyny.”

Nigdzie wszakże pretensjonalność do oryginalnego pomysłu, do postawienia tezy i jej rozwiązania, nie objawiła się w utworach p. Rzewuskiego tak wybitnie, jak w jego „Ostatnim dniu Don Juana,” wystawionym na scenie Wielkiego Teatru, a poprzedzonym rozprawą w kilku felietonach „Kuryera Warszawskiego.” Na wzór Wiktora Hugo i Dumasa syna, hr. Rzewuski uważał za konieczne napisać rodzaj przedmowy do swojej sztuki, w której przypuszczając, że płytkie i ciasne umysły nie zrozumieją dostatecznie jego idei i intencji — rozwinął sam obszernie własne poglądy na swoje dzieło i swego bohatera. Streściwszy wszystkie dramaty hiszpańskich, francuskich i niemieckich autorów, osnute na legendzie o słynnym uwodzicielu kobiet, Don Juanie, zapewnił nas, że jego bohater nie jest w niczem podobny do swoich poprzedników na scenie, bo jako figura jest wcieleniem „symbolu tej kategorii umysłów, które prawdy bez względnej szukają w rozkwicie wszystkich sił żywotnych, ale sił wyłącznie zmysłowych, a więc w miłości, która jest ich przejawem najwspanialszym i najzupełniejszym,” zaś jako bohater dramatu wnosi z sobą ideę szerszej i swobodniejszej etyki, pozwalającej rehabilitacji zbrodniarza i winowajcy za cenę jednego szlachetniejszego porywu.

Pozwólmy autorowi własnemi jego słowami wyjaśnić tę śmiałą

tezę, której motywa kończy następującą konkluzją: „A zatem w jednym czynie szlachetnym zawrzeć się może odkupienie całego występnego życia, tak samo, jak mądrość kierująca wszechświatem jaśniej w najdrobniejszym, na pozór również cudowném i niezrozumiałem stworzeniu lub zjawisku przyrody; piękna i głęboka moralność katolicka, obiecując rozgrzeszenie za jedną chwilę przedśmiertnego żalu, zgadza się tu najzupełniej z duchem wielkiej racjonalnej filozofii, według której pojęcie czasu stanowi tylko subiektywną formę działalności naszego umysłu, samo zaś przez się nie ma żadnego przedmiotowego znaczenia; jednego dnia dosyć, żeby duszę ocalić. Ale raz jeszcze: ocalenie to znaczy zrozumienie sfery wyższej, boskiej, obowiązującej dla każdego prawdy“...

Hr. Rzewuski się myli, jeżeli sobie wyobraża, że wymyślił coś zupełnie nowego i oryginalnego w idei i rozwiązaniu swego fantastycznego dramatu; przekarmiwszy się całą literaturą Don-Juanową przed napisaniem swjej sztuki, bezwiednie przeżuwa tylko składowe pierwiastki i motywa dramatów, od których jego utwór ma się odróżniać treścią i formą. Już pierwszy Tirso de Molina, który tylu innych autorów natchnął swoim prototypem scenicznego Don Juana, próbował nie w tym, ale w dwóch innych dramatach przeciągnąć do ostatniej krańcowości swą katolicką ideę odkupienia; w pierwszym p. t. „*El condenado por desconfiado*“ prosty zbójca, w drugim p. t. „*Quien no cae no se levanta*“ prosta hetera dostępuje zupełnego rozgrzeszenia i zbawienia duszy za jedną chwilę skruchy i pokuty. Wątpliwość bronięcego morału, chociaż głoszonego przez mnicha i późniejszego przeora bonifratrów, jaskrawo przebija w samém założeniu drugiego zwłaszcza utworu, który nosi tytuł: „Kto nie upada, nie podnosi się“.

Idea rehabilitacyi tak popularna w ostatnich czasach nietylko wśród dramaturgów i powieściopisarzy, ale nawet w pewnej szkole poważnych historyków, nie jest również oryginalnym pomysłem hr. Rzewuskiego, w zastosowaniu jēj specjalnie do Don Juana. Przed pięćdziesięciu blisko laty stary Dumas z całym romantycznym aparatem w swojem „*mysterium*“ o Don Juanie de Marana wystawił tego bohatera pomiędzy aniołem złego i aniołem dobrego, który ostatecznie zdobywa zatraconą duszę wielkiego grzesznika i zbrodniarza. Coś podobnego dzieje się w dramacie p. Rzewuskiego, który w prologu każe dwom duchom, uwiedzionej kochanki i ojca bohatera, starać się o zbawienie jego i wymodlić w niebie odkupienie dla zatwardziałego grzesznika pod warunkiem, że na jedną chwilę przed śmiercią ugnie się, zwalczy swą naturę, zaprze się jēj i — nie spełni na-

wet żadnego dobrego uczynku, tylko powstrzyma się od spełnienia złego. Doprawdy, cena odkupienia *in minus* najniższa, za jaką zlicytować można dla nieba duszę wielkiego grzesznika, do którego całe piekło ma najzupełniejsze prawo.

Pominąwszy zresztą spór o granice takiej idei odkupienia i o wyzyskanie zasady etycznej aż do nadużycia, nasuwa się nam inne pytanie, a mianowicie: dlaczego Don Juan ma być koniecznie zbawionym i rozgrzeszonym *à tout prix*?... dla czego autor wyrывa go gwałtem z piekła swojemi spekulacyami filozoficznemi, psując jednolitość tragicznej w swoim rodzaju postaci, pacząc i wykoszlawiając typ stworzony na materyał dla genialnego poety lub dramaturga, którym niestety posługiwały się z wyjątkiem Byrona i Moliera nie dość wielkie do tego talenta.

Czy dla tego, aby dramat p. Rzewuskiego nie był podobnym do żadnego z poprzednich?... aby się wyróżniał niby oryginalnością rozwiązania, a właściwie sofistycznym eksperymentem?... Czy p. Rzewuski, jako dramaturg w swém przekonaniu, nie czuł tego, iż tą rehabilitacją swego bohatera może go etycznie podnosi, ale pod względem konsekwencji charakteru i miary tragicznej, i dramatycznego efektu, obniża go bardzo i pospolituje?... nie widział tego, że ów płaczący i żałujący za swoje winy Don Juan maleje jako typ, i staje w rzędzie bohaterów melodramatycznych?... Że on jest większym w swojej zaciekłości złego, czy demonicznego swego temperamentu i instynktów, poskromionych dopiero kamienną ręką Komandora, jako wykonawcy wyroków sprawiedliwości, aniżeli ocierając łzy z oczu i bijąc się w piersi ze słowami: *mea culpa*?... W ten sposób możnaby wypaczyć wszystkie wielkie typy i charaktery, przestrajając ich zasadniczy ton w końcu i wbrew ich naturze rozwiązując akcyą, której byli bohaterami. Jakby się p. Rzewuskiemu wydał Faust, idący za namową Małgosi do spowiedzi i uznający wszystkie dogmaty kościoła, albo Mefisto, dający się ochrzcić i wstępujący do klasztoru?

W tém forsowném przegięciu, w tém sztuczném rozmięczeniu charakteru widzimy właśnie fatalny błąd i pomyłkę autora, który zepsuł typ świetny w swoim rodzaju, choć ujemny i niesympatyczny. P. Rzewuski okazał brak poczucia wielkiego stylu w dramacie, który przez swoje założenie miał właśnie zaimponować wzniosłością idei i bohatera.

Jeden z mniejszych, a przynajmniej nierównych talentów poetycznych w Niemczech, Krystyn Dietrich Grabbe, autor „Don Juana i Fausta“, mógł być p. Rzewuskiego nauczyć, jak należy uszanować jednolitość i konsekwencyą pewnych kardynalnych typów w sztuce.

W filozoficznym dramacie poety niemieckiego jest scena, kiedy Komandor zaproszony na wieczerzę przez cynicznego rozpustnika i uwodziciela jego córki, upomina go, aby się poprawił i żałował za grzechy. Na to Don Juan odpowiada mu z dumą sobie właściwą:

Was ich *bin*, das *bleib* ich. Bin ich Don Juan,
 So bin ich Nichts, werd' ich ein Anderer!
 Weit eher Don Juan im Abgrundsschweif,
 Als Heiliger im Paradieseslichte!
 Mit Donnerstimme hast Du mich gefragt,
 Mit Donnerstimme geb' ich dir die Antwort: Nein!

Takiego Don Juana, który wie o tém, czém jest i czuje to, że byłby niczém, gdyby się stał innym, który woli jako Don Juan smażyć się w smole i siarce piekielnej, niż być świętym w jasności rajskiej za cenę skruchy i pokuty, takiego można zrozumieć. To potępieniec, ale to Don Juan, którego legenda wieków jako wzór uwodzicieli i rozpustników przekazała; całém życiem zasługiwał na piekło i do piekła należy i niemal wie o tém, że zbawienie jego zakrawałoby na ironią, na wyzyskanie sprawiedliwości i miłosierdzia najdobrotniejszego Boga.

Don Juan p. Rzewuskiego, ocierający łzy ukradkiem, pozuje tylko na wielkiego i niezłomnego bohatera występku, udaje prawdziwego Don Juana z jednej sztuki, ale nim nie jest i być nie może.

Co gorsza, nie odpowiada on pojęciu swego prototypu w ogólności, ale i sprzeniewierza się typowi, jaki autor wytworzyć zamierzał w swym fantastycznym dramacie według szkicu, zarysowanego w autokrytycznej rozprawie.

Zobaczymy, jak wygląda na scenie ten bohater, szukający absolu w miłości,—dodajmy zmysłowej jedynie,—dochodzący w końcu do przekonania, że pomylił się w środkach i szedł ciągle manowcami do celu, i że „tylko w syntezie materji i ducha słowo zagadki znaleźć się może“.

Przy podniesieniu kurtyny Don Juan leży bez przytomności w klasztornej celi, w której uwiódł siostrę Martę, zakonnicę, przed kilkoma godzinami i padł omdlały w téj samej chwili, gdy ona martwa wysunęła się z jego objęć. Duch nieboszczki w bieli, jaskrawym oświecony blaskiem, klęczy na kamiennéj posadzce i rozmawia z duchem ojca Don Juana, ukazującym się na ciemném tle ściany. Obraz efektowny w stylu romantycznym. Oba duchy prowadzą bardzo długi i rozwlekły dyalog, z którego dowiadujemy się najprzód, że ponieważ Don Juan występków swoich względem bliźnich niczém nie zmazał i nie uznawał siły przebaczenia—zatem przebaczenia dla niego nie ma, ale

zaraz potem pociesza nas nieboszczyk ojciec bohatera, że Pan Bóg miłosierny postanowił cud uczynić dla siostry Marty, wskrzesić jej kochanka i zostawić mu jeszcze jeden dzień życia ponad oznaczony termin, aby w ciągu tego dnia, jeżeli zechce, mógł wywalczyć sobie zbawienie. Don Juan ma tedy rozwiązać zadanie swego odkupienia na zadany z góry temat; oto powinien, zawsze z woli Boga, w ciągu tej ostatniej doby, darowanej mu w przyczynku do zmarnowanego życia, przebaczyć zniewagę śmiertelną. Jeśli krzywdy zapomnieć nie potrafi, dusza jego będzie zgubiona niepowrotnie; jeśli się opamięta — zostanie zbawionym, albowiem: „jednego dnia dosyć... by duszę odrodzić“.

Po tym prologu, który nas uprzedza o dalszej akcji i pozwala domyślać się jej wyniku, rozpoczyna się właściwy dramat; cienie znikają, scena się rozwidnia i mamy przed oczyma obszerny plac w Walencji, na którym Sganarel, sługa umarłego Don Juana, popisuje się Molierowskim humorem i Szekspirowskim komizmem, przy akompaniamencie tłumu ulicznego, opowiadając długo i szeroko, nie zawsze z jednaką werwą i dowcipem, o wszystkich sprawkach swojego pana.

Ta ekspozycja jest za rozwlekła, ale znać w niej sceniczny temperament młodego, choć niedoświadczonego pisarza.

Don Juan budzi się z pozornej śmierci i dowiaduje od Sganarela, że nad jego mniemaniami zwłokami ukląkł ze słowem przebaczenia brat jego Don Luiz, którego przed szesnastu laty pchnął szpadą w pojeźdźniku i uważał za zabitego i że Dona Olympia Sandoval, jedna z jego ofiar uwiedzionych, śmiała go publicznie przekląć. Ta Olympia została żoną jego brata Luiza, który poważił się niegdyś kochać ją a przez miłość zrehabilitować shańbioną i mimo wszystko poślubić po wyzdrowieniu. Próżność Don Juana jest podrażnioną, jego duma dotkniętą. Jakto, zabity brat śmie żyć, być szczęśliwym w małżeństwie z jego dawną kochanką, śmie go upokarzać swą szlachetnością, a ona nie tylko, że oddała rękę innemu, lecz wobec wszystkich pamięć jego przeklina?... On, który dumny był dotąd ze swęj władzy nad sercami niewiast i nienawiści mężczyzn, nie może przenieść na siebie tych dwóch despektów, uwłaczających honorowi uwodziciela, ambicji Don Juana, więc postanawia się zemścić. Po raz drugi postanawia podbić swą niewierną kochankę i zemścić się na bracie, uwodząc mu żonę.

Przypadek chce, że planów tej zemsty rozsnuwanych przed Sganarelem, podsłuchuje Don Carlos, syn Dony Olympii, ujmuje się za honorem matki, wyzywa Don Juana i pada ugodzony śmiertelnie ręką własnego stryja. Sytuacja się wikła, ale Don Juan pozostaje jeszcze wiernym swojej tradycji, gdy pomimo uśmiercenia

syna, wybiera się zuchwale na podbicie matki i wierzy w swój niezawodny czar i wpływ na kobiety. To jeszcze prawdziwy Don Juan, dążący z całym cynizmem do wytkniętego celu, jedną zbrodnię zacierając drugą, dla zadowolenia swojej fantazyi, zmysłów i namiętności. Ta niezwykłość sytuacji go podrażnia. Miał we śnie przestrożę, że jeden dzień życia pozostaje mu tylko dla uratowania swej duszy, ale ten dzień poświęca nie sprawie własnego zbawienia, lecz potępienia dwóch innych dusz, które śmiały jego drażliwość zadrasnąć.

Trzeba w tém miejscu położyć nacisk, że bohater p. Rzewuskiego, który według założenia miał szukać bezwzględnej prawdy w miłości, przyznaje sam, że nie kochał nigdy Dony Olympii i teraz nie miłość, ale wręcz przeciwne uczucia, bo zemsta i nienawiść kierują jego czynami i stanowią jedyne sprężyny całej akcji.

Don Juan wkrada się do domu brata i rozpoczyna starą sztuczkę uwodzenia powtórnie swej ex-kochanki; przyszłoby mu to o wiele trudniej w danych warunkach, gdyby Dona Olympia nie pozostawała przez lat szesnaście pod urokiem swego uwodziciela i nie kłamała przed mężem, przed światem, przed sobą samą nienawisci do niego; ona go jeszcze kocha i zapomnieć nie może, chociaż ma go już za umarłego. Trudno tylko zrozumieć, co ją skłania do popisywania się z tą nienawością w chwili najmniej stosownej, t. j. nad zwłokami kochanka, kiedy rzucała na niego straszną klątwę publicznie i z wielkim patosem prosiła Boga, aby dla mniemanego nieboszczyka był nieubлагanym i nielitościwym, potępił, upokorzył, ukarał i zgębił jego występłą duszę.

Autor może nam wprowadzić odpowiedzieć banalnym frazesem: „Niekonsekwencjo, imię twoje kobieta!...” tylko, że od Dony Olympii rozpoczyna się cały szereg niekonsekwencji i nielogiczności w jego tendencyjnym, fantastycznym dramacie.

Don Juan z pewną siłą brutalnej namiętności odegrywa scenę uwodzenia przez zemstę Dony Olympii, która słabnie w jego objęciach i gotowa zawierzyć mu po raz drugi; godzi się na porzucenie męża i dziecka, jest gotowa do ucieczki z ex-kochankiem, do zdeptania wszystkich obowiązków, które z hypokryzyą najprzewrotniejszej natury kobiecej spełniała dotychczas przez lat szesnaście, ulega jego namowom i daje się opętać wspomnieniom dawnych rokoszy.

Jest w téj scenie z niewątpliwą siłą i talentem napisanej jeden szczegół charakterystyczny, który znowu świadczy o organicznych wadach talentu p. Rzewuskiego, o braku poczucia miary i równowagi w używaniu dramatycznych efektów. Oto w chwili największego napięcia sytuacji, kiedy Don Juan zamknięty sam na sam z Doną Olympią, kończy swój duet miłosny i roznamietnioną ofiarę chwytą

w objęcia, daje się słyszeć nagle fatalne stukanie do drzwi. Naturalnie, któż inny, jeśli nie zdradzony mąż przychodzi instynktem, czy prostym przypadkiem sprowadzony, aby własnymi oczyma spojrzeć na swoje hańbę i spiorunować winnych na miejscu; chwila ta jest pełna grozy, przerażenia wiarołomnej żony, która lęka się śmierci dla kochanka, idącego z całym cynizmem ale i rycerską butą otworzyć drzwi mężowi. Katastrofa wisi w powietrzu. Tragiczny nastrój sytuacji opanowuje publiczność,—w tém drzwi się otwierają i zamiast groźnego mściciela swego honoru, zamiast zdradzonego Don Luiza wchodzi... komiczny Sganarel, przyjęty śmiechem Don Juana i śmiechem publiczności, którą ta niespodzianka przerzuca nagle z tragedji do farsy.

Spodziewany Don Luiz przychodzi trochę później, w następnej zaraz scenie, ale to *intermezzo* ze służącym, który go poprzedził, osłabia znacznie wrażenie i obniża ton całej sytuacji. Publiczność, która się śmiała, nie łatwo znowu daje się nastroić na powagę, tém bardziej, gdy odtąd coraz więcej znajduje powodów do sceptycznego uśmiechu i wzruszania ramionami.

Dowiadujemy się tedy, że Don Luiz z gromadą ludzi zdążył ku domowi, że niosą za nim śmiertelnie rannego Don Carlosa, że trzeba uciekać jak najspieszniej, ale tego wszystkiego bardzo skrupulatnie, z zegarkiem w rękę, nie biorą nigdy bohaterowie hr. Rzewuskiego i pod względem rozliczania się z czasem podobni są do bohaterów i chórów operowych; trudno ich poruszyć z miejsca, muszą odśpiewać swoje partye ze wszystkimi powtórzeniami. Mija tedy dość czasu, zanim nareszcie Don Luiz się zjawia, aby żonę i brata złapać na miłosnej schadzce w chwili bardzo stanowczej, bo właśnie gdy Dona Olimpia w objęciu Don Juana gotuje się do ucieczki. Zdradzony mąż, mając najważniejszy argument do zatrzymania żony i ocucenia jej z szału roznamiętnienia w wiadomości o śmiertelnej ranie Don Carlosa, — z tém przecież przybiegł do domu, — używa wprawdzie całej retoryki zrozpaczenia i zawodu, wyrzutów i refleksyi, aby na samym końcu wyjawic matce po długich dyalogach straszną prawdę, że syn jej jest umierający, a umiera z ręki Don Juana. Autor uwziął się przewlekać, ale i spiętrzać gwałtownie swoje niespodziane efekta.

— Patrzcie się ludzie!—woła Don Luiz do tłumu, który wypełnił jego komnatę—poraz pierwszy w życiu Don Juan zblednie i śmiać się przestanie. A! sądziłeś, żeś zabił mego syna! mylisz się — Don Carlos jest twoim synem.

Od téj chwili Don Juan, który nie uląkł się statuy mówiącej Komandora i wyzywał niebo i piekło do walki, przestaje być sobą; nie-

tylko błędnie i śmiać się przestaje, ale płakać zaczyna i mówić drżącym głosem: „Dziecko moje!... miałem syna!...“

Nic w życiu nie zdołało go jeszcze wzruszyć, jego, który zabijał ojców, braci, synów z krwią najzimniejszą, porzucał w rozpacz uwiędzone kochanki, popełniające samobójstwo dla niego, który kochał jedną tylko kobietę z owych tysiąca i trzech uwiedzionych i porzuczonych, a nie miał nawet przywiązania do Dony Olympii, — jego wzrusza wiadomość, że miał syna, jak gdyby mu się to pierwszy raz w ciągu całego życia zdarzyło.

Nie zapominajmy jednak, że mamy do czynienia z dramatem fantastycznym, w którym ta fantastyczność widnieje z każdej sytuacji niemal i z każdej ważniejszej figury.

Od chwili wynaturzenia się swego, Don Juan sam dobrze nie wie, czém ma być i czego chcieć. Chciał się mścić na bracie — daje pokój; odmawia mu satysfakcyi honorowej, bo „matka jego była niewolnicą“, a rycerzowi nie wypada „bić się z bękartem.“ Zapomina, że mimo to uchybienie, skrzyżował już raz z nim szpadę przed laty szesnastu, a odmówiwszy mu stanowczo pojedynku, wyzywa go potem sam po chwili, aby stoczyć z nim walkę na śmierć... za co? „za hańbę swego rozrzewnienia“, wywołanego wiadomością o ojcostwie swoim.

Don Luiz godzi się na pojedynek, ale żonę smrotnie z domu wypędza na ulicę.

Ten Don Luiz jest bardzo ciekawą figurą, jest chodzącą abstrakcją, nadzianą samemi frazesami, jakimś wcieleniem idei chrześcijańskiej miłości i przebaczenia, posuniętego do bezwzględnej abnegacyi. Sierdzi się i oburza, wybucha i grozi, ale ostyga tyle razy, ile razy autor dmuchnie na niego. Można by o nim powiedzieć, że ze wszystkich figur dramatu jest najkonsekwentniejszą w swojej niekonsekwencji, bo stale nie dotrzymuje tego, co zapowiada. Miał się bić z bratem, nie bije się; miał szukać odwetu, nie szuka; miał wypędzić żonę, przyjmuje ją do domu; miał wzbronić przystępu Don Juanowi i Donie Olympii do łóża konającego dziecka, dopuszcza ich po długim i nudnym kazaniu na temat ewangelicznej miłości. Gotów przebaczyć wszystko i wszystkim w imię odwiecznej sprawiedliwości, która wydaje się przez niego odwiecznym niedołęstwem.

— Ach, jesteś świętym! — woła zachwycona nim Dona Olympia, ale on nie przyjmuje skromnie tego komplementu, przyznając się jedynie, że — „jest tylko chrześcianinem.“

W tym wypadku, jak w wielu innych, p. Rzewuski przebrał miarę i nie spostrzegł się wcale, że ten jego przeidealizowany chrystyanizm uświęca zasady jakiegoś bezwzględnej bezkarności, że na tym

gruncie „szerszej etyki,“ niedostępnej dla płytkich i ciasnych umysłów, spodziewać się mogą właśnie, wbrew chrześcijańskim pojęciom o sprawiedliwości, przebaczenia i odkupienia wszystkie najcięższe grzechy, nawet śmiertelne, nawet o pomstę do nieba wołające, że wreszcie w tém rozszerzeniu granic etyki leży wielkie niebezpieczeństwo zaprzepaszczenia wszelkich zasad i prawideł etycznych i podkopanie podstaw moralności nawet najswobodniej pojmowanej.

Ten sam błąd i ta sama nielogiczność upostaciowana w Don Luizie, jest właśnie wadą i ujemną stroną głównej idei, wcieloną w fantastyczny dramat p. Rzewuskiego.

Nasze poczucie sprawiedliwości i etycznej miary oburza się na rozwiązanie jego tezy; brak należytej ekspiacji w dramacie sprawia wrażenie przykre i nie przekonywa widza do sztuki, nie jest dla niego zakończeniem prawdopodobnem.

Na czém bowiem polega owa rehabilitacja Don Juana i zmazanie win całego żywota?... oto na tém, że umierającego syna nie dobija podniesioną szpadą w chwili, w której konający dzieciak wymierza mu policzek, mszcząc się za zniewagę swęj matki i za swą ranę śmiertelną,

Niezaprzeczenie sceniczny efekt tego pomysłu jest silny, ale wstrętny zarazem; zawsze to syn policzkuje ojca, niedorostek dojrzalego mężczyznę i to w jakiej chwili!... w chwili samego zgonu, uniesiony nienawiścią i pragnieniem zemsty, gdy „jako chrześcianin“ pojednał się z Bogiem i ludźmi, prosząc u bliźnich przebaczenia...“ „Jeśli kogo skrzywdziłem... darować mi proszę!“ — mówi konającym głosem do swego otoczenia, a zaraz potém sam wymierza policzek Don Juano-wi, zwabiwszy go podstępnie łagodném słowem i chęcią pojednania do swego łoża.

Dziwny jest ten mały chrześcianin, jako antyteza dużego chrześcianina Don Luiza, szukający nasycenia swęj nienawiści i zemsty po akcie dokonanej skruchy na łożu śmierci!...

Któryż właściwie z tych dwóch ma być prawdziwym przedstawicielem chrystyanizmu w pojęciu p. Rzewuskiego?

Don Juan, znieważony przez syna, rzuca się w pierwszej chwili na niego z dobytą szpadą;—według informacyi autora: „tłum go zatrzymuje“ i przeszkadza spełnieniu ostatniej zbrodni. Coby się stało, gdyby go tłum nie zatrzymał?... czy pchnąłby żelazo poraz wtóry w piersi dziecka własnego, czy powstrzymałby się sam w stanowczej chwili? — téj wątpliwości nie możemy nawet rozstrzygnąć na pewno. Dość na tém, że w pierwszym rozmachu nie zabiwszy syna, taką sobie robi reklamę: „Gdyby inny człowiek się ośmielił... choćby w ostatniej

chwili konania... mógłbym o kilka chwil skrócić jego nędzne życie... i zemścić się; ale ciebie... ale ciebie dziecko moje zabić nie zdołam... nie zdołam. Przebaczyć ci więc muszę.“

„Nie mogąc się jednak zemścić—konkluduje dalej—wolę umrzeć razem z tobą... Krew obmyje znamię hańby wypiętnowane dłonią twoją na mojej twarzy,—a Bóg... Bóg przez litość nad ogromem mego nieszczęścia może przebaczy.“

Po tych słowach przebija się szpada, zegar bije dwunastą, w jaskrawém oświeceniu ukazuje się w głębi komnaty w zakonnej szacie duch siostry Marty, pierwszej i jedynej kochanki Don Juana i obwieszcza mu, że... jest zbawiony, że przebaczone mu są wszystkie winy, bo raz jedyny w życiu przebaczył.

Jak się to samobójstwo zgodzi z chrześcijańską ideą odkupienia i z przykazaniami Bożemi, i z „szerszą etyką,“ nad tém nie zastanawia się p. Rzewuski i zapuszcza szybko kurtynę po „Ostatnim dniu Don Juana.“

Pobałamucenie pojęć i brak moralnego zmysłu tłómaczy nam jedynie te wszystkie niekonsekwencye dramatu, w którym fantastyczność pozwoliła sobie aż na... nonsensa, pretensjonalnie tezą osłonięte.

Co do oryginalności pomysłów, potrzeba również zrobić poważne zastrzeżenia. Pan Rzewuski sam w swoim artykule przyznaje, że się spotkał z Pawłem Heysem w pomysle zrobienia Don Juana ojcem i sprowadzenia go z synem w zawikłanej kolizyi, dodaje wszelako, iż Heysego: „Śmierć Don Juana“ przeczytał dopiero po napisaniu swego dramatu. Nie mamy powodu powątpiewać o tém, ale to przypadkowe podobieństwo pomysłów wychodzi w każdym razie na niekorzyść p. Rzewuskiego, bo choć nie jest plagiatem, traci cechę oryginalności. Heysego Don Juan spotyka syna, którego przez miłość chce wypłatać ze stosunku z kochanką, na którą rzuca potwarz; syn popełnia samobójstwo, a Don Juan z rozpacz, że przyczynił się niezręcznie do śmierci jego, rzuca się w krater Wezuwiusza i ginie, tylko bez pretensyi do zbawienia duszy, jak u p. Rzewuskiego.

Nareszcie co do owego fatalnego policzka, — niestety, i ten nie jest świeżą i oryginalną inwencyą autora. W hiszpańskim dramacie Echegey'a p. t. „Galeotto“ patrzeliśmy już na tę samą brutalność z tą różnicą, że tam raniiony śmiertelnie w pojedynku mąż policzkuje przed samym zgonem mniemanego kochanka swęj żony i umiera, nasyćwszy swą zemstę.

Cóż tedy pozostanie prawdziwą własnością p. Rzewuskiego w tym jaskrawym konglomeracie pomysłów, skoro idea wzięta jest z Tirso di Molina, fantastyczność i świat duchowy ze starego Dumasa, głównie-

sze efektu z Heysego i Echégeray'a, figury bohatera i sługusa potroszę ze wszystkich, począwszy od Tirsa i Moliera?... zostaje chyba Don Luiz, karykatura chrześcijańskiej miłości i idei przebaczenia, ale ten nie przyniesie zaszczytu pomysłowości autora i narazi go na największe zarzuty; zostanie sceniczność, do której nerw niezaprzeczenie posiada p. Rzewuski w swoim talencie nierównym, błakającym się zawsze jeszcze po manowcach, a wodzonym na pokuszenie nad siły przez pretensjonalność wygórowaną. Więcej doświadczenia i znajomości życia, więcej spokojnej obserwacji a ładu i porządku w myślach, mniej gorączki w tworzeniu i fantasmagorii w pomysłach, mniej wreszcie sztucznego pesymizmu z egotycznych pobudek, a przy swoich zdolnościach i pociągu do pracy, mógłby w panu Rzewuskim dojść do dojrzałości dramaturg, którego dzisiaj uznać trudno przy tylu zastrzeżeniach.

M. Gawalewicz.



K. 13771