

Dr. HENRYK ŻYCZYŃSKI.

TEORJA DRAMATU

SYSTEMATYCZNY WYKŁAD, OBEJMUJĄCY
ZASADY KOMPOZYCJI I TECHNIKI DRAMA-
TYCZNEJ, ORAZ CHARAKTERYSTYKĘ STY-
LÓW I GATUNKÓW POEZJI DRAMATYCZNEJ,
UZUPEŁNIONY WZORAMI KRYTYCZNEGO
ROZBIORU UTWORÓW DRAMATYCZNYCH.



CIESZYN.

NAKŁADEM KSIĘGARNI „KRESY“ W CIESZYNIE.

1922.



5194 S

884-2(091)

DRUKARNIA »DZIEDZICTWA« W CIESZYNIE.

Akc 12 379/72/S

Wstęp.

Zależność teorii dramatu od estetyki. — Estetyka psychologiczna. — Sceptycyzm estetyczny. — Estetyka normatywna. — Zasadnicze cechy postawy estetycznej. — Dzieło sztuki, jako przedmiot interpretacji estetycznej. — Poetyka dawniejsza i poetyka nowoczesna. — Kryteria sceny estetycznej. — Zadania teorii dramatu. — Dzieje teorii dramatu.

Teoria dramatu jest częścią nauki o poezji, czyli poetyki, poetyka zaś jest częścią nauki o pięknie, czyli estetyką. Estetyka ma za sobą długą historję, a nawet dziś jeszcze nie przedstawia jednolitego obrazu, lecz rozpada się na mnóstwo kierunków. Rzecz naturalna, że teorii dramatu nie można traktować w oderwaniu od ogólnych badań estetycznych, lecz musi się stosować ustalone założenia i metody. W ścisłym związku z pewnym systemem estetycznym musi pozostawać sposób pojmowania zadań i metoda. Ponieważ chodzić nam może tylko o naukową teorię dramatu, musimy się zapoznać z naukowem stanowiskiem estetyki obecnej.

Estetyka dawniejsza była nauką o pięknie, albo o pięknych przedmiotach. Piękność uważano za własność pewnych przedmiotów i przedmioty te badano, poddawano analizie. Później zrozumiano, że niema przedmiotów bezwzględnie pięknych; istnieją tylko przedmioty, zdolne w pewnych warunkach stawać się źródłem estetycznej rozkoszy. Wszelkie piękno jest wyrazem stosunku naszego do przedmiotu, gdzie wiele zależy od nas samych, od zdolności zajęcia wobec przedmiotu odpowiedniego punk-

tu widzenia. Stosunek ten możemy nazwać postawą, albo kontemplacją estetyczną. Postawę estetyczną możemy badać z pomocą analizy psychologicznej i szukać jej znamion istotnych. Piękno, badane od tej strony podmiotowej, zawarte tylko w przeżyciu estetycznym, wchodzi w zakres psychologii. Estetyka, pojęta tylko jako analiza postawy estetycznej, albo procesu artystycznego tworzenia, nie jest nauką samodzielną, lecz stanowi część psychologii. Segal utrzymuje, że wogóle estetykę, jako przedmiot odrębny, można określić tylko w sposób psychologiczny, gdy się obiera za punkt wyjścia przeżycia estetyczne i szuka się ich cech wspólnych.¹⁾

Badając bliżej stany estetyczne, psychologia wyodrębnia je i ustala te cechy, które je wyróżniają od innych stanów duchowych. Podkreślając pewien bezinteresowny i idealny, czy iluzoryczny charakter przeżyć estetycznych, psychologia wyodrębnia je od rozkoszy zmysłowej, stanów przyjemnych i pożytku. Następnie bada ona okoliczności i warunki, jakie towarzyszą przeżyciom estetycznym. Ten fakt, że powstawanie rozkoszy estetycznej jest zależne od spełnienia pewnych warunków, pozwala estetyce przejść ze stanowiska psychologicznego do normatywnego.

Estetyka normatywna usiłuje formułować pewne zasady estetyczne, któreby pozwoliły odróżniać rzeczy piękne od brzydkich, a następnie rzeczy piękne szacować, jako mniej lub więcej doskonałe. Jak długo się stoi na gruncie ściśle psychologicznym, tak długo nie mamy w tym względzie żadnych kryteriów. Ze stanowiska psychologicznego pięknem jest to, co się podoba, a ponieważ różnym ludziom różne rzeczy się podobają, niema stałej granicy mię-

¹⁾ O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki. [»Przegląd Filozoficzny 1911.]

dzy tem, co piękne a brzydkie, przeciętne a doskonałe. Estetyka więc ściśle psychologiczna wnosi w dziedzinę piękna anarchję i jest pewnego rodzaju sceptycyzmem estetycznym, zwątpieniem w możliwość kryterjów piękna.

Poza stanowisko ściśle psychologiczne usiłuje wyjść główny obrońca estetyki normatywnej, Jan Volkelt:

»Jeżeli ma być uzasadniony pogląd, że estetyka jest nauką normatywną, wówczas chodzi o to, czy istnieją specjalne potrzeby estetyczne, któreby wpływały z natury i rozwoju ludzkiego życia duchowego. Jeśli wyobraźnia, uczucie i fantazja dzięki ogólnej naturze ludzkiej na pewnym stopniu rozwoju posiada określone potrzeby i w określony sposób znajduje ich zadowolenie, znaczy to tyle, że spełnienie tych potrzeb, osiągnięcie tego zadowolenia łączy się z określonym sposobem zachowywania wyobraźni, uczucia i fantazji. Te sposoby zachowania są warunkami, pod któremi może się dokonać zadowolenie potrzeb estetycznych, wynikających z natury i rozwoju duchowego życia ludzkiego. Jeżeli zaś te potrzeby rzeczywiście wynikają z istoty ludzkiego życia duchowego, wówczas te warunki będą miały inny charakter, niż indywidualny, dowolny, przypadkowo zmienny. Warunki te tkwią korzeniami również w naturze i rozwoju wyobraźni, uczucia, fantazji i wogóle w życiu duchownem człowieka. Jeżeli się więc te warunki ma sformułować w sposób naukowy, można tego dokonać tylko w postaci norm.«¹⁾

W odmienny nieco sposób usiłuje uniezależnić estetykę od psychologii Külpe. Wedle niego właściwa postawa estetyczna w życiu codziennem nie występuje w postaci czystej. Tylko w sposób sztu-

¹⁾ J. Volkelt: System der Aesthetik. München 1905. T. I. S. 46.

czny da się ona wyodrębnić z całokształtu życia duchowego. Zadaniem więc estetyki jest zbadanie takiej czystej, izolowanej postawy estetycznej i ujęcie w postaci norm jej właściwości. Jego zdaniem więc estetyka pod dwoma względami wychodzi poza psychologię:

»Raz czyni to w znaczeniu wiedzy idealnej, o ile traktuje postawę estetyczną w jej czystości, dokładności i intensywności; następnie jako nauka o wartościach, która nie przyjmuje każdego sądu estetycznego, ani każdego dzieła sztuki. Estetyka, jako nauka o wartościach, akceptuje twory i sądy, które wypływają z czystej, zupełnej i intensywnej postawy estetycznej. Z idealnej wrażliwej postawy wyrastają zasady, wartości i normy.«¹⁾

Estetyka normatywna bada więc warunki, od których zależy powstawanie rozkoszy estetycznej. Warunki te mogą być ogólne lub szczegółowe. »Normy ogólne stwierdzają warunki, które zawsze i wszędzie, w jakiej tylko szczegółowej postaci ma być osiągnięte zadowolenie estetyczne, spełnione być muszą.«²⁾ Natomiast szczegółowe normy estetyczne występują przy różnych modyfikacjach piękna. Te różne postacie piękna są t. zw. kategorie estetyczne. Należy tu wdzięk, wzniosłość, tragizm, komizm i t. d. We wszystkich tych wypadkach zasadnicze zadowolenie estetyczne doznaje specjalnego zabarwienia, a ulegając zmianom ilościowym lub jakościowym, tworzy bogatą skalę uczuć.

Omawianie poszczególnych zasad estetycznych zaprowadziłoby nas zbyt daleko. Ażeby się jednak zorientować w charakterze przeżyć estetycznych, zwróćmy uwagę na jedno zagadnienie, które w ciągu

¹⁾ O. Külpe: Grundlagen der Aesthetik. Leipzig 1921. S. 12.

²⁾ Volkelt. S. 47.

wieków rozmaicie było komentowane. Chodzi mianowicie o stosunek sztuki do natury, o to, czy sztuka ma naśladować rzeczywistość, czy tworzyć świat inny, idealny. W związku z tem pozostaje zagadnienie drugie, a mianowicie, co jest źródłem zadowolenia, czy satysfakcja, jaką nam sprawia współzawodnictwo z naturą, czy wzniesienie się ponad rzeczywistość, wyzwolenie się z jarzma codzienności?

Rzecz można najlepiej wyświecić na przykładzie.

Znaną jest rzeczą, że figurka woskowa, imitująca rzeczywistość, nie budzi żadnego wrażenia. Nikt nie zachwyca się dużymi manekinami w oknach wystawowych. Natomiast zachwyca nas i porywa rzeźba. Mamy więc dwa różne przedmioty i dwa różne wrażenia. Pochodzi to stąd, że w pierwszym wypadku, przy figurze woskowej, wierność i moc szczegółów zmuszają umysł do niewolniczego odtworzenia tego przedmiotu w formie obrazu; czynność umysłu jest pracą, odcyfrowaniem, przyjęciem do wiadomości faktycznego stanu rzeczy. Inaczej działa rzeźba; ona nie narzuca umysłowi jakiegoś obrazu, lecz tylko sugeruje, ona użycza niejako fantazji naszej skrzydeł i pozwala jej wzlatać nad ziemię, ponad ten zmysłowo dany, zimny marmur. Podobnie się rzecz ma z portretem, który wtedy jest dziełem sztuki, gdy nie gromadzi szczegółów, gdy nie kopiuje niewolniczo rzeczywistości, lecz z pomocą rysów charakterystycznych pobudza naszą wyobraźnię i sugeruje obraz. Jednem słowem: »L'art est avant tout une interprétation«.

Jak widzimy więc, dzieło sztuki musi zawierać w sobie coś niedomówionego, coś, co tylko sugeruje, pobudza nasz umysł i przeżyciom naszym wyznacza ogólny tylko kierunek. Dzięki temu, że przedmiot jest częściową tylko przyczyną naszych przeżyć estetycznych, mają one, z jednej strony charakter swo-

body i przypominają zabawę raczej, niż pracę, z drugiej strony nie są czemś zupełnie realnem, lecz zjawą, przypominającą marzenie senne.

Istotnie, przy przeżyciach estetycznych czujemy się tak czynni i tak swobodni, jak we śnie. Pochodzi to stąd, że przeżycia estetyczne rozwijają się w warunkach podobnych, co marzenia senne. We śnie znika istniejący podczas jawy nacisk z zewnątrz na nasze myśli, skutkiem czego rozwijają się one na mocy wewnętrznego rozpędu i własnej logiki snu. Możemy więc powiedzieć, że i sztuka w ten sam sposób na nas działa; nie wywiera nacisku z zewnątrz, ale sugeruje nam pewien rozpęd wewnętrzny, pewien kierunek i pewną logikę.

Tą logiką, tą duszą i sprężyną przeżyć estetycznych, jest forma. Rozkłada się ona na różne czynniki, jak harmonja, proporcja i t. d. Forma więc w sztuce z natury swej jest czemś wewnętrznem, jest logiką naszych uczuć i fantazji. Na zewnątrz wyraża się ona w postaci całego szeregu środków technicznych, które mają na celu wywołać silne, estetyczne przeżycie. Rzecz się więc przedstawia następująco! Artysta przeżywa jakąś silną treść, uczucie lub obraz. Chcąc w nas wywołać to samo przeżycie, wyraża je, czyli dobiera takich środków technicznych, które są w stanie tę treść sugerować, wzbudzać w innych. Gdyby artysta po prostu opisał to co czuje, wówczas mybyśmy byli tylko poinformowani o jego stanach wewnętrznych; ponieważ je wyraża, zmusza nas do współczuwania, do rezonancji.

Z dotychczasowych rozważań możemy wywnioskować, jakie czynniki składają się na estetyczne przeżycie i jaką odgrywają rolę? Jest tu pewna zgodność formy i treści, przyczem o formie możemy powtórzyć to, co powiedział Gross: »Artystyczne przedstawienie oznacza w stosunku do natury uła-

twienie nam koncentracji na te rzeczy, które artyście wydały się przedewszystkiem wartościowe.«¹⁾

Wyświetlając w ten sposób naturę piękna, estetyka ułatwia jego zrozumienie i dostarcza wskazówek nauce o sztukach. Jedną z takich nauk jest poetyka. Podobnie jak estetyka, ma ona również swą historję. Początkowo miała ona charakter czysto praktyczny. Służyła poetom, podając im szereg przepisów i reguł. Następnie poetyka stała się kodeksem, którym posługiwali się krytycy przy ocenie dzieł poetyckich. Same jednak reguły mogły się wydawać dowolne, dlatego wymagały uzasadnienia. Wobec tego należało je zwięzać w jednolity system i wyprowadzić z ogólnego poglądu na istotę sztuki i poezji. W ten sposób poetyka stawiała się teorią poezji i przybierała charakter naukowy. Ta naukowa poetyka pragnie przeniknąć istotę poezji, zyskać głębsze zrozumienie poszczególnych gatunków literackich i co najwyżej pośrednio tylko oddziałuje na krytykę i twórczość, podnosząc poziom krytyki, a poezji torując drogi.²⁾

Nowoczesna poetyka naukowa spoczywa na gruncie psychologicznym. Bada ona procesy twórczości poetyckiej i usiłuje charakteryzować dzieła poetyckie, jako dzieła sztuki. Następnie uczy ona zajmować wobec dzieł poetyckich właściwy punkt widzenia, który pozwala odczuć i zrozumieć wszystkie intencje poety, oraz porównać zamiary z wykonaniem.

Wreszcie poetyka podaje pewne wytyczne do szacowania dzieł ze względu na wartość. Chodzi o to, co jest miarą takiego szacowania, wedle czego rozdziela się różne stopnie oceny. Gdyby istniał jeden powszechny ideał piękna, zadanie byłoby ułat-

1) Karl Gross: Der aesthetische Genuss. 1902. S. 258.

2) Bliższe szczegóły: R. Lehmann: Poetik. München 1919.

twione. Takiej jednak miary bezwzględnej niema. Istnieją natomiast pewne miary względne. Pewne epoki kreslą sobie odpowiedni ideał piękna, ustalają smak estetyczny, a zgodność dzieł ze smakiem epoki stanowi względną miarę ich doskonałości. Ten sposób szacowania obowiązuje również historyków, którzy na tej drodze stwierdzają doskonałość pewnego dzieła w stosunku do obowiązującego stylu epoki. Jednak nauka dąży do sądów bardziej powszechnych i szuka dla oceny dzieł miary bardziej bezwzględnej. Czujemy to dobrze, że nie można stawiać wszystkich dzieł w jednym rzędzie, że zachodzi wielka różnica między Wiesławem a Panem Tadeuszem. Otóż ta różnica stopnia, którą subiektywnie odczuwamy, da się teoretycznie i obiektywnie uzasadnić. W tym celu analizujemy środki techniczne, rozpatrujemy treść, oceniamy siłę wyobraźni i uczucia, a rozbiór tych rzeczy daje nam miarę doskonałości dzieła sztuki.

Jak widzimy więc, poetyka pozwala nam przenikać poezję, rozumieć jej ducha, zdawać sobie sprawę ze środków, którymi ona osiąga swe efekty, a nadto pozwala oceniać stopień doskonałości, czy wielkości dzieła. Posługując się wskazówkami poetyki przy ocenie dzieł literackich, możemy wypowiadać sądy uzasadnione.

Poetyka wykazuje, jaką postać przybierają ogólne zasady estetyczne w obrębie poezji. Podobnie postępuje teoria dramatu. Na każdym kroku obowiązuje ją estetyczny punkt widzenia, zastosowany do natury przedmiotu. Tem różni się ona od historii dramatu. Historia dramatu daje przegląd istniejących typów, objawów poezji dramatycznej; opisuje je, wyjaśnia z pomocą różnych momentów. Pod tym względem historia dramatu przygotowuje teorię. Jednak stosunek nie powinien być jednostronny. Historyk literatury powinien korzystać również z wyników teorii, jeśli jego obraz ma być syntezą, a nie

rodzajem zielnika z zaszuszonemi okazami. Jedyńie teoria zdoła dać historykowi tę perspektywę, która pracę jego wynosi ponad bezduszną regestrację. Słusznie więc zaznacza Lanson, że nauki o świecie zewnętrznym, jak botanika, nie powinny uchodzić za jedyny typ nauki i że metody pewnej nauki nie należy mieszać z jej duchem.¹⁾

Zadaniem teorii dramatu będzie wniknąć w istotę poezji dramatycznej, aby z tej naczelnej zasady wyprowadzić inne wskazówki, ułatwiające nam w tej dziedzinie orientację. Należy się więc zastanowić, jaki jest żywioł poezji dramatycznej, jaka jest skala efektów dramatycznych, jaki jest system jej środków i trafności tego wyboru? Na pytania te ma odpowiedzieć teoria dramatu.

Teoria dramatu ma również swoją historję. Pierwszym prawodawcą był Arystoteles, autor *Poetyki*, która zawiera bardzo wiele bystrych spostrzeżeń i głębokich uwag. Po nim przepisy poezji dramatycznej formułował Horacy. W czasach nowożytnych długi czas obowiązywały surowe przepisy, sformułowane przez estetyka francuskiego, Boileau. Domagał się on szlachetności stylu i treści. Tragedji wolno było przedstawiać tylko osobistości, wysoko postawione; musiała ona unikać gwałtownych namiętności, jaskrawych i silnych scen, wreszcie musiała przestrzegać potrójnej jedności.

Wyłom w tych poglądach uczynił dopiero Diderot (1773—1784), który w zakresie teorii i praktyki dramatycznej wprowadził daleko idące reformy. Klasycy znali tylko dwa, odrębne gatunki poezji dramatycznej, tragedję i komedję. Diderot wprowadził dramat (*drame*), jako gatunek pośredni, t. zw. *genre serieux*. Ponieważ ten gatunek pośredni zbliżał się

¹⁾ G. Lanson: *Metoda w Historji literatury*. Tł. polskie. Sfinks. Sierpień 1912.

raz bardziej do tragedji, a raz do komedji, Diderot wyróżnił dwie jego odmiany: a) tragedję domową; (tragédie domestique), zwaną przez Niemców »das bürgerliche Trauerspiel«; b) komedję poważną albo tragikomedję (comédie dans le genre sérieux). W tych sztukach dopuszczał Diderot na scenę nietylko sfery najwyższe, ale wszystkie stany, a następnie dopuścił bardziej powszednie motywy. Przez te reformy zapoczątkował Diderot zwrot do realizmu i naturalizmu.

Reformy Diderota kontynuował krytyk niemiecki Lessing. Na rozwój dramatu wpłynęła poważnie jego »Hamburską Dramaturgja«. Jest to zbiór krytyk teatralnych, gdzie wypowiedział Lessing wiele ogólniejszych myśli o dramacie. W szczególności obalił prawidło potrójnej jedności, namiętnie zwalczał styl klasyczny i domagał się na scenie ruchu i prawdy.

Poglądy Lessinga oddziaływały na romantyków, którzy za wzór obrali sobie Szekspira. Niezawsze jednak romantycy dobrze Szekspira rozumieli, lecz często naśladowali rzeczy drugorzędne tylko.

W dobie późniejszej różni estetycy niemieccy ujmowali teorię dramatu w system. Cechą tego okresu jest ścisła zależność estetyki od filozofji spekulacyjnej, szczególnie Hegla. Dlatego wykład teorii dramatycznej opiera się nietylko o założenia filozoficzne, ale często posługuje się pojęciami filozoficznymi. Do rzędu takich estetyków należy Vischer z dawniejszych, z późniejszych zaś Carriere (Die Poesie, Lipsk 1884).

W 1850. r. w Niemczech ukazało się dzieło o Szekspirze Gerwinusa. Dzieło to wywarło ogromny wpływ zarówno na krytykę literacką, jak i teorię dramatu. Nawet w Polsce przez dziesiątki lat będzie się studjować Szekspira na podstawie Gerwinusa, a nie na podstawie jego dzieł. (Bliższe szczegóły podał: Jan Zamojski: Szekspir w Polsce. Dzieła W. Szek-

spira. Lwów 1897. T. IX.) Dziś sława Gerwinusa, jako wielkiego krytyka, należy do przeszłości. Za fałszywą musimy uważać dziś jego spekulatywną metodę, która polegała na wymyślaniu szablonów i naginaniu do nich Szekspira. Dziś nikogo nie zachwycają szumne twierdzenia, że styl Szekspira to synteza naturalizmu i idealizmu i t. d. Następnie kładł on taki nacisk na ideę w dziele sztuki, że nie wiadomo, czy Szekspir był wielkim filozofem, czy artystą.

Czystą teorię dramata dał dopiero Gustaw Freytag, a książka jego p. t. »Die Technik des Dramas« po dziś dzień nie straciła na wartości. Wywody swoje ilustruje cn na dramatach Szekspira, Schillera i t. d. W rzeczywistości jednak dramaturgowie francuscy nauczyli go właściwemi oczyma patrzeć na dramat i wnikać w jego istotę. Teoria Freytaga ma pewne niedostatki; nie zajmuje się komedją, nie uwzględnia najnowszych postępów techniki dramatycznej i t. d.

Jeżelibyśmy teraz spytali o polską teorię dramatu, spotka nas niewesoły widok. O dramacie pisało u nas dorywczo tylko, ale na wykończony system nikt się nie zdobył. Przegląd wygłoszonych u nas zdań o dramacie podał Piotr Chmielowski w rozprawie: »Znaczniejsze teorie dramatu w literaturze polskiej«. (Pamiętnik Literacki 1902.) W czasach nowszych prof. Chrzanowski w znakomitem dziele o Fredrze wypowiedział bardzo wiele ciekawych uwag o komedji. Dalej w opracowaniach arcydzieł naszych i obcych w Bibliotece Narodowej znajduje się wiele uwag historycznych i teoretycznych o dramacie. To wszystko jednak nie zastąpi systemu, którego brak daje się u nas odczuwać na każdym kroku. Z odczucia tej potrzeby wyrosła niniejsza próba stworzenia teorii, ujęcia w system i formułę tego, co rozdrobione i niewyraźne. Jako pierwsza próba, nie może ona ujmować istniejącego bogactwa stylów i gatunków

dramatycznych. Jej zadaniem jest uwydatnić ducha poezji dramatycznej i ułatwić widzowi właściwy w stosunku do niej kąt widzenia. Teorja zupełna, doprowadzająca do wyrazu całkowitą i bogatą twórczość dramatyczną, naszą i obcą, może być dopiero kwestją przyszłości.



Cz. I.

Istota i Elementy dramatu.

1. Istota poezji dramatycznej.

Styl dramatyczny. — Stosunek treści do formy. — Stopniowanie i kontrastowość akcji. — Obrazek sceniczny. — Widowisko. — Estetyczny charakter przeżyć, wywołanych dramatem.

Poezja dramatyczna, podobnie jak każdy inny gatunek literacki, da się rozpatrywać z punktu widzenia treści i formy. Między oboma temi rzeczami zachodzi ścisła odpowiedzialność, gdyż pewnej określonej treści odpowiada najlepiej specjalnego rodzaju forma. Jeżeli więc chcemy szukać tego, co stanowi istotę poezji dramatycznej i czyni z niej odrębny rodzaj sztuki, musimy wyodrębnić dwa czynniki, przedmiot dramatyczny i formę dramatyczną, a następnie zastanowić się, w jaki sposób zlewają się one w jedną całość i tworzą t. zw. styl dramatyczny. Jest więc rzeczą jasną, że istotę dramatu, czyli styl dramatyczny, stanowi wewnętrzne zlanie się i odpowiedzialność treści i formy.

Najwewnętrzniejsza treść dramatu, jego istota, musi się zasadniczo różnić od epiki i liryki, skoro sobie szuka odrębnych form. Naturalnie trzeba się przytem zgodzić, że granice pomiędzy gatunkami literackimi nie są bezwzględnie stałe. Epos, jak »Pan Tadeusz«, może mieć momenty wysoce dramatyczne, a nacdwrót, dramat może zawierać partje epiczne i liryczne. Dramat i powieść mogą mieć te same elementy składowe, a tylko nacisk główny spoczywa na innym żywiele, co pociąga za sobą różnicę formy. Powieściopisarz musi odmalowywać scenerję, kreślić

obrazy przyrody, opisywać czyny i ruchy, czyli ape-luje przedewszystkiem do wyobraźni czytelnika. Dramaturg podaje w tym względzie tylko suche wska-zówki, a właściwe zadanie spełnia teatr: scena i aktor. Rzecz naturalna, że to uproszczenie zadań w jednym kierunku wkłada nań większe obowiązki w innym kierunku. Znaną więc jest rzeczą, że główną troskę dramaturga stanowi akcja. Unacznienie akcji, zainteresowanie widza głównie przebiegiem tej akcji, stanowi istotę stylu dramatycznego.

Dramat więc nietylko jest inaczej zbudowany, niż powieść, ale odmienne od niej wywołuje wrażenie. Obie te rzeczy, dzieło i skutek, możemy poddać analizie, a przekonamy się, że zachodzi tu ścisły związek przyczynowy; styl dramatyczny jest sumą warunków, umożliwiających swoistego rodzaju emocję. Dramat, oglądany na scenie, działa zupełnie inaczej, niż lektura powieści. Powieść czytamy z ciekawością, dramat śledzimy z napięciem umysłu; powieść nas rozrywa, dramatem nami wstrząsa. To napięcie umysłu wywołuje rozwijające się przed naszymi oczyma działanie ludzkie. Patrząc, jak czyny ludzkie się rodzą, do czego zmierzają i jaki obrót biorą, śledzimy je z zapartym oddechem, przeżywamy ich triumf i niepowodzenia. Możemy więc powiedzieć, że istotę dramatu stanowi bezpośrednio oddana, czyli unaczniona akcja. W tej akcji możemy wyróżnić dwie rzeczy; sam jej rozwój, czyli dążenie bohatera w walce z przeciwnościami, oraz charakterystyczny zwrot tej akcji, czyli sprzeczność między dążeniem a wynikiem. Na rozwoju i stopniowaniu akcji polega siła, intensywność naszego przeżycia, zaś na osobliwym obrocie wypadków jakoś wrażenia, to niezwykle wstrząśnienie umysłu, wywołane dramatem. Należy bowiem pamiętać, że uczucia, wywołane dramatem, są nietylko silne, ale posiadają nadto charakter kontrastowy, zdają się kłócić ze sobą. Pouczyć nas może

o tem pierwszy lepszy przykład. Makbet imponuje nam stancwcznością, z jaką dąży w raz obranym kierunku; zdajemy się rość razem z nim. Ale gdy jego środki zaradcze przynoszą mu zgubę, uderza nas taka logika wypadków i nastraja w sposób niemal religijny. Podobnie złożone uczucia budzi dramat wesoły. W »Ślubach Panieńskich« Fredry uderza nas sprzeczność, zachodząca między postanowieniami a czynami młodych panien, które, ślubując niezłomny opór wobec mężczyzn, dają się im w gruncie rzeczy podbijać. Podobnie rzecz się ma z Gustawem, który z lekceważenia panien przechodzi do szczerých, usilnych zabiegów.

Mając na uwadze tę istotę dramatu, potrafimy odróżnić dramat prawdziwy od utworów, które posiadają tylko zewnętrzną formę dramatu, oraz od widowisk. Nie wystarcza zdarzenie jakieś udramatyzować, t. zn. przedstawić w postaci dialogów i scen, by było dramatem. Do rzędu takich właśnie utworów, wyglądem zewnętrznym przypominających dramaty, należą poematy dramatyczne, obrazy sceniczne i t. d. Jakieś zdarzenie historyczne, przedstawione na scenie, może się podobać i wzruszać, ale wzruszenie, wywołane takim obrazkiem scenicznym, jest zasadniczo różne od wstrząśnień, wywołanych prawdziwym utworem dramatycznym. Obrazek sceniczny, jako najprostszy gatunek poezji dramatycznej, ma na celu odtworzyć jakąś chwilę z dziejów lub z życia, oraz wywołać uroczysty lub swojski nastrój. Ten nastrój wynagradza brak żywszej akcji; osiąga się go często przez piosenki. Obrazek sceniczny może często stać na wysokim poziomie artystycznym, jak n. p. Wyspiańskiego »Warszawianka«.

Widowisko, czy to będzie cyrk, czy walki byków w Hiszpanji, darzy nas rozkoszą czysto zmysłowej natury, podnieca namiętności, ale nie serca. Ponieważ u ludów południowych namiętności są silne,

nic dziwnego, że dawniej w Rzymie, a dziś jeszcze w Hiszpanji łakną ludzie na scenie widoku krwi. Wśród warstw niższych, pozbawionych głębszej kultury na scenie, cyrk zawsze będzie się cieszył powodzeniem. Często dramat zbliża się do widowiska przez złą kompozycję i niewłaściwie położony nacisk na rzeczy drugorzędne. Aby tego uniknąć, autorowie dramatyczni usuwają poza sceny rzeczy takie, jak pojedynek, morderstwo i t. d.

Pozostaje jeszcze zastanowić się, na czym polega estetyczny charakter przeżycia, wywołanego przez dramat? Dramaty albo skandale rozgrywają się nie tylko na scenie, ale i w życiu; nie jeden z nas przeżył bolesny dramat, rozegrany w rodzinie. Czem więc się różni dramat, rozegrany na scenie, od dramatu rzeczywistego? Różnica może tkwić tylko w nas, w naszym sposobie odczuwania, bo sam dramat jest zawsze dramatem. Widzimy więc, że wobec nieszczęścia faktycznego bolejemy, podczas gdy nieszczęście w sztuce nas bawi. Jest to zagadnienie bardzo zawile, które rozmaicie było objaśniane. Podkreślano fakt, że dramaty na scenie są iluzoryczne, a ta świadomość nierzeczywistości czyni wrażenie łagodniejszym. Tymczasem zachodzi tu różnica nie tylko ilościowa, ale i jakościowa. Rozkoszowanie się dramatem, jako uczucie estetyczne, jest uczuciem wyższem, posiada charakter szlachetniejszy, idealniejszy. Dramat rzeczywisty przygnębia, wywołuje depresję, natomiast dramat artystyczny podnosi na duchu. Musi więc tu w grę wchodzić jakiś czynnik idealizujący. Jak powiedzieliśmy, istota rzeczy musi tkwić w naszym sposobie odczuwania; nasz sposób odczuwania zależy od specjalnego punktu widzenia wobec przedmiotu, co znów wymaga, by przedmiot zajęcie takiej postawy nam ułatwiał. Jeżeli więc dramat artystyczny wywołuje pełną rozkosz estetyczną, musi to zawdzięczać jakiejś tkwiącej w nim harmonji. Harmonją jest

jedność w różnorodności, coś, co luźne rzeczy w skończoną zlewa całość. Wyrazem takiej harmonii w dramacie może być sposób rozwijania i przedstawiania nam wypadków, odpowiednia kompozycja, uwypatniająca logikę wypadków. Umysł nasz, obejmując całość wypadków, rozumiejąc ich przebieg, rozkoszuje się tem cpanowaniem przedmiotu więcej, niż samym przedmiotem; czujemy pewną prawidłowość, która nam mówi, że ma być tak, jak jest, a nie inaczej, a to staje się źródłem zadowolenia i użycza dramatowi charakteru idealnego. Jest to t. zw. koncentracja, którą jeszcze bliżej rozwinie my.

Istotę więc poezji dramatycznej stanowi bezpośrednio przedstawiona akcja z trzema cechami: rozwój, kontrastowość i koncentracja.

Freitag określał naturę poezji dramatycznej z pomocą pierwiastków dramatycznych, dochodzących w niej do wyrazu: »wewnętrzne procesy, które przechodzi człowiek od przeżyć skądś uczucia do namietnego pożądanego, jak i skutki, wywołane w duszy przez własne i obce oddziaływanie; a więc wpływ woli z głębin umysłu na zewnątrz i wdzieranie się pewnych wpływów świata zewnętrznego do wnętrza umysłu; a więc stawanie się czynu i jego wpływ na umysł«. (Technik des Dramas. S. 18.) Oto wedle Freytaga żywioł dramatyczny, charakterystyczny dla poezji dramatycznej, a odróżniający ją od innych gatunków poezji. Określenie to jest zdobyte na drodze analizy przedmiotu. Analizować można również przeżycia, wywołane poezją dramatyczną (kontemplacja) i twórczość dramatyczną. Na tej drodze można dojść do pełniejszej charakterystyki poezji dramatycznej.

W czasach nowszych inną zupełnie drogą poszedł Hugo Dinger. Powziął on sobie za cel wyznaczyć sztuce dramatycznej odpowiednie miejsce w systemie sztuk. Szukając jej cechy właściwej, doszedł do następującego rezultatu: »Ograniczona od specjalnych sztuk przestrzeni i czasu, w charakterystycznej pozycji sama dla siebie, stoi sztuka dramatyczna. Twórczość sztuk tamtych jest nawkrót różniczkująca, artystyczne pole działania rozpada się na pola oddzielne, całość rzeczywistości zostaje zerwana i skazana na ograniczone środki ekspresji. Inaczej ma się rzecz ze sztuką dramatyczną. Ona stoi zupełnie poza rozdziałem stosunków czasowych i przestrzennych, dzieleniem i przenoszeniem, przeciwieństwem abstrakcyjności i konkretności. Jest

ona sztuką konkretną, która czasowość i przestrzenność, przyczynowość i motywację w jednym i tym samym tworze przedstawia, pełną rzeczywistość w sposób adekwatny odtwarza, z możliwością artystyczno-estetycznego traktowania z pomocą eliminowania, idealizowania i stopniowania.» (Dramaturgie als Wissenschaft. Leipzig 1905. T. II. S. 137.)

Sztuczność tych określeń jest zbyt widoczna, by je było trzeba wykazywać. Skąd one wynikają, wyjaśnia Volkelt. Jego zdaniem, Dinger obrał za wyłączną zasadę podziału sztuk zjawiska obiektywne, a zaniedbał zupełnie stronę psychologiczną, jak n. p. twórczość. »Jeśli się pomija genezę dzieła sztuki, siły twórcze i porzuca grunt umysłowy, wówczas popada się w niebezpieczeństwo obrania za podstawę podziału sztuk zasad zewnętrznych i powierzchownych.« (J. Volkelt: System der Aesthetik. München 1914. T. III. S. 369.)

Istotę poezji dramatycznej charakteryzuje w sposób przejrzysty i trafny Rudolf Lehmann. (Poetik. München 1919.)

Zasadniczą cechą poezji dramatycznej, z której wypływają dalsze cechy, jest jej charakter teraźniejszości, uobecnianie zdarzeń. »Dramat jest sztuką uobecniania (Gegenwartskunst); na iluzji teraźniejszości, na przeżywaniu przedstawionych zdarzeń polega wszelkie dramatyczne działanie.« (Poetik. S. 174.) Przedmiot jest tu płynny; rozwijająca się teraźniejszość porwawidza za sobą. Niema tu miejsca na spokojne rozpatrywanie, jak przy eposie. Dążąc z natężeniem naprzód, uwaga nasza zwraca się tylko na rzeczy zasadnicze; »jak więc dla poezji epicznej rozlewność, tak dla poezji dramatycznej koncentracja na zasadnicze momenty zdarzenia stanowi najwewnętrzniejszą zasadę«. Cechą trzecią, wynikającą z koncentracji, jest kontrastowość. Służy ona do uwydatniania zasadniczych momentów akcji i charakterów. »Dlatego w pewnym sensie można określić poezję dramatyczną, jako sztukę oddziaływania z pomocą kontrastów, jako tworzenie przez kontrasty.« (S. 175.)

Jak widzimy więc, Lehmann wyszczególnia trzy momenty, właściwe poezji dramatycznej. Możliwość się sprzeczać o to, które z nich są zasadnicze, a które pochodne, co przyczyną, a co skutkiem. Ściśle jednak rzecz biorąc, trzy te momenty: uobecnienie, koncentracja, kontrast, są wewnątrznie zależne i powiązane; nawzajem z siebie wynikają i nawzajem się wspierają.

2. Talent dramatyczny.

Stosunek obserwacji do refleksji. — Kompozycja i technika dramatyczna. — Rola wyobraźni. — Intuicja psychologiczna. — Pojęcie dramaturga.

Dotychczasowe rozważania przekonały nas, że przedstawienie zdarzenia w formie dialogu nie stanowi jeszcze dramatu. By dramat posiadał wartość poetycką i wywoływał właściwe sobie wrażenie, musi on dążenia ludzkie unaoczniać i nadawać im taki osobliwy kierunek, byśmy go mogli z pewnem uczuciem satysfakcji odgadywać i z powodu obrotu wypadków popadać w wesołość lub zadumę. Nie jest to łatwe zadanie, dlatego w dramacie kompozycja i technika odgrywa tak wielką rolę, jak w żadnym innym gatunku literackim. Dramat źle zbudowany nie robi wrażenia, spotyka się z niepowodzeniem, albo ulega rychłemu zapomnieniu.

Kompozycja dramatyczna polega na opracowaniu materiału, na wydobyciu i uwydatnieniu tkwiących w nim pierwiastków dramatycznych. Materiał może poeta czerpać z życia, historii lub fantazji, w surowym zaś tym materiale musi dokonywać wyboru i przegrupowania. W ten sposób dla poety dramatycznego jest najbardziej charakterystyczny stosunek do materiału, a trafne ujęcie świadczy o jego talencie dramatycznym. A więc jedno i to samo zdarzenie inaczej będzie się przedstawiać w epopei, inaczej w dramacie. I epopea i dramat, kreśląc wypadki i ludzi, dają nam pewien obraz życia, pewien światek mniejszy lub większy. W obrazie tym można wyróżnić dwie rzeczy:

- a) pełnię życia, na którą się składa ciekawa galeria osób, pewien kompleks wypadków, stosunki społeczne i towarzyskie i t. d.;

- b) syntezę, czyli zasadę pewną, która ujmuje tę pełnię życia w całość, wiąże te różnorodne żywioły w skończony obraz i mówi nietylko, co się stało, ale także jak i dlaczego?

Dwa te czynniki mogą pozostawać do siebie w różnym stosunku; albo przeważa pełnia i bogactwo życia, a wówczas mamy epopeę lub powieść, albo na plan pierwszy wysuwa się zasada porządkująca, synteza, a wówczas powstaje dramat. Oby tym czynnikom, tkwiącym w dziele sztuki, musi odpowiadać jakaś władza w umyśle twórcy. Zdolnościami takimi są obserwacja i refleksja. Obserwacja, kierowana ciekawością, podpatruje życie z jego stron najbardziej charakterystycznych i kapitalnych; daje pełnię, bujność, prawdę. Pozostawiona jednak sama sobie, niezrównoważona refleksją, przeradza się w naratorstwo i tonie w beznadziejnej gadatliwości i drobiazgach. Refleksja, kierowana zadumą, zastanawia się nad życiem, podkreśla niezwykły, tragiczny lub komiczny, przebieg zdarzeń, uwydatnia ośobliwy stosunek ludzi do świata i otoczenia. Zbytняя przewaga refleksji grozi taką samą jednostronnością, co zbytняя obserwacja; pozbawia twórcę realnego gruntu i każe mu się zajmować abstrakcjami, sztucznymi wytworami umysłu, a nie prawdą. Wzajemnie zrównoważona refleksja i obserwacja tworzą twórcę dramatycznego; pierwszej zawdzięcza znajomość życia, zaś drugiej zdolność ujmowania go w specjalnego rodzaju syntezę. W tym właśnie duchu należy rozumieć twierdzenie wielu teoretyków, że u podstawy dobrego dramatu musi tkwić pewien pogląd na świat. Inaczej więc tę samą rzecz widzi dramaturg, niż epik. Rzecz to zupełnie zrozumiała, gdyż umysł ludzki jest ograniczony i równocześnie nie może z jednakowo silną uwagą zwracać się w różnych kierunkach. Epik apeluje przede wszystkim do wyobraźni i musi każdej rzeczy nadać silny, plastyczny wyraz. Poeta drama-

tyczny zadawała się tu schematycznym szkicem, który stanowi tylko instrukcję dla sztuki teatralnej. Zaoszczędziwszy wysiłków w tym kierunku, zwraca się z tem większą energją w stronę akcji i jej motywów. Jak widzimy więc, przy budowie dramatu wyobraźnia i obserwacja odgrywają rolę pomocniczą tylko, główną zaś podstawę kompozycji dramatycznej stanowi refleksja.

Poeta dramatyczny musi posiadać również w wysokim stopniu intuicję psychologiczną. Jest to zdolność przenikania uczuć i myśli różnych charakterów ludzkich i zdolność wczuwania się w różne charaktery. Tem różni się on od liryka, który zna siebie tylko, a więc odtwarza uczucia ściśle osobiste. W wysokim stopniu zdolność taką, niemal uniwersalną, posiadał Szekspir, który umiał się wczuć w duszę każdego człowieka, bohatera i płaza. Wreszcie dramat jest pisany z myślą o scenie, która stawia mniejsze lub większe wymagania, jest bardziej idealna lub realna. Zawsze jednak treść musi być ujęta w szeregu następujących scen, a na tej jednej płaszczyźnie musi poeta ukazać naraz dwie lub trzy rzeczy, zewnętrzną maskę osób i ich ukryte zamiary. Zadanie to, by w szczupłych ramach scenicznych zamknąć bogatą i różnorodną treść, spełnia technika sceniczna, która w różnych czasach różniami się posługuje środkami. Zwłaszcza w czasach ostatnich wprowadzono tu wiele zmian, skutkiem czego mówi się o starej i nowej technice.

Jak widzimy więc, poetę dramatycznego muszą znamionować różnorodne uzdolnienia, kto zaś je w sobie połączy, zasługuje na miano dramaturga. Stąd pochodzi, że wielu jest piszących dramaty, lecz mało tęgich dramaturgów. Bardzo często wybitnie nawet utalentowani poeci liryczni lub epiczni próbowali swych sił na polu dramatu, lecz ze słabym powodzeniem, jak Mickiewicz, Asnyk. Najwięcej sto-

sunkowo zadatków na dramaturga miał z naszych poetów Słowacki, ale i jego dramaty obok pierwszorzędnych zalet wykazują poważne wady w kompozycji.

3. Stosunek do epiki i liryki.

Dramat, jako sztuka syntetyczna. — Teorie niemieckie. — Rzemiosło i twórczość w dramacie. — Pokrewieństwo dramatu z nowelą.

Od czasów niemieckiego filozofa Hegla, który do wszystkich objawów życia, a więc i do sztuki, stosował zasadę postępu, rozwijającego się przez trzy stopnie, tezę, antytezę i syntezę, stało się rzeczą modną upatrywać w poezji dramatycznej syntezę, powstającą przez zjednoczenie się dwóch przeciwnych żywiołów, epiki i liryki. Do rozpowszechnienia takiego poglądu przyczynił się głównie Teodor Vischer, twórca rozległego systemu estetyki, opartej na podstawach filozofji Hegla. Jego zdaniem, poezja dramatyczna pozostaje w takim stosunku do pozostałych dwóch rodzajów poezji, epiki i liryki, w jakim poezja wogóle pozostaje do dwóch sztuk innych, plastyki i muzyki. Ten sam stosunek, charakterystyczny dla całego systemu sztuk, powtarza się w obrębie poezji, gdzie epika i liryka przeciwieństwo swoje rozwiązują w dramacie, który, zjawiając się w rozwoju poezji najpóźniej, stanowi tego rozwoju stadium najwyższe, czyli sztukę syntetyczną. W dramacie więc żywioły, epiczny i liryczny, podmiotowy i przedmiotowy zlewają się w wyższą jedność, dzięki którym dramat jest światem samym dla siebie, od nikogo niezależnym.¹⁾

Cała ta tecja ma tylko znaczenie t. zw. w logice »distinctio«, t. zn. podkreśla różnicę zasadniczą,

¹⁾ F. T. Vischer: Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen. 1857. T. IV.

zachodzącą między poszczególnymi rodzajami poezji, ale istoty dramatu nie wyjaśnia, a nawet sama wyjaśnienia potrzebuje.

Na tej samej drodze, ale w inny nieco sposób, szukał rozwiązania Bellermann. Wyszedł on ze słusznego założenia, że tylko taka definicja może przedstawiać wartość, z której bezpośrednio i z konieczności dramatyczna forma, czyli dialog, wypływa. Twierdzenie, że dramat jest wyższą jednością eposu i liryki, przestanie być szumnym frazesem, gdy się okaże, że jedność taka z koniecznością prowadzi do formy dialogowej. Na tej drodze dochodzi do następującego wyniku:

»Żądanie jest takie: ma powstać utwór, który w każdym swem słowie jest równocześnie epiczny i liryczny, t. zn. ma nam być przedstawiony pewien zewnętrzny proces, mogący być przedmiotem poezji epicznej, przy tem jednak nie śmie być użyty sposób przedstawiania, właściwy epice, lecz wyłącznie właściwy liryce; poeta nie śmie opowiadać, lecz ma przedstawiać rozwój akcji wyłącznie przez bezpośredni wyraz myśli i uczuć osób działających. Natychmiast widzimy, że tu istotnie forma dialogu, jako jedynie możliwa, narzuca się z całą konsekwencją.«¹⁾

Jeżeli zważymy, że fakta istnieją poto, aby je wyjaśniać, ale nie dawać pocho pu do konstruowania pomysłowych teoryj, musimy uważać tego rodzaju wywody za zawile i sztuczne; stwarzają one bowiem cderwaną formułę dla tego, co jest proste, co wszyscy czujemy, że dramat jest spokrewniony i z epiką i z liryką, a jednak jest czemś innem.

Czysta epika i czysta liryka są objawami bardzo rzadkimi. Wysoce dramatyczne ustępy mamy w »Panu Tadeuszu«. Podobnie i w poematach, jak »Grób Agamemnona« lub »Farys« uderza nas siła i

¹⁾ L. Bellermann: Schillers Dramen. Berlin 1905. T. I. S. 9.

rozpęd dramatyczny. Tu jednak uwaga nasza skupia się na jednej osobie tylko; wraz z bohaterem przeżywamy siłę uderzenia i uczucie zwyciężania, podczas gdy siły przeciwne oglądamy tylko jego oczyma. Gdy te dwie wrogie siły uzyskają stanowisko równoznaczne i samodzielne, aktywność bohatera przybiera charakter walki, a poemat przemienia się w dramat. Decydującą więc dla dramatu jest metoda tworzenia, sposób komponowania, który jedne strony przedmiotu redukuje, drugie wysuwa na czoło. Ta metoda tworzenia zaś ma swój odpowiednik w umyśle artysty i jego indywidualności.

Twórczość dramatyczna wymaga wielkiego panowania nad przedmiotem. Poeta dramatyczny musi czuć tak potężnie, jak liryk, lecz w uniesieniu tem nie może się dać tak porwać, by utracić ziemię pod nogami i przysłonić sobie perspektywę. W szczególności musi traktować równomiernie i sprawiedliwie dwa walczące ze sobą obozy, jednakową im poświęcać uwagę, gdyż upośledzenie jednej z tych stron osłabia wrażenie. Już w poemacie takim, jak *Farys*, podnoszą niektórzy iluzoryczność walki i zwycięstwa, a cóż dopiero mówić o dramacie, w którymby wysiłki bohatera były nieproporcjonalne w stosunku do siły przeciwnika. Nie uwzględniając tych rzeczy, poeci przeceniają często swe siły. Kwestyę tę w sposób ciekawy porusza Schiller w jednym z listów do Goethego:

»Mniemam, że tylko surowa, prosta linja, po której musi iść poeta tragiczny, nie odpowiada twojej naturze, która pragnie przejawiać się wszędzie w sposób swobodny i swojski (mit einer freien Gemütlichkeit). Następnie sędzę również, że liczenie się z widzem, od którego poeta tragiczny uwolnić się nie może, oglądanie się na cel, żenuje ciebie i może właśnie dlatego tylko mniej się nadajesz na poetę tragicznego, ponieważ tak bardzo zostałeś tworzony na

poetę w najistotniejszym jego znaczeniu. Ccnajmniej, znajduję u ciebie wszystkie poetyczne właściwości poety tragicznego w jak największej mierze, a jeżeli ty mimo to naprawdę nie jesteś w stanie napisać zupełnie prawdziwej tragedji, wówczas powód musiałby leżeć w wymaganiach natury niepoetyckiej.«

Twierdzenie Schillera, że istotne zalety, kwalifikujące kogoś na dramaturga, nic nie mają wspólnego z czystą poezją, powtarzano niejednokrotnie. Robert Hessen ciekawą swą książkę, poświęconą dramatowi, zatytułował »nauką dramatycznego rzemiosła«. Zastanawiając się nad naturą dramaturga, doszedł Hessen do przekonania, że jest on najbardziej spokrewniony ze strategiem. Wprawdzie talent liryczny nie wystarcza dramaturgowi, jednak bez wszelkich uzdolnień lirycznych można być tylko trzeciego rzędu dramaturgiem; utwory takie będą suche, sztuczne, robione. Czem się zaś różni poeta dramatyczny od epika:

»Sympatja dla szarzyzny życia, skrzętna obserwacja, pełnia szczegółów, stanowią naratora; zrozumienie rzeczy doniosłych, zwięzłość bogata w treść, szczęśliwe uchwycenie, stanowią dramaturga.«¹⁾

Świeżo u nas podkreśla tę myśl Boy:

»Zgodzić się z tem, że ze wszystkich rodzajów literackich w produkcję teatralną wchodzi największa dawka rzemiosła, którego nauczyć się można i trzeba. Jako dowód tego odrębnego charakteru twórczości teatralnej może służyć fakt, iż n. p. w zakresie lekkiej komedji współpracownictwo dwóch pisarzy daje tak dobre wyniki. To nie jest rzecz natchnienia; inwencja musi tu być kontrolowana zimną krytyką; konstrukcja komedji, to sprawa inży-

¹⁾ Avonianus (pseud. Hessena): Dramatische Handwerkslehre. Berlin 1902. S. 8.

nierska, gdzie, jak przy budowie mostu, wytrzymałość i obciążenie każdego punktu muszą być ściśle obliczone. A nawet humor, dowcip, rzecz napozór tak samorzutna, ileż ma w sobie matematyki, i jak szczęśliwie iskrzy się nieraz pod wpływem tarcia dwóch dobranych do siebie intelektów. Wreszcie w teatrach francuskich, mogących sobie pozwolić na kilkadziesiąt prób, na próbach odbywa się przykrąwanie sztuki z udziałem reżysera, dawkovanie efektów sytuacji lub dialogu pod kontrolą żywego wrażenia; dlatego na przedstawieniu sztuka nie jest, jak u nas nieobliczalną niespodzianką dla samego autora, ale leży na scenie i na aktorach, niby ubranie doskonałe zrobione na miarę.«¹⁾

Wszystkie te twierdzenia są uzasadnione, o ile występują przeciw urojeniom literatów, jakoby szumne nastroje i frazesy wystarczały do zbudowania dobrego dramatu. Z drugiej jednak strony byłoby błędem mniemać, że główne zalety dramaturga są natury pozaestetycznej i dadzą się sprowadzić do pewnego rodzaju rzemiosła. Natury rzemieślniczej jest może tylko technika dramatyczna i tej można się nauczyć, opanować ją przez ćwiczenia i wprawę. Natomiast kompozycja dramatyczna posiada charakter wybitnie twórczy i opiera się na zdolnościach wrodzonych. Jest to specjalne spojrzenie na rzeczy, zdolność koncentrowanie głównej uwagi na rozwijającą się akcję. Ujęcie życia czy przedmiotu z odpowiedniego punktu widzenia nadaje budowie dramatu tę zwartą konstrukcję, która dramat zbliża do noweli. Trafnie ten stosunek określa Paul Ernst:

»Jak dramat jest abstrakcyjną formą sztuki, która interesujące strony życia, to jest punkty, cokoło których skupiają się u ludzi energie, oddaje w szacie zmysłowej, a ich widok wywołuje wyładowanie tych

¹⁾ Flirt z Melpomeną. Warszawa 1920. S. 31.

energij (szata może pozostawać w bliższym lub dalszym związku z rzeczywistością, co jest rzeczą chwilowego smaku i nie dotyczy wiecznej, czyli w technicznych formach ukrytej istoty sztuki), podobnie ma się rzecz z nowelą.«¹⁾

Znakomity dramaturg francuski Aleksander Dumas (syn), w przedmowie do dzieła swego p. t. »Un pere prodigue« mówi o spojrzeniu dramatycznym, cechującym dramaturga. Jest ono darem natury, a polega na specjalnym sposobie oglądania i ujmowania życia. »C'est un caprice de la nature, qui vous a constitué l'oeil d'une certaine façon, pour que vous puissiez voir d'une certaine manière qui n'est pas absolument la vraie, et qui cependant doit paraître la seule, momentanément à ceux à qui vous voulez faire voir ce que vous avez vu«.

Naturę tego spojrzenia dramatycznego pozwala studjować Szekspir. Brał on tematy z kronik i nowel, lecz materiał, stosownie do wymogów poezji dramatycznej, zmieniał. Porównując te, wprowadzone przez Szekspira, innowacje z materiałem faktycznym, możemy się zastanawiać, dlaczego on tak czynił, a w ten sposób możemy wykryć zasady, składające się na ducha poezji dramatycznej.

4. Składowe elementy dramatu.

Akcja i charaktery. — Dramat germański i romański. — Idea w dramacie. — Idealizm. — Linja dramatyczna. — Absurd czystej sztuki. — Środowisko i tendencja.

Jak stwierdziliśmy, dramat musi posiadać zwartą, ściśle obliczoną budowę. Dlatego w dobrze zbudowanym dramacie możemy odnaleźć pewną konstrukcję, czy linję, o wyraźnym kierunku i wyraźnych momentach zwrotnych. W tej konstrukcji dadzą się wyróżnić dwa składowe momenty, t. j. akcja i cha-

¹⁾ Der Weg zur Form. Aesthetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Berlin 1906. S. 54.

raktery. Są to najważniejsze rzeczy w dramacie, dlatego ich rozwój jest najgłówniejszą troską dramaturga. Rozwój ich musi się odbywać równolegle, to znaczy, że każda nowa sytuacja, każde zdarzenie ma dorzucać nowy rys do charakterystyki bohatera. Wzajemna więc zależność akcji i charakterów polega na dwóch rzeczach:

1. Charaktery są źródłem akcji. Czyny osób wpływają z ich usposobienia; ich czyny i słowa są zgodne z ich wewnętrzną naturą. W ten sposób charakter bohatera tłumaczy nam jego postępowanie i akcji nadaje znamię konieczności.

2. Z drugiej strony akcja określa charaktery, czyli definiuje je. Czyny rzucają światło na charakter. Ponieważ więc akcja stawia bohatera w różnych sytuacjach, z tego, jak się zachowują, poznajemy ich naturę.

Odpowiednio do tego stanu rzeczy kompozycja dramatyczna ma dwa zadania do spełnienia: należyte przeprowadzenie akcji i wycieniowanie charakterów.

Nad! tem, co jest dla dramatu ważniejsze, akcja czy charaktery, zastanawiał się już Arystoteles, twórca pierwszej teorii dramatu. Arystoteles przyznaje wyższość akcji:

»Tragedja nie jest odtwrczeniem osób, lecz zdarzenia i życia w szczęściu i nieszczęściu. A szczęście i nieszczęście leży w działaniu i celem naszego życia jest działanie, nie zaś jakaś inna właściwość. Ludzie tedy mają skutkiem charakteru pewne właściwości, a wskutek uczynków są szczęśliwi, lub przeciwnie. Przeto poeci tragiczni wprowadzają na scenę osoby działające nie dla charakterów, lecz charaktery w celu odtwrczenia uczynków.« (Poet. § 6.)

Z twierdzeniem Arystotelesesa gędzi się stanowcza większość teoretyków. Biorąc pod uwagę dramaty różnych autcrów, zobaczymy, że u jednych przeważają charaktery, u drugich zaś akcja. Freytag

wyróżnia z tego powodu dwa typy dramatu: germański i romański, przypisując poetom germańskim większą zdolność w kreśleniu charakterów, zaś poetom romańskim w prowadzeniu akcji. Powiada więc:

»Tem, co poecie germańskiemu duszę napęlnia, jakiś przedmiot czyni cennym i do czynności twórczej pobudza, jest przede wszystkim indywidualne życie głównych figur. W jego umyśle twórczym zarysowują się najpierw charaktery, a do nich dorabia on akcję i z nich promieniuje barwa, światło i ciepło na figury poboczne. Poetę romańskiego wabi silniej zaciekawiające powiązanie akcji, podporządkowanie jednostki pod przymus całości, napięcie, intryga. To przeciwieństwo jest stare i trwa do dziś. Niemcowi przychodzi ciężko dorobić akcję do silnie odczutyh charakterów, poetom romańskim zaś splatają się lekko i z wdziękiem nici akcji w kunsztowną tkalinę.«¹⁾

Oprócz charakterów i akcji wyróżnia się w dramacie jeszcze ideę. Powstaje pytanie, czy idea jest czemś odrębnem i od tamtych czynników niezależnem? Otóż zachodzić mogą i w rzeczywistości zachodzą oba rodzaje wypadków. Istnieją dramaty symboliczne, jak n. p. Irydjon Krasińskiego, gdzie charaktery służą do ucieleśnienia pewnych idei, a akcja do udowodnienia pewnej tezy. Irydjon nie jest człowiekiem z krwi i kości, lecz ideą miłości ojczyzny, zakutą w posagowe kształty, akcja zaś dramatu ma na celu przekonać, że nienawiść i zemsta nie są siłami twórczemi, zdolnemi coś trwałego zbudować. W normalnym jednak dramacie idea nie jest czemś trzeciem, od akcji i charakterów niezależnem, lecz

¹⁾ G. Freytag: Die Technik des Dramas. Leipzig 1898. S. 219.

zawiera się domyślnie w tych' dwóch rzeczach. Dzieje się to w ten sposób, że dramat każdy uderza nasz umysł dwojako, niezwykłością akcji i charakterów; obie te strony dużo nam dają do myślenia i pozwalają wysnuć myśl ogólniejszą, która się zwie ideą. W ten sposób w dramatach Szekspira idea utworu zrasta się w jedną całość z akcją i charakterami i daje się dopiero z nich wydedukować.

Idea więc dramatu jest identyczna z tem, cośmy nazwali konstrukcją, czy linią dramatyczną. Razi nas ona wtedy, gdy poeta dla wyrazistego nakreślenia tej linii zniekształca i wypacza obraz życia, gwałci jego prawdę. Zawsze jednak poeta musi coś zrobić dla uwydatnienia tej linii, a czyni to przez koncentrację pewnych rysów charakteru, podkreślenie zasadniczych momentów akcji, albo przez sentencje, które nas informują o doniosłości wypadków. Sentencyj takich wiele u Szekspira, Słowackiego, Wyspiańskiego. W kierunku uwydatnienia tej linii dramatycznej poeta może zrobić za mało, albo za wiele; najtrudniejszy jest złoty środek. Nawet Szekspirowi zarzucają niektórzy krytycy, że u niego pełnia życia jest za silna i za bogata, a ten realizm zaciera linię dramatyczną. Inni krytycy podziwiają u Szekspira równowagę żywiołów idealistycznych i realistycznych. Natomiast przewagę żywiołów idealistycznych zarzuca się Hebbłowi. Jego dramaty zawierają za mało bezpośredniości i w stosunku do życia są zanadto oderwane. »Jego bohaterowie muszą sami nad sobą się zastanawiać, muszą widzowi mówić: jesteśmy tacy, dlatego musimy tak działać; a to wywołuje atmosferę przesadną i duszną i oddala od prostoty i zrozumiałości, jaką musi mieć każde dzieło sztuki.« (P. Ernst: *Der Weg zur Form*, S. 116)

Dochodzimy więc do wniosku, że dramat w stosunku do życia może być mniej lub więcej bezpośre-

dni, zawsze jednak musi do pewnego stopnia prawdę życia zniekształcać i gwałcić. Dramat bowiem, jako dzieło sztuki, ujmuje w pewną formę treść życia, rozstrzelone jego promienie chwyta, jak soczewka, aby je znowu na ekranie rozłożyć; forma sztuki, podobnie jak pryzmat, musi posiadać swoisty kąt załamania. Tej konieczności nie rozumie n. p. Józef Kretz, który linię dramatyczną nazywa »teatrem w dramacie«, uważa ją za żywioł, mącający czystość obrazu, za zabytek starego dramatu i spodziewa się, że dramat nowy, dramat przyszłości wyzwoli się od tych sztucznych konwencjonalnych ram i uzyska zupełną niezależność od więzów teatralnych. Posłuchajmy tych wywodów:

»Dramat ten zachwuje zawsze znamię pewnej szczególności i wyjątkowości zarówno w sytuacjach i powikłaniach, jak głównie w t. zw. charakterach. Wytworzyła się bowiem niezależna od życia konwencja sztuki w dramacie, która, zachowując ogólne prawdopodobieństwo, niezbędne do wywoływania iluzji rzeczywistości, poza tem dba głównie o możliwie jak największą koncentrację i w tym celu, licząc na współdziałanie uzupełniającej wyobraźni widzów, ad hoc szykuje akcję i upraszcza psychologię, wydobywając z celowym doborem te u osób dramatu rysy, które uznaje za naczelne. Charaktery tedy dawnego dramatu to niewątpliwie ludzie, jakby w zwierciadle wkleślem pokazani, zniekształceni i spaczeni. Sami przez się już »wyjątkowi«, przez takie ich »streszczenie« i perspektywiczne ustawianie zyskują wprawdzie na wyrazistości reliefu i sile przemawiania do wyobraźni, nie znoszącej dokładności, tracą wszelako na prawdzie oraz osłabiają w widzach ową serdeczność współczuwania z nimi. Albowiem bądź co bądź w świadomości widzów nawet w chwilach najsilniejszej pasji współczucia i przejęcia się iluzją

sztuki nie znika poczucie »r a m p y«, dzielącej scenę od widowni, złudę od rzeczywistości.«¹⁾

Mamy tu streszczoną teorię obecnego dramatu, utrzymaną w tonie bardzo nieprzychylnym względem obecnego stanu rzeczy. Słuszność podniesionych zarzutów odczuwa się czasem przy dramatach takich, jak »Skiz« Zapolskiej, gdzie pewne niezaprzeczone prawdy psychologiczne znajdują przesadną i sztuczną nieco ilustrację. Naogół jednak wywody Kretza są zbyt krytyczne i zadaleko idące. Przedewszystkiem należałoby udowodnić, że zadaniem sztuki jest istotnie zacierać granicę między snem a jawą, ułudą a rzeczywistością. Niejeden z artystów twierdziłby może wręcz przeciwnie, że t. zw. rzeczywistość w porównaniu z regionami sztuki to tylko niższe i bardziej zwodnicze formy bytu. Następnie postulat »sztuki czystej« zawiera w sobie absurd, bo sztuka, jako forma ujmowania pewnej treści, musi mieć własny kąt załamania. Tym więc teatrem przyszłości miałyby może być świeże imprezy futurystów, jak »Dziwna ulica«. Czekamy sądu przyszłości.

Oprócz akcji, charakterów i idei, dramat może zawierać inne jeszcze żywioły, jak środowisko (milieu). Przez środowisko rozumiemy pozycję towarzyską, stosunki materialne, otoczenie, atmosferę moralną. Jest to więc szereg czynników, które oddziałują na duszę ludzi, w środowisku takim żyjących. Środowisko bywa w dramacie uwzględniane w stopniu rozmaitym. Często bywa ono zaznaczone z pomocą tak bardzo ogólnych rysów, że trudno je bliżej określić. Takie nieokreślone bliżej, czyli konwencjonalne środowisko, spotykamy głównie w dramatach typów. Pochodzi to stąd, że w dramatach takich środowisko jest zbędne; środowisko bowiem

¹⁾ Ze studjów nad dramatem nowoczesnym. Spraw. gimn. Łódź 1914. S. 19.

wyjaśnia nam charaktery osób, gdzie zaś one są zredukowane do typu, tam i rola środowiska jest minimalna. Również spotykamy środowiska konwencjonalne w dramatach, gdzie autor skupia główny interes na jakieś zagadnienia ogólniejsze. Dzieje się tak n. p. u Przybyszewskiego. Jego »Odwieczna baśń« rozpatruje odwieczne zagadnienie stosunku jednostki wyższej do tłumu, a »Śnieg« zagadnienie stosunku płci.

Obok dramatów o środowisku konwencjonalnem czyli zredukowanem do minimum, istnieją dramaty, traktujące środowisko równorzędnie z akcją i charakterami. Nazwijmy je dramatami o środowisku umiarkowanem. Takie stanowisko zajmuje nasza komedia pofredrowska, która szczególnie kusiła się o oddanie atmosfery szlacheckiego dworka, n. p. »Pan Damazy« Blizińskiego. W dramacie nowszym, naturalistycznym środowisko zajmuje stanowisko dominujące. Pochodzi to stąd, że do teatru przeszedł naturalizm z powieści. Naturaliści, jak Zola, usiłowali traktować w swych powieściach obawy życia społecznego i duchowego w sposób naukowy i wyjaśniać je podobnie, jak to czynią nauki przyrodnicze. W tym celu szukano przyczyn naturalnych, jak dziedziczność i środowisko, których wpływowi ulega jednostka. Stąd pochodzi nadmierne traktowanie środowiska w nowszej literaturze. W powieści nie przedstawia to zbyt trudności, gdyż powieść z natury jest rozlewna i może wchodzić w szczegóły. W dramacie szerokie i szczegółowe traktowanie środowiska sprzeciwia się koncentracji, od której zależy siła wrażenia. Z poetów niemieckich Hauptmann usiłował w dramatach kreślić rozwój charakterów na tle środowiska, lecz z małym powodzeniem scenicznem.

»Gdy Hauptmann bez skutku dążył do przezwyciężenia tego przeciwieństwa, udało się to większemu, niż on, Henrykowi Ibsenowi, który jest tym

większym, zarzucano, że jego dramaty, a przynajmniej ich część, nie są dramataми, lecz dialogowanemi rozdziałami romansów. Istotnie też nie da się zaprzeczyć, że najważniejsze jego utwory późniejszej doby, jak *Nora*, *Upiory*, *Rosmersholm*, traktują poważnie problemy, które z natury swej zdają się być przystępne tylko dla epiki. To, co on ma na oku, jest to rozwój i to rozwój charakterów i sytuacji, pomyślany i rozpatrywany w najściślejszym związku z środowiskiem. W samej rzeczy możnaby myśleć, że wewnętrzne dzieje *Nory*, *Pani Alving*, *Rebeki West* może nam unaocznić i uczynić wiarygodne tylko epik, powieściopisarz. Jednak dzięki specjalnego rodzaju technice, która wypływa ze zdecydowanej fantazji dramatycznej i wybitnego zmysłu scenicznego, jest Ibsen w stanie przeciwieństwo to przewyciężyć.¹⁾

To samo, co o Ibsenie, można powiedzieć o Zapolskiej. Jej twórczość dramatyczna pozostaje w ścisłym związku z powieścią, skąd pochodzi skłonność do szczegółowego uwydatniania środowiska. Pierwsze jej dramaty cechuje pod tym względem wybitnie powieściowa metoda. N. p. *»Johne Firulkes«* zapoznaje nas z atmosferą żydowskiego ghetta. Widzimy, jak jedne charaktery pod wpływem tego środowiska wypaczają się, drugie walczą z niem i giną. W utworach późniejszych, jak *»Moralność Pani Dulskiej«*, również środowisko pozostało głównym bohaterem, lecz dzięki niezrównanej technice siły dramatycznej już nie osłabia. Niema tu może dawniejszego idealizmu w ujęciu rzeczy, ale jest zato koncentracja i dojrzałość myśli.

Oprócz akcji, charakterów, idei i środowiska, może się łączyć z dramatem pewna tendencja patryjotyczna lub społeczna. Rzeczy te jednak nie mogą okupywać wewnętrznych niedostatków dramatu.

¹⁾ R. Lehmann: Poetik. München 1919. S. 186.

Cz. II.

Kompozycja Dramatyczna.

(Akcja i Charaktery.)

ROZDZIAŁ I.

A K C J A.

1. Jedność akcji.

Pogląd Arystotelesa. — Całość organiczna. — Konsekwencja. — Jedność personalna. — Prawidło potrójnej jedności. — Epizody. — Akcja złożona.

Akcyę obowiązują różne prawa, z których najważniejsze nazywa się jednością akcyi. Łatwiej jest powiedzieć, co jedność akcji narusza, niż wykazać, w czym tkwi jej istota. Pierwszy określił jedność akcji Arystoteles, gdy żądał od tragedji, by była odtworzeniem »zackrąglonego w sobie zdarzenia, stanowiącego całość, o pewnych określonych rozmiarach«. Następnie wyjaśnia bliżej, kiedy akcja stanowi taką skończoną dla siebie całość:

»Całością jest to, co ma początek, środek i koniec. Początkiem jest to, co samo nie jest koniecznem następstwem czegoś innego, podczas gdy po niem coś innego nastąpić musi; końcem zaś nazywa się to, co przeciwnie, po czemś innem nastąpić musi, albo zwykle następuje, podczas gdy po niem nic już nie następuje; środek wreszcie stanowi to, co po czemś innem następuje i z czego coś następnego wynika. Skutkiem tego dobrze uporządkowana fabuła nie może mieć dowolnego początku, ani dowolnego końca, lecz musi posiadać wymienione właściwości.« (Poetyka § 7.)

Zdaniem więc Arystotelesa akcja musi stanowić organiczną całość, czyli mieć naturalne źródło i ujście, oraz prawidłowy przebieg. Odczucie tej we-

wewnętrznej jedności sprawia nam zadowolenie. Powstaje jednak pytanie, na jakich podstawach opiera się taka jedność, jakie okoliczności nadają jej znamię zaokrąglonej całości? Aby znaleźć odpowiedź, przyjrzymy się treści akcji. Jest nią dążenie bohatera, objawiające się w czynach, których owoce przynoszą mu szczęście lub nieszczęście. Dążenie składa się z dwóch czynników: celu i motywów, t. zn. bohater dąży do czegoś i coś go do tego skłania. Jeżeli teraz pomiędzy celem a motywami zachodzi ścisły związek przyczynowy tak, że dany motyw wywołuje określony cel, wówczas powstaje proces, który usiłuje te rzeczy pogodzić, zbliżyć, wyrównać. Ażeby więc mogła mieć miejsce organiczna i skończona akcja, musi się pewien motyw narodzić, utworzyć, następnie nabrać rozpędu, a wreszcie wyczerpać. Podobnie utrzymuje Carriere, że jedność akcji nie polega na tem, »że się przedstawia jedno jedyne zdarzenie, lecz że zdarzenie rozwija się z woli człowieka, jako jego cel. Mamy tu zebrać razem postanowienie, czyn i jego skutki.«¹⁾ Historia zdarzenia może się dowolnie wydłużać lub skracać, zależnie od okoliczności, ponieważ zaś akcja dramatyczna w istocie swej jest historją dążenia, jako procesu psychologicznego, może stanowić organiczną, zamkniętą w sobie całość. Również jedność akcji nie jest równoznaczna z jednością osoby. Byłoby rzeczą błędną mniemać, że jeśli dramat przedstawia czyny, których sprawcą jest jedna i ta sama osoba, to one zlewają się w całość. Jest to fałszywie pojęta jedność akcji, t. zw. jedność personalna. Związek musi być natury wewnętrznej i polega na tem, że momenty, składające się na akcję, układają się w jeden łańcuch przyczynowy, gdzie jedno ogniwo wynika z drugiego, gdzie wszystko jest umotywowane, gdzie niema rzeczy zbędnych.

¹⁾ M. Carriere: Die Poesie. Leipzig 1884. S. 460.

Naturalny zawiązek akcji spotykamy w »Balladynie«. Słowacki wyprowadza swą bohaterkę z zaciszy domowej w chwili, gdy uśmiecha się jej szczęście, gdy z jednej strony plan Kirkora budzi nadzieję, z drugiej strony los, protegując Alinę, drażni i prowokuje ambitną Balladynę. Czujemy, że w takiej chwili w jej duszy musiało się narodzić silne i nieprzeparte dążenie, nieobliczalne w skutkach. W podobnej sytuacji zaczyna działać Makbet, bo zwycięża, zaszczyty odbiera; króla u siebie gości; jak obrońić się przed nawałą tylu pokus, które przypuszczają szturm do jego chwiejnej duszy. Również rozwiązania dobrych dramatów, oparte o podstawy psychologiczne, uderzają podobną naturalnością. Weźmy pod uwagę śmierć Hr. Henryka w »Nieboskiej Komedji«. Krótco przed zgonem ogląda podłość współbraci, patrzy na śmierć syna, słucha przekleństw wiernego dotąd sługi, Jakóba? Czyż wobec tego może w jego piersi żyć inne uczucie, niż pragnienie śmierci? Tu śmierć moralna, nieprzezwyćzione uczucie przesyty, znużenia, czy wstrętu, poprzedza śmierć fizyczną. Nawet w niektórych poematach, jak »Konrad Wallenrod«, zgonowi bohatera towarzyszy taki proces obumierania duszy, śmierć żądzę życia. Jak widzimy więc, jedność akcji polega na tem, by z naturalnego źródła wyprowadzić dążenie bohatera, a następnie w sposób konsekwentny i przyczynowy przez stopnie triumfów i zawodów doprowadzić do naturalnego ujęcia. A więc wszelkie zakończenie dowolne, albo niepotrzebnie przedłużone byłoby błędem, gdyż »jest rzeczą przeciwną istocie dramatyczności, gdy w pewnem miejscu utworu doznajemy uczucia, że mógłby się już zakończyć, albo że w tem właśnie miejscu winien mieć finał«. ¹⁾

¹⁾ Lehmann: Poetik. S. 177.

Obok jedności akcji wymagano dawniej jedności czasu i miejsca. Akcja dramatu musiała się rozgrywać w ciągu jednej doby i na jednym miejscu, zazwyczaj w przedsionku pałacu. To prawidło potrójnej jedności bardzo krępowało autorów i stwarzało trudności, które potem niekorzystnie na dramatach się odbijały. Widzimy je w naszych dramatach klasycznych, jak »Odprawa posłów greckich« i »Barbara Radziwiłłówna« Felińskiego. Surowy ten przepis wypłynął ze źle zrozumianych uwag Arystotelesa. W teatrze greckim z powodu innych urządzeń, jak obecność chóru, akcja musiała się toczyć nieprzerwanie na jednym miejscu. Jedność czasu i miejsca zwalczał namiętnie krytyk niemiecki, Lessing. W dobie romantyzmu dramat wyzwolił się całkowicie z pod tego prawidła.

Jakkolwiek akcja dramatu ma stanowić wewnętrznie powiązaną, organiczną całość, która umysł uderza prawidłowością, a serce wzrusza naturalnością, mogą w niej występować momenty, luźniej nieco z głównem związane zdarzeniem. Nazywają się one epizody, a służą celom różnym. Mogą one akcję urozmaicać, a w takim wypadku muszą posiadać wdzięk, który wynagradza zwłokę w rozwoju akcji. Przez stworzenie ciekawej sytuacji może epizod odślaniać nowe rysy charakteru pewnej osoby. Wreszcie niezbędne są epizody w utworach, które odtwarzają środowisko. Piękny epizod mamy w »Zemście«, w akcie czwartym, gdy Cześnik dyktuje list Dyndalskiemu. Jest to scena niesłychanie dla Cześnika charakterystyczna. Gdy przechodzi mu przelać myśli na papier, gmatwa się i wikła, a ponieważ zawsze przywykł być pewnym siebie, gniewa go to; nie chce się przyznać do swej niezarodności, a to czyni go komicznym. Szczegół ten nie posuwa akcji naprzód, lecz wypukla charakter bohatera, czyni jego fizjognomję wyrazistszą i bardziej zajmującą.

Piękny epizod mamy też w »Lilli Wenedzie«
(Akt. III. Sc. 3.) Jest to rozmowa Lili z Lelum:

LELUM:

Jeżeli śmierci masz wczesnej przeczucie,
Chodź, przedśmiertne weź pocałowanie!

LILLA:

Harfa naszego ojca jest w niewoli,
A ja nie jestem jeszcze zaślubioną,
Ust moich ci dać nie mogę płonących.

LELUM:

Więc rozpuść, Lillo, twoje złote włosy.
Schowaj się za nie, jako za strunami
Harfy ojcowskiej... niechaj przez warkocz
Twoich koralowych ust dotknę ustami...

LILLA:

O, nie! Jak prosty gołąb, ja się nie rzucę
Na wasze łono... Kochajcie mnie, bracia,
Bo mi na świecie źle, ciemno i smutno...
Lecz to zwyczajna powieść.

Z krótkiej tej sceny dowiadujemy się, że Lilli jest smutna i dlaczego jest smutna. Oto poświęciła własne szczęście, by ojca i braci ratować, a że jest młoda i piękna, nic dziwnego, że jej życia zał, że trawi ją smutek i tęsknota. W dramacie widzimy głównie jej czyny poświęcenia. Gdybyśmy oglądali ją z tej tylko strony, byłaby ona uosobieniem poświęcenia, ideą jakąś, ale nie postacią żywą. Ponieważ widzimy ją nietylko, jako bohaterkę, spełniającą ochotnie wielkie czyny, ale również jako człowieka, który ma osobiste smutki, staje się ona dla nas prawdziwszą, sympatyczniejszą. Jest to więc scena, która również akcji naprzód nie posuwa, lecz wypukła charakter i czyni go nam bliższym.

Akcja może być dwojakiego rodzaju: prosta lub złożona. Akcja złożona składa się z dwóch, a nawet trzech akcji, które pozostają ze sobą w związku i na siebie oddziałują. Taką podwójną akcją,

złożoną z dwóch, równolegle rozwijających się wątków, mamy w »Królu Learze« Szekspira. Przez takie wzbogacenie wypadków podnosi poeta nastrój tragiczny i daje pełny obraz epoki ówczesnej. Prosta natomiast jest akcja w »Makbecie«, gdzie poeta troszczy się głównie o silne oddanie ambitnych dążeń Makbeta, a tło historyczne szkicuje tylko i lekko zaznacza.

Za przykładem Szekspira i Słowacki lubiał w dramatach swych dawać akcje złożone. Taki stan rzeczy mamy w »Balladynie«, która się składa z kilku wątków: dzieje Balladyny i Kirkora, Goplany i Grabca i t. d. W czasach nowszych w sposób misterny zbudował taką akcję złożoną Rydel w »Zaczarowanym Kole«. Mamy tu dwa wątki: ambitne dążenie Wojewody i zmysłową miłość Młynarki. Są to dwa różne światy, a jednak jest ktoś, kto wiąże i spleta ich losy, a mianowicie szatan, który sprawia, że dzieje Młynarki wpływają na los Wojewody i odwrotnie. Tak zło opętuje ludzi, by ich rzucać na siebie i wzajem gubić

2. Prawdopodobieństwo akcji.

Prawda psychologiczna i fizyczna w dramacie. — Czyn i nastrój. — Kordjan, Hamlet, Balladyna. — Cudowność. — Przypadek. — Symbol u Szekspira i Ibsena. — Duchy na scenie. — Teorja Lessinga. — Cele i granice cudowności na scenie. — Alegorja.

Już Arystoteles domagał się, by akcja »rozwijala się według zasad prawdopodobieństwa lub konieczności«. Porównując historyka z poetą, widzi między nimi różnicę w tem, »że jeden zdaje sprawę z tego, co się rzeczywiście stało, a drugi z tego, co się stać może«. Znaczy to tyle, że poezję dramatyczną obowiązuje pewna prawda, ale nie bezwzględna; zdarzenia mogą być zmienione, osoby odbiegać od portretów historycznych, zawsze jednak muszą się

zgadzać z tem, co się w życiu zdarza. Akcja, budząca z jakiegokolwiek bądź powodu wątpliwości, pozostawia wrażenie ujemne.

Powstaje pytanie, w jakim stopniu obowiązuje poezję dramatyczną prawda i jakiego rodzaju być może? Prawda w dramacie może dotyczyć trzech rzeczy: 1. zachowania osób (prawda psychologiczna); 2. wypadków (prawda fizyczna); 3. sposobu związania i motywowania wypadków (przyczynowość immanentna).

Prawda psychologiczna wymaga, by uczucia i myśli ludzi na scenie były zgodne ze stanem, określonym przez daną sytuację i cel ogólny. Ludzie więc powinni to tylko mówić, co z pewnej sytuacji wynika, a unikać gadatliwości. Następnie winni prawidłowo reagować na wypadki. Wreszcie prawda psychologiczna wymaga, by bohater na scenie wykonywał czyny zgodne nie tylko z jego stałym charakterem, ale i chwilowym nastrojem. Taką właśnie prawdę psychologiczną spotykamy n. p. w »Kordjanie« Słowackiego. Bohater ma określony charakter; jest to szlachetny, zapalny, wrażliwy i zdolny do poświęceń młodzieniec. Widzimy go jednak w dwóch różnych scenach, odmiennie się zachowującego. Na warcie w pałacu carskim okazuje się nieodolnym, na placu saskim wykonuje ryzykowny skok. Odmienne zachowanie jest wynikiem odmiennych nastrojów; w wypadku pierwszym uczucie (lęk) paraliżuje zdolność do czynu, osłabia wolę, w wypadku drugim uczucie (podrażniona ambicja) podnieca i potęguje tę zdolność. W obu wypadkach więc zachowanie Kordjana jest zgodne z prawdą psychologiczną, dlatego nas zadawała i wydaje się naturalne.

Prawda psychologiczna wymaga również, aby bohater nie dokonywał morderstwa na zimno. Widok taki jest nieestetyczny, budzi odrazę i wstręt, gdyż w tym wypadku uwaga nasza koncentruje się na

samym czynie, na jego fizycznej i okropnej stronie. Inaczej natomiast ma się rzecz, gdy do kroku takiego posuwa się ktoś w uniesieniu, gniewie lub rozpacz. Wówczas uderzają nas głównie motywy czynu, przez co widok staje się łagodniejszy. W ten sposób postępuje Hamlet; zabija on Polonjusza i Klaujdusza, oba razy w uniesieniu. Podobnie zachowuje się Judyta Hebbła, która nie prędzej zabija Holofernesa, aż do uczucia nienawiści partjotycznej przyłączy się motyw natury osobistej, a więc motyw bardziej porywczy, jakim jest uczucie własnej krzywdy z powodu doznanej zniewagi.

Subtelna intuicję psychologiczną w tym względzie wykazuje również Słowacki. Jakże prawdziwą psychologicznie i nie obrażającą naszego uczucia estetycznego jest scena, w której Balladyna morduje siostrę. Czyn okropny poprzedza ponury nastrój, mroczne zamysły zbrodnicze, które kryją się na dnie duszy:

Jak mało malin... a jakie czerwone,
By krew. Jak mało... w którą pójde stronę?
Nie wiem... A niebo jakie zapalone,
Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?

Ten nastrój jest jak przygotowany materiał zapalny; wystarczy mała iskra, jedna drobna pobudka, by nastąpił wybuch i dokonała się straszna zbrodnia. Iskra taka pada, bo Alina niebaczmem słowem podrażniła Balladynę i ukuła do żywego, a wówczas wybucha ona wściekłym gniewem i dokonuje w rzeczywistości czynu, którego się nawet w myśli bała. I tu interes nasz pochłania strona psychologiczna, skutkiem czego, zbrodnia sama w sobie brzydka, traci w naszych oczach okropny, odrażający charakter.

Od tej ogólnej reguły istnieją wyjątki. Normalnie rzecz biorąc, w obliczu nieszczęścia i śmierci ludzie winni być poważni. Inne jednak będzie postępo-

wanie zdecydowanego cynika. Tacy ludzie nie uznają żadnych świętości, dlatego kpią z wszystkiego i szydzą w najpoważniejszych momentach. Taką postacią, wyzutą z wszelkich szlachetniejszych uczuć i pobudek, jest Ślaz w »Lilli Wenedzie«. Charakterystyczny pod tym względem jest jego monolog (Akt. II. Sc. 1.), gdzie on o swoich podłych czynach mówi, jako o rzeczy naturalnej i dobrej:

Ta wiedźma wrzeszczy tu na całe gardło,
A tu są ludzie, co chcą spać — na przykład
Ten obywatel, co mi dał tę zbroję,
Chciał spać — musiałem dobić nieboraka.

Prawda realistyczna wymaga, by unikać w dramacie tego wszystkiego, co niemożliwe lub trudne do przypuszczenia, co trąci fantazją lub cudownością. W dramacie musi się odbijać prawda życia, a cudowność zaś ma obszerne pole do popisu w romansach awanturniczych. Podobnie i przyczynowość, rządząca wypadkami, musi być wolna od wpływu sił nadprzyrodzonych. Ludzie muszą być sami sprawcami swego losu; ich cnoty i wady winny spowodować na nich szczęście i nieszczęście. Cudowność więc i ślepy przypadek są największymi wrogami dramatu.

Żywioły nieprawdopodobne występują tylko w baśniach dramatycznych, jaką jest n. p. »Zaczarowane Koło« Rydla. Tu poeta zniża się do poziomu wyobraźni ludowej i zło, panujące w świecie ludzkim, wyobraża sobie w postaci djabłów. Ale i w dramatach poważnych wypadki niektóre mają charakter przypadkowy i nienaturalny, jak n. p. nagła śmierć Pankracego w »Nieboskiej Komedji«.

Jeżeli w dramatach poważnych występują zjawiska cudowne, jak sny, wróżby, duchy, nie mają one znaczenia dosłownego, lecz odgrywają rolę specjalną. Ażeby je brać realnie, trzeba być umysłem zaborbonnym lub naiwnym; tymczasem poezja dramaty-

czna jest przeważnie przeznaczona dla warstwy wykształconej. W tych wypadkach żywioł dramatyczny służy tylko za środek do oddania rzeczy innych i ma znaczenie techniczne albo symboliczne. W pierwszym wypadku podkreśla on niezwykłą linię akcji dramatycznej, w drugim zaś wypadku uzmysławia złe lub dobre pierwiastki natury ludzkiej.

W znaczeniu symbolicznem występują żywioły nadzwyczajne w »Makbecie«. (Akt II. Scena 3.) W nocy, w której zamordowano Dunkana, srożyła się nadzwyczajna burza. Konie Dunkana zdziczały nagle, wypadły ze stajni i pożarły się. Cóż to znaczy? Oto Makbet popełnił niesłychanie niehumanitarną zbrodnię; w osobie króla zamordował krewnego, dobroczyńcę i gościa. Zdaje się więc, jakby sama natura burzyła się przeciw tej okropnej zbrodni.

W podobnym duchu posługuje się symbolami na wielką skalę Ibsen. W »Upiorach« niejaką pani Alwing walczy z nieubłaganem prawem dziedziczności. Obawia się, by jej syn nie odziedziczył po ojcu strasznej choroby. Dlatego majątek męża obraca na cele dobroczynne i buduje schronisko dla sierot. Gdy zdaje się jej, że jest już u celu i że wygrała kampanię z losem, płonie schronisko, a łuna pożarna uwidacznia bezskuteczność jej zabiegów.

Ciekawy przykład wprowadzenia żywiołu nadprzyrodzonego bez naruszenia prawdy psychologicznej spotykamy w »Hamlecie« Szekspira. Hamlet, natura marzycielska, widzi nocą ducha swego ojca; towarzysze jednak go nie widzą. Jest to więc widzenie jednostki, a nie wielu osób. Jeżeli zaś weźmiemy pod uwagę okoliczności, towarzyszące (marzycielstwo Hamleta, nocna pora, podniecenie), zawsze będziemy w niepewności, z czym właściwie mamy do czynienia, ze zjawą faktyczną, czy przywidzeniem? W podobnych okolicznościach, jak halucynacja, zjawia się Balladynie Alina.

W sposób niezgodny z prawdą psychologiczną wprowadzał duchy Voltaire; w biały dzień duch zjawiał się rozlicznym rzeszom. Niewłaściwy ten sposób traktowania, który utrudnia widzowi iluzję, a tem samem nie wywołuje w jego umyśle silniejszego wrażenia, wytknął mu Lessing w swej »Dramaturgji Hamburgskiej«. Ciekawy ten ustęp przytaczam:

»U Szekspira upiór zadaje się z jednym Hamletem; w scenie, gdy matka jest obecna, nie widzi go, ani nie słyszy. Cała więc nasza uwaga skupia się na nim, a im więcej spostrzegamy u niego oznak umysłu, wstrząsanego trwogą i przerażeniem, tem bardziej jesteśmy gotowi zjawisko, które w nim to wstrząśnienie wywołuje, brać za to, za co on je bierze. Upiór działa na nas więcej przez niego, niż sam przez się. Wrażenie, jakie na nim sprawia, przechodzi do nas, a skutek jest nadto bezpośredni i silny, abyśmy mogli wątpić w nadzwyczajną przyczynę.«¹⁾

Podobną metodą posługuje się Wyspiański w »Weselu«, gdy w drugim akcie wprowadza widma. Zjawa Jasia działa na nas głównie dzięki Marysi, która udziela nam uczucie grozy. Pozatem są to tylko myśli osób realnych, ubrane w kształt symbolu i służą za zwierciadło, w którym odbijają się ich marzenia.

Dotychczasowe rozważania przekonały nas, że o sposobie posługiwania się cudownością w dramacie decyduje cel i warunki. Najbardziej uprawnione są cele symboliczne, natomiast rolę czynną i wpływ na akcję może mieć cudowność tylko w baśniach. Warunkami, pod którymi wolno posługiwać się cudownością, jest uzasadnienie psychologiczne i okoliczności, sprzyjające powstawaniu iluzyj.²⁾ Jeżeli te wa-

¹⁾ Die hamburg. Dramaturgie. Wyd. Graeser. Wien. S. 23.

²⁾ O cudowności traktuje bliżej Ludwik Tieck: Shakespeares Behandlung des Wunderbaren.

runki zostaną spełnione, cudowność nas nie razi, lecz owszem zmusza do szczerego przejścia się. Im symbol i cudowność są bardziej naturalne, tem skuteczniejsze jest ich działanie na umysł. Możemy to obserwować u Przybyszewskiego. W »Złotem Runie« wchodzi na scenę nieznajomy i nakręca zegar; szczegół ten wyraża dojrzewający w duszy bohatera zamiar samobójczy. Środek ten jest nieco sztuczny. Z pomocą bardziej naturalnego środka osiąga poeta ten sam nastrój groźny w »Śniegu«. Tam wchodzi na scenę w przełomowym momencie akcji dawna piastunka bohaterki, wnosząc ze sobą ponurą, beznadziejną atmosferę.

Najmniej poetycznym środkiem jest wprowadzanie świata nadzmysłowego w postaci alegorii. Dramaty alegoryczne, jak n. p. »Duchy« Świętochławskiego z zasady sceny nie zdobywają. Pochodzi to stąd, że alegoria jest zimna, przemawia głównie do rozumu, gdy dramat musi działać bezpośrednio, brnąć szturmem. Pomysły alegoryczne, czyli figury nie-realne, wyrażające myśli ogólniejsze, udają się wyjątkowo tylko, jak n. p. Chochół Wyśpiańskiemu.

3. Granice i rozwój akcji.

Pobudka. — Metoda analityczna. — Król Edyp i Sędziowie. — Ekspozycja bezpośrednia i pośrednia. — Ekspozycja zawikłana. — Ibsen. — Retrospektywne spojrzenie. — Początek, perypetja i finał. — Działanie i przeciwdziałanie. — Pięć zasadniczych momentów akcji.

Akcja dramatu nie pokrywa się w zupełności z historją zdarzenia. Poezja dramatyczna posiada właściwy sobie sposób traktowania historii zdarzenia, która sprawia, że nie wszystkie zdarzenia rozgrywają się przed naszymi oczyma. Dzięki temu początkiem akcji w dramacie może być taki punkt, który w historii zajmuje miejsce środkowe. Bardzo często, zwłaszcza w tragedjach, poeta obiera sobie za punkt wyj-

ścia taki późny moment, kiedy wypadki są już bardzo bliskie dojrzewania i rozwiązania. Jest to t. zw. metoda analityczna w dramacie, a najpiękniejszym jej przykładem jest »Edyp Król« Sofoklesa. Z chwilą, gdy się rozpoczyna widowisko, dokonają się już najważniejsze wypadki, a akcja dramatu ma na celu wydobyć je na światło, rozwikłać i wyciągnąć ostateczne konsekwencje. Z podobną metodą spotykamy się w »Sędziach« Wyspiańskiego; wypadki, jakie oglądamy na scenie, są tylko ostatecznym przeważeniem szali sprawiedliwości, mocno obciążonej oddawna spełnianiem zbrodni. Taki sposób budowania jest trudny, ale daje wrażenie bardzo silne, wstrząsa do głębi, dlatego bywa stosowany tam, gdzie chodzi o wydobywanie grozy tragicznej w jej przejawach najsilniejszych. Zdarzenia, rozegrane przed grą na scenie, Niemcy nazywają przedhistorją (Vorgeschichte); proponowałbym je nazywać »dziejami przedakcyjnymi«.

Dlaczego akcja dramatyczna nie zaczyna historii od początku, lecz wprowadza nas w środek rzeczy, łatwo wytłumaczyć. Dramat powinien z miejsca interesować i porywać, dlatego i akcja winna rozpoczynać się w momencie interesującym tak, by raz z miejsca ruszywszy, mogła się żwawo posuwać naprzód. Freytag nazywa ten początek akcji pobudką (der aufregende Moment) i żąda od niej siły. Dobre dramaty sceniczne, budowane ze znajomością psychologii widza, posiadają tę zaletę w wysokim stopniu. Zapolska stale wprowadza nas in medias res i rozpoczyna swe sztuki w sposób brawurowy. N. p. dramat jej p. t. »Ich czworo« rozpoczyna się od bardzo żywej kłótni małżeńskiej, która nas od razu zajmuje tak, że nie czujemy potem wysiłku ani przymusu, jaki sprawia orjentowanie się w sytuacji. Mówimy więc, że sztuka jest zajmująca i lekka.

Wobec takiego traktowania akcji na dramaturga spada inne zadanie, a mianowicie, musi on po-

informować widza o tych wszystkich wypadkach, które początek akcji poprzedziły i dla jej zrozumienia są ważne. Również widz musi być poinformowany o takich okolicznościach, jak czas, miejsce, środowisko. Ogół takich informacji nosi nazwę ekspozycji. Jest rzeczą jasną, że im bardziej akcja skraca historję zdarzenia, tem większe są zadania ekspozycji. Zadania te mogą być pojęte rozmaicie; w sposób bardziej bezpośredni i łatwy, albo w sposób pośredni i kunsztowny. Dramat dawniejszy nie lubiał zadawać sobie wiele trudu z ekspozycją. Zaraz w pierwszych scenach przez dłuższe opowiadanie którejs z osób dowiadywaliśmy się o wszystkim. N. p. »Barbara Radziwiłłówna« Felińskiego rozpoczyna się ekspozycją; dwie pierwsze sceny informują nas tylko o ludziach i sytuacji. Takie długie rozprawy są żywiołem niedramatycznym, wrogiem ruchu, żywości, życia. Podobnie rzecz się ma z »Fircykiem w Zalotach« Zabłockiego. Scena pierwsza nie zawiera żadnej akcji i ma znaczenie czysto informacyjne. Dwóch służących rozmawia o stosunkach, o panach swoich i podaje nawet dokładne charakterystyki psychologiczne głównych osób działających. Z punktu widzenia ówczesnej techniki poeta uczynił wiele, by scenę uczynić prawdopodobną, a tem samem ułatwić widzowi iluzję rzeczywistości, następnie by scenę uczynić interesującą i widza nie znudzić długimi wywodami. Mianowicie obaj służący długo się nie widzieli, wobec czego ma być naturalną i usprawiedliwioną ich wzajemną chęć wygadania się. Następnie stosownie do charakteru komedji nadał obu lokajom zakrój błazeński, co miało do tej rozmowy wprowadzić ton zabawny i zajmujący. Dzisiaj ekspozycja taka nas nie zadawała, jako łatwa i nienaturalna. Dramat nowszy informuje tylko okolicznościowo i mimochodem, oraz rozkłada ekspozycję na cały szereg aktów tak, że często rozwiązanie jest ostatecznem wyświetle-

niem, t. zn. ostatni moment akcji i ekspozycji zbiegają się razem. Taki skomplikowany sposób budowania dramatu lubiał szczególnie Iksen, a miał na oku nietylko wzgląd na naturalność, ale chciał widza intrygować i do końca trzymać w silnem napięciu. Finał jego dramatów nietylko kładzie kres walce, doprowadzając do rozwiązania, ale równocześnie rzuca światło wstecz, pozwala lepiej zrozumieć przebieg walki. Jest to t. zw. retrospektywny rzut oka wstecz. Takie retrospektywne spojrzenie, które ma na celu rzucać snop światła na poprzednie wypadki i dawać w końcowej sytuacji wyjaśnienie całego przebiegu akcji, spotykamy w »Małym Eyolfie«. Mąż i żona dochodzą po stracie dziecka do przekonania, że powinni poświęcić się pracy społecznej, zająć się gromadą bezdomnych dzieci, a gdy dzieła tego dokonają, wówczas ich mały Eyolf nie napróżno przyszedł na świat i nie napróżno im go zabrano. Refleksja ta podkreśla niezwykle i zastanawiający spłot wypadków i wpaja przekonanie, że było niejako zrządzeniem losu, by krótkie i tragiczne życie Eyolfa obudziło jego rodziców z egoistycznego snu i uczyniło ich ludźmi o pełnej wartości społecznej.

Zawikłaną ekspozycją posługuje się nie w tym celu, by zyskać naturalność, lecz by intrygować i trzymać w napięciu, Zapolska w znanym dramacie patrijotycznym p. t. »Tamten«. Pod koniec dramatu rozumiemy dopiero dziwną rolę, jaką odgrywał pułkownik Korniof.

By akcja zajmowała, walka namiętności musi być poważna. Osiągnie się to wówczas, gdy przedmiot walki będzie poważny, a udział stron walczących silny. Źródłem więc akcji, osią, dookoła której się ona obraca, jest konflikt, walka dwóch ludzi, dwóch obczów, lub dwóch idei, albo wogóle walka jednostki z przeciwnościami losu. Oprócz siły walka ta uderza jeszcze osobiwością, która polega na tem,

że w ciągu rozwoju przebieg wypadku doznaje obrotu; walka, doszedłszy do kulminacyjnego punktu, zmienia kierunek i przybiera wprost przeciwny początkowemu. Ten punkt zwrotny zwie się perypetją. Akcja, która się rozpoczyna pogodnie, kończy się niepomysłnie. Dzieje się tak w dramacie poważnym. Zrazu zdaje się panować spokój, bohaterowie są pewni siebie i najlepszej myśli; ale tu i ówdzie zjawiają się złowróżebne znaki burzy, horyzont się zaciemnia, gromadzą się chmury coraz cięższe i posępniejsze, aż wreszcie biją gromy — nadchodzi katastrofa. Inaczej dzieje się w komedji. Akcja, zrazu zawikłana, przemienia się w ciągu rozwoju w pomyślną; chmury, zgromadzone na widnokręgu, rozwiewają się, powoli się wyjaśnia i ucisza. Perypetja więc nadaje akcji charakter osobliwy i wrażenie pogłębia. Szczególnie jest ono silne wtedy, gdy przeciwieństwo między początkową a następną dola bohatera jest wielkie. Klasycznym przykładem może być »Król Edyp«, gdzie bohater jest dziwnie spokojny, pewny siebie, gdy tymczasem my już przeczuwamy, co go spotka. Taki silny odskok, który wstrząsa nami do głębi, spotykamy w »Otellu«. Dwoje ludzi tak wielką się kocha miłością, że zdawałoby się, że niebo zciągną na ziemię i rzucają sobie pod stopy. Tymczasem ta wielka miłość staje się dla nich nieszczęściem. Podobnie Ryszard III. zdaje się być wielkim i niepowstrzymanym, gdy w samej rzeczy widzi się ślepem narzędziem w ręku złośliwego losu, który go użył do wyniszczenia własnego rodu. Podobny kontrast spotykamy w komedjach. Do czego bowiem zmierza akcja w »Zemście« Fredry? Cześnik występuje na widownię z taką marsową twarzą, iż zdawałoby się, że lada chwila scena pokryje się trupami i krwią cieknie. Tymczasem przebieg wypadków zbiera z niego tę szorstką skórę i uwidacznia dobre w gruncie rzeczy serce. W niektórych komedjach, zwłaszcza utrzy-

many w stylu francuskim, ten odskok akcentowany jest z takim naciskiem, że komedia zdaje się służyć do zilustrowania i udowodnienia paradoksalnej niemal tezy. Są to t. zw. błyskotliwe pomysły, których dziś używa się w dramacie coraz częściej. Jest to zresztą zjawisko zupełnie naturalne. Dziś większość tematów jest wyczerpana i oklepana, ażeby więc starym rzeczom nadać urok nowości, trzeba je odświeżać przez nowy sposób opracowania. Tak rodzą się błyskotliwe pomysły i zamiłowanie w błyskotliwych paradoksach. Za przykład może służyć włoska komedia p. t. »Brzydki Ferrante«, gdzie w walce o urodziwą kobietę zwycięża nie piękny, jak Adonis, młodzieniec, ale starszy i bardzo brzydki mężczyzna. Z naszych komedjopisarzy pokusił się o taki błyskotliwy, paradoksalny efekt Nikorowicz, bo »W Gołębniku« zostaje na łodzie największy pogromca serc.

Jak widzimy więc, finał dramatu jest bardzo ważnym momentem i wymaga specjalnej troskliwości. Można go porównać do wniosku, prawidłowo wyprowadzonego z przesłanek sylogizmu. Punkt wyjścia przesądza już ostateczny rezultat. Związek ten ściśle między finałem a założeniem dramatu uwidoczni się nam lepiej, gdy rozpatrzymy charaktery, które dostarczają akcji głównych motywów. Odczucie i zrozumienie charakteru przekonuje nas, że musiało się stać tak, jak się stało.

Każda walka przeważa się raz w jedną, raz w drugą stronę, skutkiem czego mamy w dramacie dwa kierunki: działanie i przeciwdziałanie. Takie wzajemne mocowanie się dwóch stron widzimy w »Nieboskiej Komedji«. Hrabia Henryk jest człowiekiem bez serca, rozkochanym tylko w swych myślach. By obudzić w nim współczucie dla ludzi, duchy dobre zsyłają na niego dobrą, kochającą żonę i dziecko. Ale i duchy złe nie zasypiają sprawy.

By go utwierdzić na drodze fantazji i sparaliżować zbawienny wpływ ogniska domowego, zsyłają nai marzenia zwodnicze, fałszywą egzaltację, żądzę sławy. W ten sposób w dramacie przewyciężenie jednej trudności stwarza trudność nową, często jeszcze większą. Widzimy to n. p. w »Makbecie«. Chcąc poczyść się niepokoju, Makbet morduje podejrzanego mu Banka; zamiast jednak umocnić przez to swoje stanowisko, wpadł w położenie jeszcze gorsze. Bardzo subtelne wahania się akcji w dwie strony spotykamy w »Królu Edypie«. Tu następują po sobie kolejno dwa rodzaje momentów, z których jedno przemawiają za winą bohatera, drugie przeciw winie. W ten sposób akcja raz posuwa się naprzód, drugi raz cofa się wstecz, a wahaniom tym towarzyszy nastroj psychiczny bohatera, pełen cierpienia i dramatycznej siły. Ta rozwijająca się akcja ma jeden punkt kulminacyjny, gdzie antagonizmi dwóch sił dochodzi do najsilniejszego wyrazu. Jest to t. zw. przełom krytyczny, ponieważ od tego momentu akcja zaczyna chylić się ku rozwiązaniu. W rozwoju więc akcji dramatycznej wyróżnia się trzy zasadnicze momenty: 1. początek, obejmujący zadziernięcie węzła dramatycznego i ekspozycję; 2. punkt kulminacyjny, zawierający przełom krytyczny, albo przesilenie w rozwoju akcji, które decyduje o dalszym jej kierunku; 3. finał, obejmujący rozwiązanie, ewentualnie katastrofę.

Ponadto wyróżnia się jeszcze dwa momenty pośrednie. Jeden znajduje się między początkiem a przełomem i nazywa się stopniowaniem. W miejscu tem akcja, która stopniowo zdąża do punktu kulminacyjnego, bardziej się wikła, a tem samem rośnie napięcie. Drugi punkt pośredni znajduje się między punktem kulminacyjnym a finałem, oznacza stanowczy zwrot akcji w kierunku dobrego albo złego rozwiązania i nazywa się perypetją.

Oba te punkty pośrednie sprawiają, że akcja nie wznosi się zbyt gwałtownie do ostateczności, ani zbyt pospiesznie nie ulega rozwiązaniu.

Mamy więc pięć zasadniczych momentów akcji dramatycznej, które odpowiadają mniej więcej trzem lub pięciu aktom dramatu nowożytnego, względnie poszczególnym częściom tragedji starożytnej. Stopniowaniem jest n. p. w Makbecie zabicie Banka, w Balladynie zabicie Gralona i związek z Kostrynem.

4. Rozkład sił walczących.

Stosunek bohatera do przeciwnika. — Inicjatywa w walce. — Równowaga sił.

Jak mówiliśmy, w dramacie walczą dwie strony. Ze względu na przewagę jednej ze stron walczących Freytag wyróżnia dwa rodzaje dramatów, a mianowicie dramaty, gdzie inicjatywa spoczywa w ręku głównego bohatera, i dramaty, gdzie ster akcji trzyma w swem ręku przeciwnik głównego bohatera. W dramatach drugiego rodzaju bohater główny zajmuje zrazu stanowisko więcej bierne, sam nie zaczyna, lecz zaczepiany bywa. Sprowokowany przez wpływy zewnętrzne i okoliczności, zdobywa się wreszcie na energję, porywa się do czynu i w drugiej części dramatu góruje nad przeciwnikiem. Jako dramaty tego typu, wymienia Freytag: Otello, Król Lear, Clavigo, Emilja Galotti. Freytag ma pewne wątpliwości, czy taka budowa dramatu jest trafna:

»Lecz taki rodzaj i sposób budowania nie ma najlepszego uprawnienia dramatycznego, dlatego nie jest rzeczą przypadku, że najlepsze sztuki tego rodzaju przy rozwiązaniu tragicznem dorzucają do podniecenia i wrażenia widza przykre uczucie, które osłabia radość i ożywienie. One bowiem nie ukazują bohatera przedewszystkiem, jako naturę za-

czepną i żadną czynu, lecz jako jednostkę bierną, cierpiącą, którą potężną czyni akcja, oddziaływująca na nią zzewnątrz. Największą potęgą z wszystkich sił ludzkich, to co w sposób najbardziej nieprzeparty porywa serce widza, jest po wszystkie czasy umysł śmiały, który wewnętrzną swą treść bezwzględnie przeciwstawia mocom, które go otaczają. Istotą dramatu jest walka i napięcie; im wcześniej bohater główny ją wznieca i nią kieruje, tem lepiej.» (S. 96.)

Inne trudności nastęrcza dramat, gdzie inicjatywa i nici akcji spoczywają w ręku głównego bohatera. Jest on czynny w pierwszej połowie dramatu, podczas gdy w drugiej połowie zyskuje przewagę przeciwnik, skutkiem czego postać głównego bohatera może się osłabić. »Jednak mimo tej trudności poeta nie powinien się wahać, jakiemu ustosunkowaniu dać pierwszeństwo. Praca jego będzie cięższa, trzeba w takim położeniu wiele sztuki, aby dobrze wygotować ostatnie akty. Talent i szczęście winny to przezwyciężyć.» (S. 97.)

Inny teoretyk zauważył, że osobistość głównego bohatera wysuwa się na pierwszy plan szczególnie w dramatach heroicznych i historycznych. Tutaj bohater, »który, poetę skłonił głównie do wyboru przedmiotu, będzie wysuwał się silnie na czoło akcji«. ¹⁾ Natomiast inicjatywa spoczywa w ręku sił wrogich w dramatach psychologicznych i obyczajowych; tu może wchodzić w grę miłość, a jeśli obca siła usiłuje oderwać bohatera od drogiego przedmiotu, może natrafić na opór i rozbudzić silne, na wszystko zdecydowane namiętności.

Jeżeli jednak przypatrzymy się bliżej dramatom, przekonamy się, że odróżnienie to nie ma wielkiego sensu. W dramatach historycznych, społecz-

¹⁾ Rudolf Franz: Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen. Leipzig 1910. S. 42.

nych, o ile poeta stara się o obiektywizm, a unika tendencji, rozkład sił jest równy. N. p. Krasiński traktuje w sposób bezstronny Pankracego i Hrabiego Henryka, i jeśli mamy na oku tylko dwie ostatnie części Nieboskiej Komedji, trudno orzec, kto z nich jest głównym bohaterem. Także w Irydjonie mamy równomierny rozkład sił. Około Irydjona skupiają się wszystkie rozkładowcze siły państwa rzymskiego, które prowadzą do jego zguby: niewolnicy, gladjatorzy, cudzoziemcy, zdzięczniały cesarz. Z drugiej strony około Aleksandra skupiają się resztki starożytnych tradycji i cnót, dążących do restauracji dawnej potęgi. Gdyby utwór Krasińskiego był dramatem czysto historycznym, trudno byłoby orzec, kto jest głównym bohaterem, Irydjon, czy Aleksander. Ponieważ jednak Krasińskiemu chodziło głównie o zagadnienie narodowe i myśl patriotyczną, nic dziwnego, że postać Irydjona wysuwa się na czoło i główną przykuwa uwagę.

Równomierny rozkład sił spotykamy również w komedji takiej, jak »Zemsta«. Jest to komedja historyczna, gdzie poecie chodziło głównie o wskrzeszenie dawnych typów. Nic więc dziwnego, że Czesnik i Rejent jednakowo są tu traktowani.

Przypatrzmy się teraz utworom takim, jak »Makbet«. Ma on być — zdaniem Freytaga — przykładem dramatu, gdzie inicjatywa akcji spoczywa stanowczo w ręku głównego bohatera, podczas gdy siły przeciwne, zrazu niepozorne, dopiero powoli wyrastają ponad jego głowę. Kto jest jednak przeciwnikiem Makbeta? — król, Banko, czy Makduf? Wszystkie te osoby są tylko poszczególnymi momentami sił wrogich, walczących z głównym bohaterem, ale nie wyczerpują ich całości. Makbet walczy również sam z sobą, z ambicją, obawą, sumieniem, a o tem nie można zapominać. Jeżeli więc

uwzględnimy walkę wewnętrzną bohatera, wówczas rozkład sił w dramacie przedstawi się inaczej. Nim więc Makbet porwie się na czyn zewnętrzny i zamorduje króla, stoczy ze sobą walkę, a okoliczności zewnętrzne, które rozbudzają właściwą mu ambicję, stanowią w tym wypadku stronę prawdziwie zaczepną. Podobnie rzecz się ma z Balladyną, którą zmusza do walki los przez upokorzenia i uposledzenia.

Albo weźmy pod uwagę »Fircyka w Zalotach«. Zjeżdża on na wieś i ufny w swą sztukę uwodzenia, spodziewa się łatwo pozyskać rękę Podstoliny wraz z jej posagiem. Jest to bardzo prosty zabieg, wpływający z bardzo płytkich motywów. Takich zabiegów nie można jeszcze uważać za właściwą akcję dramatyczną, bo tę stanowi silne dążenie, wpływające z poważnych motywów. Jest to więc dopiero wstęp do właściwej akcji, która zaczyna się z chwilą, gdy Fircyk, podrażniony opornością Podstoliny, zaczyna się nią interesować, następnie kochać i dążyć usilnie już nie tylko do pozyskania ręki, ale wzajemności. W tym więc wypadku Fircyk pozornie tylko i zewnętrznie jest stroną zaczepną, w gruncie rzeczy zaś zostaje do walki wyzwany i zwyciężony.

Powyższe rozważania przekonały nas, że należy być ostrożnym przy zestawianiu sił walczących. Tę samą rzecz można rozpatrzeć jeszcze z innego punktu widzenia. Jeżeli bohater walczy, to walczy o coś, albo chce rzecz posiadaną obronić, albo rzecz pożądaną zdobyć. Mamy więc pewien cel działania. Otóż ten cel może mieć dwie strony; innym jest w rzeczywistości, niż się przedstawia bohaterowi. Na tę rzecz zwrócił uwagę Bellermann, który wyróżnia w tragedji obok celu działania cel tragiczny (Ziel der Handlung und das tragische Ziel):

»Nie jest to więc cel działających osób, które przeciwnie — często go wcale nie przeczuwają, lecz

cel poety. Jest on jak gdyby punktem zasadniczym, wedle którego on dzieło sztuki członkuje i formuje, i dlatego, choć on nie musi wcale znajdować się na końcu sztuki, można go nazwać słusznie celem. Jest nim czyn, wobec którego widz nabiera pewności o tem, że konflikt jest nieuchronny, t. zn. że bohater z koniecznością sam sobie grób kopie. Rozpatrzmy n. p. *Wallensteina*. Celem działania jest pozyskanie samodzielnej władzy książęcej; do tego celu bohater dąży, a siły przeciwne krzyżują mu plany i przeszkadzają; niema sceny, któraby z tem w związku nie pozostawała, jedność jest jasna. Ale tragedją staje się przedmiot dopiero przez to, że *Wallenstein* z powodu swej niezawisłości musi zostać zdrajcą.« (*Schillers Dramen*. I. S. 54.) Te dwa różne cele sprawiają, że bohater sam siebie widzi w innem świetle, a w innem świetle widzi go poeta i nam to daje do poznania. Na odtworzeniu równoczesnem tych dwóch różnych rzeczy polega cała kunsztowność kompozycji dramatycznej. Przykładów możemy przytoczyć wiele. *Aleksander* w »*Odprawie posłów greckich*« uważa się tylko za obrońcę swych interesów, gdy poeta widzi w nim czynnik, pracujący na zgubę ojczyzny. *Antoni* w »*Marji Magdalenie*« *Hebbła* uważa się za uosobienie cnoty i niezłomnego stróża moralności; my zaś widzimy w nim nieludzką zaciętość i potępiamy go. Przeciwnie, córkę jego, która kruszy się w poczuciu winy, darzymy sympatją i rozgrzeszeniem. W dramacie tym trudno nawet orzec napewno, kto jest głównym bohaterem, *Antoni*, czy jego córka? Tak samo w innym dramacie *Hebbła*, *Judyta* i *Holofernes* stanowią dwie równorzędne siły.

Reasumując dotychczasowe wyniki, możemy powiedzieć, że w dramacie zmagają się ze sobą dwie równorzędne siły, które rozwijają przed nami wszystkie swe zasoby. Jeżeli zaś jedna z tych stron, jak *Irydjon* u *Kraśińskiego*, lub *Wenedzi* u *Słowackiego*,

pociągają większą naszą uwagę, pochodzi to stąd, że poeci prócz zobrazowania walki mają jeszcze inne cele na oku, ideowe, patriotyczne i t. d. W innych zaś wypadkach, jak Makbet, albo »Cesarz i Galilejczyk« Ibsena, główny bohater dlatego wybija się na czoło, ponieważ siła, z którą walczy, rozprasza się na szereg momentów, a tem samem uderza słabiej wyobraźnię.

ROZDZIAŁ II.

CHARAKTERY.

1. Charakter rzeczywisty a kreacja dramatyczna.

Model a kreacja. — Jedność i rozwój charakteru. — Typowość. — Rysy indywidualne. — Charakterystyka bezpośrednia i pośrednia.

Charaktery pozostają w ścisłym związku z akcją, dlatego obowiązują je te same zasadnicze prawa, którym podlega akcja dramatyczna. Pod względem charakterystyki obowiązuje dramaturga, podobnie jak w obrębie akcji, prawo koncentracji. Jak widzieliśmy, akcja dramatyczna nie jest dokładnem powtórzeniem historii zdarzenia w całej jej rozciągłości i szerokości, lecz ujęciem w zwarte, ścieśnione linie. Podobnie rzecz się ma z ludźmi. Charaktery na scenie, czyli t. zw. kreacje dramatyczne, nie są wcale kopiami pewnych ludzi, portretowanemi w sposób drobiazgowy i niewolniczy. Charakter, wzięty z życia współczesnego, albo z historii, staje się w rękę dramaturga rudą kruszcową, z której on dopiero w ogniu swego natchnienia wytapia szlachetny metal. Dramaturg więc postępuje z materiałem stosownie do potrzeb, starając się tylko o trzy rzeczy, a mianowicie, by stworzona przez niego kreacja dramatyczna była prawdziwa, by silnie przemawiała do uczucia i wyobraźni widza, oraz by się łączyła z akcją, żyła jej życiem, a nie wiodła egzystencji odrębnej.

Aby rozpatrzyć bliżej ten stosunek modelu do kreacji dramatycznej, zastanówmy się najpierw, co my rozumiemy przez charakter człowieka. W znaczeniu ścisłym charakter człowieka obejmuje jego usposobienie, rodzaj i kierunek woli. Człowiek o charakterze stałym w jednakowych sytuacjach zachowuje się jednakowo, człowiek o usposobieniu zmiennym jest w swym postępowaniu nieobliczalny. W znaczeniu szerszym obok strony wewnętrznej zaliczamy do charakteru pozycję towarzyską i specjalną człowieka, a więc urząd, majątek, wiek i t. d. W ten sposób mamy pewną sumę rysów właściwych jakiemuś człowiekowi, które się składają na jego charakterystykę zewnętrzną i wewnętrzną. Wyłaniają się teraz następujące kwestje: 1. Jakie charaktery odpowiadają najlepiej poezji dramatycznej; 2. czy dokładność charakterystyki jest pożądana w dramacie, a jeśli nie, na jakiej zasadzie dokonuje się redukcji rysów; 3. jaką jest metoda charakteryzowania, czyli jak się tworzy i nadaje życie figurom dramatycznym.

1. Na pytanie pierwsze trudno odpowiedzieć ogólnie, ponieważ innych charakterów wymaga tragedia, innych komedia. W każdym razie charaktery poezji dramatycznej muszą odpowiadać jej duchowi i dlatego posiadać specjalne właściwości.

a) Przedewszystkiem by miały w sobie siłę dramatyczną, muszą posiadać i odsłaniać właściwości zdecydowane i interesujące. Dzięki temu nabierają żywości i barwy, a tem samem zajmują. Charakter przestaje być dramatyczny, gdy przestaje dążyć i zamiast woli doprowadza do głównego wyrazu inne strony duszy. W wypadku takim charakter nabiera zabarwienia epicznego, lub lirycznego. Wyobraźmy sobie na scenie idyllę miłosną, gdzie kochankowie upajają się tylko czarem swej miłości. Obrazek taki może być interesującym w operze, gdzie księżycowe oświetlenie i muzyka pozwalają nam wżyć się w sytu-

ację. Natomiast w dramacie każdy dialog miłosny, o ile ma interesować, musi mieć charakter walki; kochankowie muszą się czemuś opierać i coś zwalczać, przekonywać się nawzajem, podbijać, doznawać zawodu lub t. p. Z tego też powodu w »Zemście« Fredry scena miłosna między Klarą i Wacławem nie należy do silniejszych i lepszych w tej komedji. Bohater powieści może się bawić, nudzić, opowiadać, płakać, bohater dramatyczny zaś musi mieć oczy zwrócone ustawicznie na jeden cel i do niego wytrwale dążyć. Są to więc postulaty, wypływające z warunków iluzji scenicznej.

b) Dalej charakter dramatyczny musi być jednolity. Nie znaczy to, by w naturze jego tkwiła jedna jedyna właściwość, jedna wada, lub jedna zaleta. Charakter taki byłby ubogi, a jednolitość nie wyklucza wcale bogactwa duchowego. Tu chodzi o jeden zasadniczy rys charakteru, który wpływa na wolę i nadaje jej kierunek. Ten rys zasadniczy ma nadawać charakterowi właściwą barwę i wpływać na akcję. W życiu codziennem nie zaznacza się u ludzi tak dobitnie ten zasadniczy rys charakteru. Na scenie jednak musi on być uwydatniony, bo inaczej sama figura byłaby blada, a przebieg akcji nie posiadałby znamion konieczności. Takie wyszczególnianie zasadniczego rysu charakteru, ważnego dla akcji, nazywa Freytag procesem idealizowania. »Proces idealizowania zaczyna się tem, że zarysy charakteru historycznego albo wogóle takiego, który nabrał wartości (dla twórcy), ulegają przekształceniu stosownie do potrzeb sytuacji, zarysowanej w umyśle. Rys charakteru, potrzebny odczutom momentom akcji, staje się zasadniczym rysem istoty, któremu inne właściwości charakteru podporządkowują się, jako uzupełniający dodatek.« ¹⁾ Zamiast nazywać ten proces idealizowa-

¹⁾ Technik des Drama. S. 233.

niem, jest rzeczą wygodniejszą widzieć w nim wynik koncentracji, grającej tak ważną rolę w poezji dramatycznej. Natomiast o idealizowaniu byłoby stosowniej mówić tam, gdzie potęguje się zbytnie rysy charakteru nie celem uzyskania siły dramatycznej, żywości figur i konieczności akcji, lecz dla celów odmiennych. Celem takim mogłaby być chęć ukazania pewnej figury w świetle lepszym, doskonalszym, jako wzór cnoty lub bohaterstwa. Tego rodzaju idealizowanie widzimy n. p. w »Sułkowskim« Żeromskiego, rycerzu bez skazy. Natomiast z koncentracją mamy do czynienia w Makbecie, w którego charakterze stanowisko naczelne zajmuje niezwalczona ambicja, nie będąc zresztą jedną jedyną właściwością tego charakteru. Bohater musi być swemu charakterowi wierny. Już Arystoteles zaznacza, że »nawet jeżeliby ktoś zamierzał skreślić charakter chwiejny, musi on być stale chwiejnym«. Charakter więc nie może się w ciągu akcji zmieniać, ani czynić czegoś, coby się sprzeciwiało jego naturze. Często spotyka się wykroczenia przeciw tej zasadzie. N. p. w komedji Abrahamowicza i Ruszkowskiego »Mąż z grzeczności« jest bohater w pierwszej połowie sztuki do przesady nieśmiały i nieporadny, gdy nagle zdobywa się na niezwykłą energję, stanowczość i t. d.

c) Każda figura na scenie musi mieć swoją odrębną fizjognomję, która pozwala jej wyróżnić się od otoczenia i żyć własnem życiem. Dotyczy to szczególnie figur drugorzędnych, które wraz z figurami głównymi winny tworzyć jedną, żywą całość. Istotnie, dobry dramaturg umie nawet postacie służących ożywić i uczynić interesującemi. Czynią to nawet poeci epiczni, a na wielką skalę Mickiewicz w »Panu Tadeuszu«.

d) Wreszcie charakter w dramacie nie powinien być gotowy, lecz ma się rozwijać. Ten fakt, że bohater powoli odsłania nam swoje oblicze, że rośnie

przed naszymi oczyma, dźwiga się na wyżyny i zdradza coraz to nowe zalety, staje się źródłem siły dramatycznej. Postać gotowa, odrazu skreślona, lepiej się nadaje do epiki. Freytag zaznacza, że właśnie bohaterowie Moliera są takimi postaciami gotowemi (innerlich fertig), skutkiem czego rzecz cała polega później na ich stosunkach wzajemnych, co ich pozbawia życia dramatycznego. Postulat powyższy wypływa z ogólniejszej zasady estetycznej, która wymaga stopniowania wrażeń.

2. Drobiazgowo wykończone charakterystyki ludzi, o wielkiem bogactwie rysów, spotykamy tylko w romansach. W poezji dramatycznej charakterystyka jest mniej dokładna, o ilości zaś rysów charakterystycznych decyduje wzgląd na akcję i ogólny cel dramatu. Dla akcji najważniejszą jest charakterystyka wewnętrzna, ponieważ ona decyduje o postępowaniu człowieka. Gdzie natomiast poeta kusi się o pewne cele realistyczne, chce malować życie i dawać figury z życia, tam charakterystyka musi być dokładniejsza i musi uwzględniać także stronę zewnętrzną człowieka.

Co się tyczy charakteru wewnętrznego, w obrębie tym możemy wyróżnić rysy ogólnoludzkie i czysto indywidualne. Weźmy pod uwagę skąpca; skąpcy różnych wieków i narodów zgadzają się ze sobą w kilku rysach zasadniczych, są pod pewnemi względami do siebie podobni, jak dwie krople wody. Poza tem każdy z nich ma swoją odrębną fizjognomję, ściśle osobiste upodobania i słabości. Suma rysów ogólnych, rysów, które są wspólne większej grupie ludzi, tworzy typ. Bohaterów dramatycznych, wyposażonych tylko w rysy typowe, nazywamy typami. Natomiast bohater, który obok rysów typowych dla pewnej grupy, ma w swem usposobieniu także rysy czysto indywidualne, zwie się charakterem. Ta dystynkcja jest bardzo ważna. Figury Sofoklesa są typami, figury

Szekspira, charakterami, dlatego można mówić o tragedjach albo komedjach typów i charakterów. Ma to także wielki wpływ na akcję, która raz jest prosta, raz bardziej skomplikowana, bo do wycienienia charakterów potrzeba epizodów i bogactwa sytuacji.

Obok redukowania pewnych stron charakteru, poezja dramatyczna wymaga równocześnie potęgowania stron innych. Trudno oznaczyć granicę, do jakiej można takie postępowanie posuwać. Decyduje tu tylko intuicja psychologiczna; dramat przedstawia nam pewnych ludzi bardzo dobrych, albo bardzo złych. Zdajemy sobie sprawę z tego, że takich ludzi w życiu niema. Jak długo jednak czujemy, że tacy ludzie mogliby istnieć, wszystko jest w porządku. Dopiero gdy ta granica zostanie przekroczona, możemy zarzucać poecie, że dopuścił się przesady, że stracił realny grunt pod nogami. Na tem właśnie polega różnica między Szekspirem a Schillerem; u pierwszego bowiem jest prawda życia, u drugiego zaś fałszywy idealizm.

Freytag podaje taką regułę, obowiązującą charakterystyki dramatyczne: »Charaktery dramatu winny ujawniać te tylko strony natury ludzkiej, które akcję posuwają naprzód, albo ją motywują.« Reguła jest w zasadzie słuszna, lecz w stosowaniu jej należy być ostrożnym. Możnaby się bowiem zapytać, co za sens ma pojedynek Hamleta z Laertesem, albo dlaczego Słowacki kazał Kordjanowi przed samą egzekucją skakać przez piramidę bagnetów. Przy bliższem wejściu przekonujemy się, że sceny te rzucają wiele światła na bohaterów i poważnie przyczyniają się do zrozumienia ich psychiki. Mianowicie okazuje się, że nie tchórzostwo, albo brak energii staje im na drodze do czynu, ale głębsza przyczyna.

3. Gdyby poezja wogóle, a tem samem i dramat były naśladowaniem rzeczywistości, wówczas charak-

teryzowanie byłoby zadaniem lekkim. Jak wiadomo, figury woskowe, naśladowujące rzeczywistość, odpychają nas, podczas gdy rzeźba zachwyca. Podobnie i kreacje dramatyczne nie mogą być kopjami. Poeta dramatyczny winien nam tylko zdradzać charaktery, a nie tłumaczyć albo opisywać. W tym celu musi się on ograniczyć do kilku rysów charakterystycznych i tak je podać, by one mogły się zlać w naszym umyśle w jedną całość. Takie odgadywanie charakterów sprawia nam satysfakcję i jest źródłem takiej samej rozkoszy, co wykrywanie prawidłowości akcji. Charakter, wiernie oddany i opisany, byłby dla nas tylko przedmiotem do oglądania; bawi nas zaś dopiero taki charakter, którego możemy odgadywać. Odgadywanie charakterów polega głównie na wczuciu się w ich psychologię. Znamy człowieka dobrze dopiero wtedy, gdy wiemy, z jakich pobudek działa. Jeśli więc dramaturg zręcznie odsłania nam pobudki działania jakiegoś człowieka, pozwala nam najlepiej poznać jego charakter. Jest to t. zw. charakterystyka pośrednia, która się posługuje rozmaitemi środkami. Jeżeli osoby nie wypowiadają jasno myśli, lecz tylko zlekka zaznaczając cel, do którego dążą, wówczas jesteśmy świadkami bardzo mistrzowskich pojedynków. Wiele takich subtelności mamy w »Weselu«, gdzie lekkim gestem, niedomówionem słowem osoby ujawniają nam fizjognomję duszy. Wyspiański naśladuje tu w sposób mistrzowski technikę malarską, która za pomocą kilku rysów daje żywy portret człowieka, o wiele żywszy, niżli najbardziej drobiazgowa kopia. Na tem polega różnica między pracą mrówczą a śmiałymi rzutami prawdziwie twórczego talentu.

Przypatrzmy się dialogowi Maryny i Poety (Akt. I. Sc. 15.):

MARYNA:

a myśl moja het, het, het...

POETA:

Elektryczność z oczu bije

MARYNA:

Zgrzałam się przy tańcowaniu.

POETA:

Pani marzy o kochaniu, —
co tam pani serce czyje

MARYNA:

Może pańskie serce zatem,

W dialogu tym Poeta stara się być ugrzecznionym i ujmującym, stara się przypodobać Marynie pięknem słowem i gestem. Maryna jednak zachowuje się opryskliwie i szyderstwem odpowiada na komplementy. Aby zrozumieć ten rozdzźwięk, trzeba wiedzieć, że oni co innego mówią, niż myślą. Następnie trzeba się domysleć, co w głębi ich dusz siedzi? Wyspiański w sposób dyskretny zdradza nam ich stan wewnętrzny. Poeta, to człowiek światowy, przeżyty, chory na nudy, więc radby się zabawić z jakąś naiwną panienką. Maryna natomiast jest pełna życia, a przytem trzeźwa; jej na czule słówka nie weźmie. Właśnie tańczyła z Czepcem; chłop to silny i gdy ją chwyci w pół, zobaczyła gwiazdy. Właśnie pozostaje pod wrażeniem tej siły elementarnej i myśl jej leci het! het!, gdy zjawia się poeta, dekadent. Kontrast wspaniały i chwila najmniej do tego odpowiednia, by mógł się jej poeta podobać. Ukrywa więc swoje myśli, daje odpowiedzi wymijające (zgrzałam się przy tańcowaniu), a wreszcie daje mu do poznania, że się rozumie na lisach farbowanych i nie da się złapać w sieci, jakie zastawia poeta. Te niedomówienia więc, te ćwierć słowa nadają dialogowi więcej uroku i wymowności, niż go długie posiadają tyrady.

W podobnym duchu utrzymany jest dialog między Rachelą a Poetą, który znów ponosi porażkę, gdy chce Racheli dopomóc w zrealizowaniu jej romantycznych marzeń.

Przeciwieństwem takiej charakterystyki bezpośredniej jest charakterystyka pośrednia, gdy musimy brać na wiarę postać za taką, za jaką ją uważa otoczenie. Przykładem może być Władysław Drzewicki w »Topieli« Przybyszewskiego. Całe otoczenie mówi o nim z uszanowaniem, jako o człowieku wyjątkowym, uczonym, lecz my tego wszystkiego nie widzimy.

2. Rodzaje charakterów.

Zestrój charakterów z całością dzieła. — Intuicja, obserwacja i lektura, jako źródła charakterów. — Nowość i figury stereotypowe. — Psychologia kobiety w dramacie. — Męskie typy kobiece.

Rodzaj charakteru jest przede wszystkim zawisły od rodzaju walki, która może być mniej lub więcej poważna. Inne więc charaktery posiada tragedia, inne komedia. Dana osoba, posiadając pewną naturę i znajdując się w pewnem położeniu, stawia sobie jakiś cel i do niego dąży. Jeżeli to jest cel wielki, a trudności poważne, osoba ta wystąpi również w świetle poważnem. Cel przeciętny, a trudności błahe, ukazują nam postać daną w świetle wesołem. Trzy te rzeczy: charakter, cel, trudności muszą ze sobą harmonizować. Brak zharmonizowania w takim wypadku budzi niezadowolenie.

Wyobraźmy sobie bohatera, zakrojonego na miarę tragiczną, na tle akcji, wynikającej z błahych powodów, albo toczącą się o błahe cele. Coś podobnego mamy w sztuce Ottona Ludwiga p. t. »U leśnych rubieży« (Erbförster). Leśniczy, uważając za swój obowiązek troskę o dobro lasu, rozpoczyna walkę z właścicielem, tracąc wszelkie poczucie obowiązującego prawa. W rezultacie robi on na nas wrażenie dziwaka, zasługującego na politowanie, ale bynajmniej nie wzrusza głęboko i tragicznie.

Może mieć miejsce również wypadek przeciwny, t. zn. bohater nie dorasta do wyżyn akcji, okazuje się za mały, niżli okoliczności wymagają. N. p. w »Mazepie« Słowackiego niezupełnie zadawała rola, jaką odgrywa król Jan Kazimierz. Jego nastrój miłosnkowy stanowi wyraźny dysonans tam, gdzie chodzi o życie i śmierć. Wreszcie błahe albo pozorne mogą być trudności, które ma bohater do zwalczania. Wytwarzają się wówczas nienaturalne sytuacje. Spotykamy je w »Lilli Wenedzie«, gdzie uratowanie Derwida od śmierci głodowej jest zbudowane na bardzo naiwnych przesłankach.

Powstaje pytanie, z jakiego materiału dramaturg buduje charaktery? Czerpie on z źródeł różnych, któremi są: intuicja psychologiczna, obserwacja, studja. Podstawą jest intuicja, czyli znajomość serca ludzkiego. Na niej opiera się przedewszystkiem charakterystyka wewnętrzna, obejmująca uczucia, myśli i dążenia. Obserwacji zawdzięcza dramaturg charakterystykę zewnętrzną, zachowanie, ruchy, wyraz twarzy danej figury. Wykończenie tej charakterystyki zewnętrznej należy do aktora na scenie, zawsze jednak musi on znaleźć w sztuce pewne wskazówki. Wreszcie wiele motywów i bodźców znajduje dramaturg w lekturze. W jaki sposób z tych trzech źródeł powstaje i kształtuje się jednolite dzieło, usiłował wykazać Wyspiański w studjum o Hamlecie.

Galerja charakterów ludzkich jest bardzo bogata, wprost niewyczerpana, jak życie. Jakkolwiek już wiele figur powołano do życia na scenie, talent prawdziwy zawsze zdąży odnaleźć strony nowe i interesujące. Figury zużyte, powtarzające się, nazywają się stereotypowe. Szczególnie komedia obfituje w takie figury stereotypowe, jak teściowa, uwodziciel, ludzie, chorujący na pańskość i t. d.

Prawdziwa intuicja psychologiczna pozwala dramaturgowi uwzględnić w charakterystyce osób

nawet rysy najdrobniejsze, a jednak znamienne. Przedewszystkiem musi on uwydatniać różnicę płci. Inną jest natura kobiety, inną mężczyzny. Na scenie kobieta musi być kobietą, jeśli ma nas zachwycać prawdą i wdziękiem. Istnieje najpierw ogólne znamię kobiecości, które się rozpada na szereg cech rodzajowych. Istnieją więc dziewczęta proste i naiwne, bezmyślne lalki i zepsute kokoty, dystygowane matrony, złośliwe intrygantki i t. d. Właściwa kobietom uczuciowość i przebiegłość przybiera odcień dodatni lub ujemny. Raz przemienia się w bezgraniczne poświęcenie i zapobiegliwość Lilli Wenedy, raz zaś wybucha namiętnością Gwinony lub Medei. W czasach nowszych zamiast traktować tę kobiecość w jej indywidualnych przejawach, jak to czyni Szekspir, poczęto ją uogólniać. Na tem tle powstały dramaty, poświęcone specjalnie zagadnieniu płci, dramaty, oderwane od życia i prawdy. Tu należy »Ojciec« Strindberga i wiele utworów Ibsena.

Obok cech ogólnych kobieta posiada cechy rasowe i narodowościowe. Szczególnie wielka różnica zachodzi między kobietą południa a północy. Kobieta niemiecka znana jest naogół z trzeźwości i charakteru prozaicznego; brak jej rysów delikatniejszych, marzycielskich, które stanowią urok kobiecości. Pewien autor niemiecki tłumaczy to surowemi warunkami i twardą walką o byt, które w ciągu wieków nastroiły kobietę poważniej. Cecha narodowego charakteru u kobiety może wpływać poważnie na stosunek widza do niej i upodobanie. Szekspira »Romeo i Julia« bywa wielbiony, jako wzór poezji erotycznej nie tylko swego czasu, ale wszystkich epok. Tymczasem o utworze tym z niechęcią wyraża się filozof niemiecki Hartmann. W stosunku tych kochanków nie widzi głębszych uczuć, lecz tylko szaf zmysłowy, właściwy ludom południowym, pełnym fantazji i temperamentu, od których Szekspir utwór

ten zapożyczył.¹⁾ Kobieta francuska ma przede-
wszystkiem nerwy i kieruje się głównie wrażeniami.
Typ takiej kobiety, szukającej emocji, przenosiła na
naszą scenę Zapolska. Najznakomitszym typem dziew-
czyny polskiej jest Zosia z »Pana Tadeusza«; zna-
mionuje ją silnie, szczerze bijące serce i lekkie, dale-
kie od przesady marzycielstwo. Ta synteza fizy-
cznego piękna i duchowego zdrowia odzywa się
w nowszych sztukach dramatycznych, choć czas po-
zbawił ją wiele świeżości i czystości.

Ponieważ w naturze kobiety leży bierność i
delikatność, nie odpowiadają jej w dramacie role,
które wymagają wiele siły, energii, zabiegów. W wy-
padkach takich kobieta łatwo traci charakter nie-
wieści, a przybiera fizjognomję męską. Takim wybi-
tnie męskim typem kobiety jest n. p. Grażyna lub
księżna Kurcewiczowa. Wielcy poeci umieją szczę-
śliwie wybrnąć z tej trudności i pogodzić dwie te
rzeczy przeciwne, siłę i słabość kobiecą. Wielce czyn-
ną, porywającą się na śmiałe rzeczy, jest Lady Mak-
bet. Zastanówmy się jednak, z jakich pobudek wy-
pływa jej czyn i jakie dla niej wywołuje skutki? Lady
Makbet bierze udział w morderstwie tylko z powo-
du pogardy dla słabości i tchórzostwa męża. Śmiały
więcej jej czyn nie wypływa z odwagi, która jest po-
budką właściwą mężczyźnie. Dokonawszy tego czy-
nu pod wpływem spotęgowanych uczuć, nie jest zdol-
na go udźwignąć. Rzecz to zupełnie naturalna; czynu
tego nie zrobiła wola, więc i wola go nie udźwignie.
W ten sposób Lady Makbet wychodzi ponad poziom
przeciętnej kobiety, nie przestając równocześnie być
kobietą.

Podobnie nie razi nas Roza Weneda mimo swej
siły i grozy. W jej charakterze niema ani rycerskiej

¹⁾ Eduard Hartmann: Shakespeares Romeo und Julia.
Leipzig 1874.

odwagi, ani męskiej konsekwencji; jest tylko zaciętość, ślepa i głucha na wszystko namiętność, która tamte rzeczy zastępuje. Dlatego Roza jest mimo wszystko kobietą.

3. Środki charakterystyki.

Kontrast. — Przydawanie plam. — Zalety i wady. — Brzydota. — Demonizm. — Refleksja.

Poeci dramatyczni posługują się najrozmaitszemi środkami, by uwydatnić pewne rysy charakteru, albo nadać im tej siły i ciepła, które są zdolne uczynić ich bliskimi naszej wyobraźni i sercu. Zastanówmy się nad niemi!

a) **K o n t r a s t.** Zestawienie dwóch charakterów przeciwnych służy najlepiej do uwydatnienia postaci. Środkiem tym często posługują się poeci, zestawiając w sposób kontrastowy zarówno momenty akcji, jak i osoby, biorące w tej akcji udział. Słowacki obok młodego a wcześniej zwiędłego Kordjana postawił Grzegorza. Pierwszy, w kwiecie wieku, ma za sobą tylko kilka wyimagowanych nieszczęść, a patrzy na świat czarno i myśli o życiu z niechęcią. Drugi dźwiga na karku sporą liczbę krzyżyków, przeszedł twardą szkołę życia, doznał niejednej przeciwności losu, a jednak jest pełen otuchy i siły. Przy tem zestawieniu obaj wiele zyskują i wyglądają, jak karzeł obok olbrzyma. Również kontrastowemi figurami są Roza i Lilla Weneda.

b) **P r z y d a w a n i e p l a m.** Rzadko bywają w dramacie bohaterami ludzie bez skazy. Jest w tem dużo racji. Już Arystoteles domagał się, by charakterzy bohaterów były mieszaniną pierwiastków złych i dobrych, gdyż tylko wówczas mogą one zdobywać naszą sympatję. Rycerzem bez skazy, wolnym od wszelkich słabostek, jest n. p. Irydion. Młody, przystojny, bogaty człowiek nie żyje dla siebie, nie ma

żadnych osobistych potrzeb; jest ucieleśnioną myślą tylko. To uwydatnianie jednej tylko strony jego charakteru czyni go postacią posagową, chłodną, niezdolną bezpośrednio działać na serce.

Nawet poeci epiczni, aby nadać postaciom siłę wyrazu, starają się ich ukazać z różnych stron. A więc Homer zapoznaje nas nie tylko z męstwem Achilleśa, lecz prowadzi nas również do namiotu, ukazuje jego stosunek do branki, odsłania drobne słabostki. Z tego punktu widzenia spotykały Sienkiewicza zarzuty, że jego Longinus jest postacią, jak na człowieka, za bardzo anielską.

Ażeby móc ukazać bohatera z różnych stron, wprowadza się do akcji głównej motywy poboczne. Najczęściej bywa stosowany motyw miłosny tam, gdzie walka o inne rzeczy się toczy. Tak romans miłosny Hamleta z Ofelią czyni nam postać Hamleta zrozumialszą i bliższą. Podobnie Elsinore, kochając Aleksandra, staje się dla nas prawdziwszą, a jej ofiara tem większa i boleśniejsza.

Charaktery zupełnie złe, ludzie, pozbawieni wszelkich szlachetniejszych pobudek, mogą odgrywać tylko role drugorzędne, epizodyczne. Taką postacią jest n. p. Kostryn, którym Balladyna posługuje się do czasu, jak narzędziem, a potem odrzuca. Spotyka go więc nędzny koniec, na jaki zupełnie zasłużył, a to zadawała nasze poczucie moralne.

Mniej szczęśliwy był Słowacki w »Lilli Wenedzie«, gdzie Śláz odgrywa rolę stanowczo za wielką; przez kłamstwo pozbawia Wenedów możność odzyskania złotej harfy, a tem samem przyczynia się do ich klęski. Ta doniosła rola, jaka przypadła w udziale nędzemu Ślázowi, wypłynęła z motywów czysto ideowych; stanowi wynik krytycznego poglądu Słowackiego na dzieje polskie, gdzie mierność przeważała szalę losu w decydujących chwilach.

Mieszanie pierwiastków złych i dobrych spotykamy w osobie Makbeta, bez czego byłby mało interesującym zbrodniarzem.

Są nadto pewne właściwości charakteru, które dla danego człowieka są równocześnie źródłem słabości i siły. Do rzędu takich zalet należy wielka miłość Otella i wielka cnoty Desdemony; pierwsza łatwo przeradza się w niepohamowaną zazdrość, druga w dziecięcą bezbronność. Podobnie skonstruował Słowacki Kirkora. Z jednej strony jest to marzyciel, idealista, rycerz bez skazy, zdolny do poświęceń. Takim wielkim idealistą czyni go brak ambicji osobistej, skromność, a to czyni go równocześnie silnym i słabym, wynosi go i niszczy. Taka wielka, nadludzko czysta dusza jest na ziemi bezbronna, bo oto gdy jedną ręką zwalcza zło, uosobione w Popielu, drugą rękę oddaje na usługi zbrodniczej Balladyny. Jak widzimy więc, najpotężniejsza wielkość ma swoją piętę Achillesową.

c) Brzydota. Każda sztuka może traktować motywy, które same przez się brzydkie i odrażające, przez odpowiednie opracowanie nabierają powabu. Już Słowacki w »Królu Duchu« wykazał, czem jego Popiel przewyższa »rzymskich Herodów«. Zło pociąga artystów w szczególnych tylko objawach, najczęściej jako t. zw. demonizm. Zbrodniarz zwykły morduje dla zysku, demon dla żądzy niszczenia, jak Arab w poemacie Słowackiego. Zagadnieniem tem zajmował się również Ibsen i w usta bohaterki swej, Heddy Gabler, włożył następujące zdanie: »Cóż znaczy las cały wyciąć, byle oczy napoić nowym i nieznanym widokiem.« Psychologja więc demonizmu ma polegać na tem, że dana jednostka, czując niezaspokojony głód wielkich wrażeń, zadawała swe żądze bez oglądania się na cudze cierpienia i krzywdy. Wspaniałą postać takiego demona-niszczyciela dał Szekspir w osobie Ryszarda III. Jest to taka wielkość,

taka siła, rozwijająca się z taką swobodą i naturalnością, że wstręt nasz usuwa się w cień, a do głosu dochodzi podziw. Tylko wielcy mistrze mogą z powodzeniem dotykać takich tematów.

Brzydką i niesympatyczną w naturze jest postać takiego zwyrodniałego człowieka, jak stolarz Engstrand w »Upiorach«. Jeżeli on jednak estetycznie działa i nie stanowi dyscnasu, pochodzi to stąd, że zajmuje nas głównie siła i trafność charakterystyki i związek z akcją. Rzeczy te łagodzą pierwotne, szorstkie wrażenie i przedmiot, z natury wstrętny, czynią interesującym.

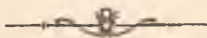
Wiele brzydoty i ułomności spotykamy w komedjach, ale brzydotę tę pozłaca i łagodzi humor i komizm. Jeżeli jednak poeta nie zna miary i przesadza, wówczas powstaje karykatura.

d) R e f l e k s j a. Każdy człowiek miewa chwile refleksji. W momentach takich zastanawia się sam nad sobą, bada własne uczucia i pożądania i w ten sposób poznaje samego siebie. Powstaje pytanie, czy takie refleksje w ustach osób na scenie mogą służyć celom charakterystyki? Szekspir często posługuje się tym środkiem, a nawet osobom innym każe opisywać charakter pewnych figur. O Makbecie powiada jego żona:

Znam ciebie,
Radbyś być wielkim, nie wolnyś od dumy,
Ale uczciwie chciałbyś cel jej pojąć:
Wyniosłość chciałbyś zgodzić ze świętością.

Taką refleksję obowiązuje to, co później powiemy o monologu. A więc refleksja musi być naturalna. Jeśli się ona pojawia, muszą zachodzić ku temu powody pewne albo w sytuacji, albo w usposobieniu danej osoby. W tym wypadku Lady Makbet wydobywa na jaw to tylko, co tkwi domyślnie w liście

męża. Precyzując jasno jego myśli, nietylko ułatwia orientację widzowi, ale równocześnie zamierza sama powziąć ważne decyzje. Jak widzimy więc, refleksja ta nie jest czemś dodatkowem, nie jest rodzajem komentarza, dodanego do utworu. W tem znaczeniu może mieć pełne uprawnienie. Jeżeli jednak główny ciężar charakterystyki spoczywa na refleksji, albo opisach, wówczas figury tracą życie, barwę, stają się manekinami, poruszanemi widoczną ręką poety.



Cz. III.

Gatunki i Systemy dramatyczne.

ROZDZIAŁ I.

Gatunki i Systemy dramatyczne.

Poezja dramatyczna obfituje w rozmaite odmiany. Powstaje pytanie, co jest podstawą tego podziału na gatunki? Momentem decydującym może być mechanizm, który w ruch wprawia akcję, a co za tem idzie, odmienność figur. Jak widzieliśmy, akcja dramatyczna ulega przeobrażeniu, a ponieważ ono może się dokonywać w dwóch kierunkach, różniamy dramat poważny i wesoły. Są to dwa zasadnicze typy, w obrębie których zaznaczają się rozmaite odmiany. Historia dramatu zna jeszcze typ pośredni, który w różnych czasach rozmaicie był nazywany; wymaga on jednak specjalnego traktowania, ponieważ się wyłamuje z pod ogólnych praw poezji dramatycznej. Mianowicie akcja dramatyczna bywa załamana, charaktery nie są jednolite, obie zaś te rzeczy (konsekwencja akcji i charakterów) składa się na ołtarzu idei lub tendencji moralizującej; charaktery są połowiczne, akcja przybiera obrót niespodziewany, wszystko zaś ma wynagradzać szlachetność tendencji.

Dramat poważny, t. zn. o zakończeniu nieszczęśliwym dzieli się na dramat właściwy i tragedję. Nie jest to rzeczą łatwą powiedzieć, czem właściwie różnią się od siebie oba te gatunki. Arystoteles w swej poetyce mianem tragedji obejmuje obie te rzeczy, nie odróżniając tragedji od dramatu. Jak poucza nas

historja literatury greckiej, tragedia była zjawiskiem wcześniejszem, niż dramat. Utwory Sofoklesa zasługują w całej pełni na miano tragedji, natomiast utwory jego następcy Eurypidesa są tylko dramatami. Wobec tego nie należy zdążać do poznania istoty tragedji przez dramat, lecz odwrotnie, dążyć do zrozumienia dramatu przez porównanie go z tragedją.

Dramat wesoły występuje również w postaciach różnych. Najszlachetniejszą jego odmianą jest t. zw. komedja. Jest to utwór, budowany tak samo, jak tragedia, architektonicznie, mający pełne pretensje do artyzmu, a nawet mimo wesołości, cele poważne; poprawę obyczajów. Bardziej swobodnemi gatunkami dramatu wesołego są farsy. Utwory te, o dowolnej budowie akcji, pełne sztuczności i przesady w pomysłach i charakterach, nie mają większej pretensji, lecz zadawalają się czasowem powodzeniem na trzeciorzędnych scenach. Osobny rodzaj sztuki stanowi dramat muzyczny.

Mamy więc następujące gatunki poezji dramatycznej:

1. Dramat poważny:
 - a) tragedia, b) dramat, c) sztuka dramatyczna.
2. Dramat wesoły:
 - a) komedja, b) farsa.

Nadto w obrębie tych gatunków możemy wyróżniać dramaty historyczne, obyczajowe, tendencyjne i t. d.

Oprócz gatunków dramatycznych można wyróżniać systemy dramatyczne. Istnieją dwa zasadnicze systemy dramatyczne, które rozwinęły się w rozmaitych warunkach i niezależnie od siebie. Jest to forma starej tragedji greckiej i forma średniowiecznych misterjów.

Tragedja grecka rozwinęła się z obrzędów religijnych na cześć Dionizosa, dlatego zatrzymała

zawsze charakter liryczny i nastrój wzniosły, patetyczny. Element liryczny wyobrażał chór, który przypatrywał się akcji, lecz udziału w niej nie brał. Niektórzy krytycy chcieli nadać chórowi temu znaczenie ogólniejsze, filozoficzne. Schiller n. p. w przedmowie do »Oblubienicy z Mesyny« powiada, że zadaniem chóru jest wybiegać poza ciasny krąg zdarzeń i wypowiadać syntetyczne myśli o życiu i świecie. Natomiast Pelladan utrzymuje, że chór nie wypowiada żadnych takich myśli, któreby odbiegały od poglądów człowieka przeciętnego: »Jeżeli wygłaszają myśli ogólne o przeznaczeniu człowieka, potędze bogów, o wielkich prawach, rządzących światem moralnym, nadają im charakter raczej popularny, niż filozoficzny.«¹⁾ Sądzę jednak, że chór tragedji greckiej jest nie tylko resztą pierwiastków religijnych i lirycznych, ale czynnikiem potrzebnym, bez którego by tragedia grecka wyglądała uboga. Rola jego jest naturalną konsekwencją innych właściwości tragedji greckiej. Mianowicie występuje w niej kilka tylko osób, w dodatku aktorzy musieli stawać na koturnie i przemawiać głośno, aby byli słyszani przez tysiące ludzi. Na takiej scenie nie da się pomyśleć sztuka, pełna szczegółów, o subtelnej, zawikłanej intrydze. Tragedya więc grecka miała linję wyraźną, prostą i silną; kładła nacisk na akcję, a ludzi redukowała do typów. Jeżeli jednak w dramacie nowszym występuje wiele osób, wówczas główni bohaterowie przez porównanie i kontrast nabierają siły wyrazu. Duchową fizjognomję Hamleta możemy uchwycić przez porównanie go z Laertesem, naturę Makbeta, zdolną do ostateczności, poznajemy przez porównanie ze skłonnym do kompromisów Bankem. W »Nieboskiej Komedji« wielki tłum ludzi poto się przesuwają przed naszymi oczyma, byśmy widzieli, jak gó-

¹⁾ Conférence au Palais du Trocadero. Paris 1913. S. 91.

ruje nad nimi i przerasta ich hrabia Henryk. W tragedji greckiej rolę takiego przeciętnego tłumu odgrywa chór; jest on tłem, które uwydatnia wielkość i niezwykłość bohaterów. Trzeba być wielkim człowiekiem, aby się okazać wielkim w nieszczęściu. Banko jest może rozsądniejszy od Makbeta, ale z pewnością nie potrafiłby z taką godnością, jak on, umrzeć. Tak samo i chór grecki wypowiada wiele myśli trafnych i rozsądnych, ale żaden z jego członków nie potrafiłby dorównać Edypowi w jego sytuacji, bo są ludźmi przeciętnymi.

Do dalszych właściwości tragedji greckiej należy jedność czasu i miejsca, oraz zwarta budowa, u Sofo-klesa n. p. bardzo symetryczna. Akcja bywa ujęta w ograniczone ramy ekspozycji i katastrofy i obejmowała kilka epizodów, o rosnącym napięciu, a przedzielonych chórami. Za pośrednictwem Rzymian forma grecka przeszła do czasów średniowiecznych i nowożytnych, ulegając dalszemu rozwojowi i zmianom.

Inaczej się przedstawia system nowożytny, który się rozwinął z misterjów średniowiecznych. Akcja jest o wiele swobodniejsza, rozporządza swobodnie czasem i miejscem, obejmuje wiele zdarzeń i wyprawia wiele osób na scenę. Dalej nie przestrzega ścisłej granicy między żywiołami poważnymi i wesołymi, lecz często je przeplata. W smaku jest mniej wybredna, tak że gdy w tragedji greckiej zabójstwa dokonywano za sceną, u Szekspira cała scena jest nieraz zasłana trupami. Porównując więc oba systemy, odnosi się ogólne wrażenie, że system starożytny jest prostszy, lecz bardziej harmonijny, podczas gdy system nowożytny jest bardziej urozmaicony, lecz nieregularny.

Na rozwój dramatu wpłynęła znacznie kurtyna, gdyż dzięki niej poszczególne części dramatu wyodrębniły się, jako akty, w zaokrąglone całości.

Rozmaite istniejące formy dramatu są kombinacją tych dwóch systemów, z większą lub mniejszą przewagą jednego z tych dwóch żywiołów. Dramaty Szekspira zbliżają się więcej do misterjów średnio-wiecznych, zaś tragedia francuska ubiega się głównie o prostotę i symetrię klasyczną.

ROZDZIAŁ II.

TRAGEDJA.

1. Istota tragedji.

Tragedja jest najwyższym gatunkiem poezji dramatycznej. Żadna sztuka nie może z nią się równać pod względem siły, głębi i szlachetności wrażenia, jakie wywiera na umyśle widza. Nic dziwnego, że prawdziwe tragedje zawdzięczamy tylko wielkim twórcom.

O tragedji pisano wiele i rozmaicie. Niektórzy są przekonani (u nas Sobeski: Interludja), że bez metafizyki i spekulacji filozoficznej zagadnienie tragizmu rozwiązać się nie da. Rezultat jest ten, że posiadamy mnóstwo zawiłych teoryj, które rzecz zaciemniają raczej, niż wyjaśniają.

Wyjaśnienia możemy szukać na dwóch drogach: a) obiektywnej, badając, jakie właściwości posiada przedmiot, zdolny wywołać w nas wzruszenie tragiczne; b) subiektywnej, analizując nasze uczucia i myśli przy przeżywaniu tragedji.

Ponieważ tragedia jest najwyższym gatunkiem poezji dramatycznej, musi posiadać te wszystkie zalety, jakich wymagamy od dobrego dramatu (cecha rodzajowa), a nadto pewną cechę specyficzną, sobie wyłącznie właściwą (cecha gatunkowa). Gdzież więc

tkwi żywioł, właściwy tragedji, czyli tragizm. Ponieważ istotę dramatu stanowi ścisła zależność akcji i charakterów, w obu tych stronach obecność tragizmu musi się zaznaczać w znamienny sposób. Zastanówmy się więc nad tem, co nas uderza n. p. w »Antygonie« Sofoklesa.

Na polu leży ciało poległego w bratobójczej walce Polinejka. Jego wina zasługuje na najcięższą karę, a taką wedle pojęć greckich jest odmówienie pogrzebu. Wobec tego władca Kreon, jako stróż prawa i obrońca porządku społeczno-politycznego, zakazuje pod karą śmierci pogrzebać trupa. Z drugiej strony istnieje inne prawo, obowiązek moralny, wedle którego krewni zmarłego winni się zająć pogrzebem. Do takiego właśnie obowiązku poczuwa się siostra Polinejka, Antygona i mimo zakazu sprawia bratu pogrzeb. Kreon postępuje z nią bezwzględnie; nie zważa, że jest narzeczoną jego syna, lecz skazuje ją na śmierć. Gdy się począł wahać i gotów był surowe rozkazy odwołać, było już za późno; syn jego z ropaczy odbiera sobie życie, za nim idzie matka, a tak straszne ciosy wstrząsają do głębi Kreonem, który był taki twardy i nieporuszony.

W tragedji tej uderzają nas niezwykłością dwie rzeczy: akcja i charaktery. Akcja jest osobliwa, spłot wypadków nadzwyczajny, a jednak przebieg naturalny; żadna obca siła nie działa z zewnątrz, bohaterowie sami są sprawcami tej strasznej doli, a jednak odnosi się wrażenie, jakby poza tem kryła się jakaś niewidzialna ręka. Podobnie ma się rzecz z głównymi bohaterami; Antygona i Kreon są to jednostki nieprzeciętne, które wybijają się ponad otoczenie, reprezentowane przez Hajmona, Ismenę i t. d. Odznaczają się oni silną wolą i zdecydowaniem obstawianiem przy zasadach; niepospolitym jest Kreon przez bezwzględną obronę prawa, wielką jest Antygona przez nieustraszoną wierność dla obowiązków rodzinnych.

Pytamy się więc, dlaczego takie dwie jednostki wielkie musiały zastąpić sobie wzajemnie drogę i złamać się? Odpowiedź jest prosta; gdyby nie ta nadzwyczajna sytuacja, gdyby nie ten konflikt dwóch dążeń przeciwnych i walka na śmierć i życie, ani Kreon, ani Antygona nie byłiby tem, czem zostali. Cóż więc stanowi istotę tragedji: nadzwyczajna sytuacja, która zmusza człowieka wydobywać z głębi duszy nadzwyczajne siły. Cóż więc stanowi nadzwyczajną sytuację? Dwa przeciwne dążenia, dwa sprzeczne motywy w duszy bohatera, bo i Kreon i Antygona stoją na rozdrożu; w jedną stronę woła ich obowiązek względem prawa państwowego, w drugą zaś obowiązek względem rodziny. Które z praw jest wyższe, który głos jest świętszy? Oba muszą być równie uzasadnione, albo żadne, skoro i Antygona i Kreon kończą strasznie. Wiemy tylko tyle, że w całej powadze swej stanęła nam przed oczyma zagadka życia, której rozwiązać nie możemy. Nadzwyczajną siłą jest hart woli, nieustępliwość, wierność swemu »ja« aż do ostateczności. Otóż należy pamiętać, że żadne z tych rzeczy, wziętych oddzielnie, nie jest w stanie wywołać uczucia tragicznego. Uczucie to powstaje dopiero wówczas, gdy jesteśmy świadomi tego związku, jaki zachodzi pomiędzy niezwykłością sytuacji i charakteru. Mamy tu bowiem wielkość i upadek, szlachetność i cierpienie, jednym słowem kontrasty, które nas napawają smutkiem. Wiemy jednak równocześnie, że rzeczy te od siebie ściśle zależą, że bez tej walki i cierpienia, nie byłoby tej wielkości. W ten sposób mamy tu odczucie pewnej konieczności, przed którą uchylamy czoła, a to drugie uczucie rezygnacji łagodzi pierwsze uczucie żalu i przygnębienia.

Uczucie tragiczne jest więc uczuciem mieszanem, w którym obok żalu rozbrzmiewa cicha radość i wewnętrzne zadowolenie.

Jak widzimy więc, mechanizm tragizmu jest bardzo skomplikowany i wątplię, czy wogóle można go opisać tak, by się ustrzec od zarzutów; zawsze bowiem coś sfałszujemy, albo opuścimy. Najczęściej słyszy się zdanie, że osobliwość tragizmu polega na dziwnem połączeniu rzeczy sprzecznych, t. j. wolności i konieczności. Bohater działa, czyny jego są wolne, bo nienarzucone z zewnątrz, a jednak z koniecznością wiodą go do zguby. W definicji tej, która do estetyki zabłąkała się z filozofii, zawiera się pomieszanie pojęć. Koniecznością jest tu dążenie do ostateczności, które leży w naturze pewnego człowieka. Następnie naturą wszelkiej ostateczności jest to, że wiedzie do przepaści. Cała więc rzecz polega na tem, by stworzyć warunki, w jakich może się rozwinąć taka dążność do ostateczności. Warunkiem takim jest właśnie konflikt tragiczny, który zawiera w sobie zarody śmierci, zawiązek przyszłej katastrofy.

Istotę więc tragizmu stanowi związek i wzajemna zależność trzech czynników; a) działanie posunięte do ostateczności, co daje niesłychanie zwartą akcję, o żelaznej konsekwencji; b) charakter, opanowany jakąś jedną namietnością, jako źródło takiego działania. Naczelną dewizę takiego charakteru stanowi: być sobą za wszelką cenę, wobec czego jest dlań rzeczą konieczną postępować zgodnie ze swą naturą wewnętrzną; c) aby taka właściwość charakteru mogła dojść do wyrazu, muszą istnieć warunki i sposobność. Sposobnością taką jest właśnie konflikt dramatyczny, który dla charakteru stanowi próbę ogniową. Konflikt taki stanowi sytuacja bez wyjścia, sprzeczność dążeń, bo własne dążenie do ostateczności można doprowadzić tylko w walce z drugą ostatecznością. Innemi słowy, wielkie bohaterstwo można osiągnąć tylko za cenę wielkiego cierpienia.

Rezultat jest ten, że bohater upada i zdobywa bolesne przeświadczenie, że jego życie całe było błędzeniem, że jego usiłowania wzięły obrót wprost przeciwny zamiarom. Bohater więc znajduje zgubę na tej drodze, na której szukał ocalenia. Jest to tak zwana ironja tragiczna. Klasyczny przykład mamy w Królu Edypie. Wyrocznia przepowiedziała mu, że zabije ojca i ożeni się z matką własną. By uniknąć tego losu, opuszcza dom rodzinny, błądzi po świecie, a to właśnie go gubi; środek zapobiegawczy przed wyrocznią powoduje właśnie jej spełnienie się.

Ażeby należycie uprzytomnić sobie składowe elementy tragizmu, przypatrzmy się utworowi Ibsena »Cesarz i Galilejczyk«. Julian Apostata objął panowanie w epoce, kiedy świat starożytny dogorywał; starożytne piękno i filozofja grecka coraz bardziej ustępowały miejsca nowym ideałom chrześcijańskim. Julian Apostata ubóstwiał piękno i filozofję epoki pogańskiej, pragnął jej dawną przywrócić świetność, walkę z chrześcijaństwem uczynił celem swego życia. Cóż się jednak dzieje? Obóz chrześcijański, który był rozbity na sekty, pod wpływem prześladowań jednoczy się i dźwiga, urasta w potęgę i łamie samego cesarza. W ten sposób mimowoli staje się on odrodzicielem chrześcijaństwa i przyspiesza ostateczny upadek tego pogaństwa, które chciał do dawnej przywrócić świetności.

Cóż nas tu uderza? Najpierw mamy dwie ironje losu; Julian urodził się w epoce, która mu nie odpowiadała, następnie czyny jego przynoszą owoce wręcz przeciwne zamiarom. Jakkolwiek wszystko jest naturalne, w głębi duszy rodzi się przypuszczenie, że działa tu jakaś niewidzialna ręka, że Julian był ślepem narzędziem w ręku wyższych mocy. To przypuszczenie stanowi ideę przeznaczenia, ciężącego nad bohaterami tragicznymi.

Cesarz jest zrazu pewny siebie i przekonany o słuszności sprawy; powoli jednak budzą się w nim wątpliwości, aż wreszcie on, dumny pogromca chrześcijaństwa, widzi się w roli bezwiednego apostoła nowej nauki. Ten proces uświadamiania sobie własnego przeznaczenia zwie się przebudzeniem, anagnorisis. W sposób mistrzowski przeprowadził takie anagnorisis Sofokles w *Królu-Edypie*. Nie w każdej tragedji anagnorisis zajmuje jednakową ilość miejsca; przeważnie zjawia się ono ku końcowi, ograniczone do jednego momentu. Natomiast Ibsen ujmuje anagnorisis w formie dłuższego procesu i starannie opracowuje poszczególne stadia rozwoju, które się przedstawiają jako powolne rozjaśnianie się zagadki. W tym wypadku ważniejsze wypadki muszą wyprzedzić początek dramatu, jak się dzieje w *Królu Edypie*. Taka metoda, która wydobywa na jaw coś, co się stało, nazywa się analityczna. Metodą taką zbudował Wyspiański swych »Sędziów«.

Pozostaje jeszcze jedna kwestja; jaki jest nasz stosunek do katastrofy? czy upadek cesarza Juljana witamy z pewną satysfakcją, jako słuszną karę za winy? Bynajmniej! on dla nas za wielki, byśmy go sądzili! jego osądził sam Bóg. Ta wielkość ducha, to także znamienity rys bohaterów tragicznych; ona wprawia nas w zdumienie i nie pozwala ich sądzić, jak zwykłych przestępców.

W tragedji więc, jak w każdym dobrym dramacie, mamy ścisłą odpowiedniość akcji i charakterów. Powaga charakterów i powaga sytuacji jest tu doprowadzona do najwyższego, możliwego punktu. Dlatego tu głównie ma miejsce zasada: *du sublime il n'y a qu'un pas au ridicule*. Aby uniknąć takiej przesady lub śmieszności, tragedia czyni wszystko, by nie obrażać naszego poczucia moralnego, zmysłu rzeczywistości lub rozumu. Z rzeczami temi pozostaje ona w zgodzie w ten sposób, że akcji nadaje znamię ko-

nieczności, a ludzi, mimo ich wielkości i bohaterstwa, nie pozbawia charakteru naturalnego.¹⁾ Tragedja więc jest sztuką, złożoną z kilku trudno spoistych elementów, które jednak muszą zlewać się w organiczną, wewnętrznie powiazaną całość, jeśli ma wywierać wrażenie głębokie i silne. Nic więc dziwnego, że tylko wyjątkowi geniusze są zdolni dokonywać bez zarzutu tej syntezy.

2. Tragizm w oświetleniu filozoficznym.

Jak w dramacie dochodzi do wyrazu specjalny żywioł dramatyczny, tak znowu tragedia kusi się o oddanie tragizmu. Zagadnieniem tragizmu zajmowano się bardzo wiele i to z różnych punktów widzenia, z pomocą różnych metod, a więc tem samem z różnemi skutkami. Mianowicie można tę rzecz rozpatrywać na gruncie psychologicznym, czyli pytać o naturę uczuć tragicznych, albo na gruncie estetycznym, analizując naturę i mechanizm przedmiotów, wywołujących te uczucia, albo wreszcie czynić zagadnienie przedmiotem spekulacji filozoficznej. Ta ostatnia prowadzi do t. zw. metafizycznych teoryj tragizmu.

Impuls do tych dociekań dał już Arystoteles przez dwie sławne definicje. Mianowicie twierdził on, że celem tragedji jest budzenie »uczuć bojaźni i litości«, by »sprowadzić błogie oswobodzenie od tego rodzaju uczuć«. Ten skutek, wywołany przez tra-

¹⁾ Słabą stroną wielkiego nowoczesnego dramaturga Ibsena jest właśnie brak naturalnego charakteru w jego postaciach, co nie pozwala nam przejąć się w całej pełni ich losem. Słuszną więc uwagę czyni Bellermann: »Selbst ein so grosser Dramatiker wie Ibsen schädigt den vollen Eindruck nicht selten dadurch, dass seine Gestalten allzusehr den Charakter des Seltsamen, vom Normalen Abweichenden tragen, sodass ihr Los uns nicht mehr »aus der auch für uns geschüttelten Schicksalsurne hervorzuheben scheint.« (I. S. 32.)

gedję, nazywa się »katarsis« — oczyszczenie. Tragedja przez silne przeżycia ma wyladowywać i uwalniać umysł od efektów. To zdanie Arystotelesa rozmaicie było komentowane. Chodzi tu o to, jaką korzyść daje człowiekowi wzruszenie, wywołane przez tragedję, i jaka potrzeba wewnętrzna zmusza nas do szukania takich wstrząśnięć? Odpowiedzi bywają rozmaite. Krytyk francuski E. Faguet utrzymuje, że źródłem zadowolenia, sprawianego przez tragedję, są resztki okrucieństwa, właściwego nam z czasów pierwotnych. (*Drame ancien, drame moderne.*)

Gdy Faguet objaśnia zjawisko w prosty sposób przyrodniczy, filozof Bergson ucieka się do prób głębszych, bardziej filozoficznych. Modyfikując Arystotelowskie »katarsis«, nazywa on sztukę dramatyczną odwetem, jaki na społeczeństwie wykonuje natura. Mianowicie my w życiu codziennem nie żyjemy prawdziwie głęboko, lecz powierzchownie. Nasze spokojne, mieszczańskie życie, to szara, przez chłodny rozsadek utkana powłoka, podobna do skorupy ziemskiej, która nas izoluje od tajemniczych głębin życia. Tę zewnętrzną powłokę zrywa artysta; nakształt wulkanu wylewa z siebie potoki rozgorzałej lawy i w dramatach odsłania wewnątrz i głębie duszy. (H. Bergson: *Śmiech, studjum o komizmie.*)

W sposób bardziej psychologiczny, niż Bergson, a mniej filozoficzny, niż Faguet, rozpatruje to zagadnienie jeden z najwybitniejszych estetyków niemieckich, Teodor Lipps. W jaki sposób cierpienie i upadek może się stać źródłem zadowolenia? Nie może być wystarczającym argument, że cierpienie postaci tragicznych posiada charakter iluzoryczny, bo, po pierwsze, uczucia tragiczne zbyt silnie nas absorbują, a po drugie, mogą one powstawać w obliczu prawdziwych zdarzeń tragicznych. Główną rolę odgrywa tu sympatja, wczuwanie się w cudze stany i przeżywanie ich, jako własne. »Czujemy się w kimś

innym, albo innych czujemy w sobie. Czujemy się w kimś innym, albo przez kogoś innego uszczęśliwieni, uwolnieni, rozszerzeni, podniesieni, lub przeciwnie.«¹⁾ Obok tego czynnika zasadniczego mogą wchodzić w grę jeszcze czynniki uboczne, jak: a) rozkosz, jaką sprawia podniecenie psychiczne, wykraczające poza normę przeciętną; b) wyładowanie energii w lekkiej formie, czem są właśnie przeżycia estetyczne; c) uwolnienie od własnego, indywidualnego »ja«. Wreszcie tragedia przykuwa nas silnem zdumieniem, jakie budzi.

Inne zagadnienie dotyczy przedmiotu tragicznego i pyta o istotne jego cechy. Tu teoria wysunęła na czoło motyw i winy i kary. Upadek bohatera poczytywano za zasłużoną karę za winy, przez niego popełnione. Różni estetycy przyjmowali istnienie ładu we wszechświecie, a bohater, naruszając tę harmonję, musi ponieść karę w imię wyższej sprawiedliwości. Długi czas zapatrywano się więc na tragizm w sposób, w jaki istotę jego sformułował n. p. Robert Zimmermann:

»Tragicznym nazywamy wogóle każdy nie-szczęśliwy los, który, chociaż zasłużony, jednak wedle ludzkiej miary jest nieproporcjonalny w stosunku do tej przewiny, dlatego budzi nasze współczucie, jak i strach przed mszczącemi się potęgami; równocześnie zaś zrozumienie, że moc karząca jest sprawiedliwa, a kara wedle miary boskiej odpowiada przewinie, podnosi nas i zachęca do dobrowolnego poddania się i zbożnej czci dla postanowień losu.«²⁾

Tego rodzaju teorie odbiły się w twórczości dramatycznej i w krytyce. W tym duchu tworzył Schiller. Krytyka, szukając winy, któraby tłumaczyła upadek bohatera, brała pod uwagę drugorzędne

¹⁾ T. Lipps: *Komik und Humor*. Hamburg 1898. S. 224.

²⁾ R. Zimmermann: *Ueber das Tragische und die Tragödie*. Wien 1856. S. 20.

motywy. Cierpienia Edypa miały być wynikiem jego popędliwości, z powodu której zabił ojca. A więc myśz ma górę urodzić, słabostka spowodzić wielką katastrofę tragiczną. Tymczasem Sofokles wysunął na czoło jego wyniosłość, spokój i pewność siebie; jest to, jakby dalszy ciąg tej ufności we własne siły, która na wiadomość wyroczni kazała mu uciec z domu i rozpocząć walkę z przeznaczeniem.

Wielu estetyków twierdzi, że na gruncie psychologicznym zagadnienie rozwiązać się nie da, dlatego uciekają się do założeń metafizycznych. Zastanawiając się nad mechanizmem tragizmu, dochodzą do przekonania, że istota jego tkwi w połączeniu konieczności i wolności. Gdy upadek czyjś jest równocześnie wynikiem konieczności i wolności, uderza on nas tragicznie. Pogląd ten przyjmuje również Sobeski w artykule p. t.: *Z filozofji tragedji*.

»Takie równomierne współistnienie wolności i konieczności może się wydać na pierwsze wejrzenie dziwnem. Zazwyczaj upatrujemy bowiem w wydarzeniach tragicznych albo jedno, albo drugie. Lecz jak widzieliśmy, w obu razach dla tragizmu miejsca niema. Gdzie zachodzi wyłączna zależność od okoliczności, tam brak wolności, — gdzie więc władnie bezwola i bierność, tam nie dostaje także pełni uświadomienia sobie grozy sytuacji, nieodzownej w każdym tragizmie. Zaś gdzie zachodzi wyłączna niezależność od okoliczności, tam również traci tragizm grunt pod nogami. Gdyż niknie on z chwilą, w której spostrzegamy, że zmiana w postępowaniu mogłaby grożącą katastrofę zażegnać.«¹⁾

Teorja ta nasuwa odrazu uwagę, że połączenie wolności i konieczności jest pojęciem ciemnem, zagadkowym, które istoty rzeczy wcale nie wyświeśla. Dlatego spekulacja filozoficzna, chcąc tę zagadkę

¹⁾ M. Sobeski: *Interludja*. Kraków 1912. S. 32.

wyjaśnić, ucieka się do ogólniejszych założeń; twierdzi, że istotę życia stanowi sprzeczność dwóch sił, dwóch dążeń, a tragizm jest odbiciem tej zasady świata.

Z tragizmem łączy się pewien rys pesymistyczny. Tkwi on nietylko w fakcie cierpienia, jakim nas tragedia poi. Pesymizm zdaje się najsilniej przemawiać z zakończenia, które świadczy, jakoby wielkość, siła i piękno były skazane na nieuniknioną zagładę. W dobie romantycznej usiłowano wyjaśnić tę strcnę tragizmu z pomocą spekulacji filozoficznej i widziano w tragizmie stosunek absolutu do świata empirycznego. Obecnie szuka się rozwiązania tego zagadnienia na drodze psychologicznej, sposobem naturalniejszym. Tak czyni n. p. Lehmann. Skłania się on do poglądu, że pierwszym powodem zadowolenia, jakie sprawiają nam motywy tragiczne, jest właśnie siła i głębia wywołanych przez nie wzruszeń. Drugiem źródłem zadowolenia jest odczucie wyższych wartości, które wieńczą dzieło zniszczenia. »Fakt, że coś, co jest pełne wartości, co jest szlachetne, cierpi i ginie, pod żadnym warunkiem nie może budzić przyjemności. Cóż więc pozostaje? Oczywiście to jedno, że wartość, którą reprezentuje bohater, zdolna jest przetrwać jego upadek, a nawet przez cierpienie i śmierć występuje w całej mocy i doniosłości, odsłania się w tem znaczeniu, jako wartość wieczysta. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że dobra tragedia kończy się upadkiem bohatera i przeto właśnie wywołuje największą rozkosz tragiczną. Ta rozkosz nie jest niczem innem, jak tylko uczuciem wzniesienia się nad pojedynczy los ludzki, nad cierpienie i śmierć; a to może być tylko wywołane wtedy, gdy nabierzemy przeświadczenia, że istnieją moce i wartości, zdolne te rzeczy przezwyciężyć i przetrwać.«¹⁾

¹⁾ Poetik. S. 260.

Możemy użyć innych określeń, niżli to uczynił Lehmann, rezultat będzie jednakowy. Chodzi bowiem o uwydatnienie faktu, który się mieści w naszym odczuciu tragizmu i który popiera analiza, że przeżycia tragiczne są bardzo silne i głębokie, że wznoszą nas ponad rzeczywistość w stopniu, w jakim tego nie czyni żaden inny rodzaj sztuki, i że wreszcie ten urok polega na specjalnym mechanizmie, na niemożliwym pozornie, kontrastowym zestawieniu wielkości i upadku, siły i cierpienia.

W nowszych czasach pojawiły się twierdzenia, że tragizm nie stanowi pojęcia jednolitego, lecz jest pojęciem względnym, zależnym od sposobu odczuwania, stosownie do czasu, miejsca i ludzi. Tragizmu, jako jednolitej kategorii estetycznej, broni Volkelt. Szukając znamienych rysów tragizmu, Volkelt podkreśla przede wszystkim kontrastowy jego charakter, odczucie sprzeczności, zachodzącej między wielkością człowieka a cierpieniem: »Czujemy, że dla wielkości świat winien stać otworem, przeszkody ustępować z drogi. Dążeniu i działaniu wielkich ludzi świat winien sprzyjać swemi okolicznościami i siłami. Zwycięstwo i triumf winny być udziałem wielkich zdolności i czynów. Krótko, czujemy mniej lub więcej silny cдskok między tem, do czego wielki człowiek ma pretensje, a tem, co go w rzeczywistości spotyka.«¹⁾

Drugim znamienym rysem, który pogłębia tragizm, jest ludzki charakter losu. Cierpienie, jakie spotyka bohatera tragicznego, musi być ludzkie, dla człowieka i życia charakterystyczne. »Wówczas uczucie kontrastowe nie odnosi się do tego jednego wypadku, jako wyjątku, wypadku odosobnionego, jako wybryku w biegu rzeczy, lecz wraz z tym wypadkiem pojedynczym do rozwoju i losu ludzkości.

¹⁾ System der Aesthetik. T. II. S. 301.

Rys pesymistyczny, właściwy uczuciu kontrastowemu, rozszerza się w ten sposób w pesymistyczne oświecenie losu ludzkiego.» (S. 305.) Wreszcie tragizm musi mieć jeszcze pewną stronę dodatnią, coś, co podnosi na duchu.

Zdaniem Volkelta tragizm najpełniej dochodzi do wyrazu w poezji, ponieważ istota jego zamyka się w wewnętrznych i zewnętrznych walkach, odzwierciedla się w stopniowym rozwoju uczuć i namiętności. Z gatunków poetyckich z powodzeniem może się kusić o oddawanie efektów tragicznych epika i dramat, najpełniej zaś i najsilniej odtwarza je tragedia.

3. Odmiany tragiki.

Nim zastanowimy się nad możliwymi odmianami tragizmu, musimy wpięrow rozstrzygnąć, czy i o ile tragedia da się rozpatrywać, jako zagadnienie stosunku winy i kary. Istnieje zdanie, że cierpienie niezasłużone obraża nasze moralne poczucie sprawiedliwości, a jako takie nie może być przedmiotem zadowolenia estetycznego. Stąd wypływa wniosek, że o ile bohater tragiczny cierpi i upada, klęska jego musi być wynikiem jakiejś przewiny. Dlatego też wielu teoretyków uważa stosunek winy i kary za istotną cechę tragedji. Na stanowisku takim stoi n. p. Günther, którego zdaniem prawdziwa tragika wymaga »adekwatnej winy, która motywuje upadek bohatera, jako rzecz moralnie konieczną«. ¹⁾ A więc każdy bohater tragiczny musi być moralnym przestępcą, a wysokość kary musi ściśle odpowiadać wielkości popełnionej winy. Rzecz naturalna, że takiemu określeniu nie czynią zadość liczne utwory, uznane za doskonałe tragedje. Wobec tego Günther zgodnie

¹⁾ G. Gunther: Grundzüge der tragischen Kunst. Leipzig 1885. S. 442.

ze swem stanowiskiem odmawia miana tragedji utworom, jak »Antygona« i »Król Edyp«, a powodzenie ich przypisuje świetnej technice i innego rodzaju pięknościom.

Tego rodzaju poglądy uzasadnione nie są. Po pierwsze, zacieśniają one pojęcie tragizmu, a następnie wysuwając na czoło rzeczy drugorzędne, zacieraają główną istotę tragizmu. Może nas o tem przekonać bliższa analiza. Los Edypa wstrząsa nami do głębi, a głównem źródłem wzruszenia jest dziwna logika wypadków, stosunek wielkich zabiegów do fatalnego rezultatu. Gdyby Edyp nie walczył, nic ze swej strony nie czynił, los jego uważalibyśmy za gwałt i krzywdę, za osobliwy przypadek. A dalej gdyby Edyp wierzył, że złym jest tylko czyn świadomie i w złej intencji spełniony, nie obawiałby się przepowiedni i i niczego nie czynił dla jej uchylecia. Skoro jednak wierzy, że złem jest samo naruszenie prawa i walczy o swą niewinność, w walce okazuje się mimo wszelkiego bohaterstwa człowiekiem słabym, błędzącym. Dlatego los jego jest tak bardzo ludzkim i tak bardzo wzruszającym.

Weźmy teraz pod uwagę Amelję z »Mazepy« Słowackiego. Czy można jej z punktu widzenia jakiegos kodeksu moralnego zarzucić winę? Ona kocha Zbigniewa, ale za uczucia swoje nie odpowiada, ani nie chce szczęścia okupywać zdradą. A właśnie ta czysta, idealna miłość przynosi jej zgubę. Kto wie, jakby wypadło, gdyby pokusiła się o czyny, bo kto wchodzi na drogę grzechu, uczy się sprytu i t. d. A więc źródłem wzruszenia jest tu właśnie ten kontrast, zachodzący między czystością jej duszy, a cierpieniem i okrutnym losem. Ale ten kontrast opiera się nadto na wewnętrznej przyczynowości, na tej konsekwencji, która z takich założeń tragiczne wysnuwa skutki. Możemy więc powiedzieć, że istotę tragizmu stanowi tylko wewnętrzna przyczynowość,

jaka zachodzi pomiędzy naturą dążenia, a ostatecznym rezultatem, przyczynowość, której składowymi czynnikami są kontrast i konieczność.¹⁾

Jeżeli jednak winą i kara nie stanowi istoty tragizmu, nie wynika stąd jeszcze, by wogóle sąd moralny w tragedji nie grał pewnej roli. W rzeczywistości bowiem mamy tragedję, gdzie bohater popełnia zbrodnie i gdzie go w końcu spotyka zato zasłużona kara. Przykładem są n. p. »Sędziowie« Wyspiańskiego. Samuel, owładnięty żądzą zysku, dla szczęścia swego i swojej rodziny popełnia najstraszniejsze zbrodnie. W końcu spotyka go kara, ale byłoby rzeczą błędną mniemać, że to nakrywanie się kary i zbrodni, zadowolenie naszego poczucia sprawiedliwości jest źródłem naszego zadowolenia. Nami wstrząsa do głębi Samuel, jako sędzia samego siebie, jako sprawca swego losu, a następnie wzrusza nas kontrast, zachodzący między jego siłą, sprytem, żądzą dóbr, a tą nędzą straszną, w jaką popadł. A więc na czoło wysuwa się tu osobistość bohatera i los, wysnuty z jego wnętrza. Natomiast stosunek winy i kary jest tu czemś dodatkowym, drugorzędnym, służy tylko za

¹⁾ Podobnie zapatruje się Bellermann: »Man hat so viel gefragt, ob der Held schuldig sein müsse, und wie er es werden müsse, hat teils das Tragische gerade in dem Unverhältnismässigen eines kleinen Fehltritts und eines grossen Unheils gefunden, teils für die echte Tragik eine adäquate Schuld verlangt. Die Antwort dürfte einfach sein: schuldig oder nicht, jedenfalls muss der Held schuld sein an seinem Schicksal, d. h. eine Schuld im sittlichen Sinne, die etwas Verwerfliches oder Tadelnswertes in sich schliesse, braucht durchaus nicht vorhanden zu sein, wenn nur der verhängnisvolle Schritt, mit dem er auf den Pfad des Todes einlenkt, aus seinem Charakter, sei es aus dem bewussten Streben seines Willens, sei es aus einer Leidenschaft oder Verblendung, die ihn den Umständen gemäss umfassen muss, als zwingend und unabweisbar erscheint, so dass sein Schicksal aus dem tiefsten Grunde seiner Gemütsanlage organisch hervorgeht und notwendig wie des Baumes Frucht aus ihm emporwächst.« — Schillers Dramen. I. S. 37.

materiał, z którego zasadnicza konstrukcja tragizmu została zbudowana.

Dotychczasowe rozważania przekonały nas, że w tragedji nie można mówić o winie w znaczeniu zwykłym, lecz tylko o przewinie tragicznej, przez którą rozumiemy zawiązek tragiczny, sumę czynników, sprowadzających nieuniknioną zgubę bohatera. Zwykle zaś pojęcie winy, jako przestępstwa, zjawia się dodatkowo, jako element składowy.

Niektórzy tylko poeci kładą specjalny nacisk na winę, pojętą etycznie. Tak postępuje n. p. Hebbel. Jego Judyta, zamordowawszy Holofernesa, drży pełna obawy, czy czyn jej nie był czasem objawem instynktu zbrodniczego, a nie wynikiem uczuć partyjotycznych. Dlatego karę śmierci przyjmuje ona, jako błogosławieństwo boże, bo śmierć ta oznacza dla niej rehabilitację sumienia. Z dramaturgów polskich Wyspiański podkreślał adekwatność winy i kary. Jego zdaniem, człowiek nie powinien zapominać, że jest człowiekiem. »Niech się nikt nie zbliża zbyt ku światłu. We wysokie drzewa biją najszybsze groty« — powiada Wyspiański. Znaczy to, że gdy człowiek przekracza normalne granice i uzurpuje sobie prawa boskie, musi to odpokutować. Ogólnie można powiedzieć, że zapamocą takich wyraźnych pojęć etycznych budują efekty tragiczne poeci, mający pociąg do dialektyki. Brak odpowiedniej siły i rozmachu w charakterystyce osób usiłują wynagrodzić pogłębieniem ideowem. Na tem właśnie polega różnica między Szekspirem, a Hebblem lub Wyspiańskim.

Ponieważ wina i kara nie stanowi istoty tragedji, stosunek ten może nam służyć za podstawę do odróżnienia odmian tragizmu. Z tego właśnie punktu widzenia Volkelt wyróżnia dwojakiemu rodzaju tragiczkę: a) wolną od winy (schuldfreie Tragik) i b) tragiczkę z winą i karą. Taki podział zdaje się jednak naruszać jednolity charakter pojęcia tragizmu. Dobry

podział z tego punktu widzenia będzie wtedy, gdy odmiany tragizmu okażą się różnicowaniem jednej zasadniczej cechy. Jeżeli więc weźmiemy za punkt wyjścia winę tragiczną w naszym, głębszym zrozumieniu, wówczas decydującym będzie kierunek, w jakim się potęguje osobistość. Mianowicie potęgować się mogą strony dodatnie charakteru, jak poczucie obowiązku u Antygony, Kirkora, albo strony ujemne, namiętności, jak u Makbeta, Balladyny. W ten sposób uzyskalibyśmy tragedje wielkich cnót i wielkich zbrodni. Często jednak w jednej i tej samej tragedji schodzą się wielkie cnoty i wielkie zbrodnie.

Lehmann za podstawę podziału obiera rodzaj potęg, z którymi bohater tragiczny walczy i im ulega. Na tej drodze dochodzi do wyróżnienia trzech odmian tragizmu: a) Bohater walczy w imię moralnego ideału, a stając się jego ofiarą, nabiera w naszych oczach wartości. Tu należy Antygona, Brand Ibsena i t. d. b) Drugi rodzaj tragizmu powstaje, gdy bohater jakąś ideę moralną narusza lub zwalcza. Walka w tym wypadku może mieć dwojaki finał. Raz bohater uznaje swą winę i pokutuje dobrowolnie, jak Kierjolan, a wówczas mamy do czynienia z tragiką winy i pokuty. Drugi raz bohater ulega tej idei wbrew woli, jak Makbet, a wówczas mamy tragikę przestępstwa i kary. c) Trzeci rodzaj tragiki polega na bujnej, nieokiełzanej osobistości. Są to ludzie, którzy za wszelką cenę chcą być sobą, wierni swemu »ja« do ostatka. Ludzi tych ogarniają instynkty, podobne do potęg natury i walczą o własne »ja«.

Lehmann przyznaje jednak, że podział ten ma tylko znaczenie teoretyczne: »Ten trzeci rodzaj tragiki da się tylko teoretycznie, ale nie praktycznie oddzielić od dwóch pierwszych. Jeżeli bowiem bohater tragiczny ma budzić nasze zainteresowanie, wówczas niezależnie od rzeczy, w imię której walczy, musi przedstawiać pewną wartość osobistą. Okazuje

się to właśnie najwyraźniej w tragice przestępstwa i kary. Gdzie przestępca imponuje nam siłą umysłu, jak wielcy złoczyńcy Szekspira, albo zniewala czarem miłosnym, jak Adelajda Goethego, gdzie jego upadek napęła nas, jeśli nie litością, to uczuciem: »Szkoda go!« — tam tylko efekt tragiczny jest możliwy.«¹⁾

Można jeszcze wynajdywać inne zasady podziału i z ich pomocą wyróżniać odmiany tragiki. Mówi się więc o tragice wewnętrznej i zewnętrznej, zależnie od charakteru sił, z jakimi bohater walczy. Ale i ta dystynkcja jest względna, bo są wypadki, gdzie trudno rozstrzygnąć, czy przemoc właściwa tkwi wewnątrz czy zewnątrz bohatera. Następnie ze względu na rodzaj katastrofy można wyróżnić tragedje, kończące się śmiercią bohatera, lub tylko ruiną moralną. Naturalnie że finał taki ma swe uzasadnienie. Edyp i Samuel byli niewzruszeni, pewni siebie, a więc dalsze ich życie, pełne niepokoju i udręki, harmonizuje (naturalnie na zasadzie kontrastu tragicznego) z początkiem. Natomiast nie da się pomyśleć dalsze życie Makbeta; kazać mu żyć nadal, znaczyłoby pastwić się nad nim i przekraczać granice ludzkiego uczucia.

Ostatecznie możemy stwierdzić, że podziały tragiki są bardzo względne. Tragizm jest zjawiskiem bardzo złożonem, a różne jego elementy w różnym mogą pozostawać do siebie stosunku. Niejednokrotnie trudno rozstrzygnąć, czy uwydatnienie danej strony jest faktyczne, czy tylko stanowi wynik naszej refleksji krytycznej.

4. Idea przeznaczenia.

Niezwykłość akcji i charakterów w tragedji uderza nas tak dalece, iż jesteśmy bliscy wiary, że wy-

¹⁾ Poetik. S. 262.

padkom przyświeca jakaś idea, że poza zewnętrzną osłoną kryje się jakaś tajemnicza ręka. Doznajemy wrażenia, że te nadzwyczajne osobistości przyszły już na świat z góry wyznaczonem przeznaczeniem, a wypadki nie mogły się rozegrać inaczej, gdyż ciążyła nad nimi klątwa. Jest to właśnie t. zw. idea przeznaczenia.

W różnych czasach rozmaicie była pojmowana idea przeznaczenia. Słusznie więc powiada Görland, że »dzieje tragedji są dziejami idei przeznaczenia«. ¹⁾ Zasadniczo różne są dwa sposoby pojmowania przeznaczenia. Raz nadaje się przeznaczeniu charakter fatalistyczny, gdy uważa się je za jakąś moc nadnaturalną, siłę z innego świata, która czynnie miesza się w sprawy ludzi i wpływa na ich losy. W ten sposób tłumaczono sobie fatum tragedji greckiej, które nieubłagane ściga ludzi. W tym duchu starali się naśladować tragedję starożytną pisarze nowsi, jak n. p. Schiller w »Oblubienicy z Mesyny«. Co można zarzucić takiemu pojmowaniu przeznaczenia? Fatum, jako moc nadnaturalna, wymaga wiary. Ten tylko może się wzruszać na widok ludzi, dręczonych przez fatum, kto w nie wierzy. Wierzyć zaś w takie rzeczy może tylko umysł naiwny i zabobonny. Jeżeli tragedia jest przeznaczona dla ludzi wykształconych, żadną miarą nie może się posługiwać fatum. Ci, co w tragedji greckiej widzą nadnaturalne fatum, posuwają się do twierdzenia, że człowiek nowożytny nie może się nią rozkoszować prawdziwie, bo nie wierzy w fatum; starożytny Grek mógł to czynić, bo wierzył. Pogląd ten jest fałszywy, bo fatum greckie pozornie jest tylko nadnaturalne; istota jego jest ta sama, co dziś, a kto tego nie widzi, ten błędzi, bierąc symbol i formę rzeczy za jej istotę.

¹⁾ A. Görland: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen 1913. S. 10.

Innego rodzaju i dla tragedji jedynie właściwem jest przeznaczenie natury immanentnej. Polega ono na tem, że wszystko ma swe dostateczne przyczyny naturalne, tkwiące w okolicznościach zewnętrznych i charakterze. Pozatem tylko drogą refleksji doszukiwać się możemy w wypadkach jakiegoś głębszego sensu; będzie więc to tylko pewna nadbudowa ideowa, mniej lub więcej wyraźna. Słabiej występuje ona u Szekspira, silniej natomiast u Ibsena lub Wyspiańskiego. Ma to swoje specjalne powody. U Szekspira, który był pierwszorzędnym realistą, naga prawda życia swą świeżością i pełnią przysłania i w cień usuwa tragiczną konstrukcję. Ibsen natomiast był naturą więcej kombinacyjną i refleksyjną, wobec czego jest rzeczą naturalną, że silniej u niego uwydatniły się żywioły logiczne i abstrakcyjne.

Zrozumiawszy istotę przeznaczenia, zastanówmy się nad rolą, jaką ono odgrywa w tragedji. Śledząc czy to charakter bohatera tragicznego, czy przebieg akcji, nabieramy przekonania, że życie nie jest dowolne, ani sensu pozbawione, jak się to nam nieraz wydaje. Tragedja więc mierzy się z odwieczną zagadką bytu, rodzi się z głębokiej zadumy nad ludźmi i światem i utrwała te objawy życia, które świadczą o jego powadze i moralnym porządku świata. Ponieważ zaś zagadka bytu i zasadnicze problemy moralne zawsze i wszędzie interesują człowieka, jako związane z najgłębszą jego istotą, tragedia jest najwyższą sztuką, ma znaczenie ogólnoludzkie i wiecznie jest młoda.

Dlaczego Szekspir jest dziś taki sam świeży, jak temu lat trzysta, trafnie zgaduje H. Stein: »Zasadniczym tematem Szekspira jest problem, a to stosunek jednostki do żywiołowych, nadludzkich potęg. On go nie rozwiązał, ale czuł tak, jak to nasze nowsze myślenie zajmuje.«¹⁾ Istotnie tragedia nie może

¹⁾ H. Stein: Vorlesungen über Aesthetik. 1897. S. 90.

dawać rozwiązania zagadki bytu. W takim wypadku czyniłaby konkurencję filozofji i teologii, a ponieważ istnieje wiele systemów religijnych i filozoficznych, nie byłaby ogólnoludzką, lecz dla jednego wyznania i wieku. Żadawała się więc tem, że napełnia nas poczuciem tajemniczości życia i stawia nas na progu wzruszenia niemal religijnego.

Również Wyspiański pojmuje stosunek tragedji do świata nadzmysłowego w sposób specjalny. W studjum o Hamlecie zastanawia się nad tem, w jakich duchów mógł wierzyć Szekspir i dochodzi do przekonania, że Szekspir nie mógł na świat duchów patrzeć oczyma ludu. Szekspir znał sceptyczne pisma Montaigne'a i nie miał naiwnej wiary w cudowność. Nie chciał jednak kwestjonować istnienia świata innego, wyższego, szukał więc czegoś, co oba te światy łączy. Czynnikiem tym miała być inteligencja. Powiada więc Wyspiański, »że inteligencja jest w stanie wykazać i pokazać wszystko to samo w swoim kolejnym rozwoju, co siła nadprzyrodzona jednym rozmachem uczynić i zdziałać może«. ¹⁾ Ta inteligencja jest niczem innym, jak tylko poważnem i krytycznem spojrzeniem na świat, które nie gubi się w dogmatyzmie, ani nie zacieśnia się do szranek ziemskich, lecz dając pełną i prawdziwą syntezę życia, podkreśla tem samem jego zagadkowość. Bo jeżeli na świecie wszystko jest względne, trudno powiedzieć, co jest naturalne, a co nie jest zagadkowe, czyli jak mówi Wyspiański, człowiek wie o duchach tyle, co o ludziach, a o ludziach tyle, co o duchach.

Takie połączenie głębi i naturalności w tragedjach Szekspira widzi również krytyk angielski, Bradley. Jego zdaniem, śledząc, czy to charakter bohatera tragicznego, czy przebieg akcji, nabieramy przekonania, że życie nie jest dowolne, ani sensu po-

¹⁾ Hamlet. S. 19.

zbawione, choć nie układa się tak rozumnie i sprawnie, jakby to ludzka pokierowała istota. »Zgroza i współczucie, obudzone przez tragiczne obrazy, stapiają się z głęboką żalością i z poczuciem jakiejś tajemnicy, która się kryje w tem zniszczeniu.«¹⁾

5. Różnice w pojmowaniu idei przeznaczenia.

Koleje, jakich doznają w życiu bohaterowie tragiczni, są dziwne. Ich dola nie tylko nas wzrusza, ale zdaje się być dziełem jakiejś potęgi, losu, przeznaczenia, fatum. Umysł naiwny wyobraża sobie ten los w postaci jakiejś demonicznej osoby, zdolnej rzucić klątwę, zły urok, i w ten sposób obdarzyć człowieka złą dolą. Dla tragedji najważniejszą jest rzeczą, jak taką ideę przeznaczenia pojmuje sam poeta, bo od tego zależy charakter, nastrój i duch dzieła. Pod tym względem można stwierdzić poważne różnice. W różnych czasach poeci rozmaicie pojmowali ideę przeznaczenia. Dlatego nie każdy utwór, zatytułowany tragedją, w całej pełni na ten tytuł zasługuje. Nie jeden poeta miał ambicję napisania tragedji, lecz nie rozumiał jej ducha; dawał rzeczy gigantyczne, okropne, straszne, ale nie chwycił wcale tego, co stanowi istotę tragicznego uroku. Ażeby więc odróżnić tragedję, dobrze pomyślaną, od złej, trzeba orjentować się w tej różnicy zdań. W tym celu przejdziemy niektóre typy takich pseudotragedyj i zastanowimy się nad opiniami niektórych twórców.

Z poetów szczególnie Grillparzer broni tego stanowiska, że w tragedji muszą tkwić pewne pierwiastki irracjonalne, pewne mgliste, nieokreślone bliżej przeczucie, które nas prowadzi poza obręb ziem-

¹⁾ W. Borowy: Tragizm szekspirowski w świetle nowszej krytyki angielskiej. Rok Polski. Kraków 1917. Nr. 4.

ski. Jego zdaniem, starożytni Grecy nie przesądzali wcale tego, co nazywano fatum; nie jest to więc żaden fatalizm, ani predestynacja. »Grecy nazywali losiem nieznaną wielkość $= x$, która tkwi u podstawy zjawisk świata moralnego, których przyczyna jest dla naszego rozumu niedostępna, chociaż jej skutki spostrzegamy. Całe więc pojęcie było przejawem wrodzonego umysłowi ludzkiemu dążenia, by wynaleźć podstawy dla rzeczy uzasadnionych, dążenia, by wśród zjawisk świata moralnego odtworzyć związek przyczynowy.«¹⁾

Z niezrozumienia ducha greckiego fatum wynikły rozmaite próby, które tragedję pozbawiły klasycznej dostojności i sprowadziły ją na bezdroża. Bliżej temi różniami, a często niewłaściwymi sposobami pojmowania istoty tragizmu w różnych czasach, zajmuje się historia dramatu. Ograniczymy się do wskazania kilku zasadniczych objawów:

a) Dramat k o n f l i k t u (Das Konfliktsdrama). Przykładem jest Schillera »Wallenstein«, gdzie bohater, jako zdecydowana natura, popada w konflikt z uświęconymi zwyczajami i instytucjami społecznymi. A więc nieokreślona potęga przeznaczenia została tu zastąpiona przez instytucje i prawa społeczne, które ograniczają indywidualność jednostki. O ile jednostka ma duszę zbyt bogatą, by się mogła pomieścić w ramach istniejącego porządku społecznego, popada z nim w konflikt i w walce ginie. W tym wypadku pełne zadowolenie może powstać dopiero wówczas, gdy staniemy po stronie prawa i wczujemy się w nie. Tragedja jednak wymaga współczucia z bohaterem. Dlatego dramat konfliktów może nas zado-

¹⁾ Grillparzer: *Sämmtliche Werke*. Stuttgart 1887. T. XII. S. 193.

wolić tylko przy czytaniu, czyli jest dramatem książkowym (das Buchdrama).¹⁾

b) Dramat fatalistyczny. Tragedja winna wywoływać wrażenie silne i głębokie. Niektórzy jednak poeci ubiegają się tylko o wrażenie silne. Dają więc dramaty ponure i okropne, ale nie tragiczne. Do rzędu takich utworów należą dramaty Wiktora Hugo, jak *Hernani* i t. p. Na wyżynę prawdziwego tragiczmu nie wznosi się również piękny skądinąd dramat Ludwiga »U leśnych rubieży« (*Der Erbförster*), ponieważ siła, popychająca bohatera do ostateczności, przypomina nam dziwactwo, a to utrudnia nam szczerze i głębokie przejęcie się jego dążeniem.

c) Dramat opatrznosciowy. Wprowadzili go romantycy, a głównym jego rzecznikiem był Fryderyk Schlegel. Wyróżnia on trzy stopnie twórczości dramatycznej. Dramat Szekspira stoi na stopniu drugim, bo oddaje życie prawdziwe, ale tylko w sposób zagadkowy. Jego zdaniem, poezja dramatyczna ma jeszcze wyższe cele:

»Powinna ona zagadkę życia nietylko odzwierciedlać, ale i rozwiązywać, winna prowadzić życie z chaosu teraźniejszości i przezeń aż do końcowego rozwoju i ostatecznego rozwiązania. Przez to twórczość ta wnika w przyszłość, gdzie wyjaśnia się wszystko, co ukryte, a rozwiązuje, co zawikłane, a gdy zrywa śmiertelną zasłonę, pozwala nam oglądać tajemnicę niewidzialnego świata w zwierciedle głęboko widzącej fantazji, i jasno stawia duszy przed oczyma, jak w walce zewnętrznej kształtuje się życie wewnętrzne, oraz określa, w jakim kierunku, w jakim znaczeniu i w jaki sposób z doczesnego zgonu rodzi się wieczność.«²⁾

¹⁾ Porównaj: Karl Goldmann: *Die Sünden des Naturalismus*. Berlin. S. 120.

²⁾ F. Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Wien 1846. T. II. S. 85.

Takim artystą był, zdaniem Schlegla, dramaturg hiszpański, Calderon. Poglądem Schlegla przejął się Mickiewicz i Krasiński. Zdaniem Mickiewicza, dramat przyszłości miał mieć charakter proroczy. Również Krasiński stawiał najwyżej dramaty, gdzie główną rolę grała opatrność, »palec boży«.

c) Dramat naturalistyczny. Rozwinął się on w czasach nowszych i do teatru przeszedł z romansu. Powieściopisarz francuski, Emil Zola, domagał się, by wyniki i metody badań naukowych stosowano w sztuce. Artysta miał stać się tak ścisłym, jak uczony. Nauka posługuje się obserwacją i eksperymentem i kieruje się ideą determinizmu, t. zn. przekonaniem, że wszystko na świecie podlega ślepej konieczności i przyczynowości. Zola żąda tej samej metody eksperymentalnej od romansu; ma on »poznać determinizm zjawisk«, szukając praw takich, jak dziedziczność i wpływ środowiska:

»Romans eksperymentalny jest następstwem rozwoju naukowego wieku; on kontynuuje i uzupełnia fizjologję, która sama opiera się na chemji i fizyce; on stawia za przedmiot badania, w miejsce człowieka abstrakcyjnego i metafizycznego, człowieka naturalnego, podległego prawom chemiczno-fizycznym i determinowanego przez wpływ środowiska; jest to jednym słowem literatura naszego wieku naukowego, podobnie jak literatura klasyczna i romantyczna odpowiadała wiekowi scholastyki i teologii.«¹⁾

Istotę dramatu naturalistycznego stanowi przyrodniczo-naukowy pogląd na świat, który konieczny bieg wypadków wyjaśnia w sposób naturalny i naukowy. Bohater w takim dramacie stanowi produkt środowiska, ma duszę, ukształtowaną pod wpływem rodziny, otoczenia i t. d. Inną, drugorzędną stronę naturalizmu stanowi wywlekanie brudów na światło

¹⁾ E. Zola: *Le roman expérimentale*. Paris. 1880. S. 22.

dzienne, w myśl zasady, że niema takiego zjawiska, któregooby nie wolno było artyście traktować. Jest to t. zw. obiektywizm naukowy, zastosowany do sztuki.

Z dramatów naturalistycznych głośne są »Upiory« Ibsena. Autor zastąpił greckie fatum nieubłaganiem prawem dziedziczności i ukazał bezsilność ludzką w walce z niem. Ibsen spodziewał się stworzyć tragedję, nawskrós nowożytną, a zdolną oddziaływać na nasze dusze tak potężnie, jak grecka oddziaływała na starożytnych. Celu jednak zupełnie nie osiągnął; ponury jego dramat wstrząsa silnie, ale beznadzieją przygnębia. Nie jest to więc ta wielka, czysta tragedja, która człowieka upokarza równocześnie i przygnębia.

Metoda naturalistyczna więc, jako przyziemna i szperająca z lubością po zaułkach i śmietnikach życia, nie nadaje się do dramatów wyższego stylu, które wymagają szerokich lotów i głębokiego spojrzenia. Z większem powodzeniem można się posługiwać nią w takich bezpretensjonalnych sztukach, jak Zapolskiej »Moralność Pani Dulskiej«. Tu właśnie głównym przeciwnikiem bohatera, człowieka przeciętnego, jest środowisko, dulszczyzna, jako synonim kołtuństwa umysłowego i moralnego. Młody Dulski czuje czasami, że w innych warunkach byłby dzielną może jednostką. Pod wpływem środowiska, ulegając trującym oddechom atmosfery, popełnia świństwa. Chwilami budzi się w nim instynkt moralnego zdrowia, a wówczas zrywa się do buntu, by upaść zwyciężonym przez możne siły dulszczyzny. Jest on więc, jak człowiek, tkwiący w bagnie; żyje z niem powoli, ale gdy raz, nabrawszy wstrętu, pragnie się wydobyć zeń, wówczas bardziej jeszcze w tem bagnie grzęźnie. W sztuce Zapolskiej interesuje nas świetnie zaobserwowana i oddana prawda środowiska, a ponieważ autorka nie chce nas wznosić nad niziny, nie możemy mieć do niej pretensji.

ROZDZIAŁ III.

K O M E D J A.

1. Komizm charakterów i akcji. Dowcip. Humor.

Komedja jest utworem dramatycznym, dlatego cechy rodzajowe musi mieć wspólne z tragedją. Istotnie oba gatunki przedstawiają bezpośrednio działanie ludzkie i odtwarzają życie. Inne jest jednak działanie komedji na umysł, która wywołuje w nas wesołość i budzi śmiech. Stąd wynika, że komedja musi mieć odmienną od tragedji logikę akcji i inaczej ukształtowane charaktery. Ten żywioł, właściwy tragedji, a tkwiący bądź w charakterach, bądź w sytuacji, nosi nazwę komizmu.

Zbadanie natury komizmu należy do estetyki. Komizm jest to pewien bodziec zewnętrzny, który wywołuje śmiech, uczucie odmienne od radości, wywołanej przez szczęście. Śmiech powstaje przez nagłe wyładowanie się energii nerwowej i napięcia. N. p. ktoś ma przeskoczyć sznur, rozpięty na pewnej wysokości. Już się rozpędził, gdy nagle dla żartu zrzucono sznur na ziemię; skok traci rację bytu a niedoszły gimnastyk staje się przedmiotem ogólnej wesołości. Gimnastyk i widzowie z napięciem czegoś innego spodziewali się, tymczasem nastąpiła niespodzianka, która u poszkodowanego budzi uczucie rozczaro-

wania, u widzów zaś wesołość. Zawód dla kogoś bolesny bardzo, a nadto niezasłużony, wesołości nie budzi.

Lemcke w ten sposób charakteryzuje komizm:

»Gdzie rzeczywistość i oczekiwanie, pojęcie i zjawisko nie zgadzają się nawzajem z sobą, a sprzeczność ich objawi się nagle i w ucieśzny sposób, tam śmiejemy się szczerze.«¹⁾

Jeżeli więc ktoś zapowiada, że jest znakomitym śpiewakiem, a strasznie fałszuje, albo ma się za salonowca, a składa dowody wielkiego nieokrzesania, staje się dla nas komicznym. Ogólnie więc można powiedzieć, że komiczną jest wszelka wielka, a nieuzasadniona i niezbyt szkodliwa pretensja.

Zastanówmy się teraz, jak się ten komizm przejawia w akcji i charakterach. Przypatrzmy się Fircykowi Zabłockiego. Modny kawaler, przystojny i dowcipny, zawraca głowy dam, podbija serca, choć sam potrzeb serca nie uznaje. Świeżą ofiarę upatrzył w osobie Podstoliny i w tym kierunku rozwija cały swój kunszt. Natrafiwszy pierwszy raz w życiu na opór, zrazu się dziwi, zastanawia, a potem czuje się zaintrygowany, przeżywa tortury zakochanego, aż wreszcie zostaje kochającym mężem. Komizm przejawia się tutaj w sytuacjach (nałogowy uwodziciel w roli nieszczęśliwego kochanka) i w ogólnym obrocie rzeczy, którą jest pewna ironja losu. Taki ciekawy przełom akcji musi jednak rozwijać się i dokonywać w sposób naturalny. W tym wypadku zgodnie z prawami psychologii dokonuje się ironja losu (pewny siebie Fircyk, który spodziewał się łatwego zwycięstwa nad Podstoliną, znalazł się w położeniu zwycięzonego).

W komedji więc mamy podobną ironję losu, co w tragedji, tylko że nie katastrofalną.

¹⁾ Lemcke: Estetyka. Tł. Zawadzki. Lwów 1888. S. 98.

Jeżeli się teraz przynatrzymy charakterom, zobaczymy, że wyposażone są one w pewne wady i słabostki, które stają się źródłem akcji. Figury komiczne są opanowane przez jakąś namiętność, jak skąpstwo, chciwość i t. d., ale nie to jest ich główną wadą i nie to staje się źródłem ich zawodów lub niepowodzeń. Główną ich wadą jest zaślepienie, które im utrudnia poznanie samego siebie; o sobie sądzą oni za wiele, lub uważają się za przeciwnych, niż są, a to gotuje im niespodzianki. Ileż głupstw popełni, na ileż nieporozumień natrafi urojony dyplomata, finansista i t. d. Innemi słowy, najlepszym materiałem na figurę komiczną jest człowiek, który jest w błędzie co do samego siebie, skutkiem czego w działaniu, w zetknięciu z innymi ludźmi musi się ośmieszyć. W naturze więc charakteru komicznego, w założeniu samem, tkwią pewne zadatki ku temu, by one w oczach naszych się ośmieszyły. Ich wady (gniew, zazdrość) są to siły z jednej strony wielkie i groźne, z drugiej strony dzięki jednostronności i zaślepieniu łatwe do podejsścia i do rozbrojenia. Gdy więc spotkają się dwa takie przeciwne charaktery, po chwilowem starciu znajdują modus vivendi i godzą się nawzajem,

Wypadki takiego komizmu trafiają się w życiu potocznem, a o ludziach, którzy im ulegną, mówi się: wystrychnął się na dudka. Do rzędu takich osób, które bezwiednie i wbrew woli, a przez własne czyny i nierozum, ośmieszają się, należy: Fircyk, Cześnik, Rejent, bohaterki »Ślubów Panińskich«. Wybitny historyk dramatu, Klein, uważa takie postacie za najistotniejszych bohaterów komedji.

Inną grupę stanowią osoby, o pokroju błazna lub kłowna. Ludzie tacy posiadają sporą dawkę dowcipu i humoru. wszystko umia obrócić w śmiech, w największych opałach nie przestają być zabawni. Niezrównaną kreację tego rodzaju dał Sienkiewicz

w Zagłobie. W »Zeniście« taką figurą zabawną, reprezentującą humor, jest Papkin.

Trzecią grupę stanowią ludzie, którzy w sposób pomysłowy umia drugich wyprowadzić w pole. W mowie potocznej postępowanie takie nazywa się »z głupia frant«. »Jest to ironja, jaką w dziedzinie wiedzy uprawiał Sokrates, gdy mówił, że to wie tylko, że nic nie wie, u drugich szukał pozornie pouczenia, ich mniemania przyjmował, niby prawdę, rozpatrywał je i w wywodach i wnioskach uświadamiał ich niedostatek.«¹⁾ Człowiek taki maskuje się, udaje głupiego, wprowadza innych w błąd, by w odpowiednim momencie rzucić maskę i pokazać, co umie. Postać taką mamy w komedji Ruszkowskiego i Abrahamowicza p. t. »Księżę Pan«. Próżność i zarozumiałość rodowa pani Sałatowskiej uwzięły się, by zgubić córkę i oddać ją zbankrutowanemu księciu. Pan Sałatowski wie, że perswazjami nic z żoną i córką nie wskóra, udaje więc głupiego, a w gruncie rzeczy inscenizuje sprytną grę, by księcia zdemaskować.

Mając takie figury komiczne, należy teraz wprawić je w ruch. Czyni się to w ten sposób, że wymyśla się sytuacje, jak najbardziej dla nich odpowiednie, t. zn. takie, które im pozwolą pokazać wszystko najlepsze, co umieją. A więc Papkin jest tchórzem i samochwalcą. Dlatego Fredro pokierował akcją w ten sposób, by wytworzyła ona sytuacje, dające Papkinowi pole do popisu. Oglądamy więc na własne oczy jego czyny bohaterskie, jego zachowanie odważne i skromne relacje o tych czynach. Rejent, przywykły wojować paragrafami, ma sposobność popisania się mistrzostwem w przekręcaniu i naciąganiu faktów. Nigdy nie byłby komicznym Fircyk, dokonujący łatwych podbojów miłosnych; staje się nim dopiero wówczas, gdy go widzimy w opresji.

¹⁾ Carrière. S. 521.

Sytuacje komiczne, czyli połączenia, które wydobywają na jaw tkwiący w charakterach komizm, winny dochodzić do skutku w sposób naturalny, a następnie powinny się również w sposób naturalny rozwijać. Innemi słowy, muszą być momentami akcji jednolitej i rozwijającej się zgodnie z prawdą psychologiczną. Pod tym tylko warunkiem sztuka wesoła staje się prawdziwą komedją, jako jeden z gatunków poezji dramatycznej. Komedja, która ma dobrze zaobserwowane i trafnie oddane figury, oraz zabawne sytuacje, następnie ma naturalny początek i harmonijne, zadawalniające nas rozwiązanie, jest nie tylko igraszką, bombą sceniczną, ale obrazem życia i zwierciadłem społeczeństwa. Twórca takich dzieł jest zaś artystą w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu, a nie trefnisiem i kuglarzem.

Komizm może się zawierać nie tylko w sytuacjach, ale i w słowach. Komiczne mogą być zarówno postęпки, jak i myśli, lub słowa. Najczęściej w słowach występuje komizm wtedy, gdy ludzie, nie chcąc, zdradzają się. N. p. mąż powiada do żony: »Chcesz, ażebym poszedł koniecznie na ten wieczór. Kiedy bo widzisz, dziś właśnie jestem w bardzo złym humorze, więc wolałbym pozostać z tobą cały wieczór.« Komiczną tu jest ta dobroduszość, z jaką on oświadcza żonie gotowość sprawienia jej przyjemności. Komizm taki nazywa się przedmiotowym, a cechą jego jest to, że mówiący nieświadomie, bez zamiaru się ośmiesza.

Innego rodzaju komizm zawiera się n. p. w słowach kustosza, który, pokazując zwiedzającym muzeum trzy dziecięce szkielety, powiada: »To są szkielety trzech królów, gdy byli jeszcze dziećmi.« W tym wypadku mówiący nie mówił tego poważnie, czyli miał zamiar wywołać śmiech. Ten rodzaj komizmu nazywają podmiotowym.

Komizm jest głównym żywiołem komedji, ma swój własny mechanizm wewnętrzny, jak tragizm i budzi uczucie złożone. Komedja jednak nie ogranicza się do komizmu, lecz celem wywołania wesołości posługuje się jeszcze innemi środkami, jak humor i dowcip.

Dowcip polega na wyszukiwaniu podobieństw wśród rzeczy niepodobnych. Człowiek dowcipny posiada zdolność chwywania bardzo odległych podobieństw; zestawiając je razem, nadaje rzeczom poważnym cechę niedorzeczności i głupstwa. Ażeby dowcip działał, musi podawać treść w formie związanej i przejrzystej; dzięki takiej precezyjnej formie rozśmiesza on momentalnie, lecz szybko gaśnie. Wrażenie nie trwa długo, a dowcip powtórzony nie bawi. W komedjach dowcip winien się wiązać z sytuacją i mieć charakter uwagi. Do dowcipu zbliżają się paradyksy, czyli zdania, stwierdzające coś przeciwnego, niż powszechnie się mniema. N. p. mąż, domagając się od żony pracy, argumentuje w jego przekonaniu słusznie, że ona i w domu rodzinnym pracowała. Wówczas otrzymuje nieoczekiwaną odpowiedź: »Kobiety bardzo często idą za mąż poto, aby się uwolnić od tego, co robiły w domu.«

Humorem nazywamy usposobienie żartobliwe. Nie uwydatnia on tak kontrastów, jak komizm, lecz zlewa przeciwieństwa tak, że wielkie przestaje być zbyt wielkiem, a małe zbyt małym. Podczas gdy dowcip jest więcej natury intelektualnej, humor łączy się więcej z uczuciem. Humor nawet w nieszczęściu wynajduje strony wesołe, albo rzecz przykrą w wesołych barwach przedstawia. Często w życiu poważne momenty obracamy w śmiech; mówimy wówczas, że humor rozbraja. Humorysta często bawi innych kosztem samego siebie. Ujemną stroną humoru jest, że bronią tą mogą się posługiwać cynicy. N. p. jeden z filozofów greckich płaszczył się przed

tyranem w sposób służalczy i padał mu do nóg. Gdy mu inni wyrzucali ten brak poczucia godności, odpowiedział spokojnie, iż nie jest winien, że pewni ludzie mają uszy w nogach i że trzeba padać na ziemię, by być wysłuchanym. Tu więc posługuje się humorem, jak tarczą obronną, człowiek podły. W Zapolskiej »Ich czworo« podobną bronią posługuje się Fedycki. Gdy mu kochanka wytyka, że żyje z brudów, odpowiada: »Ty także z brudów żyłaś. Twoja matka ma przecież chemiczną pralnię.«

Humor dowodzi wielkiej swobody umysłu i panowania nad uczuciami, nie dając żadnemu tyle przewagi nad sobą, by go uniosło. (Lemcke.) Humor bywa naprzemian wesoły i poważny; raz karci zbyt niebieszenie, to znów podsycza upadłe męstwo, rzecz nadludzką sprowadza na ziemię, a drobnostkę wynosi pod ziemię. »Kto wysławia małość człowieka wielkiego, nie burząc wielkości, kto przedstawia nielogiczny charakter życia, nie kwestjonując jego sensu, taki właśnie czarodziej jest artystą-humorystą.«¹⁾

Jak widzimy więc, sama wesołość nie wyczerpuje istoty humoru; w parze z nią musi iść pewna przenikliwość umysłu, pewna zdolność równoczesnego ujmowania różnych stron zjawiska. Nic więc dziwnego, że każdy wielki poeta posiada w pewnym stopniu zmysł humoru. Nawet »Pan Tadeusz« ciepło i naturalność zawdzięcza humorcwi; bez niego poemat byłby sztywny, nadęty, zimny, nie taki ludzki, swojski. Szczególnie wielką rolę odgrywa humor w komedji. Fredro w »Zemście« maluje bardzo ważne wady przodków, a jednak nikt mu nie czyni zarzutu, że ośmieszył przeszłość naszą; Fredro uczynił to z humorem, a humor łagodzi wrażenie.

Komizm i humor mogą przybrać odcień ujemny, zgrzliwy, mówimy wówczas o satyrze i ironji. W tych

¹⁾ M. Dessoir: Aesthetik. Stuttgart 1906. S. 225.

wypadkach nietylko się kimś bawimy, lecz chcemy mu dobrze dokuczyć. Rzeczy te więc wypływają już z usposobienia nie pogodnego, lecz zgryźliwego.

Pozostaje nam jeszcze zastanowić się bliżej nad stosunkiem komizmu do tragizmu. Od dawna uważano komizm za przeciwstawienie tragizmu; mają to być dwa różne punkty widzenia na świat, które jednak nawzajem się uzupełniają. W ten sposób obok różnic tkwiłyby tu pewne wewnętrzne pokrewieństwa. Porównajmy działanie obu gatunków na umysł. Tragedja poi widokiem cierpienia, pokazuje, jak łamiał się silne dążenia. Jednak pozornie ona tylko dręczy, a w rzeczywistości podnosi na duchu, budzi wiarę w wyższe przeznaczenie człowieka. Komedja, wyszydając śmiertelności ludzkie, bawi nas; ten śmiech jednak jest pozorny. Ukazując, jak słabym i skłonny jest człowiek do błędzenia, upokarza nas i przestrzega, byśmy zbyt wiele o sobie nie myśleli. W tym duchu należy rozumieć starą tezę: *comedia castigat mores*.

Pokrewieństwo więc obu gatunków polega na tem, że i tragik i komedjopisarz jednakowo poważnie patrzą na świat, obu im dobro człowieka leży na sercu. Jak wychowawca jednak, raz strofuje, drugi raz pokrzepia, tak samo czynią oba te gatunki; tragedia chroni przed zwątpieniem, komedja przed zarożumiałością.

2. Zalety artystyczne komedji.

Komedja może mieć mniej lub więcej pretensyj artystycznych i różne może stawiać sobie cele. O ile komedja chce mieć prawdziwą wartość literacką i być dziełem sztuki w szlachetnem tego słowa znaczeniu, musi pozostawać w zgodzie z temi zasadniczymi prawami, które obowiązują całość poezji dramatycznej.

Komedja może dawać typy, albo charaktery, kłaść główny nacisk na rozwój akcji lub charakterów. N. p. »Zemsta« Fredry ma akcję bardzo słabą, rozwiązanie nagłe i dowolne. Jednak w głównych postaciach, Cześniku, Rejencie i Papkinie, mieści się tyle komizmu i humoru, że poecie inne braki z lekkim sercem wybaczymy. Komedja może również kusić się o odmalowanie środowiska salonowego, mieszczańskiego i t. p. W tym wypadku akcja jej jest bardziej skomplikowana. Komedja może również być współczesną lub historyczną, lecz naogół komedje historyczne są rzadsze, bo najlepiej nadaje się do wyszydzenia życie bieżące. O ile środowisko jest bliżej nieokreślone i daje się łatwo pomyśleć w różnych czasach i miejscach, nazywamy je konwencjonalnem.

Komedję obowiązuje prawda psychologiczna i fizyczna. Przeciw prawdzie psychologicznej wykacza często nawet Fredro. Tarnowski zarzuca jego komedji p. t. »Mąż i żona«, że występek popełnia się tam z nałogu, bez żadnych uczuć gorętszych i pozorów poezji, co czyni go wstrętnym i nieestetycznym.

Natomiast »Śluby Panieńskie« przekonują nas, ile uroku mieści w sobie naturalność, która jest wszędzie tam, gdzie akcja rozwija się zgodnie z prawdą psychologiczną. Komedja Fredry opiera się na tym niezaprzeczonym fakcie, że miłość potrzebuje nieraz walki; kobieta lubi być zdobywaną, serce buntuje się i opiera cudzemu wpływowi, ale zgóry można przewidzieć obopólne pojednanie. Tę potrzebę walki w miłości podniósł Fredro »do wysokiej komiczności przez to, że to, co zwykle bywa komicznem, co się ukrywa w głębi serca, tutaj wygłoszone zostało wyraźnie i otwarcie, jako zasada, a co więcej, uświęcone powagą przysięgi«.¹⁾ Ponieważ tu są dwie

¹⁾ A. Bełcikowski: Ze studjów nad literaturą polską. S. 594.

kobiety o różnych usposobieniach, każda z nich musi być zwyciężoną inną bronią. Kapryśną i upartą Klarę zdobywa Gustaw obojętnością; ignoruje ją, wzbudza zazdrość, drażni osobistą ambicję. Uczuciową Anielę natomiast rozbraja w ten sposób, że apeluje do jej litościwego serca.

Zajmujące sytuacje komiczne zawiera komedia Fredry: »Zręczność i Przekora«. Dwaj bracia, będąc ze sobą we wiecznej wojnie, byleby sobie dokuczyć nawzajem, robią wkońcu to, czego sami nie chcą. W ten sposób każdy z nich jest przekonany, że znosi od drugiego wiele przykrości, gdy w istocie sam sobie większą wyrządza przykreść; to ich zaślepienie i głupota, jako przyczyna długotrwałej wojny, staje się źródłem komizmu. Często jednak u Fredry dobra sytuacja komiczna opiera się, jak to podniósł Tarnowski, »na rusztowaniu innych, dla niej tylko wymyślonych, a niezawsze prawdopodobnych«.

Jeżeli w komedji jest wiele dowolności, jeżeli główną rolę odgrywa przypadek i cudowność, komedia przybiera charakter baśni, fantazji. Taką baśnią żartobliwą jest Szekspira »Sen Nocy Letniej«. Wielu krytyków utrzymuje, że utwór ten nie ma głębszej myśli, lecz stanowi tylko swobodną igraszkę fantazji. W rzeczywistości, jest to komizm najogólniejszy, komizm, jako pogląd na świat, ujęty w formę wdzięcznych symbolów. Szekspir zilustrował tu swoje pobłażliwe spojrzenie na człowieka, jako na istotę słabą, zaślepioną, wikłającą się w własnych błędach, podległą prawom psychicznym, podobnym do prawa ciężenia ciał. Symbole więc Szekspira pozwalają nam oglądać świat pod kątem widzenia komizmu i śmieśności.

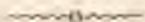
Ażeby zadowolenie nasze było zupełne, rozwiązanie w komedji musi być nie tylko naturalne, prawdziwe, ale i do pewnego stopnia sprawiedliwe. Los

więc, jaki wkońcu spotyka bohatera, musi pozostać w pewnym stosunku do jego zasług; zasługami są okazane w ciągu akcji wady i cnoty. Jeżeli Fircyk Zabłockiego posiadał wkońcu Podstolinę, zgadzamy się z tem, bo nie był to w gruncie rzeczy charakter zły, lecz lekkomyślny i zepsuty, a więc nadający się do poprawy. Również zgadza się z naszym poczuciem sprawiedliwości, gdy Podstolina w »Zemście« nie utrzymuje ani Wacława, ani Cześnika. Jak długo lawiruje, jest tylko sprytna, komiczną zaś staje się dopiero wtedy, gdy sama wpada w rozstawione przez siebie sieci. Podobnie dobre i komiczne rozwiązanie znajdujemy w sztuce Nikorowicza p. t. »W Gołębniku«, gdzie największy Don Juan, który naraz trzy serca w sobie rozkochał, zostaje wkońcu na lodzie.

Komedia może być obliczona na mniej lub więcej wybredną publiczność. Ubawić ludzi, nie jest rzeczą trudną. Wystarczy wyprowadzić na scenę zakłopotanego i nieporadnego profesora, rozwścieczoną teściową, a powstanie salwa śmiechu. Obok takich figur z natury śmiesznych istnieją śmieszne sytuacje. Najpowszechniejszą jest t. zw. pułapka, w którą ktoś wpada. Im bardziej komuś nie do twarzy w sytuacji, w jaką wpadł, im bardziej go ona kompromituje, tem wrażenie jest silniejsze. Wielki użytek czyni komedia z wszelkiego rodzaju pomyłek. Szczególnie wziętą była pomyłka co do osób, gdy jedną osobę brało się za drugą (*qui pro quo*). Może ona polegać na podobieństwie dwóch osób, albo wynikać stąd, że jakaś osoba przychodzi w chwili, kiedy była zapowiedziana i oczekiwana osoba inna. Dalej jeszcze posuwa się przebieranie i maskowanie, by kogoś wprowadzić w błąd. Wreszcie może mieć miejsce śledzenie, zastawianie sideł, chwytywanie na gorącym uczynku.

Nie są to środki głębokie, a więc i uczucia, przez nie wywołane, muszą być płytkie. Komedia,

wydobywająca wesołość z pomocą takich zewnętrznych środków, zbliża się do farsy. Komedja szlachetniejsza, obliczona na umysły głębsze, szuka komizmu w charakterach i w ich stosunku do świata. Komedja taka, jak każde dzieło sztuki, jest oparta na znajomości serca ludzkiego i świata, i jest zdolna dać umysłowi głębszą strawę.



ROZDZIAŁ IV.

Dramat właściwy i gatunki pośrednie.

1. Pojęcie dramatu właściwego.

Dramat jest bardzo podobny do tragedji; oba gatunki poją nas widokiem cierpienia i nieszczęścia, w obu utworach bohater walczy z przeciwnościami, a zwyciężony przez nie, upada. Można się spotkać ze zdaniem, że pomiędzy tragedją a dramatem zachodzi tylko różnica stopnia, t. zn. że walka jest mniej ostra, a upadek bohatera mniej katastrofalny. Twierdzenie to nie jest słuszne, ponieważ istnieją sztuki bardzo ponure (W małym domu Ritnera), których jednak nie można nazwać tragedjami.

Różnica więc musi być zasadnicza, istotna. Aby ją odkryć, mamy znów dwie drogi; możemy poddać analizie same dramaty, albo uczucia, jakie one w nas wywołują. Uprzytomnijmy sobie jeszcze raz to, co stanowi istotę tragizmu; widzimy wielkie cierpienie człowieka i to cierpienie konieczne, bo dzięki niemu tylko człowiek staje się tem, czym jest. Ten wewnętrzny związek przyczynowy pomiędzy cierpieniem a osobowością ujmujemy myślowo, jako ideę przeznaczenia, uczuciowo zaś czujemy się podniesieni na duchu, jakby po zetknięciu się z czemś wielkiem i niezemijskiem.

Przypatrzymy się teraz zdarzeniu innemu. Jakiś lekarz chce być dobroczyńcą ludu, pragnie zaprowa-

dzic cały szereg ulepszeń sanitarnych, usunąć źródła chorób zakaźnych. Działalność jego, z najszlachetniejszych wpływająca pobudek, przynosi szkodę potentatom miasteczka. Nic dziwnego, że nasz pionier postępu, zamiast z unazniem, spotyka się z niechęcią. Gdy obie strony trwają w uporze, przychodzi do walki; potężna klika udaremnia plany, a nawet tego, który chciał tysiące uszczęśliwiać, pozbawia egzystencji materialnej i ogłasza za wroga ludu.

Udramatyzować to zdarzenie znaczy uwydatnić szlachetność i niezłomność dążeń lekarza, egoizm i przewrotność obywateli miasta, wreszcie podkreślić ironię, tkwiącą w rozwiązaniu konfliktu. Sztuka taka mogłaby nas wzruszyć, gorszylibyśmy się bowiem przewrotnością, a rozkoszowali pięknem moralnem; wrażenie jednak nigdy nie dorówna głębią odczuciu tragizmu. Stąd wynika, że w porównaniu z tragedją utworowi temu będzie czegoś brakować. Istotnie niema tu znamion konieczności; klęska lekarza nie wynika z natury jego dążeń, nie wypływa z głębi duszy. Dążenia jego nie znajdują uznania, łamie je przemoc zewnętrzna, pozostawiając wrażenie krzywdy i gwałtu. Dlatego dramat, choćby operował mniejszą od tragedji dozą cierpienia, w ostatecznym swym wyrazie jest od niej mniej harmonijny, a więcej ostry i bolesny. Do uczucia więc, jakie w nas budzi dramat, miesza się coś w rodzaju protestu przeciw temu, co się stało, podczas gdy w tragedji, w obliczu nieubłaganej konieczności, budzi się w nas rezygnacja.

Dalsze różnice polegają na tem, że dramat nie otwiera szerszych perspektyw, nie wznosi myśli poza ziemię, nie krzepi serca wiarą w wyższy, moralny porządek świata. Stąd pochodzi, że epoki sceptyczne nie mogą się zdobyć na prawdziwą tragedję, czego przykładem Eurypides.

Dramat, tracąc w porównaniu z tragedją znamię konieczności i podniosły moralno-relegijny nastrój

(etos), musi z drugiej strony coś zyskiwać, by te braki pokryć. Jak się to dzieje, poucza nas przejście tragedji greckiej od Sofoklesa do Eurypidesa. Ten ostatni żył w dobie oświecenia greckiego, kiedy w sferach wykształconych modną była niewiara i kiedy sofiści głosili naukę o względności wszechrzeczy. Jako sceptyk więc, Eurypides patrzył na życie, jako na grę namiętności ślepych i wielką rolę przypisywał przypadkowi. Mając taki pogląd na świat, nie mógł utrzymać sztuki na tej wyżynie podniosłej, co Sofokles. Wobec tego znika z jego dramatów etos tragiczne, a zato pojawia się subtelna psychologia, bogatsza charakterystyka figur, bardziej urozmaicona akcja. Rzeczy te są zajmujące, dlatego pozwalają zapomnieć o braku głębi w traktowaniu życia. Utwory Eurypidesa nie są więc właściwie tragedjami, lecz dramataми. Jak widzimy więc, tragedia jest w swej budowie prosta, ale silna i głęboka; dramat zaś brak głębi wynagradza sobie pomysłowością w prowadzeniu intrygi, albo wiernością w oddawaniu życia i to zarówno ludzi, jak i stosunków.

2. Rozmaitość poglądów na dramat właściwy.

Oddawna zdawano sobie sprawę z faktu, że obok komedji i tragedji istnieje pośredni gatunek dramatyczny, nie taki bolesny, jak tragedia, ani tak wesoły, jak komedja. Jednak na tym punkcie, co należy rozumieć przez dramat właściwy, niema zgody; poglądy teoretyków są bardzo niezgodne ze sobą. Różne te zdania rozpatruje Carriere.

a) Dramat miałby być mieszaniną żywiołów tragicznych i komicznych. Ponieważ życie nie jest ani poważne, ani wesołe, ale mieszane, gatunek taki miałby najlepiej oddawać prawdę życia. W istocie istnieją takie utwory i nazywają się tragikomedjami.

Do ich rzędu bywa zaliczany »Cyd« Corneille'a. Utwór ten zaczyna się poważnie, jak tragedia, a kończy się pogodnie, jak komedia. Jednak istnieją utwory niczem nie przypominające komedji, utwory tak ponure i poważne, jak tragedia, choć tragedjami nie są. Wystarczy wymienić »Warszawiankę« Wyspiańskiego, którą poeta nazwał pieśnią tylko.

b) Inni teoretycy w naturze konfliktów szukają różnicy dramatu od tragedji. W dramacie ma się toczyć walka o sprawy mniejszej wagi, a bohaterzy nie są żadnymi herosami, przerastającymi o głowę tłum cały, lecz ludźmi przeciętnymi. Jednak i to obniżenie poziomu nie może być podstawą do utworzenia specjalnego gatunku dramatycznego. Pochodzi to stąd, że poziom, na jakim wypadki się rozgrywają, istotnych pierwiastków dramatycznych nie dotyczy. Mamy na to przykłady w dwóch kierunkach. »Sułkowski« Żeromskiego jest dramatem o bardzo wysokim poziomie; bohater jest na miarę Fidjasza, wypadki doniosłej wagi. Utwór jednak nastraja nas wzniosłe, ale bynajmniej nie tragicznie. Dlaczego? Sułkowski wytknął sobie cel, dąży doń kosekwentnie, ale w każdej chwili towarzyszy i jemu i nam świadomość, że może postąpić inaczej. Ten brak poczucia konieczności sprawia, że podziw nasz jest wielki, ale pozbawiony nieokreślonej bliżej głębi.

Istnieją również utwory przeciwne, które rozgrywają się na bardzo niskim poziomie, jak »Marja Magdalena« Hebbła i »Sędziowie« Wyspiańskiego, a jednak są prawdziwymi tragedjami, poruszają zasadnicze zagadnienia bytu i mają ogólno-ludzkie znaczenie. Sułkowski — to człowiek piękny, szlachetny, wzniosły, ale mimo podziwu całego, zawsze ktoś, natomiast Edyp, Samuel, Hamlet — to my sami, częśćka naszej duszy, stykająca się w przerażeniu z tem prawem, czy potęgą kosmiczną, której sama podlega, z której wyłamać się nie zdoła.

Jeżelibyśmy chcieli tu zastosować piękne pojęcia, jakie sformułował Nietzsche w dziele p. t. »Narodziny tragedji«, musielibyśmy powiedzieć, że Sułkowski to »piękna złuda«, zaślaniająca nam burzliwy odmęt życia, bohater eposu, zabłąkany na scenę, podczas gdy Samuel, albo Ksiądz z »Kłatwy« — to »przerażenie bytu«.

Wedle Carriere'a, tragedia posiada »wieczne, ogólnoludzkie znaczenie«, a to dlatego, że »ma u podstawy powszechnie obowiązujący moment życia i rozwoju duchowego«. (S. 525.)

c) Zwrócono uwagę na to, że dramaty historyczne Szekspira nie są tak spoiste, jak jego tragedje. Z utworów jego, poświęconych odtworzeniu dziejów angielskich, jeden tylko »Ryszard III.« zbliża się siłą wyrazu do tragedji w rodzaju »Juljusza Cezara« lub »Makbeta«. Powtało więc mniemanie, że charakter historyczny stanowi istotę dramatu, jako gatunku pośredniego między tragedją a komedją. Przeczą jednak temu mniemaniu fakty, ponieważ »Juljusz Cezar« jest utworem historycznym, a równocześnie pełną tragedją. Mogą więc być sztuki historyczne, które są tragedjami, oraz takie, które niemi nie są. Powiada więc słusznie Carriere, że »podobnie jak obyczajowa, tak samo polityczna lub historyczna tragedia lub komedja nie ma prawa do tego, by stanowić odrębny gatunek sztuki«. (S. 526.) Inna jest rzecz natomiast, że przy traktowaniu tematów historycznych łatwo jest zejść na drogi specjalne; poetę może pociągać tło historyczne, jeśli więc pokusi się o staranne jego wykończenie, zaniedba zwartość architektoniki. W takim wypadku barwne i urozmaicone tło zbyt pociąga naszą uwagę, byśmy mogli pilnie zważać na linię tragiczną. Gdy Wyspiański pisał »Meleagra«, nie chciał wchodzić w konflikt z antycznym duchem czasu; główną jego troską jednak była konstrukcja tragiczna, której temat służył za środek. Gdy jednak

czytamy »Rycerzy Północy« Ibsena, czujemy, że twórcę pociągał przede wszystkim osobliwy świat wikingów.

Jak widzimy więc, w wielu wypadkach pewne okoliczności zacierają ostre i stanowcze kontury charakterów, łagodzą naturę konfliktu, a wówczas surowa tragedia przechodzi w poważny dramat. Dramat właściwy ma odmienną od tragedji akcję i charakter. Charakter takiej osoby określa Carriere:

»Bohater historyczny, który przejmując się pewną ideą, walczy z uporem i niezrozumieniem świata, zwalcza te przeciwności i cele swoje przeprowadza, jak Kolumb, lub Szekspirowski Henryk V., który z poważnym swym celem umie połączyć rozkosz i żądę życia i swobodnym krokiem dąży do celu, — takimi są postacie dramatu, które nie są ani tragiczne, ani komiczne.« (S. 531.)

Jako przykład takiego bohatera, możemy wymienić Kordjana. Zapalił się on do idei »Polska Winkelriedem narodu« i staje się bojownikiem tego hasła. Występuje do walki i kolejno stacza bój: 1. z obojętnością i przesadami ogółu (podziemia); 2. z własną niemocą wewnętrzną (strach i imaginacja); 3. ze zwątpieniem w wartość ideałów (rozmowa z doktorem). Przebieg walki chwilami tylko nabiera charakteru tragicznego, ale do tego konieczne jest uwzględnienie założeń sztuki. Naogół Kordjan robi wrażenie szlachetnego młodzieńca, który wszystko składa na ołtarzu tego, w co wierzy i co kocha. Dopiero, gdy uwaga nasza skupi się nie na idei, lecz na bohaterze, dramat zaczyna się nam przemieniać w tragedję. W ten sposób mielibyśmy tu jeden z utworów, pomyślanych niejednolicie, które skutkiem tego posiadają charakter dwoisty. Czysty dramat dał Żeromski w »Sułkowskim«.

Dramat, jako odrębny od tragedji gatunek, wykazuje wiele odmian. Nie jest rzeczą podobną, trakto-

wać je w sposób systematyczny i dać ich przejrzysty przegląd, albo ustalić jakieś powszechnie obowiązujące reguły. W różnorodności tej i bogactwie może zorientować tylko historia dramatu; ona pouczy, jak zmienia się technika dramatu i jakim przeobrażeniom ulegają żądania, stawiane dramatowi przez publiczność. Historia więc dramatu wyróżnia dramat mieszczański XVIII. wieku, dramat romantyczny, realistyczny, naturalistyczny, fantastyczny i symbolistyczny i t. d. Poszczególne te odmiany, wyrosłe wśród odrębnych warunków, tak różnią się od siebie, jak flora i fauna krajów, posiadających odrębne warunki klimatyczne. Dlatego można te odmiany charakteryzować, ale trudno jest osądzać, w czym błędziły.

Zasadniczym błędem, jaki zawsze teoria ma prawo dramatowi wytykać, jest zaniedbanie interesów czystej sztuki, t. zn. jeżeli poeta bardziej się troszczy o inne rzeczy, niż to, co stanowi istotę dramatu. W dwóch zaś wypadkach może poeta sprzeniewierzać się sztuce: a) jeżeli głównym celem jego jest nie akcja i charakter, lecz propagowanie pewnych idei narodowych lub społecznych. W wypadku takim powstaje dramat tendencyjny; b) jeżeli poeta hołduje zbyt upodobaniom publiczności, zaniedbuje prawdę, a stwarza wyszukane sytuacje, jaskrawe efekty i t. d. Taki utwór sceniczny zwie się melodramatem, albo bombą sceniczną i autorowi bynajmniej nie przysparza zaszczytu, ani nie daje tytułu do nieśmiertelności.

3. Dramat romantyczny i sztuka z tezą.

Wielkiem powodzeniem cieszyły się w swoim czasie dwa sposoby pojmowania dramatu: dramat romantyczny i sztuka z tezą.

Dramatowi romantycznemu najbardziej pomógł do opanowania sceny na długi przeciąg czasu Wiktor

Hugo, romantyk francuski. Dramat ten wyrósł na podłożu szekspirowskim, gdyż romantycy Szekspira ubóstwiali, choć go nie rozumieli. Do zmodyfikowania dramatu szekspirowskiego przyczyniła się swoboda romantyczna i wstręt do utartych szablonów. Zacierano więc granice pomiędzy ustalonymi gatunkami literackimi i tworzone nowe, często bardzo osobliwe połączenia. Sam Hugo głosił (Przedmowa do dramatu p. t. Cromvell 1827), że w jego wieku poeci mają malować życie i prawdę. Takie zadania wymagają nowych środków i form, najodpowiedniejszą zaś formą jest dramat, jako mieszanina tragedji i kome-dji, żywiołów poważnych, pięknych, rzewnych z żywiołami groteskowemi, brzydkimi, śmiesznymi. Wcielając tę teorię w czyn, tworzył Hugo dramaty, pełne nieumiarkowania w budowie akcji i kreśleniu charakterów. Operując głównie kontrastem, stwarzał nadnaturalne postacie, obdarzone równocześnie w najidealniejszą dobroć i ostateczne, zwierzęce instynkty. Taką jest n. p. Lukrecja Borgja, z jednej strony najtkliwsza matka, z drugiej strony najokrutniejsza morderczyni. Czyny tak osobliwie skonstruowanych osób składały się na równie dziwną akcję, pełną wyszukanych sytuacji. W ten sposób dramat Wikt. Huga jest specjalnego rodzaju dramatem, przemijającym objawem mody; waha się między tragedją i melodramatem, jest czemś niewykończonem. Hugo był zanadto poetą, by spaść zupełnie do poziomu melodramatu, za mało zaś miał poczucia miary i panowania, by się utrzymać na wyżynie czystego tragizmu. W wypadku tym, gdzie niema rozwoju formy, lecz jej zepsucie, nie możemy mówić o stylu dramatycznym, lecz o manierze.

Maniera Huga była do 1850. r. przedmiotem naśladownictwa. Poważne ślady tej maniery możemy spotkać w »Mazepie« Słowackiego. Z jednej strony jest to utwór, który się kusi o silną linię tragiki szek-

spirowskiej; zazdrość Wojewody, która, jak płomień nieugaszony, gubi Amelję, Zbigniewa i jego samego. Z drugiej strony wplatanie do głównego pomysłu romansowego Mazepy i Króla pozbawiło utwór prostoty i dostojności tragicznej, a przyniosło zajmujące może, ale melodramat przypominające sytuacje: zamurowanie, wycieczka nocna i t. d. Na szczęście utwór posiada jeszcze koloryt historyczny, który pokrywa defekty tragiczne.

Manierze Huga ulegał również Korzeniowski. Najmniej jeszcze zaszkodziła ona »Kapackim Górą-
lom«, gdzie na pierwszy plan wybija się realizm, prawda w malowaniu życia górali. Dla niej przebaczymy sztuce niedostatki w wiązaniu akcji. Natomiast bardzo bliskim melodramatu jest jego »Piąty akt«, gdzie mamy różne wyszukane sytuacje i motywy, jak trucizna, pojedynek amerykański i t. d.

Gdy przeżył się dramat romantyczny, pojawiła się t. zw. sztuka z tezą, »*pièce des moeurs*« albo »*pièce à thèse*«. Kierunek ten zainicjonowali Augier i Dumas syn. Pierwszy dał: »Gabrielę« (1849), drugi: »Damę Kameljową« (1852) i »Półświatek« (Le demi-monde 1855). Ta ostatnia sztuka puściła w świat używany odąd wyraz »pół-światek«.

Sztuka ta miała u podstawy swej jakiś problem, jakieś zagadnienie życiowe, kwestję małżeńską, którą starała się rozwiązać. Kwestja ujęta była w precyzyjną formę, tezę, skąd pochodzi nazwa sztuki. Następnie uwzględniała ona środowisko i obracała się nie tylko w towarzystwie przyzwoitem »*juste milieu*«, lecz wyciągała na światło dzienne nawet męty paryskie. Stąd pochodzi druga nazwa sztuki »obyczajowa«. Wreszcie odznaczała się ona niesłychanie wyrobioną techniką dramatyczną, którą do mistrzostwa doprowadził główny dostawca melodramatów dla teatrów paryskich, Scribe. Główną troską tej techniki była perypetja, którą przesuwano na akt

piąty; równocześnie doprowadzano konflikt do ostateczności, by go potem w sposób pomysłowy i nieoczekiwany harmonijnie rozwiązać, co miało widza oszalać i dla sztuki podbijać.

Powyższa charakterystyka przekonuje nas, że sztuka z tezą nie jest jakąś stałą formą dramatyczną, lecz wytworem czasu i ludzi. Szczególnie sztuki Dumasa stanowią wytwór jego osobistej indywidualności. Jak powiada Bourget, Dumas był naturą złożoną, dwucistą. W jego umyśle zeszły się dwa przeciwieństwa: moralista, skłonny do rezonowania i dramaturg, odczuwający nerw życia. Przeciwieństwa te złożyły się na jego dziwny talent.

Ta skłonność do moralizowania i rezonowania u Dumasa wprowadziła do techniki dramatycznej, jako nowość, figurę pomocniczą. Jest to osoba ciekawa i osobliwą odgrywa rolę. W różnych sztukach różne przybiera postacie i nazwy i »jest takim spozstrzegawczym, jak lekarz, dzielnym, jak żołnierz, zręcznym, jak dyplomata, a szlachetnym, jak dżentelmen«.¹) N. p. w »Półświatku« niedoświadczony i marzycielsko nastrojony człowiek ma paść ofiarą wyrafinowanej kokoty. Jak anioł stróż, staje u jego boku przyjaciel, Olivier Julin, by uchylić grożące mu niebezpieczeństwo. A posiada on niesłychaną znajomość życia, inteligencję, zdolność orjentowania się w intrygach. U nas w ślady Augiera i Dumasa usiłował wstąpić Narzymiski. Bliższe szczegóły podaje świeża publikacja: Z. T. Nowakowski: Józef Narzymiski i komedia społeczna. Kraków 1922.

Utwory dramatyczne, podobne do »sztuki z tezą«, pisywał również Ibsen w tym okresie, gdy w duchu moralizatorskim pragnął rozwiązywać różne zagadnienia życiowe. Przykładem może być »Nora«.

¹) P. Bourget: Nouveaux essais de psychologie contemporaine. Paris 1886. S. 48.

U podstawy utworu tkwi problem; zagadnienie małżeństwa, stosunek mężczyzny do kobiety. Zdaniem Ibsena, kobieta łatwo może zejść na bezdroża, gdy się ją traktuje, jako lalkę, a nie jako osobę, powołaną do walki o życie na równi z mężczyzną. Nora Ibsena jest takim właśnie dzieckiem, w której nagle obudziła się duma i pragnienie dojrzałości. Utwór kończy się połowicznie; Nora opuszcza męża, ale nie wyklucza możliwości powrotu. Harmonja małżeńska może jeszcze wrócić, ale zbudowana na innych, silniejszych podstawach. W utworze Ibsena jest również taka figura pomocnicza, jak Julin. Jest nim doktor Rank, natura kontemplacyjna, człowiek, który wie, jakim życie jest i jakim być powinno. Jest on tak samo odbiciem umysłowości Ibsena, jak Julin Dumas. Takie sztuki połowiczne nie zadawałają zupełnie pod względem artystycznym, bo powodują w ciągu akcji załamanie charakterów, które w dramacie winny być jednolite i konsekwentne.

Dumas i Sardou ogromnie się zasłużyli wokoło udoskonalenia techniki dramatycznej; pogłębili analizę psychologiczną, nauczyli kreślić w sposób barwny obrazki obyczajowe, wysubtelnili dowcip, rozwinęli dialog, wykazali niezrównaną zręczność i pomysłowość w prowadzeniu intrygi. Treść ich utworów ujęta jest w ściśle obliczone ramy, ma misternie skonstruowany i w najdrobniejszych szczegółach wypracowany plan, który w dramacie nazywa się fakturą.

Zdawało się, że dalej w mistrzostwie posunąć się nie można. Wówczas nowość do dramatu wprowadził Henryk Becque, autor sztuk p. t. »Paryżanka«, »Kruki« i t. d. Wprowadzona przez niego moda zmieniała treść i formę sztuki dramatycznej. Pod względem treści dawał on nagą prawdę życia, z bezwzględnym obiektywizmem kreśląc podłość i nikczemność małych, bardzo przeciętnych ludzi. Pod

względem formy zaniedbywał akcję, najmniejszego nacisku nie kładł na intrygę i jej rozwój. Sztuki jego zdają się być pozornie szeregiem scen z życia, wiążących się w obraz raczej, niż akcję. Sceny te jednak uderzają taką prawdą obserwacji, taką trafnością charakterystyki i zawierają tyle siły dramatycznej, że zlewają się w całość i robią wrażenie syntezy, ujmującej nagą, a niezaprzeczoną prawdę życia. Tę siłę dramatyczną zdobywa on w ten sposób, że wynajduje ciekawe figury i stawia je w krytycznych sytuacjach, ukazuje w położeniu, które ich zmusza do szybkiego i energicznego działania. Metodę Becque'a przyswoiła sobie u nas Zapolska, która malowała prawdę życia, zająć umiała tematem banalnym i celowała głównie w kreślenie sytuacji dramatycznych, a nie w prowadzeniu intrygi. O Becque'u w sposób ciekawy pisał u nas Stanisław Rzewuski: *Młoda Francja*. Kraków 1888.



Cz. IV.

Technika Dramatyczna.

1. Budowa scen i aktów.

Ekonomja czasu i miejsca. — Rodzaje scen. — Sceny zbiorowe. Sceny główne i przejściowe. — Akt, jako organiczna całość.

Dramat jest pisany najczęściej z myślą o scenie; jeśli więc dramat jest tak zbudowany, że nadaje się do odegrania, przyznajemy mu sceniczność. Dobra znajomość sceny, obliczenie efektów zgodnie z jej warunkami, zapewnia dramatowi powodzenie. Powstaje pytanie, jakie warunki stawia dramatowi scena i jak się dramat z tych zadań wywiązuje. Najogólniejszymi żądaniami sceny są: 1. ekonomja czasu i miejsca; b) różnaitość i ruch; c) iluzja rzeczywistości.

W rozmaitych czasach rozmaicie się dramat z tych zadań wywiązywał, dlatego mówi się o starej i nowej technice dramatycznej.

Żądanie pierwsze wymaga, by w szczupłych granicach czasu i miejsca dać skończoną całość, zebrać, przejrzeć i symetrycznie zobrazować rozstrzelone wypadki. Scena szekspirowska, która nie zmieniała dekoracyj, rozporządzała swobodnie czasem i miejscem. Dziś nie wymaga się bezwzględnej jedności miejsca, lecz zmiana ustawiczna nie jest pożądana, bo utrudnia skupienie i czyni sztukę trudną do odegrania. Czas i miejsce powinny być możliwie jak najlepiej wyzyskane. Wypadki mniej ważne, a zwłaszcza niedelikatne, mogą być usunięte poza scenę. Klasyczny dramat zabójstwo usuwał zawsze poza scenę. Wyspiański również w »Weselu« bójkę Czepca usuwa za scenę. W takich wypadkach drogą opo-

wiadania dowiadujemy się o zdarzeniach, na które nie patrzymy. Troską autora winno być, by jednej i tej samej rzeczy dwa razy nie powtarzał.

Aby akcję uczynić urozmaiconą i przejrzystą, dzieli się dramat na akty, a akty na sceny. Scena obejmuje jakieś jedno zdarzenie, jeden moment, ważny dla rozwoju lub zrozumienia akcji. Scena więc musi przynosić coś ważnego, a nadto musi stanowić dla siebie zaokrągloną całość. Długość może mieć rozmaitą, zależnie od celu i ważności rzeczy, której służy. U wielu dramaturgów granicę sceny stanowi wejście lub wyjście jakiejś ważnej osoby; zmiana osób wywołuje zmianę sceny. U Szekspira i Słowackiego dzieje się inaczej; zmiana sceny następuje dopiero ze zmianą wszystkich osób, co często pociąga za sobą również zmianę miejsca. Wchodzenie i wychodzenie osób na scenę nie może być dowolne, lecz musi mieć pewne uzasadnienie. Nadto dobry dramaturg umie wprowadzać swe osoby w takim momencie i w takiej sytuacji, kiedy ich zjawienie się najsilniejsze wywiera wrażenie. N. p. drwal w »Zaczarowanym Kole« w najfatalniejszej chwili ma dziwne spotkanie z Dziadkiem leśnym, który mu grozi nieszczęściem. W »Małym Eyolfie« Ibsena wchodzi do domu Pani szczurów, jako zwiastun nieszczęścia. Jednem słowem, jeśli się ludzie na scenie razem schodzą i rozchodzą, musi ich coś do tego skłaniać. Ze względu na ilość osób, występujących na scenie, rozróżniamy monologi, dialogi i sceny zbiorowe. Najtrudniejsze są sceny zbiorowe, gdy występuje gromada osób. Z jednej strony musimy odbierać wrażenie tej mnogości osób, z drugiej zaś strony musi panować pewien ład, byśmy mogli objąć całość. Ten cel można osiągnąć przez odpowiednie ugrupowanie i wysunięcie na czoło niektórych tylko jednostek. Mistrzem takich scen zbiorowych był Szekspir. W środku sztuki, ku jej ozdobie, dawał wystawną, zbiorową scenę, jak n. p. ucztą

w »Makbecie«. Podobnie postąpił Słowacki w »Balladynie«, Rydel w »Zaczarowanym Kole«.

Ze względu na stosunek do akcji wyróżniamy sceny główne i sceny przejściowe. W pierwszych dochodzą do wyrazu ważne momenty akcji, drugie służą do wiązania poszczególnych momentów. Ażeby scena główna robiła wrażenie, musi mieć ona wyraźny, silny i interesujący motyw. Nazwijmy go nerwem dramatycznym, wywołującym dreszcz i napięcie władz duchowych u widza. Jako przykład, weźmy pierwszą scenę »Irydjona«. Siostra jego, Elsinoe, ma się udać za chwilę do pałacu cesarza; młoda, piękna, szlachetna dusza, godna wzniosłego życia, ma spaść do rządu kurtyzany. Na pierwszy plan wybija się więc motyw ofiary, wielkie, cierpieniem i zaparciem samego siebie okupione poświęcenie na rzecz ojczyzny. Obok tego motywu ofiary, który jest głównym nerwem dramatycznym tej sceny, mieszczą się tu jeszcze momenty ekspozycji; dowiadujemy się, poco Irydjon posyła siostrę do cesarza i jaka będzie jej rola na dworze. Gdyby rozmowa Irydjona i Elsinoe była tylko zbiorem takich informacji, wypowiedzianych tonem spokojnym, scena nie miałaby żadnej wartości dramatycznej. Tymczasem momenty ekspozycyjne usuwają się tu na plan dalszy i niejako okolicznościowo tylko dochodzą do wyrazu, nie paraliżując rozpędu dramatycznego. Żywioł dramatyczny przyobleka się w odpowiedni sobie styl. Jak beładnie, urywanie i z widoczną rozpaczą przemawia Irydjon:

»Zmierzch zapada — godzina już bliska. — Oni przyjdą zaraz. — W podobną godzinę musiał stary Brutus własnych synów zabijać. Elsinoe! Elsinoe!«

W słowach tych tyle goryczy, cierpienia i rozpacz, że nie jest to właściwie ani przemowa, ani molog; nie są to słowa, ani do siebie samego mó-

wiczne, ani do Elsinoe, ale prawdziwy i silny krzyk boleśnie zranionej duszy.

Scenę przejściową mamy n. p. w »Lilli Wenedzie« (Akt. III. Sc. 5.). Lech postanawia wypróbować męstwo Salmona, co do którego autentyczności powziął podejrzenia. Scena ta wiąże więc z sobą dwa, oddzielone czasem, ale zależne od siebie zdarzenia. Sama nie zawiera żadnego zdarzenia, jest natury czysto informacyjnej, dlatego spokojna. Takie sceny przejściowe są konieczne. Momenty silniejsze, nie przedzielane słabszemi, straciłyby siłę. Sceny więc przejściowe służą do lepszego uwydatnienia scen głównych, a umiejętne przeplatanie scen głównych i pobocznych jest taką samą sztuką, jak rozkład światła i cieni.

Kilka scen, powiązanych w całość, tworzy akt. Jest to więc całość organiczna, która wyraża jedno stadium, jeden wyraźny etap w rozwoju akcji. Każdy akt więc musi mieć własną fizjognomję, dzięki której odcina się i wyodrębnia od innych, z drugiej jednak strony musi się z innemi łączyć. Freytag wymaga, by akt każdy miał swój określony nastrój i plan pewien, tak, by silnie zaznaczał się jego punkt kulminacyjny i by zakończenie wywierało wrażenie.

Taką organiczną całość, stopniowanie i silne zakończenie ma n. p. pierwsza część »Nieboskiej Komedji«. Gdy bohater w domu obłąkanych ogląda dokonane przez siebie dzieło zniszczenia, czujemy, że tu akcja musi się narazie zatrzymać, że tu się wyraźnie kończy jedna epoka w jego życiu. Cała więc akcja ma swoją metę ostateczną. Bohater przebywa ją w kilku kolejnych skokach, czy lotach, a każdy taki skok musi mieć swoją metę. Ta meta i przestrzeń przebyta musi pozostawać w ścisłym stosunku do siły rozpędowej. Wielki dramaturg kieruje się w tworzeniu takich etapów instynktem, działa, jak siła natury, która nie mierzy, nie oblicza, a daje rzeczy z matematyczną dokładnością odmierzone. Tu

widzimy, jak kunsztowną jest technika dramatyczna. Inni poeci bezpośrednio inspiracji zastępują refleksją. Szczególnie poeci francuscy i Ibsen budują swe sztuki metodą niemal inżynierską i dają sztuki odmierzone, symetryczne, skomplikowane i efektowne.

Ponieważ finał aktu jest tylko przestankiem, obok naturalnego i efektownego urwania akcji, musi on mieć w sobie coś niedopowiedzianego, coś, co każe spodziewać się rzeczy dalszych i zaostrza naszą ciekawość. O takie zakończenie silnym akordem każdego aktu troszczy się Ibsen. Widzimy to n. p. w »Upiorach«, gdzie akt pierwszy kończy się przerażeniem pani Alving na widok romansu jej syna z Reginą, zaś akt drugi pożarem świeżo zbudowanego schroniska.

2. Dialog.

Dramatyczność dialogu. — »Warszawianka« Wypiańskiego. — »Irydjon«. — Charakterystyczność, Naturalność, Żywość, Nastrój.

Dialog, czyli rozmowa osób na scenie, musi spełniać różnorodne warunki, jeśli ma mieć pełną wartość dramatyczną. Warunki, obowiązujące dialog, dotyczą zarówno jego treści, jak i formy. W treści musi on być rzeczowy i celowy; osoba musi mówić to tylko, co się z akcją wiąże i co z danej sytuacji wynika. Najpiękniejsze frazesy, o ile się nie łączą z akcją, nie robią wrażenia. Co do formy dialogu, musi się ona zgadzać z duchem poezji dramatycznej wogóle, a następnie ze stylem, w jakim dramat jest utrzymany. Ducha dramatu już znamy; jest to ruch, walka, napięcie. Takie więc rzeczy przedewszystkiem w dialogu winny dochodzić do wyrazu.

Dramat pseudoklasyczny nie zawsze się z tym duchem poezji dramatycznej liczył i dawał długie przemowy, czyli tyrady. Ponieważ zaś przestrzegałno jedności miejsca, o rzeczach, wydarzonych poza

sceną, uwiadamyano zapomocą długich sprawozdań posła. Takie sprawozdanie posła mamy n. p. w Odprawie Kochanowskiego. Scen takich, które tamują akcję i są momentami zastoju, dramat nowszy unika. Wyspiański dał bardzo ciekawy przykład nowej metody technicznej w rozwiązaniu podobnego zadania. Mianowicie w »Warszawiance« wprowadził nas do wnętrza dworku, przez cały czas nas trzyma w czterech ścianach. Z drugiej strony czyni wszystko, by nasza myśl rwała się dalej, na pole bitwy. Dramaturg klasyczny wprowadziłby na scenę posłańca, któryby w szerokich, patetycznych słowach usiłował malować grozę położenia. Wyspiański czyni to krócej i stokroć mocniej.

»W czasie śpiewu wchodzi żołnierz, stary wiarus, prosty szeregowiec z dywizji generała Żymirskiego, wchodzi zbłocony, schlapany, oprószony śniegiem — rozstępują się... on staje w odstępnie dwu kroków od generała, salutuje...«

Nie pada ani jedno słowo, ale ta niema scena jest stokroć razy wymowniejsza, niż wszystkie klasyczne tyrady; jest w niej prostota, siła i zwięzłość. Na taki sposób zastąpienia starej techniki nowym i śmiałym środkiem, mógł się zdobyć genialny umysł Wyspiańskiego. Byłoby nawet rzeczą niebezpieczną naśladować tę metodę w dramacie innego stylu; tu bowiem działa ona nietylko sama przez się, ale i przez nastrój, jak przepełnia całą »Warszawiankę«.

Dialog dramatyczny nie może być debatowaniem, ani rozprawianiem. Choćbyśmy słyszeli na scenie roztrząsania najbardziej uczone, będziemy się nudzić; chcemy bowiem przeżywać w teatrze walkę, a tymczasem każą nam brać udział w posiedzeniu, czy naradach. Obfitość takich właśnie, mądrych zresztą roztrząsań, stanowi słabą stronę komedji Niemcewicza p. t. »Powrót Posła«.

Dialogiem dramatycznym nie jest więc oddanie jakiegś rozmowy, choćby nie wiedzieć, jak staranne i wierne. Osoby więc na scenie mogą zabierać głos w takich tylko chwilach, kiedy mają coś ciekawego do powiedzenia, kiedy za ich słowami kryje się natłok myśli, uczuć i dążeń. Osoby dramatyczne, zawiązujące rozmowę, są, jak mówi Bourget, »postawione w krytycznym momencie życia i charakteru«, a wówczas udratyzowany dialog zawiera całą sytuację i stwarza »równoważnik literacki« (le substitut littéraire) wszystkiego, co niedomówione, a dające się wyczuć. Inscenizowanie więc dialogu wymaga dramatycznego talentu i dramatycznego spojrzenia.

Przypatrzmy się, co użycza siły dramatycznej następującemu dialogowi:

Ulpianus:

A dla przyspieszenia dnia takiego nicbyś nie przedsięwziął? — Czy rozumiesz mnie? — Gramy w przypuszczenia, jak inni w koście, rozmawiamy o niepodobieństwach, by prędzej uleciał czas, który nam ciąży.

Irydjon:

Rozumiem cię lepiej, niż ty mnie pojmujesz.

Ulpianus:

A więc?

Irydjon:

Przez Odyna, powiedz takiemu dniowi, by zawołał na mnie, a ja mu odpowiem.

Ulpianus:

Gdzie idziesz?

Irydjon:

Czeka na mnie grono przyjaciół u stóp Awentynu i zastawiona biesiada i nowe jakieś pieśni sykulskiego poety. — Idę słuchać, by prędzej uleciał czas, który nam ciąży.

Jest to mistrzowski pojedynek dwóch wybitnych ludzi, którzyby chcieli sobie nawzajem zaglądnąć do duszy. Ulpianus, jako wytrawny dyplomata, stara się zręcznie wybadać, czy można liczyć na Irydjona i przeciągnąć go na stronę spiskujących. Ale Irydjon jest równie zręczny i podejść się nie daje. Sam przejrzał zamysły Ulpianusa, ale własnego oblicza ukazać nie chce. Dlatego daje odpowiedzi wymijające, a następnie, by zmylić czujność bystrego Ulpianusa, przybiera pozę lekkomyślnego człowieka, który, wyższych celów pozbawiony, spędza czas w gronie złotej młodzieży na ucztach i rozpuszcie. Mamy więc tu prawdziwy dialog dramatyczny, który nie jest zwykłą rozmową, ani spokojnem debatowaniem, ale walką, wysiłkiem, dążeniem.

Treścią więc rozmów winno być to, co stanowi główny żywioł poezji dramatycznej, to jest walka. Dopiero na planie drugim może spoczywać informacja. Nadto dialog musi być charakterystyczny, czyli znamienne dla osób, które w nim biorą udział. Znakoomite przykłady takiego charakterystycznego dialogu mamy w »Nieboskiej Komedji«. Oto jak mówi żona doktora do hr. Henryka:

»Jakie gorąco! — Mamy dużo chorych — żadnego jednak tak niebezpiecznie, jak ona. — Imainuj sobie Pan, ten instytut kosztuje nas ze dwakroć sto tysięcy. — Patrz Pan, jaki widok na góry — ale Pan, widzę, niecierpliwy — więc to nieprawda, że Jakóbiny jej męża porwali w nocy?»

Zachowanie tej kobiety jest skreślone na podstawie bystrej obserwacji poety, dlatego jest takie prawdziwe i uderzające. Wogóle kobiety mają skłonność do roztrzepania. Takie roztargnienie i niezdolność skupienia myśli dochodzi czasem do chorobliwości; objaw taki opisał Reymont w »Fermentach«. Tu roztargnienie tem bardziej jest uzasadnione, ponieważ środowisko, jakim jest dom warjatów, musiało się na tej kobiecie odbić. Roztargnienie jej przejawia

się w ten sposób, że mówi na podstawie przypadkowych asocjacji, bez związku i ładu.

Charakterystykę dialogu, a tem samem i plastykę osób rozmawiających, podnosi język. Jak rozmaicie można posługiwać się językiem, poucza porównanie »Balladyny« z »Zaczarowaniem Kołem«. U Słowackiego wszystkie osoby mówią jednym, poprawnym, literackim językiem, zarówno rycerz Kirkor, jak pasterz Filon. Inaczej się rzecz przedstawia u Rydla, gdzie innym językiem mówi lud, a innym szlachta, poeta zniża się raz do narzecza ludowego, drugi raz na podstawie studjów język archaizuje. Takie stosowanie mowy do natury i pozycji danego człowieka, nazywa się indywidualizowaniem języka.

W czasach nowszych na styl dramatyczny oddziaływały dążenia realistyczne, które zmierzają w tym kierunku, by dramat zbliżał się do życia potocznego. Dlatego dramaturgowie nowsi troszczą się bardzo o naturalność i żywość dialogu. Naturalnym i żywym czyni dialog swoboda, z jaką osoby rozmawiają. Aby tę swobodę uwydatnić, używa się różnych środków. N. p. figury sceniczne nie zawsze mówią płynnie, lecz namyślają się, plątają, poprawiają. Przez to mowa nie ma charakteru czegoś z góry wyuczonego i oddeklamowanego, ale wywiera wrażenie czegoś improwizowanego, czegoś, co w naszych oczach się rodzi. Klasycznym przykładem może być Cześnik, dyktujący list Dyndalskiemu.

Żywość dialogu podnosi wzajemne wpadanie i przerywanie, gdy jedna osoba zaczyna mówić, a druga podchwytuje myśl i kończy. Nadto przy stylizowaniu dialogu rozporządza dramaturg różnemi środkami syntaktycznemi; skraca okresy i wydłuża, urywa zdania, daje pauzy.

Specjalnego charakteru nabiera dialog, gdy głównym środkiem ekspresji staje się nastrój. Wówczas osoby tłumaczą stany swych dusz w sposób

symboliczny, z pomocą nastrojów. Nastrojem posługiwał się przede wszystkim poeta belgijski, Maeterlinck. Jak n. p. wygląda w jego dramacie zwiększenie miłosne dwóch istot, które właśnie miłość swą sobie uświadomiły:

»Pelleas i Melisanda stoją sami przed zamkiem i w tęsknym rozmarzeniu patrzą w bezmiar morza. Mrok zwojami mgły zasnuwa posępną dal. Rozbłyśkują samotne światła. Z rozwiniętymi żaglami okręt z łoskotem wypływa z portu. Noc zapada. Pod urokiem tego nastroju trwożne uczucie miłosne rodzi się w młodych sercach. Jednakowoż ani słowo wyznania nie kazi zbożnego stanu ich dusz, spotykających się jeszcze bezwiednie, jakby w śnie somnabulicznym. Nieświadoma tęsknota, daleka od pewności poznania, popycha ich ku sobie. Wszystkie te wzajem się wykluczające uczucia przeświecają z krótkiego, rwącego się dialogu o wyglądzie morza w nocy.«¹⁾

Jak dotychczasowy przegląd wykazuje, dramat może być utrzymany w rozmaitym stylu, bardziej wzniosłym, lub bardziej potocznym. Dialog więc musi być inny w dramacie heroicznym, niż realistycznym, lub nastrojowym, czyli musi on pozostawać w ogólnej harmonii ze stylem dramatu.

3. Monolog.

Monolog jest to głośne rozmyślanie w samotności, czyli rozmowa z samym sobą bez świadków. Powstaje pytanie, w jakim celu poeta posługuje się monologiem i w jakich okolicznościach każe je bohaterom wygłaszać? Szekspir posługuje się często monologami, ale wkłada je w usta osób zamkniętych. Jest to rzecz zupełnie naturalna. Kto się niełatwo wywnętrza, kto kryje przed światem swe myśli i

¹⁾ Monty Jacobs: Maeterlinck. S. 60.

uczucia, ten w samotności wiele i głęboko rozważa. Wygłasza więc u Szekspira monologi Hamlet, Makbet, Ryszard III. Nie wygłaszają natomiast monologów osoby otwarte i szczere, które z niczem nie tają się przed światem. U Szekspira postacią taką jest Otello, u Słowackiego zaś Lilla Weneda, dusza prosta i szczerą, zdolna do wielkiej i bezgłośnej ofiary.

Oprócz tego, że osoby muszą mieć pewną skłonność przyrodzoną do monologizowania, wolno im przemawiać w ten sposób tylko w chwilach niezwykłych i wyjątkowych. Chwilami takimi są sytuacje, które zmuszają do głębokiej rozważy, albo przepełniają pierś tyloma uczuciami, że one gwałtem szukają sobie ujścia na zewnątrz. Oba te warunki, t. j. skłonność przyrodzona i ważność sytuacji, wzięte razem, można nazwać psychologicznem uzasadnieniem dramatu.

Pozostaje pytanie jeszcze, dlaczego dramaturgowie uciekają się do takiego osobliwego nieco i sztucznego środka, jakim jest monolog? Jest to najprostszy sposób ukazania nam uczuć i myśli bohatera, tych, z którymi on musi się kryć przed światem. Nadto unaocznia on to, co się dzieje w duszy bohatera, odzwierciedla rozwój wewnętrzny. Niejednokrotnie jest to jedyny środek najlepszy do oddania myśli. W wyjątkowych tylko wypadkach, gdy walka wewnętrzna jest zbyt silna i przekracza granicę normalną, zbliżając się do tego, co psychologja nazywa rozdzieleniem osobowości, poeta przenosi część duszy bohatera na zewnątrz i nadaje jej pozory osoby realnej. Tak uczynił Słowacki w Kordjanie, gdzie toczące bohatera zwątpienie przybrało widomą postać doktora-szatana.

Monolog więc jest nieraz koniecznym środkiem technicznym w dramacie, o ile zaś ma odpowiednie uzasadnienie psychologiczne, nie razi; przestaje być sztucznym, a staje się naturalnym.

Jeżeli przypatrzymy się monologom u wybitnych dramaturgów, przekonamy się, że czynią one tym warunkom zadość. Cyd Corneilla wybucha rozpaczą w chwili, gdy w dwie różne strony woła go obowiązek i serce. Monolog więc odsłania nam jego duszę, przekonuje, jak bardzo cierpi z powodu tego rozdarcia i jak ciężko mu w tej rozpaczliwej sytuacji się decydować. Albo następujący monolog hrabiego Henryka:

»Pracowałem lat wiele na odkrycie ostatniego końca wszelkich wiadomości, rozkoszy i myśli, i odkryłem — próżnię grobową w sercu mojem. — Znam wszystkie uczucia po imieniu, a żadnej żądzy, żadnej wiary, miłości niema we mnie...«

Trudno w lepszy sposób dać taką prawdziwą i silną syntezę duszy, jak to uczynił Krasiński.

Albo monolog Zbigniewa z »Mazepy« Słowackiego:

...Skończona ze mną rzecz — zginałem!...
Gdyby wiedzieć, że człowiek smutny jest aniołem, —
Że co tu niespokojnych miłości uniknie,
To będzie miał u Boga!...

Cały ten monolog, utrzymany w tonie niesłychanie rzewnym, zdradza nam to, co się dzieje w duszy Zbigniewa; odsłania uczucia człowieka, męczącego się w położeniu bez wyjścia. Z jednej strony on wie, że życie i szczęście mu nie jest pisane, z drugiej strony żal mu życia, młodości, przeraża go nicłość. Ściśle więc rzecz biorąc, Zbigniew nie tylko cierpi, ale walczy. Złamany, rzucony w proch, chciałby się dźwignąć moralnie, szuka jakiejś wiary w inne, doskonalsze szczęście, albo załamać do reszty i runąć w otchłań niepamięci.

Często jednak monolog bywa nadużywany. Dzieje się to w wypadkach, gdzie się go używa nie jako momentu akcji, lecz jako momentu ekspozycji.

Monolog jest na miejscu, gdy osłania walkę wewnętrzną i duchowy rozwój bohatera; wówczas ma on pełną siłę dramatyczną, która nas porywa. Natomiast uderza nas monolog nieprzyjemnie, gdy służy celom informacyjnym, gdy dramaturg posługuje się nim w tym celu, by zdradzać nam jakieś sekrety, komunikować zamiary i t. d.

Takie monologi, słabo pod względem psychologicznym uzasadnione, a nadto służące ekspozycji, spotykamy w komedjach Fredry. Taką starą i powierchową technikę dramatyczną mamy również w »Panu Damazym« Blizińskiego. N. p. monolog Seweryna (Akt 1. Sc. 2.):

»A jaki drażliwy... Jednak przysięgłbym, że on rachuje na jakieś dobrodziejstwa ciotki... ha... ha... grubo się myli... A zresztą, któż ma większe prawo do tego majątku? Gdy go otrzymam, powiedzą, że pieczone gołąbki same mi wpadły do gąbki... a czyż kto zrozumie, ile mię to kosztowało przy-
musu, pracy nad sobą...«

Mamy tu rozważania, czynione na zimno. Ani sytuacja zewnętrzna, ani konieczność wewnętrzna nie zmusza Seweryna, by to wszystko mówił. Mówi, bo mu takie słowa w usta włożył poeta, a włożył je dlatego, by nas w sytuacji zorientować. Mówi on więc pozornie tylko do siebie, a w gruncie rzeczy udziela nam informacji. Jest to więc monolog dobitnie sztuczny, pozbawiony naturalności i siły dramatycznej, służący nie akcji, lecz ekspozycji.

Takie nadużywanie monologu wywarło silną przeciw niemu reakcję i niechęć. Dramat naturalistyczny, który starał się wiernie naśladować rzeczywistość, odrzucił monolog zupełnie. Nie spotykamy go więc w nowszym dramacie zupełnie; niema go u Ibsena, Przybyszewskiego, Zapolskiej. Jeżeli się gdzie monolog pojawi, to tylko w postaci szczątkowej, poczem zastępuje go t. zw. pantomina.

Szkół naturalistyczna, wyrzucając monolog z dramatu, kierowała się dwoma względami. Po pierwsze, utrzymywano, że monolog narusza podobieństwo do prawdy, bo ludzie głośno nie myślą. Następnie sądzono, że jeśli chodzi o zilustrowanie procesów wewnętrznych, jest to środek zbyt łatwy, bez którego może się obejść wydoskonalona i trudności nie lękająca się nowsza technika dramatyczna. Rewizji tych poglądów szkoły naturalistycznej na monolog dokonał u nas Zygmunt Bytkowski w rozprawie: »O monologu w dramacie«. Powiada więc autor, że »przyczyną, pierwotne myślenie jest głośne, kultura dopiero nauczyła nas myśleć cicho, t. j. w duszy.«¹⁾ Są więc chwile wyjątkowe, kiedy osłabia się działalność tego aparatu, który w warunkach normalnych działa hamująco i przymusza do myślenia cichego. Sytuacje takie trafiają się również w życiu potocznym, a wówczas mówimy o takiej osobie, że się zapomina.

Przykładem może być »Panna Maliczewska« Zapolskiej. Sztuka kończy się krótkim monologiem Stefki: »I to już tak całe życie!... psia krew!... tak całe życie.« Jeżeli zważymy, w jakich okolicznościach to zdanie zostało wypowiedziane, ile wstrząśnień spotkało tę osobę przed chwilą, wówczas monolog wyda się nam naturalny. Wypowiadając te słowa, Stefka nie tylko nas informuje, ale sama intensywnie przeżywa nagą, brutalną rzeczywistość, wobec której czuje się bezsilną i złamaną. W ten sposób monolog ten jest psychologicznie uzasadniony i zawiera treść wybitnie dramatyczną.

Zewnętrznym warunkiem monologu jest samotność. Nadto wyróżnia jeszcze Bytkowski przyczyny wewnętrzne:

¹⁾ Z. Bytkowski: O monologu w dramacie. Lamus 1909. Z. III. S. 381.

»Wewnętrzne przyczyny głośnego mówienia w samotności, dadzą się ująć w dwie grupy. Pozytywną, t. j. potrzebę mówienia, a więc potrzebę skupienia się przed czynem, rozterkę i t. d. Negatywną, t. j. zawieszenie czynności aparatu hamującego z jakiegokolwiek przyczyny. Zwykle kombinują i uzupełniają się obie grupy wzajemnie.« (S. 386.) Badając z tego stanowiska monolog dramatyczny, możemy się przekonać, »że występuje zawsze w chwilach walki sprzecznych popędów woli przed czynem lub po nim, że wówczas jest w istocie swej dialogiem, że jest równoprawnionem mu ogniwem w akcji, mieszcząc w sobie podwójny moment dramatyczny: walkę i przygotowanie czynu lub jego echo«. (S. 387.)

4. Technika realistyczna.

Poeta dramatyczny, krępowany ekonomją czasu i miejsca, ma wiele trudności do zwalczenia. Są to t. zw. problemy techniczne, które się rozwiązuje z pomocą różnych środków teatralnych. Ludzie często co innego mówią, niż myślą; nieraz musimy być ugrzecznieni wobec osób, których nienawidzimy. Często ludzie nie mają sposobności zwierzać się ze swych zamiarów i kłopotów z braku zaufanych przyjaciół. Tymczasem aktor, grający na scenie, może wprowadzić w błąd tylko swego partnera, nie śmie zaś czynić tego z widzem. Innemi słowy, widz musi mieć często dwojaki profil aktora, zewnętrzny i wewnętrzny. Dramat klasyczny załatwiał się z tem zadaniem w sposób bardzo prosty, bo przydawał bohaterom i bohaterkom osobę zaufaną, pedagoga, przed którą mogli oni odsłaniać wnętrze duszy. W Kochanowskiego *Odprawie* rolę taką odgrywa pani stara. Później wprowadzono t. zw. »rozmowę na stronie«. Polega ona na tem, że bohater, odwrócony w stronę publiczności, mówi niby do siebie słowa,

których obok stojący partner niema słyszeć. Dziś i ten środek, jako łatwy i sztuczny, psujący iluzję, winien być zarzucony. Bohaterowie zdradzają nam swe myśli w sposób bardziej pośredni, pozwalając się domyslać. Istotnie, poco uciekać się do » rozmowy na stronie«, skoro często mała przymieszka ironji wystarcza, by uchwycić rozbieżność słów i myśli bohatera.

Za środek przestarzałej techniki dramatycznej uważa się również podsłuchanie, polegające na tem, że osoba, ukryta za drzwiami, wykrada komuś tajemnicę. Metodą taką posługuje się nawet Szekspir (Hamlet). Jest to środek sztuczny, nienaturalny i wyjątkowym tylko dramaturgom udaje się trafne jego użycie. W czasach nowszych świetnie to uczynił Pailleron w sztuce p. t. »Świat nudów«. Nie posługuje się on tym środkiem naiwnie, z dobrą wiarą w jego powagę, lecz przeciwnie, w sposób pomysłowy i paradoksalny.

Jak widzimy więc, technika dramatyczna rozwija się i doskonali. W ostatnich czasach gruntownej reformy techniki dramatycznej chciał dokonać dramat naturalistyczny. Wychodząc z założenia, że dramat ma być wiernym obrazem życia, usiłował do tak pojętych zadań dramatu jak najściślej dostosować i technikę.

Technikę dramatu realistycznego wyłożył Alfred Kerr w dziele p. t. »Nowoczesny dramat«. Pozwolę sobie streścić główne punkty tej teorii:

1. Dramat realistyczny odtwarza życie współczesne i dąży do prawdy. Scena ma robić wrażenie wnętrza pokoju, z którego wyjęto jedną ścianę. Jednem słowem, mamy oglądać codzienność.

2. Unika się monologu i jego odmiany, rozmowy na stronie. Ograniczenia te nie dotyczą dramatów, pisanych w innym stylu. N. p. dramat historyczny ma technikę odmienną, bo »zdarzenia, które

pod względem czasu są od nas odległe, nie dadzą się prawie nigdy przedstawić realistycznie¹⁾.

3. Odnosi się z niechęcią do charakterystyki pośredniej, która polega na tem, że pewna osoba sama określa swój charakter, albo określają go inni. Nawiasem zaznaczę, że u Szekspira Makbet sam w monologu zdradza nam swój charakter, ale czyni to w formie walki wewnętrznej z pokusą. Niechęć dramatu realistycznego do charakterystyki pośredniej wynika z dążenia do prawdy. Nie jest więc rzeczą podobną do prawdy, by w życiu potocznem na każde zawołanie byli pod ręką subtelni psychologowie, którzy nie mają nic innego do roboty, jak analizować osoby swego otoczenia. Drugi powód jest ten, że dramat realistyczny, chcąc być wiernym obrazem życia, stara się ukryć osobę twórcy tak, by nie było widać środków technicznych, ani zamiaru, lecz aby się wszystko rozwijało naturalnie.

4. To samo dotyczy ekspozycji. Unika się łatwej metody, polegającej na zawarciu jej w jednym, dłuższem opowiadaniu, a ukazuje się ją stopniowo w ciągu akcji. Dalej faktów, które mają ułatwić widzowi orjentację, nie opowiada się na scenie takim osobom, które je znają, albo które nie są ciekawe ich słyszeć. Zamiar poety powinien być ukryty, co stanie się wówczas, gdy fakty z przeszłości będą podawane mimochodem.

5. Wreszcie w treści unika się motywów niezwykłych, wybiegających poza przeciętą normę, a styl kwiecisty i patos są tam tylko dopuszczalne, gdzie są uzasadnione.

Oprócz tych reguł czysto technicznych, które wypływają z dążenia do prawdy, istnieją jeszcze trzy inne reguły, które wypływają z podstaw bardziej estetycznych.

¹⁾ Alfred Kerr: Das neue Drama. Berlin 1905. S. 299.

a) Pierwszą stanowi dążenie w tym kierunku, by »w odrębie dramatu unikać komentarza. Pozytywnie powiedziawszy: intencja, by publiczności pozwalać wyciągać wnioski. Jeżeli dramat jest tendencyjny, rzecz ta występuje w nieznacznym stopniu. Tę prawdę ogólną, która się ukrywa poza przedstawionym wypadkiem szczegółowym, dać poznać, a nie ubrać jej w słowa, — jest sztuką, której nieliczne tylko dramaty umieją dokazać«. (S. 306.) Postulat ten jest jasny, ponieważ sprawia nam satysfakcję odgadywanie, na czym polega urok niedomówienia (*Aesthetischer Reiz des Schlussziehens*).

b) Druga reguła wymaga, by dramat był skupieniem tylko momentów istotnych. Ta reguła sprzeciwia się założeniom dramatu realistycznego. W życiu codziennem zdarzeniu ważniejszemu towarzyszą różne epizody, przypadki i t. d. Przez eliminowanie tych okoliczności ubocznych dramat przestaje być wiernym obrazem życia.

c) Wreszcie dramat nowszy dąży do tego, ażeby akcję zamykać w jak najkrótszych rozmiarach czasu. Jak słusznie zauważa Kerr, dramat realistyczny i pod tym względem sprzeniewierza się swoim założeniom. »W życiu się nie zdarza, aby w ostatniej chwili przed katastrofą albo szczęśliwym zdarzeniem wszystkie punkty, potrzebne do zrozumienia tego procesu, zostały zrekapitulowane, tak, aby komuś zaufanemu, kto się nagle w tem środowisku znalazł, nietylko zupełne i odległe dzieje przedakcyjne (*Vorgeschichte*), ale także zupełna charakterystyka osób w tych ostatnich godzinach wyraźnie się odsłoniła. Jest to drugi punkt, którego realizm nie zdoła przezwyciężyć.« (S. 309.)

Powyższe uwagi przekonują nas, że w dramacie chodzi przede wszystkim o wywołanie silnego wrażenia, a cel ten da się osiągnąć jedynie przez zwartą konstrukcję, liczącą się z wymogami estetyki i

psychologii. Jeżeli z tego punktu widzenia patrzymy na technikę realistyczną, zasługi jej wystąpią we właściwym świetle. Jeżeli który z dramatów realistycznych zyskał powodzenie, bynajmniej nie zawdzięcza tego niewolniczemu kopjowaniu rzeczywistości; źródłem powodzenia był szczęśliwie wynaleziony silny, dosadny lub wzruszający wyraz na oddanie trafnie zaobserwowanych prawd życia. Dlatego słusznie można powiedzieć, że realizm tylko w szczegółach rozwinął i wydoskonalił technikę dramatyczną, przystosował ją do nowych zadań, czem było malowanie szarej, przeciętnej prozy życia, rewolucji jednak nie sprowadził i istoty rzeczy nie naruszył.

5. Początki dramatu.

Mimus starożytny i poezja dramatyczna. — Misterja średniowieczne. — Dwoisty charakter sztuki dramatycznej, odbicie jego w dziejach dramatu i psychologiczne uzasadnienie tej różnicy.

Pierwsze początki dramatu są znacznie wcześniejsze niż początki literatury i piśmiennictwa. Sięgają one czasów bardzo dawnych, a w wykryciu jego początków wspomagają historję dramatu inne nauki, jak psychologia, etnografia i t. d. Szczególnie wiele światła rzuciły zarówno na genezę dramatu, jak i na samą jego istotę, badania nad t. zw. *mimusem*.¹⁾

Już w starożytnej Grecji obok właściwej poezji dramatycznej, do której zaliczano tragedję i komedję, wyróżniano cały szereg innych sztuk dramatycznych, które obejmowano wspólną nazwą *mimusu*. Powstaje

¹⁾ O *mimucie* traktują: H. Reich: *Der Mimus. Ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin 1903. Wiele ciekawego materiału podaje W. Wundt: *Volkerpsychologie*. Band III. *Die Kunst* 2. Auflage. Leipzig 1908. Dalej Th. A. Meyer: *Das Stilgesetz der Poesie*. Leipzig 1901. Wreszcie E. Grosse: *Die Anfänge der Kunst*.

pytanie, dlaczego Grecy odróżniali mimus od poezji dramatycznej i czem właściwie te rzeczy się różnią?

W tragedji i komedji, czyli w poezji dramatycznej, chodziło głównie o akcję, o jej prawidłową budowę i rozwój. Natomiast mimus pochodzi od greckiego słowa »mimesis« i oznacza naśladowanie życia. W mimusie więc chodziło głównie o naśladowanie, skutkiem czego dochodził w nim do wyrazu przede wszystkim żywioł aktorski, komedjancki.

Wedle Wundta starożytni Grecy w sposób następujący wyobrażali sobie różnicę pomiędzy poezją dramatyczną, a mimusem:

»W tych dwóch (tragedja i komedja) aktorzy wraz z chórem należeli do sfer obywatelskich społeczeństwa. Jak od wszystkich innych spraw publicznych, kobiety były od nich wyłączone. Przytem punkt ciężkości przedstawienia w tragedji tkwił w akcji, zaś w komedji w dowcipnej i wesołej wymianie słów. Już sama maska, w jakiej występował aktor tragedji i komedji, wykluczała istotne naśladownictwo. W przeciwieństwie do tego t. zw. mimus był igraszką wędrujących ludzi, jacy od niepamiętnych czasów na wschodzie i Grecji chodzili z miejsca na miejsce, wprawiając tłumy w zachwyt sztuczkami, akrobatyką, tańcami i śpiewem. Jak się zdaje, tu była kolebka mimusu, słusznie tak nazwanego, bo w nim nie chodziło ani o artystycznie zbudowany dialog, ani o akcję, która najwyżej mogła polegać na kilku efektownych sytuacjach, lecz główny urok przedstawienia polegał na przesadnym i skarykaturowanem naśladowaniu. Ponieważ w tych mimusach nie używano masek, występowały stosownie do ról kobiety obok mężczyzn, ponieważ dalej czerpano wzorów w sferach ludowych, czyli wśród widzów i przy wyśmiewaniu ich małych ułomności i słabostek, głównie ułomności fizycznych, nie gardzono grubemi i cynicznemi żartami, były mimusy wesołem naślado-

waniem życia rzeczywistego, który nie, jak tragedia podnosić na duchu, ani jak stara komedia nie chciał dzierżyć pręgierza politycznej i społecznej satyry, lecz poprostu chciał publikę oszalać.*»* (S. 488.)

Jak widzimy, główną cechą mimusu stanowi żywioł aktorski, pantomina, to, co dziś stanowi jeden ze składowych elementów dramatu nowoczesnego. Uczni wyprowadzają mimus z tańca, a szczególnie w t. zw. tańcu czarodziejskim widzą pierwotną jego postać. Człowiek pierwotny wierzył w demony, którym przypisywał złe lub dobre skutki. A więc ubierano maski demonów i naśladowano ich czynności. Taniec taki z pantominą miał w mniemaniu ludzi pierwotnych wywierać wpływ na demonów; człowiek, który tę naśladowczą czynność wykonywał, przemieniał się w demona i wpływał na dalsze jego czynności. Ludzie, którzy ubrani w maski zwierząt i chmur tańczyli, chcąc deszcz sprowadzić, stawali się równymi demonem urodzaju i zmuszali je do czynów.

Ten prymitywny mimus rozwijał się w miarę rozwoju kultury człowieka. Gdy się wyrobiły wyższe wyobrażenia religijne, bogowie utracili charakter potęg demonicznych, a nabrali charakteru osobowego, mimus począł przedstawiać dzieje bogów. Czyniono tak na wielką skalę w t. zw. misterjach eleuzyńskich. Były to obrzędy religijne, które miały na celu w formie obrazowej i przystępnej odsłaniać zagadkę bytu i wpajać w umysły wiarę w nieśmiertelność duszy. W sposób taki przedstawiono n. p. porwanie Prozerpiny. Tłum ludzi towarzyszył dziewicy, wyobrażającej Prozerpinę. Nagle odsłaniała się przed nią przepaść, a Hades unosił ją w podziemia. Potem zjawiała się Demeter, szukająca córki. Wraz z nią tłum wstępował do podziemia i błdził wśród nocy i grozy. Wreszcie dochodził do pól elizejskich i z uczuciem radości wracał na ziemię.

Obok poważnego, mitologicznego i religijnego mimusu, który się rozwijał z religijnych tańców i obrzędów, kwitnął mimus wesoły, burleska i krotochwila. Rozwinał się on szczególnie z pantominy zwierzęcej, która polegała na naśladowaniu zwierząt. Na stopniu wyższym naśladowano ludzkie właściwości komiczne i czyny. Wedle Wundta, burleska jest ogniwem, wiążącym mimus z dramatem:

»Krotochwila leży dokładnie po środku między mimusem a dramatem, gdy abstrahujemy od tej, zupełnie dowolnej dystynkcji pojęciowej, wedle której dramat musi mieć treść poważną. W krotochwili z jednej strony przeważa jeszcze bardzo element mimiczny; im więcej ma w sobie z burleski (błazeństwa), tem bardziej panuje w niej komiczna sytuacja i oszałamiające naśladowanie komicznych postaci. Ale przytem jest ona już dramatyczna, jeśli wraz z Arystotelesem istotę dramatyczności upatrujemy w akcji, albo ściślej zdefiniowawszy, w związku i jedności akcji. Tak prawdopodobnie krotochwila, albo w kierunku dramatycznym rozwinięty mimus, uczynił pierwszy krok od czystego mimusu do dramatu.« (III. S. 494.)

Podobny do starożytnego mimusu rozwój wykazują misterja średniowieczne. Początkiem ich były obrzędy liturgiczne, jak istniejące po dziś dzień pasje. Później rozmaite motywy biblijne przedstawiano w postaci scen, by rzeczy te ludowi uzmysłwiać. Z czasem przedstawienia przeniosły się z kościołów na rynek, a wykonawcy rekrutowali się nie tylko z kleru, lecz z ludu. Ten pierwszy krok w kierunku świeckim pociągnął za sobą dalsze konsekwencje. Przedstawienia przestały służyć uzmysławianiu, a nabierały coraz to więcej charakteru widowiska. Związane zrazu ściśle z biblją, stawały się śmielsze i rozszerzały treść przez zmyślenia. Wreszcie

przeszły do tematów świeckich. Przez te zmyślane epizody przedstawienia, mające wyłącznie charakter mimiczny, należące do rzędu sztuk naśladowczych, zbliżają się do dramatu właściwego, gdzie rzeczą główną jest jednolicie zbudowana akcja.

Z podobnych źródeł, co mimus, rozwinęła się tragedia grecka. Narodziny jej wiążą się z najważniejszym z obrzędów religijnych, a mianowicie z misterjami na cześć Djonizosa. Na cześć tego boga urządzano uroczystości przy zbieraniu wina. Wokoło ołtarza Djonizosa tańczył chór satyrów i przy dźwiękach muzyki śpiewał pieśni o czynach i cierpieniach boga. Ważny krok naprzód uczynił Tespis. Mianowicie przewodnika chóru, ubranego w maskę boga lub bohatera, przeciwstawił chórowi i zamiast śpiewów kazał mu wygłaszać wiersze. Był to pierwszy aktor. Dalsze zmiany poczynił pół wieku później Ajschilos. Dodał on jeszcze jednego aktora i w ten sposób stworzył dialog. Równocześnie zerwał on związek nowo utworzonej sztuki z uroczystościami i kultem Djonizosa, a treścią jej uczynił bohaterskie podania narodowe. Bohaterami tragedji stali się ludzie, ich czyny i cierpienia. W ten sposób rozwinęła się poezja dramatyczna, odrębna od mimusu, którą obowiązywała ścisła budowa akcji.

Mimus i poezja dramatyczna dadzą się ściśle odgraniczyć również ze stanowiska psychologii; odpowiadają im z punktu widzenia twórcy odmienne uzdolnienia, a z punktu widzenia widza odmienne upodobania. W tym równoległym rozwoju mimusu i dramatu słusznie dopatrzono się odbicia dwoistego charakteru utworu dramatycznego, który musi w sobie szczęśliwie łączyć wysokie zalety teatralne i poetyckie. Dramaturg, pozbawiony zdolności literackich, będzie tylko zręcznym wirtuozem, kuglarzem w lepszym stylu, z drugiej zaś strony poeta, nie liczą-

cy się z warunkami sceny, nie zdoła stworzyć rzeczy, zdolnych utrzymać się na deskach scenicznych.¹⁾

¹⁾ »Gdy poeta całkowicie traci z oczu scenę i jej wymagania, pomści się to nie tylko przy wystawianiu jego sztuk i w braku siły scenicznej, lecz osłabi również i uszkodzi dramatyczny charakter utworu. Gdzie sztuka sceniczna panuje niepodzielnie, tam rzadko zaznaczają się głębokie i prawdziwe skutki poetyckie. Jest rzeczą możliwą, a nowe badania czynią to prawdopodobnem, że w tej dwoistej naturze poetów i ich dzieł wyraża się genetyczna różnica sztuki dramatycznej. Zabawa teatralna, o ile wiemy, wypłynęła wszędzie z przyjemności, jaką sprawiają improwizowane naśladowania osób i czynów, przebierania się i przemieniania, krótko z rozkoszy, jaką sprawia zabawa. Pierwotnie więc sztuka teatralna nie była żadnym utworem poetyckim w znaczeniu literackim, lecz dziełem chwili i tradycji, która wśród przedstawień się wytworzyła. Natomiast poezja dramatyczna, jako gatunek sztuki, wypłynęła z przyjemności rozprawiania, którą, spotęgowaną do żywych afektów, wywołują mimiczne akcje. Dzieje teatru, przedewszystkiem starożytnego, o ile możemy je wysledzić, zdają się to potwierdzać. Z jednej strony widzimy, że do najszlachetniejszej formy sztuki rozwija się tragedia wysokiego stylu, z drugiej strony ludowy mimus ciągnie się przez całą starożytność.« (Lehmann: Poetik. S. 180.)

Cz. V.

**Analiza dramatów,
z punktu widzenia kompozycji i techniki.**

Z. KRASIŃSKI:

Pierwsza część Nieboskiej Komedji.

1. Miejsce. Terenem walki jest właściwie dusza hr. Henryka; walka toczy się o jego duszę. Jest to więc dramat ideowy, który przedewszystkiem roztrząsa pewne zagadnienie. W drugim rzędzie dopiero zajmuje się losami ludzi. Jako taki, może on być alegoryczny lub symboliczny. Jeżeli myśl i obraz, prawda ogólna i szczegółowy jej przypadek, t. zn. ludzie i ich losy, jednakowo poetę zajmują, wówczas utwór taki jest symboliczny, zdolny przemówić do umysłu i serca. Zastanowimy się później, czy losy bohaterów, przedstawionych przez poetę, wzruszają nas, a wówczas zdołamy wydać sąd o estetycznej wartości dzieła.

2. Zagadnienie. Krasiński tworzył swój utwór zgodnie z poglądami, jakie miał wówczas na zadania poezji. Jak świadczą listy do Reeve'a, Krasiński był przekonany, że poezja ma mówić o tem, co być powinno, a co nie jest. Odczucie tego, co być powinno, a nie jest, jest odczuciem ideału, tęsknotą za światem piękniejszym i doskonalszym. A więc »Nieboska Komedja«, jako utwór poetycki, miała być szukaniem ideału. Ale ideały są różne, bo różnych dotyczą rzeczy. Łatwo się domysleć, o jaki ideał chodziło Krasińskiemu. Pierwotnie dzieło miało tytuł »mąż«, a tytuł ten zachował się w nazwie bohatera hr. Henryka.

To słowo »mąż« nie utraciło po dziś dzień swego znaczenia. Jest to ideał człowieka w danej epoce; jest to Grek, zwycięzca z pod Maratonu i bohater

z pod Termopil, vir rzymski, pełen cnót republikańskich, nieustraszony rycerz średniowieczny. Jednem słowem, jest to jednostka dzielna, wyższa, szlachetna. Takiego to męża szuka Krasiński w swojej epoce Pigmejów, w czasie, kiedy zamierały wielkie cnoty, a panoszyła się małość — tłum szary, nędzny, niezdolny budować i dziejów posuwać naprzód. Epitet »męża« przydał Krasiński hrabiemu Henrykowi. Nic dziwnego w tem, że na niego padło oko poety, bo to arystokrata nie tylko z rodu, ale i z ducha; on o głowę całą przewyższa otoczenie, a podobnie jak wielcy jego przodkowie gardzi tem, czemu na imię małość i pospolitość.

Pozostaje jednak jeszcze do rozstrzygnięcia pytanie, czy to istotnie ten, wybrany z pośród tysiąca, czy mu słusznie przysługuje tytuł »męża«? Dramat ma dać na to odpowiedź, rozwój wypadków będzie próbą ogniową dla jego charakteru i albo wyjdzie z niej w posągowej bieli, jako ideał człowieka, albo pójdzie na stracenie i zaginie w fali niepamięci.

3. Rozkład sił. Występują do walki duchy złe i dobre. Jakiż ich cel i jakie środki, jakie metody walki? Duchy dobre chcą obudzić jedną, wystygłą i obumarłą stronę duszy hr. Henryka, a mianowicie serce. Chcą, by wyzbył się próżności i egoizmu, a począł kochać bliźnich i dzielić ich uczucia. Aby go zawrócić z dróg fałszywych, by zciągnąć go z wyżyn fantazji i powściągnąć żądze, ścigające zwodnicze chimery, dają mu dobrą żonę i dziecko. Chcą go nauczyć cenić prawdziwą poezję i piękno, otworzyć oczy na prawdziwe szczęście. Ale duchy złe nie zaspiają sprawy. Aby go utwierdzić na dotychczasowej drodze, starają się działać na jego fantazję i namiętność. W tym celu mobilizują przeciw niemu trzy siły: a) ułudne marzenia młodości (idealna kochanka); b) egzaltacja w stosunku do natury (przyroda i gonitwa za wrażeniami); c) sława (orzeł).

4. Symbolika. Wszystkie te siły można uważać za pierwiastki, tkwiące w duszy bohatera, albo czynniki zewnętrzne, zdolne wywierać wpływ na umysł. Prawdziwa poezja nie powinna przeszkadzać poecie w spełnieniu obowiązków względem żony i męża. Również odwrotnie, szczęśliwe małżeństwo może być dla poety źródłem sił moralnych. W czasach nowych silny nacisk położył na tę myśl Wyspiański, gdy wyszydził w »Weselu« romanse poety, a w »Wyzwoleniu« ukazał Konradowi ognisko rodzinne. Duchy złe natomiast wyobrażają tu przewagę żywiołów fantazyjnych i egoistycznych w duszy bohatera; są przeniesieniem nazewnątrz tego, co tkwi wewnątrz duszy.

5. Prolog. Walka duchów złych i dobrych jest wstępem i zawiera ekspozycję. Zapoznaje nas z naturą i rozkładem wrogich sił

6. Pierwsze stadjum akcji. Ślub i wesele pozwala nam poznać główne osoby. Zapomocą krótkich, ale zwięzłych i niesłychanie wymownych rysów zdradza nam poeta ich charakter. Mąż jest nienaturalny, skłonny do deklamacji. Cechuje go poza, właściwa komedjantom, gdy mówi: »zstąpiłem do ziemskich ślubów«. Żonie nie ma nic do powiedzenia z serca; kocha ją, jako esteteta, oczyma tylko, gdy przemawia ona do jego fantazji — zmęczona od tańca, rozplomieniona. Żona jest żywym przeciwieństwem męża; naturalna, szczerą, dobra, kochająca. Ten kontrast, zbyt widoczny, wcale szczęścia nie wróży. Ale i inne chmury widać na tym, pogodnym pozornie, widnokręgu! Mąż powiada, że znalazł tę, o której marzył. Znaczy to, że on przykładą do małżeństwa jakąś nadzwyczajną miarę, że w żonie spodziewa się znaleźć jakąś idealną kochankę, istniejącą tylko w świecie fikcyjnym. Rzecz naturalna, że kto się tyle nadzwyczajności spodziewa, musi doznać rozczarowania. W ten sposób ten pierwszy moment

akcji zawiera zawiązki dalszego jej rozwoju, a nawet zaznacza z lekka kierunek. Duchy dobre jeszcze nie zwyciężyły.

7. Przeciwdziałanie. Akcja duchów dobrych spotyka się natychmiast z reakcją duchów złych. Stosownie do zapowiedzi prologu, wysyłają one na plac boju pierwszą kolumnę. Jest to dziewica-kochanka. Krasiński chciał uwydatnić szcych i zwodniczy charakter takich ideałów, dlatego kazał jej się ustroić w strzępy umarłych piękności. Równocześnie spotęgował w ten sposób nastrój tragiczny, bo bolesną ironją napawa fakt, że dla takiej larwy piekielnej, dla szychu — poświęca prawdziwie w swej dobroci piękną żonę, szczere złoto.

8. Drugie stadium akcji. Jest bardzo misternie skonstruowane. Składa się z trzech momentów: a) przygotowanie; b) wybuch rozdźwięku; c) ucieczka męża, jako konsekwencja. Jak widzimy więc, stosownie do wymogów poezji dramatycznej, Krasiński nie daje gotowych czynów, lecz odtwarza cały ich proces rozwojowy. Przygotowaniem jest uczucie rozczarowania i zawodu u męża. Na małżeństwo patrzy, jako na banalną prozę, która jest dla niego poniżeniem i upadkiem ducha. »Od dnia ślubu mego spałem snem odtępiających, snem żarłoków, snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce« — mówi mąż. To rozczarowanie jest rozwinięciem tylko tego, co w formie zarodkowej tkwiło w sytuacji poprzedniej. Mamy więc rozwój wypadków faktyczny, naturalny, konieczny. A dalej, jeżeli się wsłuchamy w ostry ton słów męża, zrozumiemy, że rozczarowanie jego w zbyt ostrej się przejawia formie, by miało pozostać bez skutku. Czujemy, że musi się ono skończyć katastrofalnie. Ten człowiek z jakąś szatańską pasją analizuje własne uczucia, jest dla samego siebie bez miłosierdzia; jest więc więcej niż pewne, że taki sam bezwzględny i niemiłosierny będzie dla drugich, że

bez wielkich skrupułów zdruzgotuje szczęście żony. To przygotowanie więc zawiera silny moment ruchu, wewnętrzną konieczność niepowstrzymanego rozpędu naprzód; jest pełne niezwyklej siły dramatycznej. Mąż staje się ślepem narzędziem i igraszką w rękę szatanów; nabiera też rysów demona-niszczyciela. Tak rozwój akcji odpowiada rozwojowi charakteru.

W rozmowie męża i żony wybucha jawnie rozdźwięk, który dojrzał już w duszy. Żona jest tu dziwnie piękna duchowo. Zdobi ją szlachetność cierpienia. Jest taka dobra, bezbronna, że wzrusza nas do głębi. Ta rzewność podnosi tragiczny nastrój sceny. »Czuję, że powinienem cię kochać« — pada z ust męża, a ze słów tych bije moc straszna, lodowata, okrutna, która grozą krew w żyłach ścina. Nic dziwnego, że żona pod tym ciosem bolesnym pada złamana, jak kwiat, zcięty szronem jesieni. To, co następuje, jest już tylko zewnętrzną konsekwencją. Ten drugi moment jest przełomem i kulminacyjnym punktem akcji.

9. Ostatnie stadjum akcji. Składa się ono również z kilku momentów. Jeżeli pozostawimy na boku epizody, jak chrzest, wysuną się na czoło trzy momenty, wiążące się w organiczną całość: a) wędrówki męża, jako przewaga żywiołu złego; b) zwrot ku lepszemu, będący tu ironją losu; c) katastrofa.

Mąż czuje się być u szczytu marzeń, na wyżynach ducha upaja się wielkością, gardzi mrówkami. Duchy złe, czując swoją przewagę, chcą doprowadzić do ostateczności. W ten sposób mąż staje nad przepaścią. Ale tu ponowna rozpoczyna się walka. Duchy dobre przychodzą mu w pomoc w chwili, gdy on, wołając, że »dobija ostatnia godzina«, czuje swoją bezsilność. Ostatecznie zyskują przewagę duchy dobre.

To zatrzymanie się męża nad przepaścią, ten chwilowy zwrot ku lepszemu, ma specjalne znacze-

nie. W tragedji, nim zapadnie ostateczna noc potępienia, rozświećta się na chwilę, by katastrofa wydała się tem bardziej ponura i ciemna. Takie umiejętne stopniowanie efektów wykazuje i Krasiński. Oto mąż powraca do domu skruszony nieco, ale niezupełnie przemieniony i odrodzony na duchu. Tymczasem powraca za późno, bo żony już w domu nie zastaje. Jest to ironja bolesna, która potęguje się w scenie końcowej. Obląkana żona staje przed nim, jak wyrzut sumienia. Co więcej, improwizuje, raczy go poezją. Jest to dotkliwa dla niego przestroga i nauka. Majaczenia niedorzeczne obląkanego umysłu żony mają na celu przekonać go, jak wygląda fałszywie przez niego pojęta poezja; to, czego szukał, gonił, dla czego własne i cudze poświęcał szczęście, jest chorobą umysłu, urojeniem.

10. Konstrukcja dramatyczna. Staraliśmy się wydobyć z utworu Krasińskiego konstrukcję dramatyczną. Przekonaliśmy się, że jest ona niesłychanie zwarta, konsekwentna i silna. Część pierwsza stanowi skończony dla siebie dramat, o wysokim nastroju tragicznym, dramat minjaturkowy, o trzech wyraźnych stadjach rozwojowych.

Jednak nie była ona przez poetę pomyślana, jako całość, lecz jako część większej całości. Z tego powodu, jako dramacik samoistny, zawiera ona pod jednemi względami za dużo, pod innemi za mało, Mianowicie poza ramy dramatu samoistnego wykraczają te momenty, które nawiązują do części dalszych, jak echa przewrotu i t. d. Z drugiej strony katastrofa z punktu widzenia sceny jest nienależycie wyzyskana. Obląkanie żony za słabo odbija się w duszy męża, dlatego scena pozostawia pewien dysonans. W wypadkach takich efekty są silne i wstrząsające, gdy dwie strony współdziałają ze sobą. Jeżeli więc na scenie rozgrywa się ogromne nieszczęście, powinno ono do widza przemawiać nietylko swoją

własną fizjognomją, ale i skutkami. Innemi słowy, musi być ktoś, kto kruszy się i łamie pod jego ogromem, jak Bolesław Śmiały pod trumną Stanisława.

Dramat Krasińskiego jest więc niedociągnięty. Zarzut ten można jeszcze sformułować w ten sposób, że brak mu »anagnorisis« — otwarcia oczu. Pochodzi to stąd, że Krasiński chciał bohatera swego jeszcze dalszym poddać próbom. Dlatego »anagnorisis« przesunął aż na część czwartą, gdzie wreszcie uświadamia sobie hr. Henryk, że całe życie jego było wielką pomyłką, więc przeklina poezję.

Krasiński więc dał w »Nieboskiej« dowody niepospolitego zmysłu dramatycznego. Linję tragiczną kreśli śmiało, w sposób genialny. Z drugiej strony jednak był zapatrzony we współczesne mu wzory dramatu romantycznego, jak Faust, Dziady, a to psuło pierwotną czystość linji i prowadziło do osobliwej, ale niejednolitej architektoniki.



J. SŁOWACKI:

BALLADYNA.

Scena 1.

a) Przegląd treści. Rzec rozpoczyna monolog Kirkora. Ma on na celu zorientować widza w sytuacji. Dowiadujemy się więc, do kogo i poco Kirkor przybywa. Następnie mamy dwie rozmowy: Kirkora z Pustelnikiem i Filona z Pustelnikiem. Scena więc jest dłuższa i tworzy pewnego rodzaju obraz.

b) Zadania sceny. Zawiera ona ekspozycję i początek akcji i charakterystykę trzech osób. Dowiadujemy się, w jakim czasie żyjemy, jakie stosunki panują. Początkiem akcji jest postanowienie Kirkora, by się ożenić z osobą prostą, oraz walczyć z bezprawiem. Drugi wątek akcji rozpoczyna Filon, który szuka jakiejś idealnej kochanki. Widocznie więc akcja będzie złożona. Nie jest rzeczą przypadkową, że Kirkor i Filon schodzą się u pustelnika. Kto szuka rady u pustelnika, jeśli nie człowiek, któremu coś dolega, który się nie czuje zadowolony i szczęśliwy. Ci dwaj są w takim położeniu, choć z różnych przyczyn; ci dwaj, choć odmienni, mają wiele ze sobą wspólnego. Obaj kłóć się z rzeczywistością; Kirkora świat gorszy swemi zbrodniami, Filona nudzi swoją prozą i banalnością. Jeden, jako idealista, dusza szlachetna, szuka dobra moralnego, ideału dobra, drugi, jako marzyciel i fantastą, szuka ideału piękna.

c) T ł o. Poeta roztacza przed nami szersze tło. Rzecz jasna, co to znaczy? Kto przygotowuje szeroką arenę, ten zamierza wystawić na niej wypadki rozległe, doniosłe. Tą areną jest rzut oka na całą epokę. Jeżeli ludzie zbiegają się do pustelnika, jest to *signum temporis*. Następnie sam pustelnik mówi, że ludzie szaleją. Wreszcie dowiadujemy się, że korona królewska jest fałszywa. Jest to symbol czasu, oznacza on epokę burzliwą, życie w dezorganizacji i zamęcie zagrożone. Czego można się w takiej epoce spodziewać, jaki skutek odniosą najszlachetniejsze zabiegi Kirkora? Oto pytania, które zaostrzają naszą ciekawość i zwracają uwagę ku wypadkom dalszym.

Scena 2.

a) P r z e g l ą d t r e ś c i. Rozmowa Chochlika i Skierki przygotowuje nas na zjawienie Goplany. Niejako ich oczyma zmusza nas poeta patrzeć na to etyczne zjawisko. Dalej dowiadujemy się, że Goplana, która dotąd kochała się tylko w różach, przędzach pajęczych, teraz się kocha w człowieku. Niedługo poznajemy jej kochanka, prozaicznego, rubasznego Grabca. Wreszcie Goplana miesza się do spraw ludzkich, gdyż każe sprowadzić Kirkora do chaty wdowy. Scena więc znów tworzy duży obraz.

b) Z n a c z e n i e s c e n y. Czy ma ona związek ze sceną poprzednią, czy ten obraz organicznie łączy się i zestrapia z pierwszym? Co je może wiązać? — jakaś ogólniejsza myśl poety, idea przewodnia? Jeśli jest ona, musi ją coś nam wskazywać, naprowadzać! Aby ją odkryć, zastanówmy się, czy w scenie tej nie rozbrzmiewa jakiś ton uczuciowy, jakaś nuta, słyszana już w scenie pierwszej? Jeśli ją wyczuwamy, dojdziemy po nitce do kłębka. Otóż Goplana, nieziemska istota, kocha się w rubasznym Grabcu. Zestawienie takie, nad które nic lepszego nie wymy-

śliłby najzłośliwszy los, budzi ironję. Ironja zaś jest pewnego rodzaju zgrzytem, dysonansem. A właśnie pełną takich zgrzytów i sarkazmu była mowa pustelnika w scenie pierwszej. Oba więc obrazy łączy wspólna melodia, charakterystyczna dla ówczesnej epoki. A dalej! chodzi po świecie Filon i szuka takiej nieziemskiej kochanki, jak Goplana, lecz daremnie, bo dostaje ją Grabiec, który ni na to zasłużył, ni tego chce. Dziwna logika wypadków i dziwne czasy, w których się takie rzeczy dzieją.

Jak widzimy więc, scena druga pozwala nam bliżej wżyć się w duchową atmosferę epoki, przez wprowadzenie Goplany uwydatnia rolę Filona, a wreszcie przygotowuje dalsze wypadki, pozwalając się domyśleć rzeczy ciekawych; wyjaśnia więc i zaostrza ciekawość.

Scena 3.

a) Przegląd treści. Rozmowa wdowy z córkami, przybycie Kirkora i oddanie decyzji losowi, rozmowa Aliny i Balladyny, monolog Aliny. Scena posuwa wypadki naprzód, a nadto znakomicie charakteryzuje wdowę i jej córki.

b) Charakterystyka osób. Wdowa ma usposobienie marzycielskie, snami o wielkiem szczęściu pozłaca nędzę i ubóstwo, jakie ją otacza. Ta skłonność wdowy do rojeń jest momentem charakterystycznym, świadczy, że i ona pozostaje w niezgodzie z rzeczywistością. Szczegół podobny znajdujemy w »Per Gyncie« Ibsena. Drugim szczegółem, dla wdowy charakterystycznym, jest jej stosunek do córek. Wyróżnia ona Balladynę, a krzywdzi nieco Alinę. Tymczasem Alina jest lepszą, i matkę prawdziwie kocha. Jeżeli więc wdowa myli się na punkcie córek, pochodzi to stąd, że nie kieruje się sercem. Zaślepiona rojeniami o wielkiem szczęściu,

nie ma tego instynktu macierzyńskiego, który pozwala przeczuć i odgadnąć w sposób niezawodny. Siostry tworzą widoczny kontrast. Alina jest dobra, szczerą, skromną i niewinną; piękna i wonna, jak ten kwiat, który o tem nie wie. Balladyna jest ambitna, bezwzględna, skłonna do gniewu. Jak się zaznacza ich charakter? Poznajemy ich charaktery z trzech rzeczy: ze stosunku ich do matki, z obietnic, czynionych Kirkorowi, z zachowania się przed rozstrzygnięciem. Alina przyjmuje rojenia matki z wyrozumiałością, Balladyna zaś w sposób zgryźliwy. Alina jest otwarta i przyjacielska w każdym słowie, Balladyna opryskliwa, skryta. Balladyna, zwracając się do Kirkora, chciałaby mu zaimponować; przemawia do jego wyobraźni rycerskiej. Alina przemawia prosto, ale do serca. Kirkor to czuje, ale niezdolny pójść całkowicie za głosem serca, oddaje decyzję losowi. Wreszcie charakterystyczną jest sprzeczka sióstr, która zdradza ambicję Balladyny.

c) Tłó. Jak widzimy, wypadki dalej oświetlają duchowe tło epoki. Mnożą się objawy niezgody z rzeczywistością, stosunki układają się w sposób nienaturalny, instynkt zawodzi. Akt trzeci zamyka się zaostreniem ciekawości widza. Oto pytamy, która z sióstr przypadnie Kirkorowi? Wczuwamy się w duchowe tło epoki, zapoznawszy się z logiką wypadków, przeczuwamy, co nastąpi: obawiamy się, że Kirkor, który szukał prostej, dobrej żony, dostanie złą Balladynę. Nowa więc ironja.

d) Rola przypadku. Jaką tu rolę przypadek odgrywa i co o nim sądzić? Mamy tu dwie różne akcje, konkury Kirkora i miłość Goplany do Grabca. Akcje te oddziałują na siebie, bo Goplana miesza się w sprawy ludzkie, sprowadza Kirkora do chaty wdowy. Ale Goplana wyobraża świat fantastyczny! Powstaje więc pytanie, jakie jest jego znaczenie? Czy trzeba brać rzeczy dosłownie i wzyć

się w tę atmosferę baśni, by móc na serjo przejmować się wypadkami? Zastanówmy się, co ona robi i jakie skutki wywołują jej czyny, a wówczas zdołamy ocenić, czy jest ona ważnym czynnikiem akcji. Z pomocą Skierki wywraca Kirkora i sprowadza go do domu wdowy, następnie rzuca czar na Alinę i Balladynę. Obie rzeczy nie muszą być wynikiem siły nadnaturalnej, wystarczy przypuścić przypadek. A dalej, jeżeli Kirkorowi obie dziewczyny jednako się podobają, jest to naturalne, wynika to z jego usposobienia psychologicznego. Jak widzimy więc, udział Goplany nie jest koniecznie potrzebny do tego, by się fakty wiązały tak, jak się wiążą; wobec tego nie jest ona istotnym czynnikiem akcji, lecz służy tylko do uzmysłowienia tego związku. Ma więc ona znaczenie symboliczne.

e) **Logika wypadków.** O logice nie można mówić tam, gdzie wypadki odbywają się w sposób nieobliczalny. Gdzie działa ślepy przypadek, tam panuje równorodność, brak myśli. Przypatrzywszy się uważnie wypadkom naszego dramatu, zobaczymy, że nie rządzi tu ślepy i nieobliczalny traf. Przeciwnie, przypadek działa tu z pewnym systemem i metodą, oblicza i daje na wynik ironję, wynikającą z kontrastów i sprzeczności. Kontrast stanowi Goplana i Grabiec, sprzeczność widzimy w dążeniach i skutkach Kirkora. To świadczy, że w dramacie pozornie tylko rządzi przypadek, w istocie zaś działa jakaś niewidzialna, a bardzo konsekwentna i celów swych świadoma ręka.

f) **Dwa oblicza dramatu.** Jeżeli przypadek jest pozorny, dramat musi mieć dwa oblicza, czyli można nań patrzeć z dwóch różnych punktów widzenia. Stąd pochodzi, że krytyka literacka w utworze Słowackiego widzi tylko baśń dramatyczną, podczas gdy Słowacki sam uważa utwór za prawdziwą tragedję. Skąd pochodzi ta rozbieżność są-

dów? Otóż wypadki można wiązać dwojako; w sposób zewnętrzny i kronikarski, albo przyczynowy, pragmatyczny. W pierwszym wypadku dziwimy się zdarzeniom i układamy je wedle następstwa, w drugim wypadku obejmujemy całość i zdarzenia rozumiemy. Słowacki sam powiada, że układał zdarzenia tak, jakby je lud układał w balladzie. Tu mamy pierwsze, naiwne spojrzenie na dzieło. Pod tym kątem widzenia utwór zdaje się być tylko baśnią dramatyczną. Ale sam poeta inaczej patrzył na rzecz, on oceniał zdarzenia z wyżyn historycznych i filozoficznych. To jest to drugie, głębsze spojrzenie. W dramacie oba spojrzenia się wyraziły i nadały mu dwa oblicza tak, że raz dramat czyni wrażenie kroniki, notującej zdarzenie zupełnie przypadkowe, drugi raz ten sam utwór uderza niezwykłą konsekwencją i logiką, napawając nas urokiem tragizmu. Jest to więc wyjątkowy utwór dramatyczny, który w sposób niezwykły i zręczny łączy w sobie wdziek baśni i nastrój tragiczny.

g) **R e k a p i t u ł a c j a.** Poznaliśmy dziwną atmosferę czasu i nienaturalne usposobienie ludzi. Oba te czynniki muszą prowadzić do osobliwych zawićkań. Dalszy ciąg akcji rzuci na te rzeczy więcej światła.

AKT II.

a) **P r z e g ł ą d t r e ś c i.** Akt składa się z dwóch scen, z tych, pierwsza pełna napięcia dramatycznego, druga uspokajająca. Wypadki szybko posuwają się naprzód. Zabójstwo Aliny zajmuje środek aktu; różne szczegóły odpowiednio ten moment przygotowują, inne odślaniają konsekwencje.

b) **Z a b ó j s t w o.** Scena mordu przeprowadzona w sposób wzorowy i stanowi skończony dla siebie fragment, o wielkiej sile dramatycznej. Najpierw poznajemy nastrój Aliny i Balladyny. Pierwsza

jest rozmarzona, błoga, pełna słodczy i dziecięcej ufności. Tem okrutniejszą wyda się śmierć, która bezlitośnie skosi ten kwiat. Nastrój duchowy Balladyny stanowi wyraźny kontrast. Czujemy, jak w mrocznych otchłaniach jej duszy kiełkuje myśl zbrodni i lęka się wyjść na światło dzienne. Ażeby myśl stała się czynem, musi przyjść jeszcze potrącenie z zewnątrz. I przychodzi ta iskra, co pada na przygotowany materiał i wywołuje wybuch. Mianowicie w rozmowie z Aliną rozdrażnia się; do ambicji dołącza się zazdrość; a wówczas ona traci resztki panowania i przybiera nieznane, dla samej siebie nawet straszne oblicze zbrodniarki. Nasz interes więc główny skupia się na tym procesie duchowym, którego treść stanowi rodzenie się czynu. Poeta oddał ten proces wewnętrzny z wielką prawdą psychologiczną i wielką siłą wyrazu, budząc nasz pełny podziw dla swej niezwykłej intuicji psychologicznej i potęgi artysty.

c) Rola Goplany. Na czyn Balladyny zupełnie ona nie wpływa. Natomiast czyni świadkiem jej zbrodni Grabca, zmieniając go w wierzbę, następnie wypowiada ogólniejsze refleksje na temat spełnionej zbrodni. Zastanówmy się nad tą jej rolą, a może zrozumiemy jej znaczenie!

Stawiając Grabcowi przed oczy Balladynę, chce mu ją obrzydzić, a przywiązać do siebie. Grabiec, jako natura prozaiczna, kocha się w Balladynie, z natury skłonny do zepsucia, z niechęcią zaś odnosi się do nierealnej Goplany. Czy taka działalność, jak tu Goplany, może mieć miejsce tylko w ficji, czy zdarza się w życiu realnem? Otóż tak czyni poezja, która chce »zjadaczy chleba w aniołów przerobić«, ona w sposób dosadny stawia przed oczy zbrodnię i prozę, by ją zohydzić i zwrócić ku ideałom. Goplana więc jest symbolem poetyczności, oraz żyje w duszy Filona, jako wieczna, a niezaspokojona tęsknota do idea-

łu. A teraz posłuchajmy, co mówi ona z powodu zbrodni Balladyny! Zaznacza, że sama jej nie zdradzi, ale »natura zbrodnią pogwałcona mścić się będzie«; dalej przepowiada następstwa zbrodni, bo »ręka zbrodni dalej poprowadzi«. Te słowa podkreślają tylko doniosłość wypadków; Goplana uwydatnia tylko linię tragiczną, ale sama tragizmu nie powoduje. Jednem słowem, zaznacza wyraźnie swój bierny stosunek wobec wypadków. Najważniejszą zaś rzeczą jest fakt, że ona wcale nie identyfikuje się z naturą. Ona więc nie jest żadną siłą natury, żadną żądzą, żadną namiętnością. Ona jest tylko tą pięknością i tym urokiem, rozlanym w naturze, a tej jej istocie odpowiada właśnie powiewna, nieuchwytna, eteryczna postać.

d) R o l a F i l o n a. Spostrzega on umarłą Alinę: z bladością śmierci na czole wydaje mu się ona bóstwem, więc ją kocha i śmierć jej oplakuje. Gdyby ją był spotkał żywą, byłby nie spojrział, albo rozczarował się tak, jak Hrabia w stosunku do Zosi. Filon więc szuka umyślnych męczarni. Jest w tej sytuacji ironja pewna. Tak czynili poeci romantyczni i liczni naśladowcy Wertera i Renego, którzy szukali umyślnie tragicznych sytuacji. Filona więc znamionuje uczuciowość fałszywa, nienaturalna, zwana sentymentalizmem. Pozornie postać ta, modna w początkach romantyzmu, a przeniesiona w zamierzchłe czasy przedhistoryczne, wydaje się anachronizmem. W istocie uważał ją Słowacki za symptom, znamienne dla duchowej atmosfery epoki, którą opisywał. Pod tym względem szedł za wskazówkami Schillera i stosował myśli, wypowiedziane przez niego w głośnej rozprawie p. t. »O naiwnej i sentymentalnej poezji«. Jego zdaniem, ludzkość przechodzi różne epoki. W epoce pierwotnej człowiek pozostaje w zgodzie z naturą; czuje się zharmonizowany, szczęśliwy. Są to t. zw. wieki złote. Wówczas poezja jest naiwna. Potem

człowiek się rozdwaja, przestaje żyć wedle praw natury, tworzy kulturę. Wówczas nie wystarcza już głos serca, instynkt. Człowiek tworzy pojęcia, czując się niejednolitym, tworzy ideały, tęskni za utraconą harmonją. Wówczas poezja jest sentymentalną. »Natura jednoczy człowieka, sztuka go rozdziela i rozdwaja, zaś przez ideał powraca do jedności.« Albo poeta »jest samą naturą, albo szuka natury utraconej«. Takim właśnie objawem sentymentalizmu ma być Filon. Nie ma on poezji w sobie, w sercu, ona żyje tylko w jego umyśle, jako idea, której szuka, za którą tęskni. Tym właśnie ideałem natury, żyjącym w umysłach ludzi, oderwanych przez cywilizację od łona przyrody, jest Goplana. Przedtem kochała ona kwiaty i przez kwiaty pośrednio działała na człowieka. Teraz, w epoce sentymentalizmu, ten naturalny związek rozerwany; ona kocha człowieka, żyje dla niego w oderwaniu od przyrodzenia, jako ideał i tęsknota. Tak należy rozumieć sentymentalne uniesienia Filona i zakusy Goplany, by uszlachetnić rubasznego Grabca.

Ten sam pogląd o rozwoju człowieka, przejściu ze stanu natury do stanu kultury, spotykamy u Mochnackiego. O wieku złotym, który jest treścią różnych podań, mówi on: »kiedyś, w początkach świata, człowiek był inny, pojętniejszy, szczęśliwszy, choć tego nie wiedział«. Potem dokonała się okropna, ale niewyjaśniona rewolucja, »która zburzyła jedność w naturze, zgodę wielką w umyśle, szczęście, prawdę w porządku moralnym; która, wyrwawszy człowieka z wszech rzeczy związku nierozdziel nego, z samym sobą uczyniła sprzecznym«. (O Literaturze polskiej w wieku XIX. Warszawa 1911. S. 44.)

e) *Z a m i a r S ł o w a c k i e g o*. Jak widzimy, wprowadzenie postaci Filona i Goplany, które mają znaczenie ogólniejsze, rozszerza scenę dramatu na epokę całą i świadczy, że Słowacki chciał nietylko

stworzyć igraszkę sceniczną, ale wyrazić myśli głębsze. Mianowicie dramat miał wyobrażać przejście z epoki pierwotnej, patryarchalnej, do epoki historycznej. Pokusił się więc o odtworzenie tej rewolucji, którą Mochnacki określa, jako okropną, tajemniczą. W tym zamiarze utwierdzić go mogły nietylko studia filozoficzne, jakie wówczas prowadził w Genewie, ale i przykład Szekspira. Podobne przejście z jednej epoki do drugiej, przejście gwałtowne, pełne burz i kataklizmów, mamy w »Królu Lirze«.

Powstaje więc pytanie, jaką jest rola Balladyny, wysuniętej na czoło dramatu? By znaleźć odpowiedź, przypatrzmy się jej położeniu. Jest ona z urodzenia ambitna, o wielkopańskich aspiracjach. Jednem słowem, jest ona stworzona na wielką panią, a urodziła się pod ubogą strzechą. Los więc z niej zadrwił. Ale uśmiechnęło się szczęście, a los był łaskawszy dla Aliny, dziewczyny skromnej, której tak wiele do szczęścia nie było potrzeba. Takie postępowanie ze strony losu mogła ona odczuwać, jako prowokację; rzuconą rękawicę podniosła i weszła na drogę zbrodni.

Rola więc Balladyny też ma dwa oblicza. Raz, osobliwe jej położenie możemy uważać za osobliwy zbieg okoliczności, drugi raz możemy w tem widzieć czyjąś rękę, której zależy na takim ułożeniu stosunków. Nad wypadkami więc unosi się pewna idea. Jakiś los kieruje niemi i on kazał Balladynie urodzić się pod złą gwiazdą, bo ją powołał do jakichś wielkich przeznaczeń. Jakie to przeznaczenie, rozświećli akcja. Narazie czujemy, że Balladyna jest w sytuacji prawdziwie tragicznej. Gdyby się pogodziła z losem, przy jej naturze życie jej byłoby pełne wewnętrznych szamotań. Wstępuje więc na drogę zbrodni, lecz czy znajdzie szczęście, czy ujdzie temu losowi, który się uwziął ją prześladować?

f) **P l a m a k r w i** na czole jest środkiem symbolicznym i oznacza konsekwencje zbrodni. Jest to znana z Makbeta przyczynowość, że zbrodnia jedna pociąga za sobą zbrodnie dalsze. W tej przyczynowości wyraża się silna ironja tragiczna. Bohater posługuje się zbrodnią, złem, jako środkiem do celu. Wszedłszy raz na tę drogę, nie może z niej zejść i powoli, jak po równi pochyłej, stacza się w przapaść. W rezultacie staje się sam sługą tej zbrodni, którą się posługiwał i ginie ostatecznie przez nią, przez ostateczne owoce własnych czynów. Plama krwi, użyta tu jako symbol, nie jest pomysłem nadzwyczajnym, ale odpowiada ludowo-balladowemu charakterowi tragedji.

AKT III.

a) **P r z e g l ą d t r e ś c i**. W kilku scenach przesuwają się te różne nici, z których się składa skomplikowana akcja dramatu. Na wzór Szekspira wplata poeta scenę wesolą, ukazując nam rubasznego Grabca. Potem wyjeżdża Kirkor do walki z bezprawiem. Wdowa ponosi karę za zaślepienie, doznając niewdzięczności ze strony Balladyny, która się jej wstydzi. Potem Grabiec, dzięki Goplanie, zostaje królem i wybiera się na ucztę do Kirkora. Wreszcie Gopłana morduje Gralona i wchodzi w kontakt z Kostrynem, znajdując w nim bratnią duszę. Jak widzimy, akt cały jest bardzo urozmaicony; poeta skupia tu, jak w soczewce, różne promienie akcji, by je znowu rozsytać. Poza tem wypadki posuwają się naprzód.

b) **M o m e n t a k c j i**. W akcie trzecim starcie sił wrogich winno dojść do punktu kulminacyjnego. Czy w Balladynie mamy taki rozbrat? Jest on, ale z punktu widzenia całości. Mianowicie obracamy się w epoce przełomowej, gdzie zło się sroży. Otóż w akcie trzecim wysiłki pierwiastków złych i dobrych dochodzą do wysokiego stopnia. Z jednej strony,

Kirkor składa dowody najwyższego zaparcia, opuszczając młodą żonę, by spełnić powinność. Z drugiej strony zło czyni zastraszające postępy. Balladyna gnębi matkę, zabija Gralona, wchodzi w sojusz ze strasznym Kostrynem. Temi postępami zła czujemy się zaniepokojeni, pytamy, dokąd to zajdzie, czując równocześnie, że dalej tak być nie może. Jasnego nic nie wiemy, ale w każdym razie odczuwamy grę, jako bardzo poważną i nierozstrzygniętą. To odczucie nierozstrzygnięcia podnieca naszą ciekawość.

c) **C h a r a k t e r B a l l a d y n y.** Zaraz po morderstwie postawiła sobie ona program: »będę żyła, jakby nie było Boga!« Tak samo postanawiał straszny zbrodniarz szekspirowski, Ryszard III. Wstępując na drogę zbrodni, chciał żyć, jakby nie było moralnego porządku w świecie i żadnej odpowiedzialności za czyny. Program ten wiernie Balladyna wykonuje. Stara się o to, by być mocną, odważną, zdecydowaną. Jak żona z ballady Mickiewicza, nie życzy sobie zmartwychwstania Aliny. Wyrzutów sumienia nie ma, żalu nie czuje, dręczy ją tylko niepokój. Chciałaby tylko, aby jej czyn »wieczysta noc powlekła«. Jest więc ona charakterem dramatycznym, zdecydowanym do ostateczności i w akcie trzecim umacnia się na drodze, na którą weszła.

AKT IV.

a) **Przegląd treści.** Akt jest bardzo bogaty pod względem efektów teatralnych. Stanowią je scena początkowa i końcowa: uczta i zabójstwo Grabca. Obie pełne siły dramatycznej, prawdy psychologicznej, głęboko wstrząsające. Sceny środkowe wikłają rozwiązanie, które już było bliskie. Kirkor dokonał w Gnieźnie przewrotu, prawowity król musiał wrócić z prawdziwą koroną na tron; miały wrócić normalne stosunki, bo korona ta jest

symbolem błogosławieństwa bożego, niosącego ludziom szczęście. Wówczas i Kirkor wróciłby do domu i ukarał żonę. Rozwiązanie uśmiechało się bliskie i proste, ale poeta go nie przyjął i wypadkom nadał zwrot nowy. Słowacki wołał wypadki zawikłać, rozwiązanie oddalić, by uzyskać je na drodze trudniejszej, a bardziej efektownej. Sprawę wikła kradzież korony, która się dostała na głowę Grabca. W ten sposób romans Goplany wydaje fatalne owoce.

b) **Przeciąganie walki.** Akt czwarty przeciąga walkę i szamotanie się wzajemne wrogich sił. Kirkor składa nowe dowody zaparcia się, bo będąc koło domu, nie wstępuje, lecz myśli o obowiązku. Natomiast Balladyna dalej brnie w zbrodniach; morduje Grabca, postanawia zabójstwo pustelnika. Ale to zło równocześnie przekracza granice ludzkie. Kostryn i Balladyna nawzajem sobie nie ufają, godzą na siebie. Wymowną jest scena, gdy Balladyna wyczuwa zbrodnicze myśli Kostryna. Jest to zjawisko rozkładu moralnego, analogiczne do rozkładu ciała. Gdy ciało gnieje, czuć je, tak samo Balladyna wyczuwa zgniłą duszę Kostryna. Jeżeli więc istnieje węch moralny, istnieje porządek moralny, a w takim razie są także granice, których potworność i zbrodnia ludzka przekroczyć nie zdołają. Jest to więc słabo jeszcze zaznaczony zwrot w akcji.

AKT V.

a) **Przegląd treści:** W scenie pierwszej Goplana odlatuje z nad Gopła, przyczepiona do kłucza żorawi. Jest to jesień, ptaki odlatują, piękno przyrody obumiera. Rozpoczęła się kochać z wiosną, ale jej miłość i jej i ludziom nie przyniosła szczęścia. Poczuwając się do win, za karę leci na północ. Ta scena ma wyższe znaczenie symboliczne i spełnia dwa zadania; tłumaczy wypadki ubiegłe, przygoto-

wuje wypadki nowe. Powiada, że poplątała ludzkie czyny tak, że Bóg będzie musiał rzucić grom na dzieła ludzkie. A więc przepowiada ona ten piorun, którym się zakończy akcja. Co ma znaczyć ta interwencja Boska, zastanowimy się. Dalej jest rzeczą ciekawą, że leci ona na północ, na Sybir — a ptaki odlatują jesienią na południe. W każdym razie, jeśli ona opuszcza kraj, znaczy to, że kończy się jedna epoka, że dobiega końca ta rewolucja, która burzy złote wieki. Ona to wygania Goplanę. Jeśli zaś Słowacki kazał jej lecieć na Sybir, wyrażał przez to zapewne jeszcze myśl inną, dodatkową, nad którą się zastanowimy.

Scena 2. ukazuje nam Kirkora przed zgonem. Odchodzi on z tego świata, nie wiedząc, kim jest jego żona. Jedyna to nagroda za szlachetność serca. Scena jest piękna, bo, stosownie do wymagań dramatu, przygotowuje nas i oswaja z jego zgonem. Mianowicie dowiaduje się on o okropnym mordzie, dokonanym na pustelniku. Wiadomość ta szlachetne jego serce przepełnia goryczą; świat traci dlań urok, przeczuwa zgon i nie trwoży się nim. Po takim przejściu śmierć lżejsza. Dzięki tym okolicznościom zgon Kirkora jest rzewny, wzruszający, ale nie okropny. Mamy tu przykład łagodzenia surowych efektów.

Scena 3. pozwala Balladynie dokonać ostatniego mordu na Kostrynie. Tym razem jest ona narzędziem w ręku sprawiedliwości, która wymierza temu nikczemnemu człowiekowi dawno zasłużoną karę.

Scena 4. Tu Balladyna dopełnia miary zbrodni; własną matkę skazuje na męczarnie i śmierć. Scena zawiera wyraźną ironję tragiczną, bo osiągnięcie celu, korony, staje się kresem drogi. Oprócz rozwiązania jest tu ostateczne wyjaśnienie wypadków.

b) R o z w i ą z a n i e. Piorun, jakkolwiek zapowiedziany przez Goplanę, jest czemś, co działa

z zewnątrz i przypadkowo. Wygląda więc, jak »deus ex machina«. Odpowiada on zewnętrznej, balladowej stronie utworu, mniej się zaś godzi ze stroną wewnętrzną. Słowacki jednak chciał, by mimo wszystko zakończenie było tragiczne i logiczne. Tragicznem uczynił je przez to, że wymyślił specjalną procedurę sądową i pozostawił Balladynę w takiej sytuacji, że ona sama na siebie wydaje wyrok, sama siebie gubi. Mimo wszystko sytuacja uderza nas sztucznością. Również był on przekonany, że piorun nie narusza logiki utworu. Mianowicie wierzył on, że gdy zło ludzkie przekracza granicę, wówczas natura sama występuje, a Bóg czuje się zmuszonym do interwencji i miesza się do spraw ludzkich. Na tę myśl naprowadził go Szekspir. Myśl tę pogłębiającą powtórzy on w Królu-Duchu. Popiel kreśli sobie podobny program, co Balladyna; uderzyć w niebo tak, jak w tarczę z miedzi, czyli żyć, jakby nie było Boga. Bóg do czasu jest cierpliwy, aż wreszcie zabija go piorunem. A więc Słowacki śmierć Balladyny od pioruna uważał za naturalną konsekwencję jej czynów. Mimo wszystko możemy żądać, by rozwiązanie nie miało takiej cudownej formy.

c) **Przeznaczenie Balladyny.** Jest ono podobne do Popiela z Króla Ducha. Oto miała ona istniejące w społeczeństwie zło doprowadzić do tego punktu kulminacyjnego, gdzie się ono przesila. Rewolucja moralna przypomina chorobę. Zadaniem Balladyny było zgotować schorowanemu społeczeństwu tyle wstrząśnięć, by je przywrócić do równowagi i zdrowia. Wielka cnota Kirkora i wielka zbrodnia Balladyny w walce przywróciły tę równowagę. Że Słowacki nadawał Balladynie znaczenie wyższe, świadczą jej słowa, wypowiedziane przy wstąpieniu na tron:

»Będę, czem dawno byłabym, zrodzona pod inną gwiazdą.« A więc chce być królową dobrą, spra-

wiedliwą, jaką byłyaby dawno. Do zbrodni przymusił ją los, zła gwiazda. Ale ten los i teraz o niej nie zapomina, gubi ją, a nam pozostawia wiarę, że przypadło jej w udziale ponure przeznaczenie. Z tego punktu widzenia przestaje nas Balladyna razić, a budzi współczucie.

Idea utworu.

Zastanawialiśmy się nad Balladyną, jako nad dramatem, z punktu widzenia kompozycji. Przekonaaliśmy się, że wypadki rozwijają się logicznie, zgodnie z prawdą psychologiczną, że utwór jest pomyślany, jako tragedia. Punkt ciężkości spoczywa na epoce i stosunku Balladyny do tej epoki. Wszystko inne odgrywa rolę pomocniczą. Takie ujęcie jest zrozumiałe w okresie romantycznym. Wówczas pozostawano pod urokiem Napoleona i wierzono, że są jednostki, górujące nad całym społeczeństwem, które mają pewną misję dziejową.

W »Balladynie« doszukiwano się innych jeszcze myśli. Uważano utwór za alegoryczne przedstawienie dziejów polskich. Istotnie n. p. Grabiec przypomina elekcje królów. W całości jednak myśl ta przeprowadzić się nie da. Nehring wziął za punkt wyjścia odlot Goplany na Sybir i widział w utworze aluzję do balladomanji i romantyzmu, zakończonego, jak piorunem, powstaniem listopadowem.

Klucz zrozumienia jest gdzieindziej. Nie ulega wątpliwości, że na utwór wpłynęły ówczesne studia Słowackiego w zakresie filozofji niemieckiej. Otóż wówczas widziano w dziejach pewne prawo rozwoju: tezę, antytezę, syntezę. Utrzymywano, że pewne epoki się powtarzają. Otóż Słowacki współczesne sobie czasy romantyczne, pełne burz i nieszczęść narodowych, uważał za analogiczne do przełomu, dokonanego dawniej. Odtwarzał więc przełom dawniejszy i

czynił aluzje do przełomu nowego, kiedy duch narodu idzie na Sybir, za Goplaną, by wytworzyć epokę nową, epokę syntezy. Naturalnie, że są to tylko przypuszczenia! Jakaś myśl ogólniejsza jednak tkwi w utworze, co mu szkody nie wyrządza, bo marzenia o takiej epoce syntezy spotykamy również u innych poetów, jak n. p. Ibsen.



Rodzina Benoiton.

Rozbiór tej sztuki pozwoli nam poznać wielką ilość środków technicznych. Sardou stawia sobie cały szereg zadań i następnie je rozwiązuje. Jest to metoda niemal inżynierska, która polega na gromadzeniu trudności w tym celu, by je potem szczęśliwie rozwiązywać. A więc daje on wielki obraz ludzi i stosunków, rozwija przed nami akcję o bardzo szerokich kręgach i obfitych w zdarzenia, a przytem unika rozbieżności, lecz wszystko ześrodkowuje, skupiając w odpowiednich momentach rozstrzelone promienie akcji. Jednem słowem, umie on zachować jedność w różnaitości. Każdy krok naprzód jest przygotowany i nowy zarazem, a posunąwszy się naprzód, cofa się często wstecz, by rzeczy nowe wiązać z dawnemi. Dzięki temu nie gubi się w szczegółach, lecz daje całość żywą, spójną, gdzie w pamięci widza trwa to, co minęło, zajmuje umysł to, co się w danej chwili przesuwaa przed oczyma, a ciekawi to, co ma przyjść. W ten sposób czujemy się wciągnięci w świat prawdziwy, gdzie w każdym punkcie mamy rzut oka na całość, który nam ułatwia orientację.

Za przedmiot obrał sobie plutokrację, by w nagej prawdzie odmalować ich dusze i życie. W celach moralizatorskich poddaje to życie bezlitosnej krytyce, ich dążenia i ideały doprowadza do absurdu, by je zdyskredytować. Dlatego komizm przechodzi tu często w satyrę i karykaturę, a dialog przemienia się nieraz w filozoficzne rezonowanie.

Ilość figur jest wielka, lecz każda figura ma odrębne rysy charakterystyczne i dostateczny udział w akcji bierze, skutkiem czego pozostawia w umyśle widza trwałe wrażenie.

Zacznijmy od aktu pierwszego. Sceny początkowe przypominają dawne komedje; występują osoby poboczne, służba i informują nas o stosunkach domowych. Dowiadujemy się więc, że potentat finansowy ma liczną rodzinę; żonę, trzy córki (Marta, Kamila, Janina), dwóch synów (Teodul i Fanfan), wreszcie zięcia (Didier), ożenionego z Martą. W domu przebywa również na łaskawym chlebie Adolfina, typowa stara panna, złośliwa i pełna pretensyj.

Scena trzecia zawiera dialog Adolfiny z Klotyldy, kobiety bardzo inteligentnej, dobrej, obserwującej życie. Jest to typ obserwatora, przyjaciela. Scena uwidocznia nam śmieszność Adolfiny i jej złośliwość. Dla rodziny Benoiton powinna czuć wdzięczność, gdy tymczasem, powodując się zazdrością, jest usposobiona nieżyczliwie i krytycznie. Jej złość wyda zapewne owoce. Scena ta więc jest przygotowaniem materiału pod efekty dalsze, rozwój wypadków rzuci na jej znaczenie światło.

W scenie czwartej poznajemy wicehrabiego Champrose. Przypadkowo spotyka się z dawną przyjaciółką Klotyldą. Jest to zbankrutowany arystokrata; kobiety spowodowały utratę rodzinnego majątku. Chciałby się teraz ożenić. Tymczasem dowiaduje się od Klotyldy, że nowszy postępowanie uczynił z małżeństwa przedmiot zbytku, bo wszystkich ogarnęła żądza życia wygodnego. W ten sposób powstaje sytuacja dramatyczna, bo w warunkach takich musi być fatalnem położenia człowieka, który chce się ożenić ze względów oszczędnościowych. Ten zamiar zbliża go do sfer, do których należy rodzina Benoiton. Naogół utrzymany on w tonie sympatycznym, cechuje go wdzięk, właściwy arystokracji.

Scenę 5. i 6. charakteryzuje Didier. Człowiek gorączkowo zajęty interesami handlowymi, nie mający czasu myśleć o sobie. Jednak interesy nie wyczerpują duszy; z poza tej skóry wyłania się sentyment, miłość do córki. Oba rysy charakteru silnie uwydatnione. Człowiek ten kocha i pracę i dom, lecz mało ma czasu do poświęcenia domowi.

Scena 7. zapoznaje nas z głową rodziny. Z biedaka stał się magnatem. Dziś majątny. Jakąż może być psychologia parwenjusa? Człowiek taki, osiągnąwszy dobrobyt, staje się próżny, chciałby błyszczeć. Ten rys charakteru zdradza właśnie p. Benoiton. Oto rozmowę zwraca na order, pozornie lekceważy wszelkie odznaczenia, w gruncie rzeczy jednak marzy o wstędze honorowej.

Scena 8. jest poświęcona utrwaleniu charakterystyki Didiera, scena 9. zawiera refleksje Klotyldy z powodu takiego życia, jakie on prowadzi, gdzie interes i moloch kapitalizmu zabija człowieka, duszę, a czyni z niej maszynę.

W scenie 10. występuje drugi finansista, Formischel. Uważa się on za bohatera epoki, człowieka wieku, jakim kiedyś, w innej epoce, był rycerz średniowieczny. Dumny z syna, którego w tym duchu praktycznym wychował i wpoił weń przekonanie, że człowiek żyje na świecie poto, by zdobywał miliony. W następnej scenie zjawia się jego przyrodzone i duchowe dziecko, syn Prudent. Wpajał weń ojciec przekonanie, że syn finansisty wtedy się okaże godnym synem swego ojca, jeśli odziedziczony kapitał podwoi. Prudent zapowiada ziszczenie tych błogich idei, bo on ojca przeszedł i odebrane od niego zasady etyki kupieckiej podniósł do kwadratu, t. zn. doprowadził do absurdu, nadał jej taką nieludsko-zimną formę, że odpycha ona i mrozi nawet kupca Formischela, który chwilami własnego dziecka nie poznaje i ma wątpliwości, czy w dobrym duchu go

kształcił. Rozmowa jego zdradza psychologję kupca. Arystokrata w podróżach szukał sztuki, kultury, estetyki. Wrażenia Prudenta są zebrane z jednego tylko punktu widzenia — interesu i przemysłu. Cechuje go więc pogarda dla sztuki, nastrój kosmopolityczny. Sardou umie ożywić scenę i nadać jej cechę większej bezpośredniości przez wymyślenie odpowiedniego motywu. Benoiton jest fabrykantem materacy, dlatego rozmowę ściąga do tego tematu i to w chwilach najmniej odpowiednich, co podnosi humor. Mianowicie gdy Prudent opowiada o Wenecji, on pyta się, jakie tam są materace, jakby to była rzecz najważniejsza. Scena więc zawiera wiele życia, prawdy, dowcipu.

Scena 12. jest poświęcona starszemu synowi Benoiton, Teodulowi. Ojciec chce, by się uczył, gdy tymczasem on chce powiększać koło złotej młodzieży, zwłaszcza, że czuje ojcowską kasę. Znów rys z życia wzięty, bo często syn dorobkiewicza roztrwania majątek, zebrany przez ojca.

Scena 13. poświęcona córkom: Kamili i Janinie. W upodobaniach brak kultury; żyją żądzą zbytku, nie mają smaku, szukają przyjemności grubych, zmysłowych. Jak plebs rzymski zachwycił się cyrkiem, tak one zachwycają się tylko końmi, wyścigami.

Scena 14. zawiera motyw humorystyczny. — Champrose, poznawszy całą rodzinę, ciekaw jest jeszcze matki. Zjawia się Adolfiną, a on ją bierze za panną Benoiton. Wytwarza się sytuacja komiczna; stara, lecz w pełnych pretensjach będąca panna, wzięta za mężatkę. Dowiadujemy się, że matka wyszła. Jest to kobieta, która tylko dla świata żyje, ale nie dla domu. Mamy więc bardzo dowcipny i dobrze przygotowany motyw, który podkreśla jedną z najbardziej charakterystycznych cech tego burżuazyjnego środowiska; brak ogniska rodzinnego. Jest to naturalna konsekwencja systemu; trzeźwość i praktyczny

zmysł, niszcząc wszelki sentyment, nadgryzają również fundamenty życia rodzinnego.

R e k a p i t u l a c j a. Rzućmy okiem teraz na całość pierwszego aktu. Mamy szerokie pole, całą galerję figur, ich sposób myślenia i stosunki wzajemne. Również zaznaczone są lekko ich dążenia; Champrose chciałby się ożenić z Janiną, ale go odstrasza zepsucie moralne tego środowiska. Prudent chciałby po kupiecku załatwić własne małżeństwo. Adolfiną chciałaby mścić się za swoje staropanieństwo, szlachetna Klotylda chciałaby tych ludzi z bagna wyciągnąć i wpuścić do tych półmroków nieco słońca. Nad wszystkim zaś unosi się żądza używania; dusze, pozbawicne zasad moralnych, rzucają się w wir uciech, zbytku i szalów. Jak widzimy więc, akt pierwszy spełnia tu zadanie ekspozycji; zaznajamia nas z figurami i zaznacza czynnik akcji, te wszystkie siły, które tę ciężką bryłę ruszą z miejsca i zgotują jej zmianę. Jest to podmurowanie wielkie i silne, bo sztuka ma aż pięć aktów, a budowla taka silnych potrzebuje fundamentów. W sztuce krótszej, trzyaktowej i o mniejszej ilości osób, akcja mogłaby ruszać z miejsca z rozpędem większym.

Akt drugi odsłania nam wnętrze domu. Cóż mogą robić córki? Studjują żurnale, konferują z krawcami, matka bawi za domem. Z jedną z nich, Kamilą, chciałby się ożenić Stefen, ale jest dla niej za ubogi. Więcej szans ma bogaty Prudent. Pan domu śpi w bibliotece, udając że czyta. Środowisku temu przypatruje się Champrose i czuje, że nic go tu nie zachęca do małżeństwa. Jako człowieka szlachetnego, środowisko to odpycha. Jednak nie wszystko tu złe, więcej zepsute, a źródłem brak wychowania. Matka bawi za domem, ojciec hołduje systemowi trzeźwości, który materializuje i wypacza. Ten zgubny wpływ środowiska oglądamy na jego synku Fanfanie. Synowie rycerzy bawili się dawniej mieczem małym,

ten bawi się handlem i giełdą. Jeżeli więc nie wszystko w tym domu złe, niejednoby się jeszcze dało naprawić, gdyby wystąpiła jakaś siła przeciwna. To jest powód, dla którego Champrose nie wycofuje się jeszcze z tego towarzystwa.

Tu poznajemy dokładniej Martę, żonę Didiera. Jest ona na złej drodze i dąży do tego, by zostać złą matką, złą żoną. Klotylda otwiera oczy Didierowi, jak sam na taką drogę spycha żonę, bo zaniedbuje ją, oddając się wyłącznie interesom. Ten się opamiętywuje. Jeżeli pracuje, to nie dla zysku samego, on nie jest takim z krwi i kości czcicielem Molocha, jak Prudent. On chce zdobyć majątek dla szczęścia żony i córki. Teraz spostrzega, że goniąc za szczęściem dalekiem, mógł bliższe utracić, dom rodzinny, który powinien być dla człowieka naturalną pobudką do pracy i zdobywania majątku. To wystarcza, by go opamiętać i z dróg fałszywych sprowadzić do natury. W tym duchu rozpoczyna walkę z zepsuciem żony. Klasyczna jest scena, gdy zaczynają rozmowę, jak dwoje obcych, obojętnych sobie ludzi, których nic nie łączy. Energiczna akcja męża natrafia na opór żony. Urażona w swej ambicji, chce postawić na swoim, zrobić mężowi na złość. To starcie męża i żony psychologicznie jest bardzo prawdziwe.

W akcie drugim widzimy rozwój charakterów i akcji. Każda z figur po kolei znowu się pojawia na scenie, przypomina się nam, daje się lepiej poznać, a wszystko przewija się zgrabnie, harmonijnie. Równocześnie zaczyna się żywsza akcja: z jednej strony ten świat, pozbawiony hamulca moralnego, chce dalej grzęznąć w bagnie i dążyć w kierunku wynaturzenia, z drugiej strony występuje czynnik dodatni. Proces rozkładu starają się powstrzymać: Champrose, Klotylda, Didier. Akt drugi ukazuje nam walkę tych dwóch sił, będącą w pełnym toku.

Akt trzeci charaktery i akcję doprowadza do punktu kulminacyjnego. Proces rozkładowczy trwa dalej. Jedni do zatrąty uczuć ludzkich służą interesom pieniężnym, zysk mając za jedyne go boga, drudzy, syci i zadowoleni, używają bogactw i próżnię życia wypełniają hulaszczem życiem. Matki niema w domu, córki idą na zabawę, syn domaga się od ojca pieniędzy i robi długi. Bezwzględność Prudenta dochodzi do szczytu. Wyobraźmy sobie tak strasznego cynika, który nawet grono cyników przeraża. A właśnie Prudent jest tak strasznie trzeźwy, że zawodowi finansisci, Boeniton i Formischel, z lękiem odczuwają, że ludzka miara zostaje tu przekroczona. Ten wynaturzony rys jego charakteru uwydatnia nam Sardou w zręczny sposób, podkreślając jego niesłychaną biegłość w rachowaniu; umysł stanie się maszyną do rachowania. W ten sposób doprowadza autor inne czynniki do ostateczności i stwarza cały szereg sytuacji dramatycznych; Marta staje pod zarzutem zdrady małżeńskiej, syn zostaje aresztowany za oszustwo, Kamila ucieka z kochankiem. Akt trzeci więc, jako kulminacyjny punkt akcji, jest spiętrzeniem wielu, wysoce dramatycznych i do ostateczności doprowadzonych sytuacji.

Akt IV. pozostaje pod znakiem reakcji i oznacza zrazu zwrot ku lepszemu. Siły rozkładowe doszły do szczytu, przesiliły się i teraz z ofensywy przechodzą do defensywy. Do głosu dochodzą czynniki dodatnie i te są głównie teraz czynne: Champrose, Klotylda, Didier. Jako znak zwrotu ku lepszemu ukazuje się Janina bez blichtru, w skromnych szatach.

Jednak Sardou jest za wielkim mistrzem, by szukać prostego rozwiązania. Poświęcając dotąd główne siły na cieniowanie plastycznych charakterystyk, chce teraz próbować swych sił w misternym prowadzeniu intrygi i w subtelnej analizie ustawicz-

nie zmieniających się stanów duchowych. Dlatego rozwiązanie przeciąga, wikła, rozkłada na szereg wahających się momentów; jedne przybliżają rozwiązanie, drugie je oddalają, wreszcie sprawa się gmatwa w taki węzeł, że znika nadzieja rozjaśnienia. Ale wówczas właśnie pojawia się gordyjskie cięcie; wielki mistrz umyślnie tyle trudności napiętrzył, by rozwiązanie uczynić efektowniejszem.

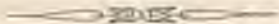
Mianowicie Didier z powodu okoliczności, jakie oskarżają jego żonę, zaczyna wątpić w ojcostwo swej córki. Klotylda ma w ręku list, który może odsłonić tajemnicę. Pali go, obawiając się, że może podejrzenia męża są słuszne. Wówczas on dochodzi do najwyższego stopnia rozpacz. Z kolei przechodzi moralne przesilenie Marta, a przesilenie jej wykazują te same wahania. Dziecko zachorowało, a to obudziło w niej uczucia i uczyniło ją podatniejszą do poprawy. Obok tego momentu sprzyjającego występują momenty nieprzyjemne: trudność udowodnienia niewinności. Wówczas następuje dowód psychologiczny, głos serca, przypominający średniowieczne próby z żelazem.

W ten sposób zwyciężyły czynniki dodatnie; przejścia i wypadki, które groziły podmyciem fundamentów rodziny, umocniły je i zbliżyły męża i żonę.

Jak widzimy więc, rozwiązanie stanowi wynik dwóch sił, które brały udział w akcji. Pierwszą siłą jest to inicjatywa dobra, zmierzająca do uzdrowienia stosunków. Walczy ona z siłami destrukcyjnymi. Te jednak pośrednio przyczyniają się do zwycięstwa dążeń dobrych; dochodząc bowiem do ostateczności i absurdu, kompromitują się i tracą ostrze. Ujawnia to szczególnie Prudent, który swoją kupiecką trzeźwość posuwa ku końcowi do cynizmu. Oto gdy Kamila uciekła z kochankiem, by wymusić na ojcu zezwolenie na małżeństwo, Prudent, który z ojcem już ułożył się był co do małżeństwa, nie traci na-

dziei, nie zrywa, lecz żąda większego posagu, ponieważ przez ten wypadek Kamila straciła na wartości. Takie traktowanie człowieka, jako towaru, a małżeństwa, jako interesu, musi wywołać odrazę.

Sztuka Sardou nie jest więc ani komedją, ani dramatem, lecz sztuką obyczajową, o tendencji moralizującej; usiłuje uzdrawiać rodziny, podobne do rodziny Benoiton, których we Francji było wówczas wiele. Sztuka zawiera cały szereg zalet; obserwacja, prawda, dowcip, ironja, rozmaitość, a przede wszystkim technika.



S. WYSPIAŃSKI:

SĘDZIOWIE.

1. Budowa tragedji. Podobnie jak w tragedjach klasycznych, jest tu zachowana jedność czasu i miejsca. Akcja nie jest długa, ale zato o wielkiej sile napięcia. Poeta przedstawił wypadki w chwili, gdy dojrzały już do rozwiązania, jak wrzód, bliski pęknięcia, albo owoc dojrzały do strząśnięcia. Zadanie więc poety polegało na tem, by zaznajomić nas ze stanem rzeczy, pokazać, jak i do czego już rzeczy doszły, a następnie ten utajony, dawno krystalizujący się konflikt, doprowadzić do punktu najwyższego napięcia i unaocznić w sposób silny ostateczne stadium rozwoju. W akcji, która stanowi jednolity i nieprzerwany proces, dadzą się wyróżnić pewne momenty.

2. Moment pierwszy. Wyspiański przy pomocy środków teatralnych i dramatycznych rzuca wymowne i jaskrawe światło na środowisko. Do środków teatralnych należy charakterystyka i zachowanie się głównych figur, Samuela, Jewdochy. Środkiem dramatycznym jest dialog Joasa i Natana. Bracia ci stanowią uderzający kontrast, jeden jest niewinny i święty, drugi cyniczny i nikczemny. Pytamy się, co za los w taki sposób tych braci dobrał i zestawił? Poco w tej norze wilczej urodziła się szlachetna dusza Joasa, jak lilja na bagnie. Natan należy do ludzi, którzy życie pojmują, jako walkę w najbrutalniejszej formie; są więc bezwzględni, bez skrupułów, chytry lub brutalni, zależnie od potrzeby. »Każdy dla siebie

żyje. Sam się broni. Słabszy pada» — oto dewiza Natana. Tymczasem Joas powiada, że przez niego ostrzega Bóg »przed karą, co późna spada«. Jednym słowem, scena ta czyni nam to środowisko mocno podejrzanem. Wielkich zbrodni musiano się tu dopuścić, a teraz zbliża się kres i kara. Kto tę zbrodnię sprowadzi? — czy Bóg, przejawiający się bezpośrednio i cudownie, czy też zło i zbrodnie, przebrawszy miarę, same sobie zgotują upadek? — jest to kwestja, którą ma nam uwidocznic akcja. Innemi słowy, mamy się przekonać, czy przyczyna, która sprowadzi katastrofę tragiczną, będzie natury immanentnej, t. zn. będzie tkwić w charakterach osób i naturalnym rozwoju wypadków, czy też będzie czynnikiem, przychodzącym z zewnątrz, w postaci wyższej, nadludzkiej mocy.

3. Stadjum pierwsze. Obejmuje ono dwie sceny, które wyrażają dwa różne momenty. Scenami temi są: dialog Samuela i Dziada, oraz dialog Samuela i Natana. Zjawienie się dziada wnosi nastrój tragiczny, rozpoczyna właściwą akcję dramatyczną i rzuca światło na wypadki poprzednie. Rozważmy te trzy funkcje, jakie spełnia ta scena! Dowiadujemy się, że Samuel ma wiele zbrodni na sumieniu i że od dłuższego czasu spełnia takie zbrodnie bezkarnie. O tem nas poeta tylko mimochodem informuje (pośrednia ekspozycja), czynów zaś tych nie dramatyzuje. I słusznie, bo bezkarne popełnianie zbrodni w celach zysku nie jest żadnym tematem dramatycznym. Jedną z ofiar Samuela jest dziad, którego uczynił on nędzarzem, kryminalistą. Teraz zjawia się on, jak fala powrotna, jako znak, że sprawiedliwość wyciąga po niego swą rękę. Krzywdy zaczynają grozić odwetem. Z chwilą więc, kiedy zjawia się dziad i powiada do Samuela: »Ty... poznasz, co znaczy nieszczęście, — bo nieszczęście to ja,« — z tą chwilą czujemy, że zaczyna się dramat i że scenę owiewa

poważny, tragiczny nastrój. Skończyło się pasmo zbrodni, zaczyna się walka. Akcja budzi reakcję. Gdy więc scena pierwsza oznacza działanie, w scenie drugiej występuje przeciwdziałanie. Samuel zachowuje pewność siebie i z butą obmyśla środki zaradcze; on, który dotąd siał nieszczęście, walczy o uchylenie nieszczęścia, jakie jemu samemu zagraża. Wraz z Natanem starają się o pozory prawności, o zatarcie śladów zbrodni.

4. Stadjum drugie. Składa się znowu z dwóch momentów: rozmowa dziada z Jewdochą i rozmowa Jewdochy z Natanem. Oba te momenty razem rozjaśniają lepiej sytuację, czynią ją bardziej groźną i wikłają sprawę w ten sposób, że przygotowujemy się na niezwykle i wstrząsające wypadki. Jednym słowem, akcja tu rośnie, ale jeszcze do punktu kulminacyjnego nie dochodzi. Moment pierwszy, czyli rozmowa dziada i Jewdochy, jest natury bardziej wyjaśniającej i przygotowującej; zdziera zasłonę, kryjącą to dantejskie piekło niewypowiedzianej zbrodni, nędzy, krzywdy i rzuca ponury, groźny cień na wypadki dalsze, każąc się spodziewać rzeczy najgorszych. Nasuwają się nam tu następujące pytania: Co wywołuje w nas niepokój i każe się spodziewać fatalnego obrotu rzeczy? Otóż wystarczy wczuć się tylko w straszliwą krzywdę i poniewierkę Jewdochy, by zrozumieć, że są to rzeczy, o pomstę do nieba wołające. Czujemy, że zło, które się w taki niehumaniczny sposób sroży, musi przebrać miarę i paść własnym zgniecionym ciężarem. A dalej, dlaczego sam temat, którym jest nędza i zbrodnie, nie budzi w nas wstrętu? Otóż przez odpowiednie traktowanie przedmiotu budzi Wyspiański tyle grozy i współczucia, że rzecz wprost przykuwa. Prawda i siła wyrazu wprawia nas w zdumienie. I dziad w swej nędzy i poniżeniu, i Jewdocha w swym cierpieniu, mają coś wielkiego, coś dostojnego, coś, co ich uszlachetnia i pa-

suje na prawdziwych bohaterów tragedji. Tej szlachetności wyrazu użycza im siła, z jaką oni dźwigają brzemień swego cierpienia. Gdy Jewdocha mówi:

A że mi to źle, że serce strute,
że mam ręce, jak w więzach, zakute
a na czole znamię wypalone
wstydu, — i że kocham i że nienawidzę
i że płaczę, że jęków się wstydzę...

— — — — —

W tych słowach jest klasyczna prostota i wielkość, ból na miarę Laokona. Odpadło tu wszystko, co osobiste, małostkowe, a pozostała czysta tragedia człowieka, odwieczne wzmaganie się duszy z losem; ból, wyniesiony na wyżyny poezji.

Gwałtowna rozmowa z ojcem, rzucone jej obelgi, czynią Jewdochę gotową do czynu. Przeczuwa równocześnie, co zamierza z nią uczynić Natan. Wówczas uświadamia sobie, że jest w sytuacji bez wyjścia. Za wiele cierpiała, by móc rozpocząć życie inne, zanadto uprzytomniła sobie ohydę życia, by spadać jeszcze niżej. Jedyną treścią jej udręczonej duszy jest pragnienie wyzwolenia przez śmierć. Czujemy więc, że dla niej byłoby to jedynem, najlepszem rozwiązaniem. Czekamy więc, czy poeta, doprowadziwszy ją do śmierci moralnej, obdarzy ją, jako naturalnem następstwem, śmiercią fizyczną.

5. Stadjum trzecie. Składa się ono z szeregu momentów; rozpoczyna je wejście na scenę Urlopnika, a kończy rozprawa prześwietnego sądu. Na oko wydaje się ta część akcji zbiorem luźnych epizodów. Na scenie jest wiele ruchu i życia, przed naszymi oczyma przesuwają się nowi ludzie, jak Jukli, dziewczęta, Feiga. W rzeczywistości mamy tu do czynienia z bardzo głębokim i oryginalnym pomysłem. To bogactwo figur, ta ruchliwość na scenie, zgadza się z realistycznym stylem sztuki, daje złudzenie życia. Z drugiej strony za tą szarą, banalną powłoką bije

silne tętno, czai się potężny duch tragiczny, kryją się doniosłe wypadki. W ten sposób Wyspiański bardzo umiejętnie zharmonizował dwa, przeciwne na pozór żywioły, przeciętną prozę życia i głębię tragicznych konfliktów. Sam dla siebie, ten centralny ośrodek dramatu, z mnóstwem figur przygodnych, kłótnią i strzałem, jest zwykłym, szarym obrazkiem rodzajowym. Dopiero wzięty pod uwagę w związku z całością, nabiera powagi i znaczenia. Tu właśnie mamy sposobność przekonać się naocznie, że dobra tragedia jest prawdziwym obrazem życia, ale tak przedstawionym, że dopuszcza zajęcie innego, wyższego punktu widzenia i pozwala oglądać niejako »sub specie aeternitatis«.

Wypadki posuwa naprzód i zbliża do rozwiązania Urlopnik. Bezpośredni jego wybuch i interwencję przygotowuje poeta stopniowo. Najpierw widzi, co zrobiono z jego siostrą, potem patrzy, jak Żydzi ci prowadzą handel żywym towarem. Na ten widok pierś jego wzbiera gniewem i oburzeniem. Wreszcie wybucha, wszczyna bójkę z Natanem, w czasie której pada strzał i śmiertelnie godzi Jewdochę. Jest to sprawka Natana, który w ten sposób chce odpowiedzialność rzucić na Urlopnika, wtrącić go do więzienia, pozbyć się Jewdochy, samemu ująć bezkarnie.

Czy taka interwencja Urlopnika jest naturalna i dramatyczna? Jest to naturalny odruch człowieka, oburzonego do głębi cynicznym bezprawiem i potworną zbrodnią. Zbrodnie Natana i Samuela musiały wywołać taką reakcję i taki protest. Równocześnie jest to moment wysoce dramatyczny, bo ukazuje nam walkę dwóch sił w najwyższym napięciu, walkę, która się przesila, ale nie dochodzi do rozstrzygnięcia. Nie wiadomo, kto wygra, bo obaj są silni. Natan jest silny sprytem, pozorami, kryje go prawo, które w subtelności nie wchodzi,

a tysiące wybiegów dopuszcza. Urlopnik jest silny uczuciem czysto ludzkim, świętem oburzeniem na jawną, choć pozorami legalności osłonią zbrodnię. Jednem słowem, sprawa jest niesłychanie zawiślana, czyli węzeł dramatyczny jest mistrzowsko zagmatwany. Kto go rozwiąże? Są sprawy, wobec których okazuje się bezsilnym rozum ludzki i ludzkie poczucie sprawiedliwości. Na szczęście patrzy na te rzeczy Joas, a przez niego moc wyższa, Bóg, jako źródło i stróż moralnego porządku we wszechświecie. On to może usadowił w tem bagnie czystą, szlachetną duszę Joasa, by przy jego pomocy przywrócić naruszoną równowagę moralną. Wymowną tu postacią jest i Jukiel, człowiek cnoty. Jeżeli więc nie znikła ze świata jeszcze cnota (uosobiona w Juklim) i niewinność (uosobiona w Joasie), wówczas nie będzie się Samuel panoszył bez końca. Choć więc zbrodnie doszły do szczytu, choć czyn urlopnika zdaje się być bezowocnym, na tle tej ponurej nocy migają światelka, jako zapowiedź lepszej przyszłości.

6. Stadjum czwarte. Jest to scena sądu i to sądu ziemskiego. W rozwoju akcji jest to moment przeciągania i wahania. Poeta nie dąży wprost do rozwiązania na drodze prostej, lecz umyślnie je odwleka. Dlaczego? Aby lepiej uwydatnić punkt kulminacyjny, który właśnie minął, i silniejszym uczynić rozwiązanie, które ma nastąpić, poeta zwalnia w stadjum czwartem tempo akcji i osłabia nastrój tragiczny. Mamy więc scenę niemal pocieszną, ale jest to śmiech gorzki, pełen ironji. Jako moment przejściowy, stadjum czwarte, wiążąc szczyt akcji z jej finałem, z jednej strony rozświeśla, wyjaśnia sytuację minioną, uwydatnia jej ważność i myśl ogólniejszą, w niej ukrytą, z drugiej zaś strony przygotowuje nas na katastrofę, wpaja w nas przekonanie o konieczności tragicznego rozwiązania.

Wypiański wywiązuje się z zadania znakomicie. Wprowadzony przez niego sąd, trywialny wobec powagi rzeczy, zarozumiały i głupi wobec rzeczy zawiłych, wygląda na złośliwą karykaturę. Ale nie to było myślą poety. Jeżeli ten sąd wobec świeżo rozegranej, ponurej tragedji, okazuje się niedołężny i śmieszny, świadczy to, że są chwile i są zadania, które przerastają siły ludzkie. Oto co grozi, co w sposób cyniczny chce wydrwić wszelką wiarę w dobro i sprawiedliwość, to bolesną ironją zaprawny fakt, że ten sąd ziemski, zamiast położyć kres nieprawości, gotów bronić Samuela, służyć mu za narzędzie w deptaniu niewinnych, w mnożeniu krzywd; gotów pod jego rydwan zwycięski, który już tysiące zdeptał, świeżo Jewdochę zmiażdżył, rzucić nową ofiarę — Urlopnika.

7. Stadjum piąte. Rozwiązanie przynosi Joas. Gdy zawodzi sąd ludzki, zabiera się do sądzenia Bóg. Joas nie może znieść widoku nieprawości, miesza się do rzeczy i wskazuje winowajców. Ale wyznanie jego godzi w własnego ojca, dlatego pod brzemieniem tego wyznania łamie się on i pada bez duszy. Śmierć Joasa jest równocześnie najwyższą karą dla Samuela. Oto Bóg mu dał tego syna, by go przez niego ukarać, najboleśniej dotknąć. Sądownictwo i prawodawstwo, jako dzieło człowieka, jest niedoskonałe; z niem mógł skutecznie walczyć Samuel, genjalny w wykrętach i podstępach. Dosięga go dopiero nieszczęście, śmierć dziecka — a wówczas budzi się w nim sumienie, jako prawdziwy i niezawodny sędzia.

Joas odgrywa tu rolę ofiary tragicznej. Świętość jego duszy ma zrównoważyć zbrodnie Samuela, położyć kres nieprawościom, przywrócić moralną równowagę, ukarać Samuela i obudzić w nim sumienie. Dzwonek księdza, idącego z wiatykiem, jest symbolem tej oczyszczonej atmosfery, jaka następuje

po burzy, gdy miną gromy i wichry, a nad obrazem zniszczenia zaczyna nieśmiało świecić słońce.

8. Epilog. Tragedja zamyka się obrazem złamanego Samuela. Jak wielkimi były jego zbrodnie, tak wielkiem jest teraz jego cierpienie. Równocześnie wyraża się tu »anagnorisis«, przebudzenie duszy Samuela, która z grzechu i ciemności budzi się do światła. On był źródłem wszelkiego zła, jego więc spotyka cios największy, a karą mu jest nie śmierć, lecz życie, pełne rozpaczy i wyrzutów przebudzonego sumienia.

9. Budowa i styl tragedji. Jak widzieliśmy, budowa jest grecka; składa się z prologu, pięciu momentów zasadniczych i epilogu. Momenty te tworzą jednolitą całość, stopniowaną wedle wszelkich wymogów. Greckim jest tu także nastrój tragiczny, poważny, religijny niemal. Wynika on z prostej, ale w sposób silny i pewny pociągniętej linii tragicznej. Jest to raczej, stosownie do wymagań Arystotelesa, rozwój wypadków, niż charakterów.

Mimo klasycznego ducha, tragedia ma treść nowożytną, a stylem zewnętrznym zbliża się nawet do naturalizmu. Co za prozaiczne środowisko; nędzna karczma żydowska na zapadłej wsi. Z jaką nagą prawdą oddane postacie Jewdochy, Jaklego, Samuela, sędziów. Jednak ten wierny obraz życia, dzięki zwartej konstrukcji, wstrząsa nami do głębi i myśl podnosi; nie przygnębia, ale przeciwnie, krzepi. Jednem słowem, utwór jest tragedją w najściślejszem i najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu.

Różni poeci, poczynawszy od Schillera, próbowali tragedję grecką przeszczepić na grunt nowożytny, nikomu jednak nie udało się to w tym stopniu, co Wyspiańskiemu. Zawdzięcza on to i umysłowi swemu i pilnem wgłębianiem się w tragedję grecką, Szekspirowską, Ibsena. Na »Sędziach« można studjować te wpływy kulturalne, jak pokłady geologiczne.

Treść.

Wstęp:	Str.
(Zależność teorii dramatu od estetyki. — Estetyka psychologiczna. — Sceptycyzm estetyczny. — Estetyka normatywna. — Zasadnicze cechy postawy estetycznej. — Dzieło sztuki, jako przedmiot interpretacji estetycznej. — Poetyka dawniejsza i poetyka nowoczesna. — Kryteria oceny estetycznej. — Zadania teorii dramatu. — Dzieje teorii dramatu)	3
 Cz. I. Istota i elementy dramatu.	
1. Istota poezji dramatycznej. (Styl dramatyczny. — Stosunek treści do formy. — Stopniowanie i kontrastowość akcji. — Obrazek sceniczny. — Widowisko. — Estetyczny charakter przeżyć, wywołanych dramatem)	17
2. Talent dramatyczny. (Stosunek obserwacji do refleksji. — Kompozycja i technika dramatyczna. — Rola wyobraźni. — Intuicja psychologiczna. — Pojęcie dramaturga)	23
3. Stosunek do epiki i liryki. (Dramat, jako sztuka syntetyczna. — Teorie niemieckie. — Rzemiosło i twórczość w dramacie. — Pokrewieństwo dramatu z nowelą)	26
4. Składowe elementy dramatu. (Akcja i charaktery. — Dramat germański i romański. — Idea w dramacie. — Idealizm i realizm. — Linja dramatyczna. — Absurd czystej sztuki. — Środowisko i tendencja)	31

Cz. II. **Kompozycja Dramatyczna.** (Akcja i Charaktery.) Str.**Rozdział I: Akcja.**

1. Jedność akcji. (Pogląd Arystotelesa. — Całość organiczna. — Konsekwencja. — Jedność personalna. — Prawidło potrójnej jedności. — Epizody. — Akcja złożona) 41
2. Prawdopodobieństwo akcji. (Prawda psychologiczna i fizyczna w dramacie. — Czyn i nastrój. — Kordjan, Hamlet, Balladyna. — Cudowność. — Przypadek. — Symbol u Szekspira i Ibsena. — Duchy na scenie. — Teorja Lessinga. — Cele i granice cudowności na scenie. — Alegorja) 46
3. Granice i rozwój akcji. (Pobudka. — Metoda analityczna. — Król Edyp i Sędziowie. — Ekspozycja bezpośrednia i pośrednia. — Ekspozycja zawikłana. — Ibsen. — Retrospektywne spojrzenie. — Początek, perypetja i finał. — Działanie i przeciwdziałanie. — Pięć zasadniczych momentów akcji) 52
4. Rozkład sił walczących. (Stosunek bohatera do przeciwnika. — Inicjatywa w walce. — Równowaga sił) 59

Rozdział II: Charaktery.

1. Charakter rzeczywisty a kreacja dramatyczna. (Model i kreacja. — Jedność i rozwój charakteru. — Typowość. — Rysy indywidualne. — Charakterystyka bezpośrednia i pośrednia) 65
2. Rodzaje charakterów. (Zestrój charakterów z całością dzieła. — Intuicja, obserwacja i lektura, jako źródła charakterów. — Nowość i figury stereotypowe. — Psychologia kobiety w dramacie. — Męskie typy kobiece) 73
3. Środki charakterystyki. (Kontrast. — Przydawanie plam. — Zalety i wady. — Brzydota. — Demonizm. — Refleksja) 77

Cz. III. Rozdział I: Gatunki i Systemy dramatyczne	85
Rozdział II: Tragedja.	
1. Istota tragedji	90
2. Tragizm w oświeceniu filozoficznem	96
3. Odmiiany tragiki	102
4. Idea przeznaczenia	107
5. Różnice w pojmowaniu idei przeznaczenia . . .	111
Rozdział III: Komedja.	
1. Komizm charakterów i akcji. Dowcip. Humor .	116
2. Zalety artystyczne komedji	123
Rozdz. IV: Dramat właściwy i gatunki pośrednie.	
1. Pojęcie dramatu właściwego	128
2. Rozmaitość poglądów na dramat właściwy . .	130
3. Dramat romantyczny i sztuka z tezą	134
Cz. IV. Technika Dramatyczna.	
1. Budowa scen i aktów. (Ekonomja czasu i miejsca. — Rodzaje scen. — Sceny zbiorowe. — Sceny główne i przejściowe. — Akt, jako organiczna całość)	143
2. Dialog. (Dramatyczność dialogu. — »Warszawianka« Wyspiańskiego. — »Irydjon«. — Charakterystyczność, Naturalność, Żywość, Nastrój)	147
3. Monolog	152
4. Technika realistyczna	157
5. Początki dramatu. (Mimus starożytny i poezja dramatyczna. — Misterja średniowieczne. — Dwoisty charakter sztuki dramatycznej, odbicie jego w dziejach dramatu i psychologiczne uzasadnienie tej różnicy)	161
Cz. V. Analiza dramatów, z punktu widzenia kompozycji i techniki.	
1. Z. Krasiński: Pierwsza część Nieboskiej Komedji .	169
2. J. Słowacki: Balladyna	176
3. V. Sardou: Rodzina Benoiton	193
4. S. Wyspiański: Sędziowie	202

KSIEGARNIA

KSIEGARNIA

ANTYKWARIAT



738093

E



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

5194 S



001-005194-00-0