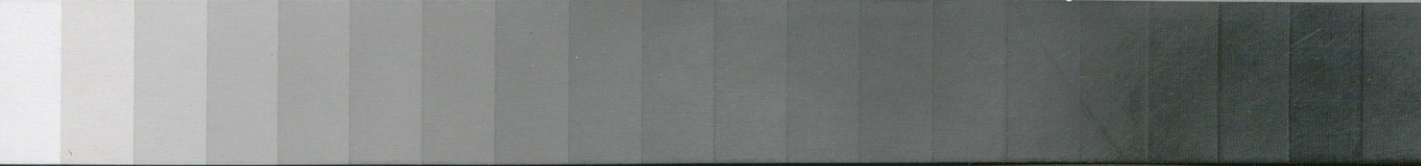




Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



4929
2698
1017

Handwritten text on a blue label on the left edge of the book cover.



Colour Chart #13

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Inches 1 2 3 4 5 6 7 8
Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19



4429
26985
1014

1014



Księgarnia
Jra Józefa Polaka
Szafa 8
półka 6 rząd

2/11 11 p

BIBLIOTEKA
WOJSKOWA



SZKOLEN
PODCHORĄŻYCH
PIECHOTY

14705	II
-------	----

Antykwaryat

O POEZJI DRAMATYCZNEJ.

TRZY PRELEKCYE PUBLICZNE

FR. HENRYKA LEWESTAMA,

Dra Fil., Professora Zwyczajnego Szkoły Głównej Warszawskiej,

miane w dniach 12, 19 i 21 Marca 1867 r. na dochód niezamożnych Studentów téjże Szkoły.

1103.

Cena kop. 45 (zł. 3).

WARSZAWA.

2389

NA KORZYŚĆ UBOGICH STUDENTÓW SZKOŁY GŁÓWNEJ.

1867.

2389

0

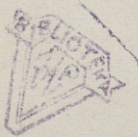
Дозволено Цензурою.

Варшава, 12 Апрѣля 1867 года.



14705/II

es.



32430/II



PRELEKCYA I.

Szanowni Słuchacze!

Poczucie estetyczne, pociąg do piękna w sztuce i do saméjże sztuki, tak samo wrodzone są człowiekowi, jak poczucie prawdy, jak jego pociąg do wiedzy;— i jeżeli słusznie powiedziano, że od zwierzęcia różni go przede wszystkim rozum i mowa, tedy niemniej słusznie możnaby dodać, że prawdziwie ludzka natura wszechstronnie ukaże się wtenczas dopiero, gdy ludzkiemu rozumowi i pojmowaniu towarzyszyć będzie upodobanie w objawach piękna, bądź to piękna przyrody, bądź dziejów człowieczeństwa, bądź sztuki. Gdyby się godziło w przedmiotach, dotyczących wyżyn naszego ducha, ustanowić niejaki stopniowanie, nie trudno może byłoby dowieść, że owo upodobanie w pięknie, więcej jeszcze niż popęd ku prawdzie, a jeżeli nie więcej, tedy przynajmniej bezpośrednio, świadczy o wiekuistym duchu bożym, którego iskra tli się w nas wszystkich; bo lubo w rezultacie i jedno i drugie do jednego dadzą się odnieść źródła, przecież poczucie piękna i to samo piękno, jego ideał, żyje w nas życiem intuicyi, życiem niejako objawienia, — jest to dar, który, nam nieświadomie, Stwórca włożył raczył w głąb' naszej duszy,—czujemy piękno tak samo, jak sprawy sobie zdać nie możemy, dla czego oko nasze widzi, lub słyzy ucho,—czucie owo tak samo budzi w nas szereg uczuć i wyobrażeń, jak nie wiemy, dla czego i jakim sposobem widok przedmiotów, albo dźwięk tonów, wywołują w naszej duszy pojęcia i myśli.

Czémże jest to piękno? i na jakich szczegółowych oznakach zasadza się jego władza nad każdym umysłem należycie wyposażonym? Odpowiedź na te pytania niełatwa, bo dane, na których oprzećby można jako tako wyczerpujące ich rozwiązanie, rozproszone są w duszach pojedynczych ludzi, a każda z nich

dochodzi do nich w sposób odmienny, lub odmienne na nich wywiera działanie. Istnieje wprawdzie oddzielna nauka, Estetyka, której przedmiotem jest właśnie obszerna dziedzina piękna, ale pod względem natury tego piękna, jego istoty, nie wypowiedziała ona jeszcze swego ostatniego słowa. Według jednych piękno jest po prostu tylko stosownością, odpowiednością formy na wyrażenie jakiejś treści, ale występującą bez oddzielnego wyobrażenia celu, stosownością bez zamiaru, która nie budzi zajęcia samolubnego, podoba się na mocy jedynie upodobania swobodnego i zupełnie bezinteresownego. Inni widzą piękno w tém wszystkim, co w swoim istnieniu zmysłowém, w rzeczywistości, odpowiada najzupełniej idei, idealności. Sztuka jest szczytem tego piękna, bo jest najdoskonalszém i bezwzględniém zjednaniem rzeczywistości z idealnością, w którym dusza i ciało, treść i forma zewnętrzna, są jakby stworzone jednocześnie, jednym tchem: — ta treść i ta forma poprostu schodzą się w dziele sztuki. Jeszcze inni nakoniec uważają piękno, jako w ogóle ideę przedstawioną pod postacią ograniczoną pojawu; najpierwszém więc istnieniem piękna jest piękno przyrody, piękno w przyrodzie i zarazem piękno w historii. To piękno przyrody bywa jednak znikome, przypadkowe, zmieszane z niepięknem, co pochodzi ztąd, że jest siebie nieświadome, bezwiedne; świadomém staje się ono dopiero w duchu, w fantazyi. Ale i ta fantazyja jest znowu z drugiej strony wyłącznie wewnętrzną, tak samo jak piękno przyrody było wyłącznie zewnętrzne; potrzeba jęj zatem ucieleśnić się, potrzeba jęj urzeczywistnić swoje utwory, a tém właśnie jęj urzeczywistnieniem jest sztuka.

Dzieło sztuki, jeżeli je sobie wyobrazimy niezawisłe od swego twórcy, od fantazyi która mu dała początek, istnieje tak samo, jak piękne dzieło przyrody, to jest, bezwiednie i bezcelnie; ale to dzieło sztuki z tém wszystkim pochodzi z ducha i jest tylko ucieleśnieniem ideału, ucieleśnieniem oczyszczoném ze wszystkich domieszek nieokrzeseanej natury. W takiém pojowaniu pojedyncze sztuki występują tedy, jako stopniowe wywijanie się ducha z materjalności. Sztuki kształtujące i figuryczne: architektura, rzeźba i malarstwo, są to sztuki nieme, massowe, jeszcze przeważnie materjalne. Muzyka także żyje jeszcze w materjalności tonów, ale pomyslanej już idealnie; dopiero poezya, działająca na polu czysto umysłowém, jest przejściem ducha do czystego myślenia.

Chcąc dać poznać istotę poezyi, najwłaściwiéj podobno użyję potocznego jednego sposobu mówienia, który, jakkolwiek nie posiada żadnej ścisłości naukowej, lepiej może wyjaśni naturę i potęgę jęj działania na tłumy, aniżeli martwe i oschłe zwykle określenia. Otóż jeżeli, o którejkolwiek mówiąc sztuce pięknej, zechcemy wyrazić najwyższe w niej uduchowanie, wzbicie się przedmiotu wysoko po nad świat materjalny, w eteryczną sferę fantazyi i ducha, powiadamy o niej, że artysta wlał w swój utwór istną poezyę, że to dzieło poczęte i wytworzone poetycznie. Wyrażenie to każdy zrozumie od razu. Poezya w samej rzeczy łączy w sobie działanie sztuk kształtujących i muzyki, — jest ostateczniém ich uzupełnieniem, ich zakończeniem i szczytem, — skupia więc w jednym objawie słowa i z szybkością jednemu tylko słowu właściwą, cały świat uczuć i wyobrażeń, które w innych sztukach występują na jaw pojedynczo, dopiero kolejno jedno po drugim, skoro każde z nich, by się w sztuce urzeczywistnić, oddzielnego znów utworu sztuki wymaga. I dla tego to właśnie,

że jedna poezya mieści w sobie kwintessencję wszystkich razem sztuk pięknych, wszystkie zaś inne mają ściśle wytknięte pomiędzy sobą granice, ani architektura, ani rzeźba, ani malarstwo nie zdążają odzwierciedlić się w muzyce — boć owa nawet tak zwana muzyka przyszłości, muzyka „Tannhausera“ Wagnerowskiego, która niby i maluje, i rzeźbi i mówi, sama przez się jest tylko niedorzecznością — ani nawzajem też muzyki nikt się dopatrzeć nie potrafi naprzykład w gmachu architektonicznym, w posągu, w obrazie; — gdy tymczasem na nich wszystkich spoczywa woń bezcielesnego ideału, która jest wonią poezyi, i gdy w tej ostatniej poznajemy wybitne cechy plastyki, barw i harmonii. Jakó bowiem w architekcie, rzeźbiarzu, malarzu, muzyku, widzimy poetę, tak o poecie mówimy, że jego poemat to kościół gotycki, wystrzeliwający śmiałemi łukami ku wysokościom nieznanym, — albo świątynia helleńska, nad którą wiecznie pogodne unosi się niebo, co w połowie już do nas zstąpiło, — że jego utwór to grupa wyciosana z jednej bryły marmuru, w której każda postać swoim życiem od tła odskakuje, — że to krajobraz, portret, kompozycya historyczna, gdzie kolory umiejętnie dobrane, wewnętrznej fantazyi twórcy zewnętrzno dodają złudzenia, — że z każdego wiersza dźwięczy nam w ucho pełną nutą melodya, to smętna i rzewna, to potężna i dzielna, to groźna i dzika.

Na charakterze tych rozmaitych objawów piękna, których różne owe rodzaje sztuki mniej więcej wyłącznemi są reprezentantami, polega także charakter różnych rodzajów samėjej twórczości poetycznej. Wprawdzie i inne także sztuki piękne rozpadają się na mnogie poddziały: — malarstwo bywa krajobrazowe, rodzajowe, historyczne i tak podobnie, — muzyka jest bohatera, namiętna, wesoła i skoczna: — ale te różnice w malarstwie stanowi sam przedmiot, jaki sobie artysta obiera i od którego jest zatem najściślej zależny, skoro np. wypadek biblijny, albo scena wojenna nie nadadzą się żadną miarą do obrazka rodzajowego lub do karykatury; — w muzyce znów (o ile mnie się przynajmniej wydaje, bo sam znawcą muzycznym nie jestem i dla tego zdanie to wypowiadam nieśmiało i z wszelkiem możliwem zastrzeżeniem), w muzyce różnice owych rodzajów spoczywają na rytmie, skoro nóty te same, w inném tylko po sobie następstwie i w innych taktach iloczynowych, zupełnie odmienne wywołują wrażenia. W poezyi przeciwnie, każdy z trzech głównych rodzajów: epopeja, liryka, dramat, stanowią działy samoistne, ściśle odgraniczone, chyba że sam poeta własnowolnie tworzy gatunki pomiędzy niemi przejściowe, i charakter trzech tych rodzajów, jak już napomknąłem, odpowiada charakterom celniejszych innych sztuk pięknych, mianowicie zaś: epos malarstwu, — liryczność sztuce tonów, — dramat sztukom plastycznym.

Właściwie mówiąc, cała poezya jest plastyką wnętrza ludzkiego i przedstawia charaktery w kształtach wypukle dotykalnych: — ale gdy epopeja i nowoczesna jęj forma, romans i powieść, malują wypadek zewnętrzny i wpływy świata zewnętrznego na serce człowieka, gdy zatem bohater eposu zawsze bywa charakterem wrażliwym, czyli — że użyję technicznego wyrażenia estetycznego — czysto biernym; — gdy liryka wprost jest subiektywną, wewnętrzną, a człowiek zstępuje w nięj bezpośrednio w najgłębsze tajniki swojej istoty, której odsłania uczucia i doznane wrażenia, wszystkie utajone sprężyny swoich myśli i czynów; — dramat przedstawia go działającym, przedstawia go w bezwzględnej walce ze

światem zewnętrznym, bo ten człowiek czynny, dążący do spełnienia swych celów, wchodzi w kollizyę i sprzeczność z innymi, którzy również do celu swojego zmierzają. Ta walka i w téj walce zwycięstwo lub klęska, oto punkt środkowy całej akcji dramatycznej. Zewnętrznie rzeczy biorąc, dramatem wprawdzie będzie każdy utwór, w którym występujące osoby rozmawiają pomiędzy sobą, a poeta nigdy w swoim imieniu nie przemawia; będzie to jednak tylko określenie formy zewnętrznej dramatu, która oczywiście zawsze być musi formą dialogu; — lecz jeżeli osoby owe wyrażają swoje uczucia i myśli bez wywierania wzajemnego na siebie wpływu, bez oddziaływania jednych na drugie i jeżeli przy końcu w tym samym zostawać będą stanie duszy co na początku, rozmowa ich, niechby zkąd inąd najwytworniej poetyczna, nie obudzi bezwątpienia żadnego zajęcia dramatycznego.

To nam tłómaczy urok potężny, przywiązany do tego rodzaju poezyi. Działanie, akcyja, oto prawdziwa rozkosz życia, albo raczej ona sama jest życiem. Przyjemności czysto bierne mogą nas słodko ukołysać, mogą nas miękko utulić w jakimś śnie duszy, który bez zaprzeczenia nie jest również pozbawionym pewnego rodzaju rozkoszy, — ale jak tylko człowiek nie doznaje przytém wewnętrznych wzruszeń i wstrząśnień, stanie się wnet ofiarą znużenia i nudy. Ogół ludzi, przynajmniej znaczna ich większość, bądź dla tego, iż takie jest ich położenie, bądź że do wielkich wysiłen nie są zdolni, żyje w kole jednostajném i monotonném zajęć mało znaczących i drobnych. Dni ich życia następują po sobie do siebie podobne; bożyszczem ich nawykniecie, i zaledwie to mają poczucie, że żyją. Niegdyś wprawdzie namiętności młodzieńcze miały niemi, jak fale bystrego potoku, ale gdy namiętności ucichły, pozostało tylko wegetowanie bez ruchu; pod wpływem tajonego niezadowolenia, chcieliby wyrwać się z niego i próbują różnych środków rozrywki, wymagających zwalczania pewnych drobnych trudności i mających zbudzić ich zdolności uspięne. Otóż żadna z takich rozrywek porównać się nie da z urokiem poematu dramatycznego. Nie mogąc własnymi naszemi czynami żadnego wywierać wpływu, z zajęciem przynajmniej spoglądamy na czyny drugich. Przedmiotem najgodniejszym działalności człowieka, jest bez wątpienia sam człowiek, a tu na scenie widzimy ludzi, przyjaciół i nieprzyjaciół, którzy się mierzą między sobą; — widzimy istoty obdarzone rozumem i uczuciem, które zobopólnie na siebie działają, bądź za pośrednictwem swoich przekonań, bądź charakterów, bądź namiętności, i które w naszych oczach nadają nowe kierunki swym stosunkom późniejszym. A sztuka poety dramatycznego na tém polega, żeby usunąć akcesoryja z akcyą nie powiązane, owe szczegóły tysiączne a drobne, owe bezpotrzebne przeszkody, które w rzeczywistości tamują bieg wielkich wypadków, i żeby w jedném ognisku skupić całą uwagę i ciekawość. Tym sposobem dramatyk przedstawia nam upiększony obraz życia, szereg nieprzerwany najwięcej wzruszających i najbardziej stanowczych momentów ludzkiej kolei.

Tém, co dotąd powiedziałem, chciałem dać poznać wielką ważność moralną przedmiotu, który nas w obecnym wykładzie zajmuje. Jeżeli wszystkie w ogóle sztuki piękne godne są zatrudnić myśl ludzką, — jeżeli pomiędzy niemi poezya unosi ją na najwyższe szczeble duchowe, — tedy najszczytniejszy w téj poezyi rodzaj, dramatyczny, kojarzący znowu plastykę ducha z objawami piękna

w kształtach, barwach i tonach, przed innemi godzien ściągnąć na siebie uwagę. Na czele tego świetnego orszaku boskich siostrzyc, deklamacya, uwydatniająca myśli najgłębsze lub najwznioślejsze, działa na nas w dramacie dwoistym czarem wymowy i ruchomych obrazów; architektura ozdabia wspaniale wnętrze poświęconego mu gmachu; malarstwo udziela swoich złudzeń perspektywicznych; muzyka wspiera poezję całą potęgą swych akkordów. Słowem, w tém czarodziejskiem gronie wszystkich sztuk pięknych, patrzymy na rozwijający się przed naszymi oczyma rzeczywisty stan moralny i społeczny narodu, na wypadki jego usiłowań całowiekowych. Możeż nas tedy zadziwić, że przedstawienia dramatyczne tak szczególny posiadają urok dla ludzi wszystkich wieków, wszystkich klass towarzyskich i wszystkich narodów? Mąż stanu i wojownik widzą tu wielkie zdarzenia ubiegłych stuleci, podobne do tych, jakimi sami może w téj chwili kierują, odsłaniające przed nimi najskrytsze swoje sprężyny, najgłębsze pobudki osób w nich działających. Filozof odkrywa tu zarodki nowych myśli o naturze i przeznaczeniu człowieka. Artysta śledzi okiem badawczém za temi nikłemi gruppami, które wraża w swą pamięć jako przedmioty, mające się później kiedyś odtworzyć. Młodość, chciwa wrażeń, otwiera swe serce na najwznioślejsze uczucia; starość odmładza się wspomnieniami; dziecię nawet pogląda z przecuciem nadziei na tę różnobarwną zasłonę, która za podniesieniem się ma przed niem odsłonić cuda nieznanne. Każdy znajduje tu, czém pokrzepić swe siły, co mu powraca pogodę umysłu; — każdy, choćby na krótkie tylko chwile, zrzuca z siebie troski tego żywota i przenosi się w świat całkiem inny.

Ale pielegnować ją potrzeba, tę sztukę, — pielegnować wszystkimi siłami duszy, — bo poezya dramatyczna i sztuki z nią połączone, zamiast uszlachetniać, mogłyby w razie zniechęcenia lub wzajemnego zaniedbania się poetów, aktorów i widzów, w taki popaść stan poniżenia, że teatr stałby się wówczas najpospolitszym, najobrzydliwszym, najgubniejszym nawet sposobem przepędzania, albo raczj marnowania drogiego czasu. Pielegnować ją trzeba, bo to święte palladyum twórczości poetycznej, to palladyum języka, który w żywém jój słowie znajduje organ, zastępujący mównicę i rozprawy publiczne, — który w niéj jednéj żyje w całej czystości, przekazanej nam w puściznie od wieków. Biada jój, biada nam i tym co koło niéj pracują, gdyby tak kiedyś nie było!

Tyle o doniosłości przedmiotu, któremu zawdzięczam zaszczyt dzisiejszego zebrania. Teraz zwrócimy się na chwilę do dwóch gatunków sobie przeciwnych, do tragicznego i komicznego, stanowiących główne poddziały poezyi dramatycznej. Chcąc je określić w sposób najprościejszy i najrozumialszy, dosyć podobno byłoby powiedzieć, że odpowiadają dwóm usposobieniom naszej duszy: poważnemu i wesołemu. Każdy z własnego doświadczenia zna dwa te kierunki, ale ktoby chciał dotrzeć do ich istoty i początku, nie obszedłby się bez głębokich badań filozoficznych. Wielotomowe już dzieła o nich spisano; co do mnie, w tém miejscu ograniczę się na napomknieniu, że i jeden i drugi nacechowany jest zbiorową całością naszej ludzkiej natury, ale że kierunek poważny należy raczj do wrażeń moralnych, wesoły do tych, które otrzymujemy przez zmysły. Usposobienie poważne, w najobszerniejszém znaczeniu, jest skierowaniem władz duszy do jakiegobądź celu; wszakże, jak skoro tylko zdajemy sobie sprawę z naszych czynności, rozsądek każe nam odnieść cel ten do innego,

wyższego, i tak coraz wyżej i wyżej, aż dojdziemy nareszcie do pierwszego i ogólnego celu naszego istnienia. Pociąg do nieskończoności, spoczywający na dnie naszej duszy, łamie się wówczas o granice skończone, które nas zewsząd krępują,—a w obec rozmyślenia nad życiem ginie samego życia urok. Wszystko cośmy zdziałali wydaje się marne i nikłe,—wszędzie śmierć wygląda z za węgła, a każda chwila, czy źle, czy dobrze użyta, zbliża nas do niej bezpowrotnie. W najszczęśliwszych nawet okolicznościach, gdy człowiek osiągnie w spokoju naturalnego kresu swoich przeznaczeń, widzi zawsze przed sobą tę konieczność niezbitą, — że albo sam opuści to, co ma najdroższego, albo przez nie zostanie opuszczonym. Nie masz węzła miłości bez rozstania,— nie masz rozkoszy bez żalu. Jeżeli jednym rzutem oka i aż do ostatecznie możliwych krańców obejmujemy wszystkie rozmaite fazy naszego istnienia, — jeśli rozważymy, że istnienie to zależne jest od niedojrzalnego powiązania przyczyn i skutków,—jeśli pomyślimy, jak bezbronni i słabi wyrzuceni zostaliśmy na wybrzeża nieznanego nam świata, gdzieśmy — że tak powiem — rodząc się już doznali rozbicia, — jak narażeni jesteśmy na wszystkie błędy, na wszystkie zgubne złudzenia, — jak wzburzone nasze namiętności są śmiertelnymi wrogami, których w łonie naszym piastujem,— jak w imieniu najświętszych obowiązków każda chwila może od nas zażądać ofiary najdroższych naszych skłonności, i od razu pozbawić nas tego, cośmy z największym trudem zdobyli, — jak przy każdym wzroście naszego szczęścia, rośnie także niebezpieczeństwo strat boleśniejszych i obawa ściągania na siebie pomsty nieprzyjaznego losu;—jeżeli, mówię, zajrzemy w te straszne i konieczne warunki naszego bytu, czyż jest tak nieczułe serce na świecie, coby wówczas nie było ogarnięte niewymownym jakimś smętkiem, od którego nie masz innej ucieczki, krom głębokiego przeświadczenia o powołaniu wyższym nad to ziemskie przeznaczenie? Otóż to właśnie usposobienie, na wpół ponurą melancholiją, na wpół zapał pełen wzniosłości, nazwałoby można usposobieniem tragicznym. A kiedy umysł, wyrwawszy się z objęcia takich rozpamiętywań, wraca nagle w dziedzinę rzeczywistości i życia, — kiedy przejmie się wielkim faktem historycznym, uderzającym jakim przykładem zmienności ludzkich kolei,—kiedy wskrzesi z grobu tych bohaterów, którzy przez swą stałość odnieśli zwycięstwo nad losem, albo którzy chwalebnie legli pod jego ciosami, — wówczas już staje przed nami sama tragedia. To już posłużyć może za wskazówkę, jak dalece ona oparta jest na własnej naszej naturze, — dla czego podobamy sobie w okropnych jej scenach, — i jakie w niej znajdujemy podniesienie ducha lub słodką pociechę. Ów stan duszy, który zwiemy tragicznym, nie da się uniknąć przez ludzi obdarzonych głębokim uczuciem, a poezya, nie mogąca w nich stłumić dyssonansów wewnętrznych, stara się przynajmniej ratować ich urokiem idealnej harmonii.

Równie jak usposobienie poważne, ożywione natchnieniem poetycznym, stanowi istotę tragedyi, istota komedyi polega na wesołości. Usposobienie wesołe jest rodzajem zapomnienia życia,—jest to stan duszy, w którym zostając pod wrażeniem obecnego przyjemnego uczucia, pozbywszy się wszelkich myśli smutnych, na wszystko wówczas zapatrujemy się ze stanowiska igraszki, a cały świat zewnętrzny objaja się tylko z lekka o samą powierzchnię naszego serca. Ułomności ludzi i ich nieporozumienia nie są wtedy już dla nas przedmiotami

nagany lub smutku; — widzimy w nich tylko dziwaczne sprzeczności, które rozbudzają nasz umysł i ożywiają wyobraźnię. Poeta komiczny starannie więc usuwa to wszystko, co przeciw jego postaciom wywołać zdoła oburzenie moralne, lub też prawdziwe z ich położeniem współczucie, — gdyż oba te wrażenia spowodowałyby tylko poważne usposobienie. Wady ludzkie i ich nielogiczność przedstawia on jako naturalne wyniki wpływów zmysłowych, a przygody ich jako zabawne igraszki trafu, których następstwa w żadnym razie nie mogą być zgubne. Taką jest istota tego rodzaju dramatycznego, który nazywamy komedią, — a jednak, jak to później wykażę, nowożytni łączą z nią zwykle jakieś domieszki poważne. Przeciwnie najdawniejszą komedię grecką przenikała od początku do końca najswawolniejsza wesołość, skutkiem czego też stanowiła najdoskonalszy kontrast z tragedią, a nie tylko charaktery i położenie osób występujących ukazywały się w niej w świetle całkiem komicznym, — cała ustawa społeczna, naród, rząd, bogowie i ludzie, wszystko to przybierało w niej pod wpływem świetnej wyobraźni, barwy najweselsze i najdziwniej oryginalne.

Jeżeli mi się udało, pojęcia obu tych rodzajów, tragicznego i komicznego, uwydatnić szanownym moim słuchaczom w swojej czystości, to jest tak, jakimi je poznajemy we wzorach, które nam pozostawili Grecy, nie trudno mi już później będzie wykazać, jakie były pierwiastki dodane do nich przez poetów nowoczesnych i jakie ztąd pośrednie między niemi powstały gatunki.

Po takim, oczywiście zbyt pobieżnym, ale zastosowanym do szczupłości ram tego wykładu określeniu istoty poezji dramatycznej, jej znaczenia i celniejszych poddziałów, zwrócić się wypada do niemniej krótkiego przebiegu jej historii. Zaczynam od Wschodu, w którym dwie tylko literatury, indyjska i chińska, poszczycić się mogą utworami dramatycznymi, gdy tymczasem inne, lubo niemniej bogate, jak mianowicie perska i arabska, tak świetne w epepei i w liryce, pole dramatyczne zostawiły całkiem odłogiem. Pierwszy zaraz naród, do którego obecnie przystępujemy, Indowie, w niezmiernie obfitej swojej literaturze dramatycznej, roztwiera przed nami widok kwitnącego najwspaniałej ogrodu, którego wprawdzie klomby, krzaki i drzewa dziwnie obcą dla nas tchną wonią, ale w którym uwijają się już w naszych oczach postacie czysto ludzkie, z uczuciami i namiętnościami ludzkimi, w istocie swojej podobnymi do naszych, których zatem radość i boleść serdeczne już w nas obudzić mogą współczucie. Głównym przedmiotem dramatów indyjskich bywa miłość, malowana raz w barwach pełnych najgorętszego żaru, — to znów przemawiająca do nas najśłodszy i najrzewniejszy tonem sercowym, — łącząca przytém z najognistszą zmysłowością miękkość uczucia tak delikatną, że zarówno przejmuje i wzrusza najruchliwszą fantazyę i umysł najczystsiej dziewiczy. Obok tego dramatycy indyjscy utworom swoim tę prawdziwie nowożytną nadali właściwość, że komika łączy się u nich z powagą, nawet z patetycznością, czém później dla europejskiej literatury cały nowy świat poetyczny roztworzyli Shakespeare i Calderon.

Niesłychane bogactwo indyjskiej poezji dramatycznej i zupełnie oryginalny rozwój indyjskiej sceny narodowej, przewyższający o wiele podobny rozwój u innych narodów, tém bardziej mógłby nas zadziwić, ile że zatopiony

w spoglądach abstrakcyjnych charakter tego ludu, za ledwie wydaje się zdolnym do tak ściśłego chwytania i orzeczenia rzeczywistości, jakiego natura dramatu wymaga. Dramat jednakże u Indów tak wysokie miał znaczenie, że początek przypisywano mu boski, bo według podania sam Brahma objawić miał sztukę dramatyczną natchnionemu wieszczowi Bharacie. Najdawniejsze przedstawienia dramatyczne w Indyach bywały troiste: Nåtya, Nritya i Nrittā; odgrywały je, w obec bogów Gandheriby i Asparazy, duchy i nimfy z nieba Indry, które Bharata sprowadził do swoich reprezentacji. Właściwym dramatem jest Nåtya, rodzaj pantomimy połączonej z dyalogiem,—Nritya zaś jest pantomimą bez dyalogu,—a Nrittā nawet po prostu baletem. Do trzech tych rodzajów sam bōżek Szywa miał jeszcze dodać dwa inne, Tandawę i Lasyę, również należące do gatunku baletów, wszystkie zaś w ogóle kompozycje dramatyczne Indów objęte są pod jedną wspólną nazwą *Rupaki*, wyrazem pochodzącym od *rupa*, postać, co zdaje się trafnie wskazywać właściwe zadanie sztuki dramatycznej, która jakoby powinna być ucieleśnieniem ludzkich charakterów i uczuć, niby bezpośredniem i w naturalnej swojej postaci wystąpieniem namiętności na widowni świata. Oprócz *Rupaków*, to jest dramatów właściwych, są jeszcze *Urarupaki*, dosłownie: *Rupaki* dodatkowe, pod któremi Indowie rozumieją niższą, podrzędną klasę dramatu. Samych *Rupaków* liczą poddziałów 10, *Urarupaków* zaś 18.

Tak dokładnie i ściśle rozwinięty system dramaturgiczny Indów, dał również początek niemniej dokładnym prawidłom dotyczącym ich urządzenia scenicznego. I tak np. każdą sztukę poprzedza małe intermezzo, niby prolog, w którym występuje dyrektor teatru i jeden z aktorów, albo jedna z aktorek, donosząc publiczności o autorze, o jego dziele, o artystach dramatycznych i o wypadkach, jakie poprzedzały akcję dramatu przed chwilą jego rozpoczęcia. Prolog taki kończy się modlitwą i pieśnią, po czem zaczyna się sama sztuka. Tu występują nie tylko już osoby rzeczywiście należące do akcji, ale także Prawezaka, coś nakształt introduktora aktorów, który oznajmia zmianę scen, — oraz tłumacz, zwany Wiszkambha, jakby pajac teatralny, którego zadaniem jest swemi opowiadaniem zapełniać braki w poprzedzającej historii, jakoteż zabawiać widzów rozmaitemi farsami i figlami. Niekiedy jednak te osoby zostają także w jakimś ściślejszym związku z samą akcją dramatyczną. Po skończeniu każdego aktu, czyli Anki, wszyscy aktorzy opuszczają scenę; aktów takich może być od jednego do dziesięciu. Około dykcji dramat indyjski niezmiernie wiele łoży starania. Zwykły dyalog po większej części odbywa się prozą; jak tylko jednak ukazują się sentencje i opowiadania, lub opisy z wyższym połotem poetycznym, natychmiast zjawia się i miara wierszowa. Tu dopiero rozwija się całe bogactwo miar sanskryckich, począwszy od *amusztuku*, czyli czterowiersza ósmiozgłoskowego, aż do *dandaki*, czyli wiersza, liczącego 27—499 sylab.

Najwyższy rozkwit dramatycznej poezji Indów przypada za panowania króla Wikramadityi, szlachetnego orędownika sztuk i nauk, żyjącego w I wieku przed narodzeniem Jezusa Chrystusa, który na dworze swoim zgromadzał wszystkich sławnych i uczonych swojego czasu mężów. Na ich czele jaśniał *Kalidaza*, autor dwóch wielkich epopiej i licznych a pysznych poezyj lirycznych, głównie zaś autor kilku dramatów, nadewszystko cudnej „*Sakuntali*,” dla której godzin jest stanąć obok największych poetów wszystkich krajów i czasów.

Ta *Sakuntala*, czyli *Pierścień Poznania*, najszczytniejszy ze znanych nam dotąd utworów indyjskiej poezji dramatycznej, niesłychany pozyskała rozgłos w Europie, doczekała się nawet na nasz język dość słabego wprawdzie przekładu, a zasługuje niezawodnie na lepszy, kiedy już Göthe wyraził w następującym czterowierszu:

Cheeszli kwiaty wiosenne? — Cheeszli jesienne owoce? —
 Cheeszli co bawi i wabi? — Cheeszli co żywi i syci? —
 Cheeszli jednym wyrazem i niebo objąć i ziemię? —
 Powiem ci to: *Sakuntala*! — wszystko ci już powiedziałem!

Nie wymienię tu już nazwisk innych indyjskich poetów dramatycznych, ani ich utworów, któremi, gdy ich i tak dla krótkości czasu bliżej nie mogę scharakteryzować, bezpotrzebnie obciążałbym tylko pamięć Szanownych moich Słuchaczy. Być może, iż przy innej sposobności dano mi będzie nieco szczegółowiej wprowadzić ich w ten cudny świat poetycznego Wschodu Gangesowego, wielkiego jak owe góry i rzeki co ten kraj przerzynają; — teraz, że pilno nam już do Europy, w kilku tylko słowach napomknę o dramatycznej poezji Chińczyków, dzielącej się na wielkie dramata historyczne i na drobniejsze komedye. Te ostatnie, są to arlekińskie krotchwile, przedstawiane zwykle przez wędrownych aktorów, bo sztuka sceniczna w Chinach znajduje się jeszcze w stanie zupełnego dzieciństwa. Teatrem bywa tu buda wystawiona na palach; twarze artystów pomalowane są rozmaitemi farbami, orkiestra gra *unisono*, a o przyrządy i illuzję sceniczną nie ma nawet co pytać. Jeżeli kto niby wchodzi drzwiami, aktor rękami robi gest, jak gdyby roztwierał podwoje, — jeżeli niby siada na koń, publiczność domyśla się tego z poruszenia jego nóg, — zjawiska złych duchów i upiorów, sceny historyczne, bitwy i t. p. rzeczy wyobrażają się tylko okropnym hałasem. Przepisy rządowe zabraniają występowań kobiet na scenie; w najnowszych jednak czasach zdaje się, że naród chiński uczynił w sztuce dramatycznej wielkie postępy; tak przynajmniej zapewnia Anglik Lay w swoim dziele: „*The Chinese as they are*,“ gdzie wychwala bogactwo kostjumów i wyborną mimikę chińskich aktorów. Oprócz sławnego *Wang-szi-fu*, jednego z sześciu pisarzy genialnych, czyli klasycznych w chińskiej literaturze, którego najpiękniejszy dramat nosi tytuł: „*Historia zachodniej bandery*,“ do najcelniejszych poetów dramatycznych u Chińczyków należą: *Kuang - hang - king*, autor 60 sztuk teatralnych, i wielu innych, często już nawet imiennie nie wymienianych. Obszerne szczegóły historyczne o tych dramatach i niektóre z nich wyjątki zebrał uczony sinolog Bazin w swoim dziele: „*Le théâtre chinois*,“ gdzie mieści się także między innymi wierny przekład jednej z najsławniejszych sztuk dramatycznych chińskich, pod tytułem: „*Pipaki, to jest historia lutni*,“ której autorem był *Kao-ta-kin*. Treść tej sztuki jest prosta, ale obyczaj chiński maluje ona z taką prawdą rzeczywistości, że nieraz myślałby kto, iż autor należał do dzisiejszej szkoły realistów w poezji, takich jak Aleksander Dumas syn, Augier, u nas Rzewuski, Jeź i tylu innych. Poznajemy tu w pełnej okazałości ten naród chiński, cały wylizany i wylakierowany jak wszystkie prawie jego wyroby, który ze stanu niemowlęstwa umysłowego wszedłszy szczęśliwie w wiek chłopięcy, nagle się na nim zatrzymał i w skutek takiego zastoju słusznie nazwany dziś został narodem dorosłych dzieci; dziecinną też i w utworach literackich Chińczyków jest owa

naiwność, która rzeczy życia potocznego bierze za ideały i cały żywot obraca w około czcnych fatalaszek, mandaryńskich egzaminów i guzików, które dla niej wydają się przedmiotami największego znaczenia i wagi. Z tém wszystkiém i zalety są prawdziwie niepospolite: charaktery narysowane są ręką pewną, a tysiące drobnych szczegółów przyczyniają się do rozwijania ich i do ukazania w nich wszystkich stron ukrytych; akcja ciągle idzie *crescendo* i szczytuje piramidalnie w jednym punkcie środkowym. Byłoby to w ogólności studjum ciekawe, gdyby ze znanych już w przekładach dramatów i scen dramatycznych Chińczyków ułożyć porównanie między tą gałęzią w chińskiej literaturze i w literaturach zachodnich: — w każdym razie to pewna, że nasi dramatycy, albo wybierający dzieła obcych pisarzy do przekładu na naszą scenę, mogliby się od chińskich nauczyć naturalności i prawdy, lubo Chińczyk sam przez się jest istotą tak nienaturalną, — szczerości, lubo zwykle zarzucają mu fałsz i obłudę, — nareszcie i przedewszystkiém moralności praktycznej, bo nowsi realiści w poezji widocznie wzięli sobie za najważniejsze zadanie, malowanie wyłącznie czarnych tylko stron swojego społeczeństwa i całej w ogóle ludzkości.

* * *

Po takim rzuceniu oka na dwie literatury dramatyczne najodleglejszego Wschodu, przechodzimy teraz do starożytności klasycznej europejskiej. Tu poezya helleńska dosięgła szczytu swojego w dramacie, który rozwijał się stopniowo ze śpiewów chóralnych, dityrambów i uroczystych pochodów, odbywanych na cześć Dionysiosa czyli Bakchusa. Panująca w tych dityrambach swoboda, nawet swawola, która pozwalała uczestnikom chórów brać na siebie maski i inne przebrania, rozpuszne ich okrzyki obok głębokiej powagi, wszystko to sprzyjało wszelkiemu rozrostowi pierwotnej tej formy poetycznej. Cześć Dionysiosa miała zresztą dwie strony odrębne. Jedno z poświęconych mu świąt uroczystych było poważne, święto żałoby z powodu cierpień bożka prześladowanego przez bóstwa podziemne, ulegającego ich nawet przemocy, w którym jednakże czczono dla tego samego symbol płodzącej siły przyrody, która w zimie zmrózona już się zdaje umierać, a przynajmniej zostaje w ciemnym więzieniu łona ziemi. Jest to los wspólny wszelkiemu stworzeniu, a zatem i człowiekowi, — jest to konieczność przyrodzona, wchodząca już w zakres przeznaczenia. Drugie święto było wesołe, święto radości, z powodu przebudzenia się zmarłego bożka w świeżo rozkwitającej wiosnie, która godzi nas znowu z potęgą porywającej wszystko Ananki, niezłomnego fatum, i która nas upomina, żebyśmy korzystali z uciech tego życia, zanim życie zwiędnie znowu snem śmierci. Na tych dwoistych początkach religijnych wysnuły się tedy dwa kierunki dramatu greckiego, tragedia i komedia, które dla tego też zachowywały zawsze mniej więcej charakter religijny, — największy zaś wpływ na naród wywierała mianowicie tragedia, uchodząca za wyobrazicielkę wiary narodowej. Ztąd i nieubłagana surowość Ateńczyków względem poetów, którzy wiarę tę w czembądź naruszali, — i względem widzów, którzy zakłócali reprezentacje sceniczne. Same te reprezentacje rozpoczynały się od ofiar uroczystych; aktorzy na głowach mieli wieńce, bo byli współofiarnikami w służbie bożka, którego cześć obchodzono. Ruchy ich były poważne i uroczyste, — były to ogromne, ruchome posągi.

Szczególnie ważnym w dramacie greckim był chór, składający się zwykle do każdej sztuki z piętnastu osób, przyjmujących wprawdzie bierny współudział w akcji, ale mniej więcej stojących po za jej okresem. Byli to właściwie widzowie, uczestniczący w przebiegu sztuki, raz narzekający wraz z cierpiącymi, to znów udzielający dobrej rady, albo występujący z przestrożą przeciw wzburzonemu namiętnościom, albo przypominający i wskazujący cudowne koleje ciemnych przeznaczeń, albo biorący na siebie pośrednictwo między prawami boskimi i ludzkimi. Chór taki był częścią liryczną tragedyi, stosownie do treści której, był on chórem lub starców, lub niewiast, żołnierzy, dziewic i t. p. Chóry śpiewały kunsztowne swoje pieśni przy towarzyszeniu fletni; po kilku scenach następowało intermezzo, to co dziś nazywamy antraktem, podczas którego chóry występowały albo po połowie, albo téż z ich grona odzywały się głosy pojedyncze, sola, albo nakoniec sam przewodzca chóru, choragos. Ruch był przytém zawsze tańczący, częstokroć na tempo marszu, raz uroczysty i powolny, raz huczny i szybki, niekiedy w gruppach płączących się między sobą, jak to dziś jeszcze widzimy w baletach, zawsze zaś w pięknej symetrii i w zastosowaniu do treści samego śpiewu. W ogóle trudno nam wyobrazić sobie zupełnie wiernie całą świetność i głęboko przejmujące wrażenie starogreckiej tragedyi. Przepych tych chórów, ich szaty kosztowne i złote wieńce zdobiące ich skronie, — aktorzy stąpający na wysokich koturnach z uroczystą i wzniosłą powagą bogów lub bohaterów, — żywe towarzyszenie deklamacyi muzyką i idealną, prawdziwie plastyczną mimiką, — wspaniałe pochody tryumfalne, — scena wystrojona architektonicznie, ze swemi świątyniami i pałacami, ze swemi posągami i obrazami, — a naprzeciw tego wszystkiego obszerne półkole 30,000 widzów, pełnych oczekiwania, na których spoglądał z wysoka błękitny eter dzienny, albo gwiazdziste niebo wieczorne, — wszystko to musiało podnosić ducha i nastroić go do uczucia religijnego, — wszystko to składało się na wrażenie najwyższej uroczystości i tworzyło szczytną ową harmonię całości, w której słusznie uznawano i uwielbiano doskonałość wszelkiego arcyzmu.

PRELEKCYA II.

S. S.

Przy końcu zeszłego odczytu starałem się w kilku szybkich rysach określić potężne wrażenie, jakie w starożytnej Grecyi wywoływały uroczyste przedstawienia dramatyczne, skupiające w sobie wszystkie cuda artystycznej twórczości. Szczytem jednak tego aryzmu była sama *poezya*, która tu w żywym słowie i w żywej akcji występowała na świat helleński. O twórcach tragedyi ateńskiej, o Thespisie, Phrynichu, Choirilosie, Pratinasie, Arysteaszu i innych, przemilczę, bo i z utworów ich małe tylko posiadamy ułamki, i jakakolwiek obszerniejsza o nich wzmianka zaprowadziłaby mnie znowu zbyt daleko. Od razu więc przejdę do trzech wielkich poetów tragicznych, Eschyła, Sofoklesa i Euripidesa, w których tragedia grecka dosięgła swego zenitu i którzy wiekiem tak następowali po sobie, że r. 480 przed nar. J. C. trzydziestopięcioletni Eschylos walczył przeciwko Persom w sławnej bitwie pod Salaminą, — piętnastoletni Sofokles jednocześnie brał udział w tańcach uroczystych, wyprawionych na cześć tego zwycięstwa, — a Euripides w samym dniu bitwy urodził się na wyspie Salaminie. *Eschyl*, poeta pełen wysokiej siły moralnej i wzniosłego uczucia, zwolennik surowej sprawiedliwości, w nieco arystokratycznej swojej powadze powodował się częstokroć surową goryczą, gdy świat się do jego wysokości wznieść nie potrafił. Przymiłem jednak ożywiająca go prawdziwa i głęboka pobożność, lubo ta ma zarazem i cechy swe — że tak powiem — wojownicze: — żywioł boski bowiem nie rozwija się i nie żyje w jego tragediach w gnuśnym spoczynku, lecz w wiekuistej walce sił pierwotnych, — zaś im gwałtowniejszą jest wściekłość, z jaką się srożą ślepe te siły, tém świetniej jaśnieje nad nimi w błogim spokoju słońce odwiecznych

praw świata:—Zeus, przeznaczenie. Ono to, władając niewiedomie całym życiem człowieka, wszystko do swojej doprowadza mety;—niczém jest bez niego słaba moc ludzka, a jeśli się w ostatku szala prawa zwycięzko podniesie, sprawi to jedno wyłącznie przeznaczenie, które szalę zbrodni natomiast własnym jéj ciężarem przygniecie do ziemi. W zewnętrznym układzie przedmiotów i formy widoczną jest w Eschylosie owa surowość, która główną była cechą własnej jego osobistości; charakter zaś jego dramatów w pełnej sile wyszedł na jaw wtenczas dopiéro, gdy wykazano, że z nielicznymi może wyjątkami poeta ten pisywał same tylko trylogie, z którymi zwykle połączoną była czwarta sztuka, treści komicznej, satyrycznej, co razem stanowi tetralogię. Trylogią nazywał się szereg trzech tragedyj ściśle pomiędzy sobą powiązanych, bo stanowiących początek, środek i koniec, główne momenta wielkiej akcji dramatycznej; dla mniej wprawnego oka mogła się zatem już jedna taka tragedia wydawać całością, chociaż pierwsza mieściła w sobie zarodek następnej, a ostatnia zaokrąglając zakończenie drugiej. Pod tym względem Eschylos stał najzupełniej na wysokości sztuki tragicznej. W utworach jego, z których wymienię tylko „Prometeusza przykutego do skały,” jedyną zachowaną nam sztukę środkową z trylogii pod tytułem: „Gigantomachia,” oraz całkowitą trylogię „Oresteję,” sama akcja ma coś uroczystego, imponującego, wstrząsającego do głębi, — dyalog obok wspaniałej prostoty ułożony jest artystycznie, — chóry, pełne wzniosłej powagi albo namiętnej żywości, przeważnie jeszcze w sztuce mają znaczenie. Język tego poety odznacza się jedną pełnością, przytém zwięzłością i śmiałością; niekiedy jednak jest on cierpki i twardy: — w postaciach osób współdziałających poznajemy natury gigantyczne, bogów i półbogów, w złém jak w dobrém przekraczające zwykłą miarę człowieczą. Ateńczycy pierwsze też przyznawali mu miejsce pomiędzy swymi poetami dramatycznymi, drugie zaś po nim było dla *Sofoklesa*, który w sile bardziej pomiarkowany, nie daje już swoim postaciom owych rozmiarów tytanicznych, jakimi odznaczają się bohaterowie Eschyła; przecież zawsze i one są bohaterami. Stoją one wyżej od nas, choć niezbyt znowu wysoko, a cokolwiek ich dotyczy, nam także nie wydaje się obcém. Bohater *Sofoklesa*, to ideał człowieka, a raczej człowiek idealny, piękniejszy i szlachetniejszy od rzeczywistego, lecz równie jak ten ostatni ulegający ludzkim słabościom i błędom. *Sofokles* zniżył ton tragedyi do owéj granicy, na której poezya zachowuje jeszcze swą godność i wielkość, gdzie jednak i to już się mieści, co my także moglibyśmy i myśleć i mówić; słusznie więc przyznano mu sławę, że on sztukę tragiczną podniósł na najwyższy szczebel doskonałości, bo wszystkie wzburzone żywioły ujął w ściśle łożysko piękna, niby spokojnie płynące fale boskiego strumienia, który odzwierciedla w sobie wiekuiście pogodny błękit niebieski.

Charakter główny dramatów *Sofoklesa* zasadza się na spokoju i idealnej piękności, dwóch przymiotach najzupełniej podobnych do ówczesnej sztuki plastycznej. Plastyka ta ukazuje się w dziwnie pięknych i harmonijnych proporcjach wszystkich części, — w symetrii przeprowadzonej z jasnym zarówno pojęciem, jak z głębokim poczuciem artystycznym, — nakoniec w niezrównanej gracy, której wdzięk czarujący jest na całość rozlany. Powiedziałem już, że charaktery, jakkolwiek wzięte z epoki bohaterskiej, w objawach najwyższej nawet namiętności nie przekraczają miary ludzkich ideałów: — są to świetne postacie

śmiertelnych, tylko poruszające się w sferach wiele wyższych, gdzie światła i cienie otoczone są blaskiem eterycznym. Akcja stałym krokiem postępuje ku swemu rozwiązaniu; widzowie znają to rozwiązanie, lub przynajmniej odgadują je zaraz od pierwszej chwili jej rozwoju, — dla osób działających zaś jest ono po większej części zupełnie ukryte. Ztąd wypływa serdeczne nasze współczucie dla losu zaslepionych, ile razy szlachetna siła własną gotuje sobie zgubę, — ztąd nasza litość dla winowajcy, który nie dostrzega unoszącej się nad jego głową Nemezy: — wszystko, jakby przypominało nam własne nasze życie, usposabia do zbożnej pokory, gdy w oczach naszych runąć muszą nawet o tyle dzielniejsze od nas półbogi, ilekroć usiłują przełamać granice, które bóstwo naznaczyło dla wszystkiego co ziemskie.

Najważniejszą atoli cechą tragedyj Sofoklesowych jest to, że przeznaczenie u tego poety nie bywa, jak zwykle u Eschylosa, niezmierną siłą po za obrębem ludzkości, wprawdzie sprawiedliwą i dającą się przejednać, ale działającą raczej na człowieka, niżeli w nim samym; — nie bywa to przeznaczenie również, jak najczęściej u Euripidesa, upartym i bezsilnym trafem przypadku. Sofokles swojej Mojrze, fatum, naznaczył mieszkanie w samym sercu ludzkim: — tu snuje ona nic ciemną żywota, a we własnym wnętrzu człowieka dojrzewają wiekiuste jego wyroki. Wprawdzie niektórzy ściągają nie tylko na siebie, lecz i na cały ród swój, przekleństwo losu, ale z najostrejszych sprzeczności, z najstraszliwych obłądów wydobywa się jasne rozwiązanie, a istota człowiecza z okropnej walki wychodzi pogodniejsza i czystsza. Śmierć jest pojednaniem, a w obec zwłok mordercy milknie każde mściwé uczucie skrzywdzonych. Wyznać należy, że żaden inny poeta starożytny nie zbliża się tyle co Sofokles do chrześcijańskiego na świat poglądu, — żaden z nich nie otoczył blaskiem tak promiennym moralnego porządku tego świata, — u żadnego charakter pobożności nie jest tak głęboko idealnym. Liryka chórów Sofoklesowych wznosi się do najwyższego możliwego szczytu, bo potraça o wszystkie struny serca ludzkiego, począwszy od smętku najrzewniejszego, aż do najgłośniejszej, niemal baskantycznej radości. — — — Takięj rozmaitości w treści, odpowiada nieskończenie piękna rozmaitość form: rytmu i języka; — Sofokles pod dwoma temi względami niezrównanym na wszystkie czasy pozostał mistrzem. Melodyjność okresów, symmetrya w dyalogach, ożywiają całe sceny zarazem i wdziękiem i siłą. Płodny ten poeta napisał przeszło sto tragedyj, z których atoli w całości tylko siedm doszło naszych czasów: „Antyгона“, „Elektra“, „Trachinki“, „Edyp król“, „Ajax“, „Filoktet“, „Edyp w Kolonie.“ — — — Następcą jego był trzeci z wielkiej tryady tragiców greckich, *Euripides*, w którym widzimy już przygotowany wyraźnie i stanowczo upadek sztuki z wysokości, na jaką dźwignął ją był starszy odeń niewiele, więc współczesny mu Sofokles. Sąd o Euripidesie ważył się długo pomiędzy przesadnym a bezwarunkowym uwielbieniem, którym odznaczali się zwłaszcza Francuzi, a gorzką, niemal namiętną naganą, do której główne dał hasło znakomity krytyk niemiecki A. W. Schlegel. Co do mnie, zdaje mi się, że prawda tu, jak zwykle, leży pośrodkiem, — a jeżeli w wielu rzeczach jego wady przeważają zalety, te ostatnie w każdym razie są samorodne, jakoż szczęśliwemi ich nowacyami słusznie pod wieloma względami zjednał sobie miano poety nowożytnego.

Wyznać wprawdzie należy, że w samej formie zewnętrznej Euripides uczynił krok wielce wsteczny zaprowadzeniem *prologu*; zamiast bowiem, jak to zwykł czynić Sofokles, w samym rozwoju akcji uwydatnić to co ją poprzedzało, i przez to widza w ciągłym utrzymać zajęciu, bo dozwolić mu zawsze spodziewać się czegoś dotąd niewyjaśnionego po za obrębem akcji dzisiejszej, — Euripides wyprowadzał na początek sztuki obszerne opowiadania, wyrecytowane nieraz przez osobę wcale do akcji nie należącą, od której po prostu dowiadujemy się, co się już stało i co teraz dzieć się będzie przed naszymi oczyma. Wybieg to wcale niedramatyczny. Chór także zbyt lóžno już złączony jest u niego z przebiegiem akcji; rzekłbys, że niekiedy figuruje na scenie tylko dla zwyczaju: — reflexye jego po większej części całkiem ogólne, a więc chłodne, nie zdradzają serdecznego współczucia, a tego nie wynagradza już nawet dykcya, lubo świetna niesłychanie. — Bohaterowie Euripidesa chorują na karłowatość wieku; — poeta ściągnął ich ze szczytu uświęconego mytem przeszłości, choć owa nagana Sofoklesa, że on, Sofokles, przedstawia ludzi takich, jakimi być powinni, Euripides zaś, jakimi są w istocie, dzisiaj, kiedy w sztuce przedewszystkiem domagają się prawdy, powinnyby raczej wydać się pochwałą. Bięda tylko, że od króla do niewolnika wszyscy chcą być filozofami, a przynajmniej kochają się w sentencyach, tak dalece, że poeta nieraz zdaje się zapominać o indywidualnym charakterze mówiącej osoby. Nałóg ten, jak wiadomo, żywcem pochwycony został przez wielu nowszych poetów dramatycznych, którym się zdaje, że szumnogórne frazesa, pretensjonalne ogólniki i nauki moralne, którym nie rozumiejący ich paradyz wprawdzie zwykł przyklaskiwać, stanowią właśnie stronę poetyczną utworu, gdy tymczasem ogałają go z życia, a całej akcji — jeżeli jeszcze jaka zostaje — nadają bieg wlokący się, ociężały. Euripidesowi przynajmniej zaprzeczyc nie można, że tym reflexyom prawie zawsze towarzyszy wzniosłość, — że namiętności, które z taką siłą maluje, zdolne są poruszyć do głębi, — że roztworzył przed oczyma starożytnych świat przedtęm dla nich wcale nieznanym, świat rzewnego uczucia i wszystkich w ogóle affektów sereowych.

Jeżeli obok tego zarzucano słusznie Euripidesowi, że przeznaczenie, fatum, w jego tragediach nie jest już wpływem niezmiennego i postępującego w wiecznej prawności trybu świata etycznego, ale raczej potęgą zewnętrzną, wyobrażaną przez kaprys pojedynczego bóstwa, lub przez przypadkowe konstellacye i tym podobne igraszki losu, — jeżeli znać w nim coraz większy brak wiary bezpośredniej w świętości poezyi mytycznej: — powinniśmy kłaść to raczej na karb ducha epoki, zostającej już pod silnym wpływem pojęć rozumowych, które się rozwijały bez przerwy i niemal zawsze już zwycięzko. Witamy więc w Euripidesie raczej wieszczą oświaty, a jakkolwiek tój ostatniej, pod względem poetycznym, w porównaniu z prostą i naiwną wiarą ludową, niskie należć się może miejsce, to w każdym razie jest pewna, że za jęj pośrednictwem ograniczony hellenizm, duch jednego narodu, stał się owym uniwersalizmem, duchem całej ludzkości, który tęż pozostał na wsze czasy mistrzem mądrości dla wszystkich narodów i że Euripides właśnie był jednym z najgodniejszych i najbardziej wpływowych jęj reprezentantów. — — — Otóż z tego wychodząc stanowiska, nie można Euripidesowi odmówić należnego uznania. Obok wszystkich wad, jakie dostrzegamy w jego utworach, zapatrując się na każdy z nich jako na

całość w jedności artystycznej, szczegółom przyznać musimy nieprzebraną obfitość piękności. W obrazach sytuacji namiętnych, wzruszających i rzewnych, w przeprowadzaniu charakterów zajmujących, gdzie prawdy nie poświęca wrażeniom efektu, jest on po większej części mistrzem niezrównanym. Raz przyznawszy praktyczność tej zasadzie, że znaczna część publiczności woli być wzruszaną, aniżeli podnoszoną i uzacnianą, niepodobna nam również nie uznać, że Euripides celu tego dopełniał z rzadką umiejętnością, co go wprawdzie nie tłumaczy od zarzutu, iż gonienie za poklaskiem rzeszy czyniło go zbyt pobłażliwym na ułomności i słabości swego wieku. Przystępnie doskonale jeszcze umiał korzystać ze wszystkich środków zewnętrznych, jak np. ze scenery, z muzyki, wspaniałej dykcji i delikatnej wytworności w wyborze wyrażań. Euripides umiał się podobać, a upodobaniem tym, jakie wywoływał, nieznacznie umiał nauczać, bo wiernie odzwierciedlając współczesnych, wykazywał im wewnętrzną we własnym łonie niezgodę, co bez wątpienia naprowadzać ich musiało na poważne nad sobą samymi reflexye. Z przypisywanych mu 86 tragedyj, 18 tylko doszło naszych czasów; do najcelniejszych między niemi należą: „Ion,“ „Bachantki,“ „Medea,“ „Hippolit,“ „Ifigenia w Aulidzie,“ „Ifigenia w Taurydzie“ i „Andromaka.“

Gdy Aleksander Wielki podbił Grecyę, już tragedia grecka właściwie nie żyła, a przynajmniej zesła była na niskie pole częściej deklamacyi, z którego już nigdy nie powstała, — była cieniem dawniej sztuki, upadłej wraz z wolnością i niepodległością Hellady. Zgasło już bowiem wtenczas niepowrotnie owo wielkie ateńskie życie ludowe, a w ślad za niemi znikł wszelki żywioł samoistnej twórczości: — olbrzymi poeci epoki dawniejszej stanęli niedoścignionemi wzorami wspaniałego rozkwitu, który niestety! przeminął był na zawsze; — podziwiano, uwielbiano, lecz brakło odwagi chociażby do naśladowania ich. Dla tego to rzecz możemy, że bitwa pod Cheroneą, która zniszczyła znaczenie polityczne Aten, pogrzebła zarazem pod ich ruinami sztukę tragiczną. Na szczęście jednak, pomimo takiego runięcia tragedyi, geniusz dramatyczny w Grecyi nie zamarł jeszcze zupełnie; zwrócił się tylko do innych przedmiotów, wylewał się w innej formie i stworzył wielką komedyę, która niemniej od tamtej jest jedną z najszlachetniejszych pereł w koronie ducha helleńskiego. — Powiedziałem już, że komedia, również jak tragedia, powstała z pieśni śpiewanych w uroczystości Bakchusa, którego cześć miała stronę podwójną, poważną i wesołą; tę ostatnią zastosozywano szczególnie do uroczystości winobrania. Były to hałaśliwe processye (po grecku *komos*), którym towarzyszyły śpiewy (po grecku *ode*, — ztąd *komodia*, komedia): po dityrambach poważnych i wzniosłych, z charakterem mniej więcej wyłącznie religijnym, które dały początek tragedyi, następowały pieśni swawolne, nieprzyzwoite, szyszące z przechodniów, a śpiewane przez ludzi poprzebieranych zabawnie i w maskach. Były pomiędzy niemi role stałe, jak np. szarlatana, złodzieja owoców i t. p. Przejście z tych żartów do formy dyalogowej było nietrudne i dość prędko zapewne nastąpiło: — maskarada już była gotową, potrzeba więc było tylko, żeby oprócz przewodnika chóru, choraga, występowały jeszcze inne osoby z tegoż chóru, bądź to w sposobie odpowiedzi na jego dowcipy, bądź własną zaczepką, a sceny dramatyczne potem same z siebie się wysnowały. Późniejsza forma tego gatunku dramatu zupełnie już była wykształconą; o śpiewach processyjnych nikt już przy nim nie pamiętał,

choć zawsze jeszcze nazywano go *komedją*, którym to wyrazem dziś jeszcze cały ten rodzaj poezji oznaczamy.

Komedia ta w najpierwszym swym rozwoju, znana pod nazwą *dawnéj komedji*, uprawiana najprzód w Sycylii, potem głównie w Atenach, była istnym obrazem, albo raczej może karykaturą życia publicznego, — powtórzeniem scen z ulicy lub z rynku, — coś żywego, gwałtownego, gminnego, — zbiorem głupstw, kłamstw, brudów i nieprzyzwoitości, — ale zarazem rozumu, prawdy, świeżości i wdzięku, — potworą zaiste, ale potworą ateńską, a więc zawsze i wszędzie piękną, jakkolwiek zwalaną w błocie i skalaną niejednym mniej czystym żywiołem. To też na przedstawienia te uczęszczali sami tylko mężczyźni, bo tu, gdzie jednocześnie w ruch wprawiano wszystkie kwestye, wszystkie wyobrażenia i namiętności, kobiety i dzieci byłyby chyba miały przed oczyma nauki cynizmu i niemoralności. Otóż całego tego rodzaju mistrzem był *Arystofanes*, tém dla nas ważniejszy, że po nim jednym ze wszystkich starogreckich poetów komicznych pozostało nam coś więcej nad same tylko fragmenta. Żył on duszą i ciałem dla sztuki, a lubo niektórzy krytycy i historycy literatury uważać go zwykli za najzagorzalszego konserwatystę w polityce i w religii, dla tego że nietościwie wyśmiewał nowatorów, jak naprzykład i głównie Sokratesa, oraz że przy każdej sposobności powstawał przeciw nadużyciom władzy ludowej, — był on jednak w gruncie rzeczy tylko sceptykiem bez granic, którego humor wszystko, zarówno nowych ludzi, jak starych bogów, na nieskończone wystawiał pośmiewisko. Demokracja ateńska bynajmniej też tak nie była zepsuta, jak ją przedstawiał *Arystofanes*; — że zaś nie brakło jój również na humorze, dowodem to, że przyklaskiwała olbrzymim jego z siebie karykaturom i niemal błazeństwom, bo uznawała w nim wielkiego poetę, bo wielbiła bogactwo jego fantazyi, ową siłę komiczną i potęgę w postaciowaniu figur, nakoniec ów styl uroczy, który obok najwyuzdańszych wybrków zdolnym był raz do najwznioślej patetycznego polotu, to znów do najpełniejszej wdzięku rzewności. Cały bo charakter tej dawniejszej komedji atyckiej wytlómaczyć da się jedynie najswobodniejszém życiem ludu ateńskiego. Formą zewnętrzną zbliżała się do tragedji: — tam jak tu były prologi, pieśni chórów odznaczające się częstokroć wysokim poziomem poetycznym, epizody i exody, czyli epilogi na wpół dydaktyczne. Maski więcéj były urozmaicone od tragicznych, wyobrażały bowiem niewolników, żołnierzy, starców, kapłanów, mieszczan, kobiety, śmiesznych bożków i bohaterów, skarykaturowanych ludzi żyjących, ale zupełnie portretowo, jak np. *Euripidesa*, *Sokratesa*, sławnego demagoga *Kleona* i innych.

Z pięćdziesięciu czterech sztuk *Arystofanesa* doszło nas tylko jedenaście; między nimi najświetniejsze są: „*Obłoki*,” gdzie wyśmiewa Sokratesa i sofistów, — „*Żaby*,” wymierzone wprost przeciw *Euripidesowi* i zepsutemu przez niego smakowi publiczności, — i „*Rycerze*,” gdzie gwałtownie napada na wszechwładnego podówczas garbarza *Kleona*: — wszystkie zaś one są nacechowane najgenialniejszą dojrzałością i najwyższém wykończeniem, — a z nich zarazem to wypływa, że lud ateński, dla którego były napisane, posiadać musiał w znakomitym stopniu niepospolite ukształcenie, zarówno estetyczne, jak polityczne i dziejowe.

Wraz z upadkiem nieograniczonej demokracji i życia publicznego po wojnie Peloponezkiej, stara komedia, niemniej dotąd nieograniczona, uległa

musiała pewnym zmianom i zbliżyć się coraz bardziej do wysztywnionej, a ogólnemi swemi charakterami nikomu nie uwłaczającej komedyi nowożytniej. Powstał ztąd rodzaj przechodni, zwany *komedią średnią*, której czas trwania przypada mniej więcej między r. 400 a 330 przed nar. J. C. Oddzielne już prawo zabraniało wówczas przedstawiania na scenie życia publicznego i odznaczających się w niem osobistości, zwłaszcza że nabierający coraz większej oglądy gust powszechny nie mógł się już godzić z satyrą, która często zakrawała na paszkwil. Alluzye historyczne nie ze wszystkiemi wprawdzie jeszcze ustały, ale były one raczej ogólne, a osoby wystawiane na śmieszność, raczej typami charakterów, niż istotnemi jednostkami: — treść główną stanowiły po większej części sprawy miłosne, zdramatyzowane przysłowia, rozwiązania zagadek, albo też przedmioty mytologiczne, przedrwiwania upadłej tragedyi i filozofii, lub tém podobne dążności. Maski również, z portretowych stały się charakterystycznemi; osoby przedstawiane należały już zwykle tylko do klass niższych; ton całości był przyzwoitszym, dowcip mniej kaustycznym, język gładszym, — słowem, wszystko wprawdzie bardziej wytworném, ale za to mniej genialném, częstokroć nawet zupełnie pedanckiem.

Blizszych szczegółów tu nie podaję, bo z 617 sztuk tego rodzaju, utworów pięćdziesięciu siedmiu autorów, pozostało nam tylko mnóstwo oderwanych fragmentów. Najznakomitszym, a zarazem najpłodniejszym ze wszystkich był *Antiphanes*, który miał napisać 280, według niektórych aż 360 komedyj.

Nowsza komedia attycka, która po średniej powstała, nie potrzebuje właściwie oddzielnej definicyi: — jest to bowiem bez mała komedia dzisiejsza, naśladowanie życia potocznego, obrazowanie obyczajów i charakterów, z któremi na jawie każdodziennie się spotykamy. Jeżeli już średnia komedia coraz bardziej zaniechała była stosunków publicznych, nowsza zupełnie ograniczała się na wypadkach powszednich; — postacie jej, brane zwykle z niższej warstwy społecznej, wyobrażały charaktery najogólniejsze, rozwijające się w dowcipnie rozwijanych intrygach, przeprowadzane przez rozmaite sytuacje komiczne. Celem jej było nauczanie, a środkiem ku temu jak najprzyzwoitsze wykazywanie stron śmiesznych w społeczeństwie; chór, jako już niepotrzebny, znikł bezpowrotnie. Samo się przez się rozumie, że zbyt szczupły zakres téj komedyi, bo obracający się ustawicznie w ciasném kółku starych zrzędów, synów marnotrawnych, uczynnych pokojówek, filuternych niewolników i t. p., sam w sobie nosił zarodek rychłego upadku: — raz wyczerpnięty, ustał własném ubóstwem. Najznakomitszymi przedstawicielami téj komedyi byli *Menander* i *Filemon*; pierwszy z nich był autorem sztuk około osmdziesięciu, z których jednakże, jak z całego tego rodzaju, szczupłe tylko zostały nam urywki. Dopiero poeci rzymscy, tacy zwłaszcza jak Plautus i Terencyusz, na swój sposób komedye tę znowu wskrzesili; z nich téż jedyne dokładne powziąć możemy wyobrażenie o greckich ich pierwowzorach.

Jeżeli może nieco nad miarę zatrzymałem się na dramacie greckim, da się to bezwątpienia usprawiedliwić nie tylko ogromnym jego wpływem na cały przebieg późniejszy poezyi dramatycznej, ale tą głównie okolicznością, że w nim skupiają się zawiązki wszystkich zgoła téj poezyi poddziałów i gatunków. Tém krócej natomiast będę mógł streścić rzecz o dramacie u Rzymian, tego narodu najpraktyczniejszego ze wszystkich, jakie kiedykolwiek zawładnęły nad światem.

Rzymianom zbywało téż w ogóle na owéj rzewności idealnéj, na owém usposobieniu kontemplacyjném i fantazyjném działalności Greków; blask i świetność Rzymu, oto ołtarz, na którym z samych siebie codzienne nieśli całopalenia, zanim straszliwe owo rozprężenie wszystkich żywiołów życia moralnego niweczyć zaczęło stolicę świata, która sama siebie miała za nieśmiertelną,—zaś jednostce znaczyć coś przez się w téj stolicy, oto najgorętsze, niemal jedyne pragnienie, które napełniało serce Rzymianina. Z natury był on ściśle konsekwentnym, w sprawach religijnych i politycznych upartym konserwatystą, a przynajmniej przy każdéj nowości jedyną brał skalę z tego jednego pytania: czyli się takowa przydać może dla Rzymu, i dla niego samego, jako Rzymianina?

Z zupełnie podobnego stanowiska zapatrywali się także z początku Rzymianie na literaturę; przyjmowali z upodobaniem zabawę, jaką nastęrczała im przedewszystkiém scena dramatyczna, bo obok owéj patriotycznój powagi, drugą stroną ich usposobienia praktycznego było zamiłowanie w przyjemnościach energicznych, działających potężnie na usposobienie chwili. Wszystkie zresztą poezye, z cudzéj niwy przesadzone na własną, uważali oni tak samo za zdobycz i łup prawy, jak owe greckie posągi, któremi ozdabiali swoje pałace i świątynie. Ponieważ takim sposobem wszelka główniejsza podnieta do poezyi była w Rzymie czysto zewnętrzną, przeto prawdziwym jéj żywiołem nie mogło być natchnienie z własnego wnętrza czerpane. Pierwiastki dramatu przecież wyrosły i tutaj z życia ludowego. *Fescenniny* i *Satury* czyli *Satyry*, były to wesołe i dowcipnie dyalogowane pieśni satyryczne; pierwszymi poprzebierani komicznie wieśniacy, wśród rozpustnych częstokroć tańców, bawili się w dożynki, lub urozmaicano nawet poważne obrządki ofiarne. Drugie, pochodzenia etruskiego, były to tańce mimiczne, z razu bez słów, do których jednak później młodzież rzymska, upodobawszy sobie w téj zabawie, wyśpiewywała wesołe w prostych rytmach improwizowane żarciki; umyślnie kształceni w tym celu aktorzy, od wyrazu etruskiego zwali się *histrionami*. Inny znów rodzaj, *Atellany*, farsy mimiczne dla ludu, miał za osnowę życie wieśniaków i parafiańskie; tu już ukazywały się maski charakterystyczne: Bucco (niedołęga), Pappus (starzec nierozsądny), Maccus (błazen), prawdziwy pulcinello neapolitański, pełen życia, dowcipu i ironii. Zaprawiony już na tych rodzimych przedstawieniach scenicznych smak Rzymian, wówczas gdy przyswajając sobie zaczęli nieśmiertelne płody poezyi greckiej, zwrócił się najprzód tedy do tego jéj rodzaju, który na nowym gruncie najsłabiej się przyjął, bo do poezyi dramatycznój. Równie wykształceńsi Rzymianie, jak pospólstwo, gustowali niesłychanie w tego rodzaju widowiskach; wyższe nawet klasy niebardzo jeszcze lubiły zabawiać się czytaniem, ale dobrych rzeczy rade słuchały, lub na nie patrzyły,—niższe zaś nie znały gorętszój codziennój modlitwy nad te słowa: Chleba i igrzysk! (Panem et circensibus!).

Wszakże ten właśnie zapal do widowisk spowodował w krótkim czasie zupełne zubożenie dla tragedyi greckiej, którą Rzym z razu tak gorąco powitał:—nie bardzo bowiem szło mu w duchu o prawdziwą poezyę dramatyczną, której głęboka charakterystyka, odsłonięte wewnętrzne usposobienia duszy, lub władająca niewidomie potęga przeznaczenia, na praktycznym materializmie Rzymian nie mogły wywołać trwalszego wrażenia. Dla tego to właśnie parodyowali oni sztukę dramatyczną w swoich farsach mimicznych, a wiedzeni

wrodzonym instynktem zwracali się znowu przedewszystkiém do widowisk silnie działających na zmysły, lub schlebiających dumie patryotycznej, jak naprzykład do walk gladyatorów i dzikich zwierząt, do bitew lądowych i morskich, albo do scen kolossalnego przepychu, pochodów tryumfalnych, uświetnionych bogactwem niezliczonego łupu i jękiem tysięcznych nieszczęśliwych ofiar wojennych. Oto były przedmioty, w których najwięcej lubowało się rzymskie oko i ucho.

Jeżeli z tego co dotąd powiedziałem wynika, iż żadna gałąź przeniesionej z Grecyi poezyi nie pozostała w Rzymie tak niepopularną, jak dramatyczna, — żadna z nich mniej się pomiędzy ukształceńszymi nawet warstwami nie przyswoiła, — żadna inna tak dalece nie uwieźla na poziomie pierwotnego naśladownictwa, tedy nieprzychylnie te okoliczności szczególnie odnosiły się do tragedyi, która bądź co bądź w Rzymie była tylko kwiatem cieplarni; — zupełnie inaczej jak u Greków, gdzie sztuka tragiczna bezpośrednio wyrosła była z wiary ludowej, — gdzie wyobrażała ów wieniec promienny, zdobiący najświętsze ich uroczystości, — gdzie odbijała w swym blasku całą wielkość tajemniczej przeszłości, cały urok politycznej i duchowej wolności helleńskiej. To też Grek w zachwycie jakby religijnym spoglądał na wzniosłe owe postacie i obrazy, które wywoływał mu tragik przed oczy zmysłowe z pomroki tych wieków, kiedy przodkowie jego tak jeszcze byli do bogów zbliżeni: — Rzymianin natomiast pomiędzy tymi półbożkami i bohaterami nie miał przodków, — bogowie owi nie nim się opiekowali, — byli to obcy dlań goście, których podziwiał, ale nie czcił, — wielbił w nich sztukę, ale ta sztuka nie przemawiała do jego serca.

Też same powody nie dozwalały także autorom rzymskich tragedyi tworzyć z owém natchnieniem religijném, które niezbędném było dla pisarzy tragedyi starożytnych, bodaj czy nie dla wszystkich tragików w ogólności. Natchnienie ich było tylko odbłaskiem i odgłosem prawdziwego, a takie kopie mogłyż gorący rozbudzić zapal w narodzie? Skutkiem tego też sztuczny ten kwiat tragedyi utrzymał się jedynie tak krótko, — znikł już bowiem ze sceny jeszcze przed końcem epoki Augustowskiej, a znikłszy z życia, martwe tylko włókł istnienie w literaturze; — za Augusta już nawet nie przedstawiano żadnej tragedyi współczesnej, a co najwięcej odnawiano sławniejsze i efektowniejsze dawnych poetów, i to chyba jedynie przez wzgląd na mistrzowską grę niektórych aktorów. *Livius Andronicus*, *Quintus Ennius*, *Marcus Pacuvius*, *Lucius Attius* z czasów republikańskich, — za cesarstwa *Lucius Annaeus Seneca*, którego tragedye, jedyne ze wszystkich, naszych czasów dotrwały, oto imiona celniejszych rzymskich tragedyopisarzy, pomiędzy którymi jednak prawdziwego geniuszu nie masz ani jednego. — — Cokolwiek lepiej, lubo niewiele, rzecz się miała z rzymską komedją, bo kilka właśnie największych talentów poświęciło się temu rodzajowi, oczywiście także naśladowanemu żywcem z greckiego. Trwało i to wprawdzie niedługo, bo Rzymianie nie mieli także nigdy takiego życia ludowego, jak Grecy; żartobliwe wybryki mogły bawić wesołego wieśniaka, ale gardził nimi poważny miejski optymat, czujący się w pełnej swojej godności częstką władcy całego świata, głodny zaś motłoch stołeczny czepiał się tylko przyjemności zmysłowych. Za najlepszych nawet czasów rzeczypospolitej rzymskiej, życie państwowe zawsze przesiąknięte było jakimś zaduchem arystokratycznym; senat zazdrośnie czuwał nad wszystkiemi zbyt swobodnemi objawami humoru gminnego, a kwestye publiczne

nie mogły być nigdy przedmiotem żartu publicznego. *Dawniejszej* więc komedyi attyckiej naśladować nie było podobieństwa; — zaś życie prywatne w tej epoce, w której *nowsza* komedya przeszczepiono z Grecyi do Rzymu, zbyt słabo jeszcze było tu rozwiniętem, — w stosunkach potocznych nadto było prostoty, — za mało zresztą było owych wewnętrznych sprzeczności, komedyi niezbędnych, a jedynie wynikających z wyższego już jakiegoś stopnia oświaty. Właściwa więc komedya mogła istnieć tylko na obcym gruncie, to jest na greckim, a niemając pod tym względem trudność stanowił oczywiście i język, który właśnie na tém polu obcej potoczności z trudnością tylko naginał się do najpowszedniejszych z pozorów wymagań. Jędrny i pełen naiwnej siły *Plautus*, byłby wprawdzie zapewne podtrzymał jeszcze czas jakiś oporny ten żywioł w zajęciu podobnej publiczności, — ale subtelny i wyrachowany w swoich środkach artystycznych *Terencjusz* nie mógł już tak bezpośredniego sprawiać wrażenia na ogół, — a prawdę mówiąc, dwaj ci poeci są alfą i omegą wszystkiego co wiemy o rzymskiej komedyi. Później już tylko słabsze talenta naśladowcze poszły za wzorem poprzedników, skutkiem czego lepsze sztuki dawniejsze, powtarzane ciągle i ciągle aż do znudzenia, weszły w końcu do martwej kategorii dramatów tylko czytanych, i zaległy półki księgozbiorów, gdzie je czytelnicy raz uwielbiali, jak *Warron*, raz ostro krytykowali, jak *Horacy*. Ze sceny atoli wyparł je tymczasem wrodzony ludowi pociąg do hucznych widowisk i wpadających w zmysły efektów: — komedya powoli ustąpiła miejsca *mimom*, te znów *pantomimom*, tak iż ostatecznie w jednych już tylko *atellanach*, choć zapewne i tu nader biednie, utrzymywała się jeszcze czas jakiś poezya dramatyczna. Później i te *atellany* zeszedły z pola w obec krwawych walk gladiatorских i dzikich zwierząt, którym w gruncie serca wielka rzesza zawsze dawała pierwszeństwo przed szlachetniejszą sztuką, z razu wprawdzie nie bez pewnego wstydu, później otwarcie i ze szczerem wyuzdaniem.

Staliśmy teraz u granicy klasycznego, starożytnego świata. Skutkiem strasznego w państwie Rzymian rozkładu, ów koloss na glinianych nogach runąć musiał za pierwszym uderzeniem młodocianych narodów, jak rozwiewa się zmurszałe próchno za powiewem lada silniejszego wietrzyku. Ostatnia godzina starego społeczeństwa uderzyła. Naprzeciw niego stanął chrystyanizm, który w miejsce ludzkiego ducha, ogołoconego z wszelkiej treści i bóstwa, postawił człowieka przesiąkniętego prawdziwą boskością. Ten chrystyanizm jest zarazem promienną, niebiańską kolebką dramatu średniowiecznego i nowoczesnego. Chrystus, objawiony cieleśnie w prawdzie historyi, zagasił wszystkich bogów mytycznych i zeszedł nad światem jako słońce duchowe, jako źródło świetlane duchowej jasności i swobody, jako słońce przyświecające także dramatowi ludów chrześcijańskich, — owemu dramatowi, który jest Nim samym, Chrystusem, tak jak według wyrzeczenia *Shakespeare'a*, deski teatralne są światem, — temu dramatowi, na którym, jak na owęj chuście świętej *Weroniki*, odbiło się święte Jego oblicze, — dramatowi, którego On jest największym, bo miującym i poświęcającym się bohaterem. Najpierwszy dramat chrześcijański, przypisywany świętemu *Grzegorzowi Nanyańskiemu*, ma za przedmiot mękę *Zbawiciela*, *Christos*

paschon, Chrystus cierpiący, męczony. Utwór to znakomity układem i pobożnością, starzącą za natchnienie poety, bo „Chrystus męczony“ walczy przeciw bałwochwalstwu bronią samychże bałwochwałców. Jest to jeden z owych poematów zwanych „cento,“ w których każdy wiersz wyjęty jest z jakiego starożytnego autora, a zestawione razem nabierają całkiem odmiennego znaczenia. *Christos paschon* złożony jest w taki sposób z samych wierszy Euripidesowych. Od czasów tego dramatu, aż do początków X-go wieku, męka Chrystusowa niejednokrotnie wprawdzie bywała przedmiotem przedstawień zdramatyzowanych przez lud, ale prawdziwą wieszczką téj męki powstała około r. 920 *Hroswilha* (Biała Róża, jak niektórzy nie bez prawdopodobieństwa słuszności imię to tłómaczyli), saska mniszka Benedyktynka, która z prawdziwem poczuciem piękna, językiem Terencyuszowym, życie Zbawiciela, a głównie historję męki Pańskiej, streściła w sześciu pełnych perypetyi dramatach, przedstawianych w jęj klasztorze w Gandersheim, przez nią samą i jęj towarzyszki. Coraz bardziej już i kościoły były widowniami takich miraków, misteryów, cudów i tajemnic świętj wiary, w których niejeden spoczywa klejnot prawdziwój poezyi; dramat chrześcijański wzmagał się, wsparty zwłaszcza żywiołem ludowym, który przenośił do niego bezpośrednią swą twórczość; miejsce postaci biblijnych zajmowały z czasem figury allegoryczne, uosobienia ludzkich cnót, skłonności, występków, nawet stanów duszy i usposobień. Następnie widowiska te z kościołów wyszły na rynek lub do osobnych budynków; długo przecież zostawały pod opieką duchowieństwa, które osobisty nawet nieraz przyjmowało w nich udział. Pierwsi trubadurowie prowansalscy oswobodzili się znowu z pod téj opieki; u nich téż szukać należy początków nowożytnj sztuki dramatycznj, którą kilku z nich w artystycznym zakresie rozwijało. *Anzelm Faidit*, żyjący na początku XIII wieku, w satyrycznej komedyi: „Kacerstwo Ojców“ (*L'heregia dels peyres*), maluje prześladowania, jakich Albigeni doznawali ze strony duchowieństwa kościoła panującego,— *Luco de Guimaud* wystąpił w swoich dramatach ostro przeciw papieżowi Bonifacemu VIII, a najbardziej utalentowany ze wszystkich, *Bernard de Parasols*, żyjący pod koniec XIV wieku, był autorem pięciu tragedyj zupełnie świeckich, historycznych, obejmujących wszystkie koleje straszego zbrodniami życia i śmierci królowj Joanny Neapolitańskięj. Z dramatów takich, religijne, biblijne i allegoryczne rozeszły się wszędzie, po całej Europie, u nas wprawdzie późnięj niżeli gdzie indziej, bo pierwsze ich ślady napotykamy dopiéro w XV wieku, choć dyalogi, babskie cząbry i szopki sięgają zapewne epoki nierównie dawniejszj.

Włoski dramat, wstępując w ślady starożytnych, pozostał chłodnie retorycznym, pozbawionym wewnętrzznego zapału i życia; nawet *Trissino*, nawet *Tasso*, nawet *Ariosto* i *Macchiavelli*, gdy pisali dla sceny, byli bojaźliwemi naśladowcami. Wprawdzie podczas gdy wyższe towarzystwo we Włoszech zabawiało się takim dramatem uczonym (*Commedia erudita*), lud miał dla siebie widowiska osobne, a początku ich szukać należy w owych starorzymskich *mimach* i pantomimach, które przetrwały wszystkie stulecia. Już w XVI wieku, tak samo jak dzisiaj, najważniejszymi téj komedyi ludowj maskami byli: *Pantaleone*, poczciwy kupiec wenecki,—*Brighella* i *Arlechino*, słudzy z Bergamo, pierwszy przebiegły, drugi dudek, obaj razem zwani *I Zanni*,—jakająto *Tartaglia*,—*filut Scapino* i inni. Sztuki te nie były pisane; spisywano jedynie treść główną

i następstwo scen pojedynczych, a szczegóły dialogu zostawione były dobrą chęcią i talentowi aktorów, co się oczywiście najczęściej udawało wybornie, bo każdy z nich przedstawiał zawsze ten sam charakter, ale zarazem dawało powód do różnych nieokrzęsanych conceptów. Zupełnie oddzielny gatunek dramatyczny stanowią w literaturze włoskiej dramata pasterskie (*pastorali*), powstałe w XV-m wieku, których najcelniejszym twórcą był *Battista Guarini*, autor sławnego „*Pastor fido*“ (Wierny pasterz). Z tём wszystkiём poezya dramatyczna pozostała zawsze najsłabszą stroną włoskiej literatury, a obracając się ciągle w kółku naśladownictwa, najprzód starożytnych, i to nie Greków, ale ich znowu naśladowców, to jest Rzymian, później Francuzów, rezultatu żadnego świetniejszego nie zdołała wytworzyć. We Francyi bowiem, gdy dawniejsze gatunki dramatyczne, owe *Mystères*, *Miracles*, *Sotties*, *Moralités*, mniej więć w połowie XVI-go wieku za wpływem reformacyi wydawały się już mniej właściwemi, także obudził się pociąg do naśladowania dramatyków starożytnych. Pierwszeństwo w tój mierze należało się *Stefanowi Jodelle* i *Aleksandrowi Hardy*, z których ostatni, najplodniejszy ze wszystkich poetów francuzkich, napisał przeszło 800 sztuk dramatycznych; czerpał on jednak nie z samej już tylko starożytności, lecz także ze wzorów włoskich dramata pasterskie, z hiszpańskich tragi-komedye i t. p. Francuzi tóż z odrodzonych studyów klassycznych pierwsi wynieśli prawidła teoretyczne dla samej poezyi dramatycznej, i jako warunek dramatu kładli jedność troistą: akcyi, miejsca i czasu. Niezmierna prostota przedmiotów tragicznych w Grecyi mogła sprawić w samej rzeczy, że się akcyi niemi objęta odbywała w jedném miejscu, a bardziej jeszcze w ciągu jednej doby; Arystoteles istotnie już notował ten fakt, jako uwagę krytyczną, a Horacy, nie wiedząc z kąd, żądał jeszcze, żeby dramat koniecznie miał pięć aktów, ni mniej, ni więć. Do tych dwóch jedności dodali Francuzi jeszcze trzecią, to jest jedność samej akcyi i tę troistość jedności, jako najwyższe prawidło dramatu, Boileau streścił w znanym swoim dwuwierszu:

Qu'en un jour, en un lieu, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Przypadek zdarzył, że gdy Francuzi wynaleźli to krepujące prawidło, narodzili się na świat najwięksi ich poeci dramatyczni: *Piotr Corneille* i *Ludwik Racine*. Nie są to jednak wielcy poeci, geniusze ludzkości. Pierwszy z nich, *Corneille*, był przedewszystkiём mężem szlachetnego sposobu myślenia, ochraniającego go od pospolitości poprzedników, — język przytём miał jędrny, częstokroć i wzniosły: — ale te zalety przyćmiewała w lepszych nawet jego tragediach pewna ostrość wyrażen, — szkodziły im myśli zbyt naciągane, albo napuszysta czczość deklamacyi. Krytycy francuzcy unoszą się zwykle nad świetnym, ucinkowym zwłaszcza dialogiem, w którym jednak tak zwane *reparties*, krótkie i szybkie na razie odpowiedzi, nie bywają niczём inném, jak tylko dowcipnemi antytezami retorycznemi. *Racine*'owi przynajmniej nie dorównał żaden inny poeta francuzki pod względem wysłowienia i wersyfikacyi; umysł wrażliwy na rzewne uczucia i głęboka wiara religijna stawiają go jednocześnie według mnie, lubo wbrew powszechnie przyjętėj przez Francuzów hierarchii, nierównie wyżej nad *Corneille*'a. Wprawdzie i on przedstawiał

ludzi starożytności z wyobrażeniami, uczuciami i z obyczajami swojego czasu, miłość nowożytną i nowożytną kobietę z pojęciami dawniej mytologii, z ofiarami ludzkiemi, bohaterów w kostjumach dworskich epoki, ale przynajmniej czynił wszystko, co się w takim stanie rzeczy dało uczynić, żeby w takich z pozorów marjonetkach przeważała strona istotnie ludzka,—i dla tego też każdy czytając go, snadno pojmuje, że do niedawnego jeszcze czasu, wsparte potężnym talentem Racheli, zachwycać mogły publiczność paryzką. Zachwycał on tak samo, wspólnie z Corneillem, i poetów dramatycznych we wszystkich innych krajach europejskich; z poetów włoskich ulegli temu zachwytowi najlepsi tragicy: *Scypion Maffei*, *Piotr Metastasio*, *Wiktor Alfieri*, z komików *Carlo Goldoni*. Późniejsi, nam już prawie, lub zupełnie współcześni: *Niccolini*, *Silvio Pellico*, *Aleksander Manzoni*, *Józef Rovere*, *Felix Turati* i inni, już się wprawdzie otrząśli z owego wpływu i stoją na podstawie romantycyzmu, już wdychają w siebie atmosferę Shakespeare'a. We Francji stało się to dopiero później, bo po Crébillonach, Wolterze i im podobnych zwolennikach kierunku klasycznego. Jeden tylko wielki komik *Molière*, chociaż klasyk, ale geniusz nowożytniej komedii, zajaśniał na wszystkie czasy wzorem nieporównanym. Później dopiero romantyczność, która jest życiem i ruchem w poezji klasycznego zastoj, natchnęła kilku tragików francuzkich, takiego *Wiktora Hugo*, *Aleksandra Dumas* ojca, *Alfreda de Vigny*, do przejścia na drogę natury i prawdy: — szkoda tylko, że natura tu po większej części zasadała się na nagości, prawda na ułomnościach i szpetnych wykrzywieniach. Do komedii wkroczył jednocześnie realizm, prozaiczność życia potocznego, jego słabości i brudy; wyobrażają go tacy: *Dumas* syn, *Ponsard*, *Augier*, *Feuillet* i inni.

Kiedy taki był przebieg poezji dramatycznej u Francuzów i Włochów, w Hiszpanii, po usunięciu pod koniec XV-go wieku misteryów i krotochwil duchownych i świeckich, po zabawnych conceptach dramatycznych (*disparates*), po romansach i pastorałach w formie dyalogu, jedni poeci zabierali się także do naśladownictwa sceny starożytnej, nawet do jej tłumaczeń, — drudzy, jak *Bartholome Torres Naharro*, pisać zaczęli komedye ostro satyryczne, wzięte z rzeczywistości i fantastyczne, — inni, jak *Lope de Rueda*, tworzyli krotochwile (*pasos*) pełne naiwności i prawdy, w prozie mistrzowskiej i niezmiernie żywym dyalogu, — jeszcze inni nakoniec, a na ich czele *Cueva*, urodzony około r. 1500, rzucając opozycyę przeciw poezji narodowej, podjęli dramata, w których bogactwo inwencji dorównywa świetności dyalogu, porywająca żywość w opisach sile w wyrażaniu uczuć i namiętności. *Cueva* miał poczucie swojej wielkości; w swojej Poetyce mówi on, że pod względem sztuki Greków i Rzymian nikt prześcignąć nie potrafi, — można tylko z nimi współzawodniczyć, — że atoli inwencya, gracia i dowcip, oraz powikłanie i rozwiązanie węzła dramatycznego, pozostać winny wyłączną zaletą komedii hiszpańskiej. Dla tego też bez namysłu obalił dawną różnicę pomiędzy tragedją i komedją, a obok królów i bohaterów wystawił ludzi w grubych sukmanach, z najniższych warstw gminu. Istotnie, w kilku tych słowach nakreślił poeta najtrafniejszą charakterystykę narodowej sceny hiszpańskiej, do której weszły między innymi także na zawsze dramata religijne, rozwinięte tu w oddzielnych rodzajach, raz przeznaczone do uwydatnienia siły Sakramentów ŚŚ., przedstawiane zwykle w uroczystość Bożego Ciała, —

inne grywane po klasztorach, z treścią wyjętą z żywotów Świętych,—inne znów przedstawiane przez pielgrzymów, udających się na odpusty do miejsc słynnych cudami. Wszystkie te razem rodzaje, historyczne, religijne, świeckie, krotochwilne, rycerskie, tak zwane płaszcza i szpady, pasterskie, miłosne i ile ich jeszcze było w Hiszpanii, uprawiali, rozwinięli, uszlachetnili, ożywili, podnieśli dwaj wielcy geniusze dramatyczni Hiszpanów, pierwszy z nich żyjący w XVI-m wieku, drugi w XVII-m: *Lope de Vega* i *Calderon*. Wielkość tych dwóch poetów nie dopuszcza żadnego zresztą porównania; byli twórcami, nadali kierunek charakterystyce dramatycznój ogólnej, która odtąd zastąpiła typy jednostek, byli prawodawcami intrygi, prawodawcami sceneryi, języka i wersyfikacyi. I tu wprawdzie, na ich następców, wpłynął zgubnie klassycyzm francuzki; wszystko już zesztyniało, a Hiszpanie, mniej pod tym względem szczęśliwi od Włochów, lubo potężnie sceną swoją wpłynęli i dziś jeszcze wpływają na poezję dramatyczną innych narodów, sami się z upadku dotąd nie podźwignęli. A chcąc to uczynić, nie potrzebowali nawet odwrócić się po nowe światło do Anglika Shakespeare'a, skoro na własnym ich horyzoncie jaśnieją dwie takie gwiazdy pierwszjej wielkości.

PRELEKCYA III.

S. S.

Jeżeli wielcy poeci dramatyczni Hiszpanii, na których zakończyłem odczyt poprzedni, głównie Lope de Vega i Calderon, nowemi rodzajami twórczości, jakie wprowadzili do swojej literatury, nietylko w niej samej stanowili epoki, i rzeczywistymi dla niej byli prawodawcami, ale i na piśmiennictwa innych narodów, na kierunki zwłaszcza ich dramatu, przeważnie wpływali, tedy w wyższym jeszcze stopniu toż samo powiedzieć można o Shakespearze, który uosabia i streszcza w sobie całego w ogóle ducha nowożytnego. Rzecz to dziwna zaiste i na którą, o ile mi wiadomo, nikt jeszcze dotąd nie zwracał uwagi, że trzej najwięksi geniusze poetyczni: Homer, Dante i Shakespear; nie byli zamknięciem okresów, które sobą wyobrażali i z których jakoby wyciągali w swoich utworach całą treść i istotę, lecz że owszem stanęli przy ich wejściu, niby jako ich twórcy, przewidując wszystkie pojedyncze objawy ducha, które wnet się w ich łonie miały ukazać i wzywając ludzkość do ich albo spożycia, albo urzeczywistnienia. Cały hellenizm odbił się w Homerze, cała średniowieczność w Dancem, cały okres społeczny, filozoficzny, poetyczny ostatnich trzech wieków w Shakespearze. Przed Shakespear'em dramatu w Anglii prawie wcale jeszcze nie było; po Shakespearze był to już kwiat potęgi umysłowej, wcielony w twory poetyczne.

Dramat angielski, tak samo jak to widzieliśmy we wszystkich literaturach nowożytnych, początek swój brał z misteryów Kościoła katolickiego, z których około połowy XV-go wieku powstały tak zwane sztuki moralne (*moral plays*), stanowiące poniekąd przejście z dziedziny dogmatu religijnego do czysto ludzkich

pierwiastków. Połączone z temi przedstawieniami zbytki najbardziej podniosły teatr narodowy, bo magnaci mieli sobie za punkt honoru, utrzymywać swoje własne kompanie aktorów. Henryk VII już miał ich dwie na swoim żołdzie; Henryk VIII aż trzy; — im bardziej zaś dramat stawał się częstką niezbędną zabaw dworskich, tém więcej tracił ze swego charakteru kościelnego i przybierał żywiołów komicznych. Jednocześnie z dojściem jego do formy istotnej komedyi, przedstawiono w Anglii najpierwszą tragedję: „*Ferrex and Porrex*,” której autorem był lord Sackeville, złożoną z samych prawie monologów i długich deklamacyj, która jednak tak dalece wzbudziła zapał powszechny, że od razu liczni naśladowcy zaczęli się swoich doświadczać w tym rodzaju poetycznym. Było to roku 1562, a we dwa lata później urodził się *William Shakespeare*; w trzydzieści lat później ukazała się na świat tragedia „*Romeo i Julia*.”

Shakespeare'a nazwano Aniołem Opiekuńczym ludu angielskiego, i z mniejszej lub większej czci, jaką mu w ojczyźnie jego niesiono, brano miarę upadającego, lub wzbijającego się znowu do pierwotnych przeznaczeń ducha narodowego Anglików. Ale geniusz wieszca nie zamyka się w ciasnych granicach jednego kraju, a wielkość Shakespeare'a tém właśnie nad innemi góruje, że przemawia do wszystkich narodowości, i że czysto angielska jój natura, niemniej przecież silnie potrąca nie tylko o wszystkie struny ogólnie ludzkie, ale nawet o najsłabsze i najwrażliwsze inno-narodowe: współgermańskie, słowiańskie, romańskie. Opatrzność hojnie rozlała na niego wszystkie swe dary i zalety, i w mierze właściwej udzieliła mu każdego przymiotu, który stanowi wielkiego i największego poetę: owęj obfitej i niewyczerpanej twórczej fantazyi, głębokości i żaru uczucia, oka przed którym odsłonięte były najtajniejsze zmarszczki serca ludzkiego, ucha dla którego zarówno był zrozumiałym szelest wiosennego wietrzyku i szumiący huk walki dziejowej, najwyższego *patos* w radości i w bólu, najszlachetniejszych uczuć moralnych, nieprzebranego źródła dowcipu, pełnego upojenia humoru, — nakoniec zaś, by zawładnąć tém niezmiernym bogactwem, owego harmonijnego rozumu, kształtującego z samowiedzą sztukmistrza; — owęj mądrości dojrzałej w walce i w boleści, która utwory jego czyni zwierciadłem całego świata i całej ludzkości. Działalność Shakespeare'a rozlała się w licznych dramatach, tragedjach i komedjach, przełożonych na wszystkie niemal języki europejskie, a same do nich komentarze, krytyki, poglądy, stanowiłyby przez się bibliotekę ogromną. Właściwy charakter jego poezyi, stanowiący niezmiernie jój znaczenie w literaturze europejskiej, polega głównie na bezpośredniem jój znaczeniu upostaciowaniu prawdy, które to upostaciowanie ukazuje nam tego wieszca jako istotnego twórcę sztuki nowożytnej. Objawiwszy się światu na granicy, stanowiącej przedział między dawniejszą a nowszą epoką europejską, został poetą nowej rzeczywistości, wyrosłej z przedmiotów narodowych, — łączący swobodny czyn twórczej poezyi z potęgą saméjże myśli, która z miarą rozsądnej samowiedzy poddaje się pod wszystkie żywotne formy fantazyi. Shakespeare — że się tak wyrażę — jest poetą, w którym nowy okres reformacyi, nie tylko religijnej, ale reformacyi całej w ogóle oświaty, rozumu zarazem i uczucia, skupił się i wyprowadził na jaw wszystkie swe plody; podczas bowiem, gdy wszędzie indziej okres ten wywoływał jedynie rozbrat rozumu i reflexyi, natrafił on w tym pędzie na największy swój geniusz, na głowę najpotężniej organizacyjną,

która stojąc na wyżynach poglądu na świat i życie, spełniała prawdziwe pojednanie myśli z twórczością. Świat, rozsadzony przez reformację w rozliczne twórczości, w Shakespearze dopiero wiąże się w jedną nierozdzieloną znowu całość. Średniowieczne potęgi demoniczne i elementarne zeszyły już były z pola, a on w nowej tej rzeczywistości, której był poetą i mistrzem, zostawiał im jedynie działanie sił uduchowionych. Wiedźmy, widma i cudowne zjawiska, równie jak wszystko, co przejął ze średniowiecznego poglądu na przyrodę i życie, w tragediach Shakespear'a, jak np. w „Makbecie,” „Hamlecie,” „Ryszardzie III,” są wewnętrznymi jedynie działaczami, wprawiającymi w ruch charaktery i czyny czysto ludzkie, — zaś przeistaczając takim sposobem symbola przyrodzone Wieków Średnich w potęgi duchowe, i przenosząc je do pierwiastków myśli nowożytniej, objawił się właśnie tém samém i synem i władzcą nowego porządku rzeczy i nowo wykwiltej, idealnej rzeczywistości.

Ogólne to stanowisko nadało zarazem poezji dramatycznej Shakespear'a charakter całkiem odrębny, jedyny w poezji nowoczesnej, za pomocą którego utwory jego nabrały poniekąd znaczenia specyficznej formy sztuki, jakoby normalnej formy dramatycznej dla wszystkich zgoła narodów. Charakter ten uwydatnia się przedewszystkiém w zupełnej swobodzie wszystkich sprzeczności życia, schodzących się bezpośrednio w jego dramatach. I tak więc żywioł tragiczny staje w nich tuż obok komicznego i oba bezustannie na siebie oddziałują, w czém nie goni on bynajmniej za efektami kontrastu (co widocznie jedynym bywa celem nie tylko już pół komicznych tragików, ale i pół tragicznych komików naszej epoki), ale raczej za bezpośrednią wolnością i samoistością życia rzeczywistego, którego najprawdziwsze rozkładają się tu przed naszymi oczyma pierwiastki. Ta jednak bezpośrednia rzeczywistość Szekspirowskich dramatów, która nieraz pozornie mieści w sobie nieczułość na indywidualne cierpienia ludzkości, miękczy się znowu w uniwersalnej idei życia, która wraz z poetą góruje nad jego postaciami, a w której podziwiamy wewnętrzne, tryskające wszędzie patos całej jego poezji. Z niego to poeta czerpie ową niezrównaną pewność swoich kreacyj, ową tytaniczną gwałtowność i siłę, z jaką mięszą i do ostatecznych konsekwencyj doprowadza losy jednostek, — ową dziecięcą naiwność, znającą się tak doskonale na najsubtelniejszych odcieniach istnienia, na najłżejszych drganiach życia, na igrającej poezji chwili. Tak samo również i język, którym przemawiają jego postacie, płynie jakby z pierwotnych źródeł stworzenia, pod wszelkimi względami śmiały i dzielny, pełen nieprzepartej potęgi, trafiający wiecznie w samo tętno uczucia i myśli, twórczy w sferach najwznioślejszych i na dnie kału, w słodyczy i grozie, wiecznie jednakowo wyrazisty i wiecznie niewyczerpany.

Publiczność nasza zna Shakespear'a, bądź z oryginału, bądź z przekładów na inne obce języki, bądź nareszcie i z polskich, którym pracę swą poświęciło u nas kilku pisarzy niepośledniej zasługi: X. arcybiskup Hołowiński, Józef Korzeniowski, Koźmian, Józef Paszkowski, Komierowski i inni; daleko jednak jeszcze do tego, iżby ta znajomość do tego stopnia wniknęła już w naród, jakby tego konieczne i pod tym względem zrównanie naszego piśmiennictwa z innymi europejskimi wymagało. A przecież poważne i gorliwe zajmowanie się takim poetą bez wątpienia jest trudem, który się wszędzie i zawsze sownie opłaca.

Stare to i nieocenione prawidło, żeby chcący się kształcić, czytali tylko rzeczy dobre, nawet niewiele, — ale to dobre, iżby odczytywali ciągle na nowo. Przestrzeganie tego prawidła do nikogo z obfitszym plonem pożytku zastosować się nie da, jak do Shakespeare'a, — mistrz ten bowiem wiecznie jest nowy i z pewnością nikt się nim jeszcze nie przesycił. Czytać go często nie tylko można, lecz trzeba, — czytać z tą dokładnością, z jaką na ławkach szkolnych przywykliśmy czytać klasyków starożytnych, gdyż inaczej zaledwie pochwyćmy zewnętrzną powłokę utworu, a do wewnętrznego w nim jądra dotrzećby niepodobna. Gdybym w tym moim wykładzie kilka choć godzin poświęcić mógł jednemu Shakespeare'owi, odważyłbym się na trudne zapewne przedsięwzięcie, wykazania na najcelniejszych jego utworach wszystkich głównych kierunków tej olbrzymiej twórczości; — usiłowałbym uwydatnić wieszczą najczystszej miłości w „Romeo i Julii“, — kwiat eterycznej fantazyi w „Burzy“ i we „Śnie nocy letniej“, — psychologa w „Makbecie“, „Królu Learze“, „Otellu“ i „Kupcu weneckim“, — filozofa w „Hamlecie“, — historyka w „Juliuszu Cezarze“, Ryszardach i Henrykach, — satyryka i humorystę w „Kobiętach windsorskich“, albo „Wiele hałasu o nic.“ Otóż tego teraz uczynić nie mogę i dla tego ograniczyć się muszę na dotknięciu ogromnych następstw, przenikających do głębi przewrotów, jakie wielki poeta spowodował w całym późniejszym dramacie, w całej późniejszej poezyi, w całej literaturze. A uznawali to już i współcześni, uznawał to nawet *Ben Jonson*, sam słynny poeta dramatyczny, słynniejszy krytyk, którego w stosunkach osobistych względem Shakespeare'a niesłusznie posądzano o zazdrość i niesprawiedliwe nieuznanie, gdy tymczasem w wierszu swoim pod tytułem: „Poeta,“ tak się wyraża o swoim olbrzymim współzawodniku:

— — — — Co napisał, tak
 Jest pełne sądu, tak przesiąkłe wszystko
 Wszelakiem życia tego doświadczeniem,
 Że, ktoby miał w pamięci jego twory,
 Nie doznałby ważnego nigdy zajścia,
 Któregoby znaczenia z nich nie pojął.
 Nauki jego nie czuć komentarzem,
 Który szkolarstwa tylko mieści mądrość,
 I łatwo czeze zjednywa sobie imię, —
 Nie czuć przedmiotu w niej naciąganego,
 Który przez sztukę stroi się w ogólność: —
 Bo ona raczej pełną wydobywa
 Całość wartości sztuki i jej wrażeń.
 A takie życie drga w utworach jego,
 Że sił żywotnych w życiu wraz zaczerpną,
 I że podziwiać będą je potomni
 Więcej, niż dzisiaj!

„Tryumfuj Anglio! — woła dalej *Ben Jonson* — bo możesz poszczycić się jednym, którego królestwo znać muszą wszystkie sceny Europy. Nie był to mąż jednego wieku, ale wszystkich okresów. Muzy były jeszcze w dzieciństwie, kiedy on wystąpił, drugi Apollon albo Merkury, żeby zachwycić nasze ucho. Sama natura dumną była z jego kreacyj i radowała się, że nosi też same szaty co one, owe szaty tak bogato i tak cienko utkane, że inny już duch w nich

zamieszkać nie może. Kaustyczny Arystofanes, wykwinny Terencyusz, dowcipny Plautus już się nie podobają; zestarzelili się i leżą osamotnieni, jak gdyby nie należeli do rodziny natury. A jednak nie wszystko przypisywać się godzi naturze; i sztuka także niezmierny bierze w nim udział, bo lubo natura jest treścią poety, sztuka przecież dodaje mu formy; prawdziwy poeta jest poetą zarówno z ukształcenia, jak z urodzenia: — a takim był Shakespeare! Otóż jak oblicze ojca odradza się w dzieciach, tak świetne potomstwo ducha Shakespeare'a występuje w uczonych jego rymach, z których każdy zdaje się uzbrojony we włócznię zmierającą prosto w oko nieuctwa. Słodki łabędziu Avonu! Cóżby to była za rozkosz widzieć cię jeszcze na naszych wodach w owym locie, który tak zachwycał naszą Elżbietę i Jakóba! Ale nie! Widzę cię jako konstellację na niebie: — jaśnij tam, ty gwiazdo poetów i złamańd nas tu dosięgaj na ziemi, pełna miłości, ale surowa, — dosięgaj sceny upadającej, która po śmierci twojej bolałaby jak noc, albo jak dzień czarnej rozpacy, gdyby nie pozostało ję światło twoich arcydzieł.“

Dramata Shakespeare'a, ściśle mówiąc, powinny przemawiać do nas tylko ze sceny, bo dla nię jedynie były one pisane. Rozdział poezyi dramatycznej od sztuki scenicznej, skutkiem którego obie te sztuki tyle już ucierpiały, za czasów Shakespeare'a wcale jeszcze nie istniał. To tęż główna trudność w zrozumieniu jego utworów na tēm właśnie polega, że je czytamy, zamiast je widzieć. Pełne piękności poetycznych, pełne charakterystyki psychologicznej, mądrości praktycznej, pełne alluzyj do osobistości i wypadków współczesnych, sztuki te rozpraszają uwagę na punkta najrozmaitsze i niełatwo dopuszczają ją do skupienia całości. Jeżeli je zaś przedstawiają artyści godni poety, wówczas przybywa nam w pomoc rozdział pracy, który przyczynieniem się drugiej sztuki pierwszą znakomicie ułatwia. Aktorzy, którzy pojęli swoje role, uwalniają nas od owego męczącego w czytaniu trudu, że z jakie może dwadzieścia charakterów odrębnych zmuszeni jesteśmy utrzymywać w zobopólném względem siebie rozłączeniu, i przejmować się ich wzajemnym pomiędzy sobą stosunkiem; samo wystąpienie, ruchy każdego artysty, przywodzą jakby w obrazie, bez wszelkiego przyczynienia się z naszej strony, postacie i dźwignie całej akcyi, podają nam do ręki nic przewodnią we wszystkich ję powikłaniach i prowadzą nas drogą równiejszą do wnętrza wielkiego gmachu sztuki. Na Shakespeareze poznajemy, czēm dla poezyi dramatycznej jest sztuka sceniczna.

Zanim się zwrócę do tēj ostatniej, pozostaje mi jeszcze słów kilka powiedzieć o dramacie u Niemców. Tu wpływy wielkiego Anglika na każdym kroku widoczne. Pierwszy *Lessing* wykazał swoim ziomkom, czego nauczyć ich może Shakespeare, i w swojej dramaturgii wyłożył pojęcia o istocie sztuki dramatycznej i poezyi w ogólności, o których przed nim nikt nie miał wyobrażenia. Jako poeta, być może iż zanadto dawał się porywać najcenniejszj wydobytej z Shakespeare'a zasadzie naturalności, ale powstałe ztąd w jego utworach poetycznych niedostatki pokryte zostały zaletami, na których mniej więcj zbywało wszystkim owego czasu dramatykom, a których nie zaczerpnął znowu z nikogo innego, jedno z Shakespeare'a. W utworach tych widoczny jest wszędzie plan głęboko pomyślany, w obrobieniu logiczność prawdy i życia, a język tak świeży i porywający, jakiego w Niemczech przed nim wcale nie znano.

Cóż dopiéro powiedzieć o *Göthem*, który w sławnej swojej powieści „*Wilhelm Meister*,” rozbiorem „*Hamleta*” nie tylko że podał na wszystkie czasy arcywzór rozbioru sztuki dramatycznej, a po szczególe sposobu, w jaki przystąpić należy do *Shakespeare’a*, ale którego pierwszy zaraz dramat, „*Götz von Berlichingen*,” zarazem dał miarę, jak *Shakespeare’a* godzi się naśladować, albo raczej jak nim się przejąć, — bo utwór ten, lubo bez wątpliwości wyrosły ze studyów poety niemieckiego nad wielkim Brytańczykiem, przecież duchem tchnął na wskrós ojczystym, zrozumiałym dla wszystkich, a treści jego obcą nie była serdeczna i energiczna mowa natury. I *Schiller*, jako dramatyk odznaczony szczególnie pierwiastkiem lirycznym i rzewnym, wprowadzonym do tego rodzaju poezyi w miejsce dawnéj jéj energii i siły, i *Schiller* uwydatnił na scenie wszystkie burze i łagodniejsze objawy wnętrza ludzkiego z całą prawdą i z całym blaskiem *Szekspirowskiego* poczucia piękna, z całą zręcznością owych wązkich linii, które je odgradzają od przesady. Poezja dramatyczna stała się przez to, jak chciał *Shakespeare*, owym mikrokosmem skupiającym w sobie wszystkie promienie wielkiego światła powszechnego, — deski teatralne wzięły na siebie znaczenie świata. Dzisiejszy realizm ogołocił je na nieszczęście znowu z tych wielkich zalet, pozbawił owocu tych świetnych nabytków; realizm zrobił sztukę dramatyczną sztuką bez poezyi, ciałem bez ducha, — a deski teatralne nie znaczą już świata, ale same są częścią samego świata, tak jak częścią jego jest każdy objaw najbrudniejszój ludzkiej natury.

W braku samodzielnej twórczości w naszych poetach, scena jest powołaną do zastąpienia nam poniekąd owych niedostatków i braków. Ale sztuka takiego działania ze sceny jest niełatwa. Zadanie artysty scenicznego jest zawsze dwoiste, bo przedewszystkiém wypada mu pojąć rolę, wżyć się w nią i nią przejąć w jéj najdrobniejszych odcieniach, — potem idzie o to, by to co pojął, oddał na zewnątrz w przedstawieniu sceniczném. Celem owego zarówno pojmwania, jak przedstawienia, jest to głównie, żeby przedstawiający zupełnie, lub ile możności przynajmniej, pozbył się przypadkowej, wrodzonej sobie osobistości, i tak umiał się nagiąć do swojej roli, iżby widz, patrząc na nią, zapomniał o tym, który ją wyobraża, — iżby widz przymuszony został doznać złudzenia, jakoby nie miał przed sobą aktora, lecz odegrany przezeń obraz poematu. Tacy aktorzy, którzy według wymagania sztuki stosują się zupełnie do roli i na wzór jéj się przeobrażają, są to artyści obiektywni, ogólni; tacy przeciwnie, którzy rolę przeobrażają według siebie i którzy zatem odgrywają nie rolę, lecz siebie, są to aktorzy osobiści, indywidualni. Starożytni ułatwiali artystom ową obiektywność za pomocą masek typowych; nowożytni nie znają podobnych masek, bo im potrzeba żywój mimiki twarzy, — ztąd téż zaprzeczyć nie można, że aktor nowożytny nierównie trudniejsze ma do spełnienia zadanie od starożytnego.

Sama czynność gry scenicznój, czyli inaczej mówiąc, przedstawianie włożonej na artystę roli, przedewszystkiém wymaga wykształcenia i wyćwiczenia władz i zdolności fizycznych, żeby ułatwić wyobraźni przemianę osobistości fizycznój w taką właśnie osobistość, jaka ma być przedstawioną na scenie. Jednocześnie więc zdolność umysłowa, gorące poczucie piękna i prawdy, wsparte tém wykształceniem fizycznych zdolności, organem głosu, ruchliwością całego

ciała, mianowicie zaś muszkułów twarzy, objawia się w deklamacyi i w mimice, dwóch głównych podstawach sztuki scenicznej. Chciano wprawdzie nieraz uwłaczać téj sztuce, jakoby wyzuwającej się z własnej godności człowieczej, i samych tych artystów dramatycznych przez długie czasy miano w pogardzie, za to właśnie, co największą ich stanowiło zaletę, za wyjście z obrębu własnej swój osobistości; czystsze pojęcia o saméj sztuce i o jój wzajem godności niesprawiedliwość tę świetnie naprawiły. Wprawdzie zaprzeczyć nie można, że sztuka artysty dramatycznego nie jest sama już przez się samoistną, bo wyobrazić ją sobie możemy jedynie w połączeniu z dramatyczną poezją, a obok tego pełne wrażenie sprawia wtenczas dopiero, gdy wspierają ją inne pomocnicze, które razem stanowią całość sztuki teatru, jak np. dekoratorstwo, maszynerye, kostjумы, ucharakteryzowanie fizyognomii twarzy i t. p.; pomimo tego jednakże, pomimo takiej swój zawisłości, sztuka sceniczna ze wszystkich sztuk pięknych jest jedyną działającą najsilniej, żaden bowiem utwór sztuki tak potężnie na człowieka nie wpływa, jak człowiek żywy, wyobrażony przez żyjącego człowieka. Moc tego działania tłumaczy wielkość istniejącego w nas ku téj sztuce pociągu, którego to pociągu zarodki znajdujemy we wszystkich oświeconych narodach. Jest to zresztą pociąg do wszystkich w ogóle sztuk pięknych, do owéj rozkoszy, którą uczuwamy, iż niezależnie od przymusu rzeczywistości, niezależnie od uczuć i myśli, do jakich nas ta rzeczywistość zniewala, własnowolnie i swobodnie igramy z pozorem, z pojawem, z postacią, tak jak gdyby treść i myśl przez nie wyobrażone były istotnie przy nas i w nas, w naszym otoczeniu, gdy tymczasem one są tylko przez ten pozór i tę postać udane i sztucznie jakoby do nas sprowadzone. Panujemy więc skutkiem tego igrania z pojawem sztuki nad przestrzenią i nad czasem; przedmioty i ludzie znajdujący się na drugim krańcu zamieszkałej ziemi,—wypadki które zaszły przed wieloma wiekami, są w oczach naszych naprawdę urzeczywistnione. To téż właśnie upodobanie, żeby patrzeć na to i czuć to, do czego mamy ochotę, co chcemy sami, nie zaś żeby widzieć i czuć jedynie to co musimy koniecznie, dla tego że jest na jawie przed nami i przy nas, to upodobanie było jedynym wynalazcą wszystkich sztuk pięknych, a na takim samozłudzeniu, na tém samowiedném raczej łudzeniu się pozorem, pojawem i postacią, polega początek poezyi dramatycznej, jój wpływ z epickiej i lirycznej, polega także wytworzenie się sztuki scenicznej z wypowiedzenia głośnego samegoż dramatu. Proces ten będzie trwał dopóty, dopóki wzrastać nie przestanie światło na ziemi, a wraz z nią i chęć doznawania owéj rozkoszy przez postać i pozór,—skutkiem której to rozkoszy, wśród tego co się wydarza rzeczywiście, wyobrażnia nasza tworzy to, za czém w duszy tęsknimy, a talent wykonywa utwór w kształliwym do woli materyale. Na tém zarazem zasadza się istotna wartość teatru;—teatr bowiem nie powinien być ani trzeźwą jedynie szkołą moralności, ani zabawą wprost tylko zmysłową, hołdującą fantastyczności albo rozrywce. Teatr, jako prawdziwie artystyczna instytucya, ma przedstawić życie człowieka w zwierciadle duchowém, w którémby przeglądający się umysł mógł się oczyścić, wypogodzić i wznieść w wyższe sfery. Dla tego téż pożytek z reprezentacyj scenicznych odnieść właściwie potrafią widzowie jedynie wykształceni, a ukształcenie przemawiające do nich z poematu przez usta aktora, podniesie ich jeszcze nierównie wyżej.

Takiem jest wielkie zadanie, które ma do spełnienia artysta dramatyczny — zadanie pełne trudu, pełne niezadowoleń wewnętrznych, bo prawdziwy artysta nosi w duszy ideał, za którym dąży, a oporne ciało na każdym kroku nie dozwala mu jego urzeczywistnienia. Prawda z drugiej strony, że żaden artysta nie zdoła w takim stopniu i od razu poruszyć masy narodu. Ale wzruszenie to, niestety! jest tylko chwilowe. Sława aktora rzadko kiedy przetrwa go dłużej nad jedną generację; ci co go widzieli, jeszcze go wspominają, — ci którzy o nim tylko słyszeli, już wnet i zapomną. Imię jego coraz gęstszą zachodzi pomroką, albo raczej imię to jeszcze istnieje, ale nie przywiązujemy do niego żadnego ściśle określonego wyobrażenia. Dziś już o Garricku, o Keanie, o pani Siddons, o Schröderze, już nawet o Talmie mówimy tak samo, jak o Roscyszuz, — to jest nie możemy sobie stworzyć wizerunku ich talentu i osobistości. Dziś jeszcze mówimy inaczej o Ledóchowskiej, o Piaseckim, Halpertowej, o Devriencie i Seidelmanie, o Mars i Racheli, bo między nami wielu jest takich, co na nich patrzyli i żywe ich postacie zatrzymali w pamięci, ale za lat dwadzieścia już o nich będą mówić tak samo, jak o tamtych. Za lat pięćdziesiąt podobnie odzywać się będą ludzie o Ristori, o Dawisonie, o Królikowskim, Rychterze, Żółkowskim, których my umiemy odróżniać we właściwości potężnych ich talentów, ale którzy dla potomnych zleją się w jednym, nic nie uwydatniającem mianie znakomitych artystów. Rozgłos mówcy, który zdaje się niemal równie nietrwały, skuteczniej jednak opiera się niszczącemu wpływowi czasu, — coś bo jest osobowego, a zatem i nieśmiertelnego w słowie mówcy, owe idee które wygłaszał, owe przekonania, które potrafił obudzić. Aktor przeciwnie żyje życiem pożyczanem i jakby pod maską: — role przez niego przedstawiane istniały przed nim i istnieć będą po jego zejściu ze sceny, a lubo długo częstokroć czekać one muszą na godnego po nim następcę, żaden przecież ślad nie zostaje owego talentu i zapału, z jakim je przez chwilę artysta wskrzesić potrafił.

A jednak, i pomimo téj nietrwałości, sztuka sceniczna, wynagradzana sławą tak krótką, niezbędną jest literaturze dramatycznej, a tam gdzie jęj zbraknie, wszystko upada. Piękny utwór sceniczny bez ludzi, którzy godnie go oddać potrafią, jest to piękne ciało bez duszy. Napróżno by się kto spodziewał, że w prostém czytaniu odczuje wszystkie jego piękności; — uczuje ich może ilość dość znaczną, wyobrazi sobie może i takie, o których sam autor nie myślał — ale ogólne życie utworu, całość jego ruchu i ruch całości, namiętność w nim zawarta, to wszystko w znacznej części ujdzie jego uwagi. Chcąc dramat oddać w swéj prawdzie, chcąc wydobyć z niego wszystkie wrażenia, przestachu, litości, szyderstwa, — potrzeba ludzkiej przedewszystkiém fizyognomii, potrzeba twarzy wzruszonej i naturalnych giestów człowieka, który jest jednym z własnego naszego grona, a występującego pod postacią należącą do akcji fikcyjnej; — na to potrzeba prawdziwego usniechu, łez prawdziwych, potrzeba, żeby ludzkość zdawała się przed nami bądź cierpieć, bądź się weselić, — potrzeba, iżby serce przemawiało do serca.

Tam gdzie to już ma miejsce, cały obraz od razu téż zmienia się, albo raczej podnosi i ożywia. Najwznioślejsze arcydzieło poezji dramatycznej oddajmy w ręce najukształceńszego czytelnika, — a posadźmy go późniéj przed tym samym utworem, odegranym na scenie przez genialnego artystę — ileż to

jego pojęciu odsłoni się odcieni uczuć i myśli, niepostrzeżonych przezeń dotąd pomimo najstaranniejszej baczości... ileż to w nim pozna piękności zupełnie nowych, których istnienia poprzednio nawet się nie domyślał! Zapytajmy go potem, niech nam odpowie: czy jakiegokolwiek objaśnienie, jakiegokolwiek uczzone porównanie, dowcipny komentarz, starczyć mogą za prosty giest, za proste spojrzenie, za najlżejsze poruszenie rysów twarzy w artyście przejętym swoją rolą? Patrzmy na Żółkowskiego w roli „Geldhaba:“ — od początku do końca jest on tém, czém go chciał mieć poeta: spanoszonym pyszałkiem, człowiekiem który dość zręcznie przyswoił sobie pewne najzewnętrzniesze formy światowe, lubo przeciw istotnej treści tych form co chwila wykracza. Pod tą ogładzoną powłoką kryje się czczość serca, sknerstwo i buta, a przymioty te, lubo pozornie częstokroć sprzeczne, nie równoważą się wzajemnie, nie znoszą się, lecz podpierają i uzupełniają jedne drugimi. Żółkowski w panu Geldhabie, to na przemiany skąpiec, tchórz, pyszny dorobkowiec, człowiek bez innej próby, prócz złota, — bez innej miłości, prócz mamony; sam rodzaj pieszczoł, jakich udziela swojej córce, dowodzi od razu, że tu miłość rodzicielska z daleka nawet w duszy Geldhaba nie dochodzi wartości tytułów i pieniędzy. Albo znów Królikowski i Rychter w rolach: rejenta Milczka i cześnika Raptusiewicza, w innej sławnej sztuce Fredrowskiej, w „Zemście za mur graniczny!“ Pierwszy z nich, to także według intencji poety świętoszek, nie układający się jedynie w razie potrzeby ale przesiąkły na wskróś ową maską, którą przyjął na siebie i która została mu już drugą naturą. Inni aktorzy, których widziałem w tej roli, nie stanęli na tej właśnie najgłówniejszej podstawie, — skutkiem tego gra ich kulżała, a w szczegółach, gdzie Królikowski jest mistrzem, bo wszystko odnosi do ogólnego pojęcia charakteru, wyglądali na ludzi zupełnie odmiennych, zewnątrznie tylko z rolą i akcją szepionych. Toż samo rzec można o wybornym przedstawicielu ról kontuszowych, Rychterze, który w charakterze cześnika przedewszystkiém nie uwydatnia tonu i nałogów gminnego hałaburdy, jak to ulegając pokusie, czynić zwykło w tej roli wielu innych, — ale obok gwałtowności zostaje całą postawą szlachcicem, szlachcicem a przytém panem z panów, w którym skupia się charakter całej jednej epoki dziejów narodowych. Niechże kto takich spostrzeżeń poczerpnie z czytania! a przynajmniej, chociażby je sobie i wysnuł, jakaż przepaść dzieli taki wysiłek umysłu od cudownej niemal intuicyi, od nagłego wstrząśnienia, jakimi przejmuje widok człowieka, ożywionego inteligencyą, oraz złudzenie sceniczne, gdy jest wsparte talentem! Tém jedynie znakomite owe utwory nabierają całej wartości i siły, — tą jedynie drogą trafić mogą do duszy. Pochodzi to ztąd, że słowo, które jest materiałem poezyi, jak każdy materiał, do pewnego tylko stopnia posłuszne jest swemu mistrzowi. Po za tą granicą opiera się ono woli poety samą już siłą bezwładności, i nie pozwala mu ani wypowiedzieć tego wszystkiego, co na dniu jego serca spoczywa, ani przynajmniej oblekać swojej kreacyi w te same kształty żywotne, w te barwy jaskrawe, które może w chwili tworzenia przesuwają się przed duszy jego oczyma. Oto taką bezwładność słowa pokonywa genialny wykonawca dramatyczny. Gra muszkułów twarzy, mimika giestu, układ postaci, nadewszystko zaś modulacye organu głosu, połączone z gorącym słowem poety, ukazują zachwyconemu widzowi nadludzkie: niemal zjednoczenie najistotniejszej treści całego w ogóle piękna sztuki,

posagowość rzeźby, ciepły koloryt, harmonię muzyczną i wreszcie ową koronę form artystycznych, rdzenną uczuciem i myślą mowę, która jedna samowiedną swą działalnością góruje stanowczo nad mimowiednóm wrażeniem piękna przyrody.

Ale właśnie dla tego, że rzecz to niełatwa, trudno także o takich artystów, i czasem długie lata czekać należy, nim się prawdziwy talent, — czasem wieki, nim się geniusz na scenie pojawi. Nic w tém zresztą dziwnego, skoro tacy geniusze żywém słowem własnej intuicyi zwiastować mają słuchaczom tajemnice bożego Objawienia, i skoro ta bezpośredniość ich działalności, ta władza przenikania i wstrząsania na raz całego tłumu jedną iskrą piorunną czyni ich potęgami, nad jakie świat umysłowych rozkoszy, wywołanych wrażeniem zmysłowém, nie posiada, jak już wykazałem, ani większych, ani podobno im równych.

Artysta sceniczny jest zarazem krasomówcą, rzeźbiarzem, malarzem, ale przedewszystkiém jest on poetą. Tłómacząc widzom utwory cudzej fantazyi i wyobraźni, wkłada w nie najlepsze, najwewnętrzniejsze cząstki własnego swego jestestwa i z wykonawcy staje się samotwórczym. Szlachetny to zawód i wielkie powołanie, choć laur, który zdobyć w niém można, więdnie tak prędko. Do nas, do publiczności należy, opłacać tym laurem skronie artystów: — zachwyty współczesnych, to ich jedyna nagroda.



Дозволено Цензурою

Варшава 8 (20) Мая 1867 года.

Цензоръ, *Ляхмановичъ*





324301

2