

PRZYCZYNEK DO HISTORII
POCZĄTKÓW ROMANTYZMU
W POLSCE.

Franciszka Wężyka rozprawa o Poezyi dramatycznej, tudzież zdanie o niej sprawy
przez deputacyję wyznaczoną z grona Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk
w roku 1814.

Do druku przygotował i wstępem opatrzył

DR STANISŁAW TOMKOWICZ.



326

W KRAKOWIE,
CZCIONKAMI Drukarni „CZASU“
pod zarządem Józefa Łakocińskiego.
1878.

N^o 326
<http://rcin.org.pl>

320

PRZYCZYNEK DO HISTORII
POCZĄTKÓW ROMANTYZMU
W POLSCE.

Franciszka Wężyka rozprawa o Poezyi dramatycznej, tudzież zdanie o niej sprawy
przez deputacyję wyznaczoną z grona Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk
w roku 1814.

Do druku przygotował i wstępem opatrzył

DR STANISŁAW TOMKOWICZ.



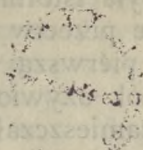
INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63

W KRAKOWIE,
CZCIONKAMI DRUKARNI „CZASU”
pod zarządkiem Józefa Łakocińskiego.
1878.



6619

Osobne odbicie z Archiwum dla Historii Literatury. — Nakładem Akademii Umiejętności.

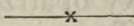


PRZYCZYNEK DO HISTORII POCZĄTKÓW ROMANTYZMU

W POLSCE.

Do druku przygotował i wstępem opatrzył

Dr. *Stanisław Tomkowicz*.



Jest upowszechnioném mniemanie, że początki romantyzmu u nas nie sięgają poza Brodzińskiego. Powtarzają historycy literatury polskiej, że pisarz ten podczas kampanij napoleońskich i niewoli pruskiej poznawszy skarby poezyi niemieckiej, przyswoił sobie zasady rozszerzane przez Herdera i Schillera, i gdy od r. 1815 osiadł w Warszawie, zaczął powoli w czasopismach przemycać utwory ilustrujące nowe zasady poezyi romantycznej, w których tak bardzo zasmakował. Jako słup graniczny nowej epoki przytaczają następnie rozprawę jego wysłaną w r. 1818 p. t. *O klasy czności i romantyczności*. W niejto dotkniętą być miała po raz pierwszy teoryja wywracająca dotychczasowe o sztuce pojęcia, teoryja, którą rozwinął dopiero w słynnych wykładach uniwersyteckich po r. 1821. Brodziński, powiadają, miał pierwszy odwagę targnąć się na powagę klasyków francuskich i oddać słuszne uznanie usiłowaniom nowszych pisarzy niemieckich, słowem postawić wzory inne, niżeli były dotychczasowe powagi. On utorował drogę Mickiewi-

czowi i jego towarzyszom, i wydał niejako hasło do walki, która następnie tak bardzo się rozżarzyła w kołach literackich stolicy w czasach poprzedzających listopadowe powstanie.

Po części jestto ścisła prawda. Rozprawa *O klasycyzmie i romantyczności* była istotnie pierwszą zaczepką, wymierzoną publicznie przeciw staremu porządkowi rzeczy, odczyty o literaturze pierwszą próbą apostoelskiej w tym celu działalności, a obok ożywionych tchem nowszych idei poezyj Brodzińskiego zamieszczał *Pamiętnik warszawski* ody i hymny dziwnie przybrane w perukę francuskiego odrodzenia XVIII wieku. Lecz całkiem odosobnionym w swych zakresach autor Wiesława nie był. Cichaczem, powiedzielibyśmy: pokątnie, nurtować musiały społeczność literacką nowinki zagraniczne; niepodobna jest prawie pojąć jakby zresztą Polska, tak przystępna dla obczyzny, w rzeczach smaku i literatury była zdołała zamknąć przystęp idejom szerzącym się o ścianę. Kordon czy straż celna literacka, któraby z takiego zadania się wywiązała, byłaby wzorem niedościgłym dla graniczników rządów najsurowszych.

I oto nasunął nam się pod rękę dowód stwierdzający dawno noszone domysły. Świadcstwo dobitne a niepodejrzane, bo oryginał rozprawy opatrzonej datą 1811 r. i autentyczny wypis »z aktów Towarzystwa królewsko-warszawskiego Przyjaciół Nauk«, z r. 1814 stwierdzony podpisem Czarneckiego, który, jak się zdaje, musiał zastępować chwilowo Ludwika Osińskiego, sekretarza towarzystwa w owych latach. Według statutu naówczas obowiązującego wypisy z aktów stwierdzone być miały przez samego sekretarza.

Sądząc, iż nie będzie zbyt cennym podobny przyczynek do dziejów pojęć literackich i smaku w kraju naszym, podajemy niżej tak rozprawę jak zdanie o niej sprawy na posiedzeniu *działu* towarzystwa rzeczzonego przez *deputację* umyślnie na to wyznaczoną. Zestawienie tych dwóch pism poucza, że już w latach 1811—1814 nowe teoryje nietylko znajdowały grunt wśród społeczeństwa, lecz nurtowały nawet samo Towarzystwo Przyj. Nauk, ową strażnicę i warownię tradycyjnych przepisów, oraz okazuje zgrozę, jaką w gronie wiernych zwolenników starego porządku rzeczy wywołały takie rewolucyjne zachcianki. Wszystko stwierdza, że już przed Brodzińskim był śmiały, co targnął się na uświęcone wiekiem powagi, i w zamian stawiał nowe bożyszcza na ołtarzu poezyi.

By ułatwić zrozumienie rzeczy, niech posłuży następujące wstępne objaśnienie.

Towarzystwo Przyjaciół Nauk, które przy powstaniu swém w r. 1800 za cel postawiło sobie »przykładać się do rozszerzenia nauk i umiejętności w polskim języku«, a jeszcze szczegółowiej za jeden z dążących do tego środków: »starać się z bogacić język potrzebnymi dziełami w naukach i umiejętnościach i wydawać rozprawy (dysertacje) w przedmiotach uczonych i pożytecznych« (Ustawy T. Warsz. Prz. Nauk r. 1805); po objęciu w r. 1809 przesowskiego krzesła przez Staszica sformułowało ściślej swoje życzenia, a mianowicie »przedsięwzięło zebrać w każdym rodzaju nauk pięknych najdokładniejsze w narodowym języku wzory, przyłączyć oraz prawidła i porównania z wzorami tegoż rodzaju w obcych językach. . . . Takową pracę rozebrały między siebie Członki wydziału nauk. Jedni przedsięwzięli wygotować dla literatury polskiej podobne dzieła, jakimi obdarzyli Francję Batteux i Laharpe; inni wzięli na się oddzielnie jakowy literatury gatunek« (Staszic w czteroletnim zdaniu sprawy, czytaniem w r. 1814).

Stanisław Potocki więc wypracował i czytał na posiedzeniach rozprawy o literaturze polskiej w ogólności, tudzież o wymowie; o guście i krytyce w szczególności. Koźmian wziął na się rzecz o odach i pieśniach narodowych; bajką zajął się Niemcewicz, sielanką Lipiński, poezją epiczną Woronicz, i tak dalej. Pozostawał jeden z ważniejszych przedmiotów: poezja dramatyczna. Oczy przyjaciół nauk zwróciły się na nowego kolegę, który mając zaledwie lat 25, po napisaniu kilku dzieł scenicznych wszedł był do tego poważnego grona. Był nim Franciszek Wężyk, syn stolnika wiślickiego, sędziego trybunału I instancyi departamentu warszawskiego. Ojciec przeznaczwszy każdemu z licznych swych synów zajęcie stósowne do jego usposobień, dla niego, jako najzdolniejszego, obrał karyjerę prawniczą. Usłuchał woli rodzicielskiej Wężyk, wstąpił do sądownictwa Księstwa Warszawskiego, i nawet w dość krótkim czasie doczekał się awansu. Jednak myśl jego była gdzieindziej: od aktów i protokółów odbiegała do skromnego biórka w mieszkaniu młodzieńca, gdzie leżały przygotowane i pozaczynane tłumaczenia Sofoklesa, i własne próby dramatyczne i dzieła Schlegla, Schillera . . . fantazyja ze sali rozpraw sądowych przenosiła się na deski sceny narodowego teatru i widziała tam dumne postaci królów i bohaterów

Polski i piękne królowych oblicza. Każda wiadomość z pola wojny ówczesnej wstrząsała nim do głębi i wywoływała hymn, odę, dytyramb, pean zwycięski. Z takim usposobieniem nie dziw, że młody Wężyk niedługo wytrzymał przy gnębiącym fantazyję zajęciu sądowniczym, lecz za pierwszą sposobnością pospieszył się je porzucić. Okoliczności temu towarzyszące bliżej opisał sam w pamiętnikach dotąd nie wydanych. Tu nadmienimy, że na uczczenie powrotu do Warszawy wojsk zwycięskich ks. Józefa po zajęciu Krakowa w r. 1809, napisał scenę dramatyczną p. 1. *Rzym oswobodzony*, przyjętą z wielkim uznaniem, że następnie grana w r. 1810 tragedia jego *Gliński*, wywołała w stolicy wielkie też uniesienie. Temu rozgłosowi przypisuje sam powołanie swoje, jako członka przybranego do grona świątłych mężów zasiadających w Towarzystwie Prz. Nauk w r. 1811; i to uznanie sprawiło, że napisanie rozprawy o poezyi dramatycznej przydzielono jednogłośnie utalentowanemu autorowi, który jeszcze świeżo literaturę dramatyczną z bogacił *Barbarą Radziwiłłówną*. Wzbraniał się podobno młody pisarz czując, że jego nowinkarskie pojęcia w tej materii nie zadowolą oczekiwań poważnego grona, że zbyt wielka różnica między ideałami jego a ideałami Laharpów i Osińskich. Przeczuwał, że mu śmiałe wyjawienie przekonań poczytanem będzie za odstępstwo. Przecież uledez woli kolegów musiał; nie zdołał nakazać milczenia swym przekonaniom. To też ziściło się, co przewidywał. Sąd złożony z Osińskiego, Niemcewicza, Koźmiana i Jana Tarnowskiego odmówił pracy Wężyka prawa do wyjścia drukiem pod firmą Towarzystwa, dlatego, że zamiast zebrać w jedno uświęcone powagą klasyków francuskich przepisy, poszedł zuchwale przeciw takowym i ośmielił się wbrew »dobremu smakowi« zalecać młodzieży wzór Shakespeara, i — o zgrozo — targnąć się na nietykalną *Atalię* Rasyna. Sprawozdanie deputacyi owiej czyli komisyi, rozbierane na posiedzeniu działu, wywołało jeszcze kilka ostrzejszych uwag, które na marginesie zanotowano. Charakterystyczne te napomnienia podajemy w odsyłaczach. Wężyk srodze dotknięty w swych najgłębszych przekonaniach, nie chcąc wystąpieniem przeciw Towarzystwu dawać gorszącego przykładu niekarności, zagłuszony i zmajoryzowany przez cały szereg powag ówczesnych, i jako jeden z najmłodszych pomiędzy niemi — ustąpił, zamilkł; wybrany nadto posłem na sejm r. 1812, a następnie powoływany do dalszych prac i go-

dności politycznych, przez czas burzliwych lat najbliższych mało nawet miał czasu i swobody umysłu do oddawania się swym zamiłowaniom. Rozżarzony wkrótce a tak namiętnie prowadzony spór klasyków i romantyków, popychając rycerzy nowych zasad zbyt daleko, odstręczył od nich Wężyka, który nie mógł solidaryzować z wszystkimi ich zachciankami. Raczej obrona reguł sztuki zdawała mu się być obowiązkiem wobec téj powodzi samowoli, stawiającej brak prawideł jako jedyne prawo, i grożącej zniszczeniem wszelkich zasad i pojęć prawdziwego smaku. Nie idzie zatem, aby całkiem na stronę Osińskiego i Koźmiana był się Węzyk przerzucił. Wydając od czasu do czasu nowe utwory dramatyczne, więcej do wzorów klasycznych niż do innych zbliżone, próbował jednak i w nich samych odstępować od uświęconych przepisów, ale tylko nieznacznie, ostrożnie, jakby w obawie aby nie dać zgorszenia. W dodawanych do nich rozprawkach jeszcze zręczniejsz starał się wykazać potrzebę pewnych zmian w przyjętych zasadach, n. p. co do trzech jedności. Do literackiego rzemiosła jednak coraz bardziej się zniechęcał — chcąc zachować zbawienny we wszystkiém środek, widząc błędy tak klasyków jak romantyków, odosobnił się od obu obozów. Ci się go wyparli — tamci przyjąć nie chcieli.

Przerzucony odtąd w inne okolice kraju, oddany zajęciom ziemiańskim, obywatelskim i wreszcie przewodnictwu najprzedniejszej instytucji naukowej w Polsce, nie porzucił jednak pióra, owszem pisał, tworzył dramata i zastosowywał w nich nabyte w młodości pojęcia, tém śmieliej, że nie myślał o ogłaszaniu ich drukiem. Dzieła jego coraz bardziej uwydatniały przejęcie się Schillerem, nawet Shakespearem, coraz bardziej tchną realizmem i prostotą prawdy, a od reguł o dawnych jednościach tak dalece odstępują, że przedstawienie ich na scenie nabawiłoby z tego powodu dyrekcje teatrów niejednej trudności. Mimo to doczekać się musiał, że jeszcze starcowi powtarzano wyrok przed laty ogłoszony, i że autor rozprawy z r. 1811 i twórca dwóch *Bezkrólewion* przeszedł do historii jako zacofany klasyk Księstwa Warszawskiego, na równi z Osińskim i Koźmianem. . . . Skarżył się niekiedy gorzko na tę niesprawiedliwość w swych poufnych listach i zwierzeniach, a jednak właściwie skarga nie zupełnie słuszna. Inny byłby sąd współczesnych, gdyby Węzyk utworów swych nowszych nie był (prócz kilku drobnych ułamków), trzymał w zamknięciu.

Razem z niemi przechował wszakże i świadectwo swych teoretycznych reformatorskich usiłowań: rozprawę młodocianą i odprawę, jakiej doznała od ówczesnego areopagu literackiego. Dokumenta te interesujące poprzedzamy jeszcze krótką uwagą o organizacyi Towarzystwa, z którego aktów pochodzą; uwaga ta uzupełnia braki w tym względzie pracy Fryderyka hr. Skarbka, ogłoszonej w Roczniku Towarzystwa naukowego krakowskiego z r. 1860 p. t. *Wspomnienie o warszawskiém Towarzystwie Przyjaciół nauk.*

Towarzystwo rzezone składało się z członków czynnych w liczbie 60, i z nieograniczonej liczby członków przybranych, honorowych i dopuszczonych. Do czynnych zaliczanemi bywały tylko powagi świata naukowego lub literackiego. Przybrani rekrutowali się wśród młodszego pokolenia, lecz obowiązki mieli te same tylko prawa mniejsze. Honorowym mógł zostać kaźden, nawet cudzoziemiec, którego protekcya wydawała się pożyteczną; kwalifikacyja naukowa była zupełnie zbyteczną. Dopuszczeni byli zastępem pomocników, z wewnętrznego organizmu wykluczonych i do posiedzeń wyborczych nieprzypuszczanych; statuta późniejsze zamieniły ich na członków korespondentów. Również ilość członków przybranych została później do 40 ograniczona.

Członkowie czynni i przybrani podzieleni byli na poszczególne wydziały, czyli działy, początkowo trzy, to jest a) dział matematyczny, b) filozoficzny, c) dział historii, literatury, języków szczególnie słowiańskich i sztuk wyzwolonych. W drugiej połowie istnienia towarzystwa, od r. 1814 zredukowano działy do dwóch, mianowicie a) umiejętności fizycznych, matematycznych i sztuk — czyli krótko: umiejętności i b) nauk, t. j. humaniorów. Prócz tego działy rozpadały się jeszcze na sekcye. W r. 1811 i 1812, gdy Wężyk zasiadł w gronie Towarzystwa, było działów aż cztery: I fizyczny i matematyczny, II dział historii, III dział literatury, IV dział sztuk wyzwolonych.

Oprócz publicznych posiedzeń odbywanych dwa razy w roku i ogólnych posiedzeń prywatnych raz w miesiąc, odbywały się posiedzenia kaźdego działu dwa razy na miesiąc. Na posiedzeniach roztrząsano prace dostarczane według statutu przynajmniej raz w ciągu lat sześciu przez członków czynnych i przybranych, i rozdzielano prace pomiędzy siebie.

Kaźda praca udzielona Towarzystwu czy to przez któ-

rego z członków czy przez osobę obcą, czy na polecenie, czy też bez tego, czy wreszcie do ogłoszenia, czy dla zasięgnięcia rady — roztrząsaną była w ten sposób. Prezes przydzielał ją działowi odpowiedniemu. Przewodniczący działu wyznaczał deputacyję z kilku osób złożoną do rozważenia pisma. Deputacyja potem na posiedzeniu działowem przedkładała treść dzieła i jego recenzyję, dział dyskutował jeszcze nad tém, wreszcie wyniku tych narad udzielano zgromadzeniu ogólnemu, a wypisu recenzji i uwag działu autorowi pracy. Jeżeli autor żądał dyskusyi nad tym sądem na posiedzeniu ogólnem, rozstrzygała o przyjęciu lub nieprzyjęciu pracy większość trzech czwartych krzesel. Dzieło przyjęte przez Towarzystwo, miało prawo wyjść pod jego firmą na tytule — opatrzone niejako paszportem dla szerszej publiczności. Jeśli autor nie poddał się uwagom Towarzystwa, praca traciła prawo wyjścia pod tą zaszczytną firmą, a nawet odpadało czytanie jęj na posiedzeniu publicznem. Do ogłoszenia pracy w roczniku Towarzystwa potrzeba było przyzwolenia dwóch trzecich wszystkich członków.

Towarzystwo ogłaszało zagadnienia do rozwiązania — do czego wezwani byli nietylko członkowie, ale i obcy i zagraniczni. Wreszcie polecało Towarzystwo niektóre prace swoim członkom, a raczj ci ostatni robierali pomiędzy siebie tematy uznane za godne obrobienia i podejmowali różne zadania z natury rzeczy powadze Towarzystwa odpowiednie. W ten to sposób powstały obrazy różnych panowań królów polskich. W ten poczęści sposób wyszedł słownik Lindego; tą drogą poszły usiłowania około ustalenia pisowni polskiej.

Lecz oto dokumenty, które poprzedzić powyższemi uwagami uważaliśmy za rzecz potrzebą. Z tego, co się powiedziało, wypływa ich ważność historyczna. Sądzimy jednak, że przedstawiają prócz tego inny jeszcze interes.

Jakkolwiek od r. 1811 do téj chwili dużo nagromadziło się dzieł teoretycznych tyczących się dramatycznej poezyi, jakkolwiek mianowicie Niemcy, że wspomnimy tylko Roschera, Freytaga, Kleina, i t. d. tyle tomów temu przedmiotowi poświęcili, że zdawałoby się, iż go już całkiem wyczerpnęli — to przecież niniejsza mała stosunkowo rozprawka nie będzie może i z téj strony bezpożyteczną, zwłaszcza gdy jest napisana w mowie polskiej, mniej bogaty niż inne mającej inwentarz tego rodzaju prac czysto teoretycznych. Z góry uprzedzić wypada, że wiele w nięj rozwiniętych za-

patrywań jest przestarzałych, że niepodobna pisać się na lekceważące zdanie o rodzaju pośrednim stojącym między tragedją a komedyją, o tym biednym, wzgardzonym, »bezpłciowym« dramacie, który mimo to tak zawładnął obecnie sceną wszystkich narodów. Sam autor musiał później zmienić swój młodzieńczy sąd o nim, gdy w utworach wieku późniejszego właśnie na pole dramatu się przerwucił. Również *cum grano salis* tylko przyjmujemy zdanie przychylne Wężyka o dziełach dramatycznych z tendencyją polityczną, przyczém prawa tego, przyznanego bezwzględnie tragedji, odmówiono komedyi; o czasie trwania działania, który będzie najprawdłowiej obliczony, jeżeli nie przedzie czasu do przedstawienia scenicznego potrzebnego, a liczbą dni nie może w najgorszym razie przekroczyć liczby aktów; o jedności miejsca, którą się mniej krępuje Wężyk niż klasycy francuscy lecz zawsze jeszcze dość ściśle ją chce pojmować, i o ilości działających osób, pod którym to względem za wzór stawiony jest Alfieri, gdyż nie wprowadza nigdy więcej nad pięć osób w swe sztuki. — Przecież obok tych opinii, rozwinięte w téj rozprawie zasady zdrowe i wytrzymujące krytykę nawet naszej krytycznej epoki, rzucające światło nietylko na stanowisko autora i smak ówczesny, lecz na samą nawet rzecz traktowaną, i wykazujące tak dobitnie ujemne strony zakorzenionych wówczas wyobrażeń estetycznych lubo uświęconych tradycją i genijalnemi wzorami — sprawiają, że nie wachamy się wyrazić przekonanie, iż dziś jeszcze, po 60 przeszło latach od chwili napisania, rozprawa Wężyka czytana być może z pożytkiem.



FRANCISZKA WĘŻYKA

O POEZJI DRAMATYCZNEJ.

(Rzecz napisana w Warszawie 1811 roku).

—○—
Si quid novisti rectius istis,
Candidus imperti, si non, his utere mecum.

Horatius.

Trudne do wykonania przedsięwzięcie dzieło. Ani z samym ogromem rzeczy walczyć mi przyjdzie. Niepewność zasad, wzory fałszywe, zakorzenione przesady: oto są mnogie do pokonania zawady. Niezbędzie odwagi; a jeżeli wielkości zamiaru nie wydołają siły, w samych błędach zostaną użyteczne dla innych przestrogi.

W czasie obecnym nic powszechniejszego nad teatr, nic obfitszego nad płody dramatyczne, nic mierniejszego nad one. Czyli już poprzednicy nasi wyczerpali źródło prawdziwego natchnienia? czyli wieki niniejsze potępione są na to, ażeby z ich łona nic trwałego urodzić się nie mogło, trudno przeniknąć. Ani wymówi niedostatek prawideł. Prawdziwy genjusz, sam bez obcej pomocy, zdoła się wynieść do téj wzorowej drogi, którą wyższość jego wskazuje. Lecz nie każdy odebrał tę cząstkę bóstwa w podziale. Jest środek między genjuszem a strętliwością umysłu. Czyli go talentem, czyli, zdolnością nazwiemy, czyli w tym lub innym przedmiocie jego pierwiastki, wzrost i postępy zajmą naszą uwagę; przyznać wypadnie, że prawidła są jego żywiołem, dobre wzory podniecą, ciągła baczność na jedne i drugie zbliżonym ku doskonałości zakresem.

Jak prawa, któremi się rządzi społeczność, tak prawa sztuki, która w niej ludzi działających wystawia, odmienne są w stosunku narodów

i wieków. Lecz równie pierwsze jak drugie mają pewne, ogólne a tkwiące w naturze człowieka zasady, które do wszystkich ludów i wieków przystosować się dadzą. Wytknięcie tych niecofnionych zasad, rozjaśnienie stosunków, w których poezycja dramatyczna z narodami i wieki zstawać może, zbliży nas do zamierzonego celu i ku wystawieniu w przyzwoitym związku całości praw dramatycznych doprowadzić zdoła.

Naród nasz nie dał się uprzedzić innym w innych poeziji rodzajach. Lecz miłość własna przeszlaby wszelkie granice, gdybyśmy tożsamo o poeziji dramatycznej twierdzili. Wszelki skutek musi mieć pewną przyczynę. Zgłębiając pytanie, z kąd to pochodzić mogło, w samych narodowych usposobieniach, w przeznaczeniu na prowadzeniu rolniczego i wojennego życia znajdziemy dostateczną odpowiedź. Nie znali dawni Polacy teatru. Rozsypani po włościach, w przewracaniu ojczystej ziemi i sposobieniu się ku jój obronie szukali źródła bogactw i cnotliwej zabawy. Rzadkie miasta, rzadka potrzeba przemieszkiwania w onych. Wojna albo publiczne obrady zgromadzały ich niekiedy. Ustała potrzeba ojczyzny, ustały zjazdy. Bez różnicy pory roku każdy wracał do przodków zagrody. Wieki późniejsze przeobraziły naród. Za niepodległość straconą zyskaliśmy polor mniemany. Wychowanie u obcych, wkradające się zbytki spłodziły konieczność przebywania w miastach — ztąd początek teatralnych widowisk. Nie było pisarzy w tym rodzaju poezyi — obcy przyszli na pomoc. Ztąd mnóstwo tłumaczeń dzieł dramatycznych z różnych języków; ztąd smutna naśladownictwa potrzeba. Ten chciał śpiewać z Włochami, ów z Francuzami wzdychać; ten żądał okropności angielskich, tamten rozmaitości niemieckich. Nikt nie usiłował wynieść się do wzoru w własnym języku i kraju!

Kiedy więc przez nieodzowny wpływ obyczajów i czasów dramatyczne widowiska zamieniły się dla nas w potrzebę, dołóżmyż starania, ażeby z nich jak najobfitsze wyczerpać korzyści. Niech dla nas teatr stanie się wzorową obyczajów szkołą. Niech wielkie prawdy, dążące do ubudzenia dzielności narodowego ducha, niech sławne czasy wielkości i potęgi ojczystej, niech znakomite naddziadów czyny w żywych obrazach odnowią się przed oczyma naszymi. Ani potrzeba nam szukać wzorów gdzieindziej, mając ich podostatek w dziejach ojczystych. Ani się godzi nakłaniać ucha na bluźniercze poszepty, jakoby ziemia nasza niepłodną była w te cnoty i dzieła, któreby zdołały stać się dramatycznej poeziji przedmiotem. Podobnie sądzi, kto niechce albo nie umie poznać się na własnej wartości. To poniżające mniemanie przechwyciliśmy od wielkich zinałd pisarzy wieku Ludwika XIV. Woleli oni Azyjanom i Afrykanom pożyczać francuskich obyczajów i myśli, niżeli je zwrócić swym ziomkom, i tych na miły widok dla ziomków w przyzwoitych obrazach i kształtach wystawiać.

Lecz jeżeli chwalebna jest rzeczą puścić się w tak piękny zawód,

nie łatwo przyjdzie odnieść palmę zwyciężką. Oprócz prawideł sztuki potrzeba nadto zgłębionej znajomości dziejów i obyczajów narodu. Tam jak w czystym zwierciadle objawia się treść rzeczy, której prawdziwy dowcip wysokość poezyi, a sztuka przywoity tok i porządek nadać potrafi.

Jakożkolwiek tego wyniosłego celu mała liczba pisarzy dostąpić zdoła, przecież i same usiłowania w tój mierze nie zostaną bez chwały. Tym tylko sposobem teatr narodowy powstanie. Może on będzie mniej powabny, mniej wykształcony niż obce, lecz mojem zdaniem lepiej jest mieć jakikolwiek a własny, niżeli nie mieć żadnego.

Prawidła dramatycznej sztuki, które wyłożyć zamysłam, są czerpane z przyrodzenia rzeczy, z doświadczenia i kilkoletniej rozwagi. Dawni i nowi pisarze byli ku użytecznej pomocy. Rozkład materyi natura przedmiotu wskazała. Z prawideł ogólnych wypływają szczególne. Przykłady jedne i drugie wspierają.

Wolny od kajdan przesądów, pisząc dla narodu wolnego, będą się starał walczyć z temi niewolniczymi ustawami, które kępują dowcip, obłąkują rozsądek i tłumią w sercach człowieczych przyrodzonych uczuć popędy. Ten rodzaj umysłowego ciemnienia najdolegliwszy jest ze wszystkich. Przemoc go narzuciła, nieudolność przyjmuje.

Ani chcę mniemać, aby to dziełko od wszelkiej wady wyjętém być mogło. O to się jedynie starałem, czego Horacy po każdym pisarzu wyciąga: *Optimus ille est, qui minimis urgetur.*

—*—

O POEZJI DRAMATYCZNEJ.

CZĘŚĆ I.

Co jest poezja dramatyczna, jaki jéj podział, źródło, prawidła, w krótkich wyrazach opiszę.

ROZDZIAŁ I.

Co jest dramatyczna poezja?

Drama, wyraz pochodzący od słowa greckiego δραμα, działam, właściwie oznacza działanie. Ztąd się więc jasno wywodzi, że przedmiotem dramatycznej poezyi są czynności czyli działania. Lecz

te czynności mogą być tak rozmaite jak ludzie. Są, którzy rodzą się i umierają, żadnego śladu nie zostawiając po sobie. Podobnie między czynami najznakomitszych bohaterów i mężów znajdują się takie, które na jeden kres pospolitości przestąpić nie mogą. Innych działań wymaga dramatyczna poezycja. Ażeby osiągnąć wysokiego jej celu, potrzeba rzeczy naukodajnych lub wielkich, całą ludzkość lub część jej dotykających.

Tu jest granica między historiją a dramatyczną poeziją. Piérwsza bez żadnej różnicy dzieje i wydarzenia opiewa; druga te tylko wybiera, które są zdolne ku osiągnięciu wysokiego poezji zamiaru. Piérwsza nie pomija żadnego rysu, kreśląc życia narodów i ludzi, a na prostej opowiedzi tego, co się zdarzyło, przestaje; druga z wyższego zakresu ogarniając rzeczy, nie zważa drobnostek, wielkie czyny podnosi, z odwiecznych grobowców znakomite męże przed oczy potomnych wywodzi, odnawia ich dzieła, zgadnie myśli, mowy powtarza i wydobywa na jaw najtajemniejsze skrytości.

Tak więc dramatyczna poezycja jest sztuką wystawiania znakomitych działań ludzkich w takim sposobie i kształcie, jak gdybyśmy tych ludzi mówiących i działających przed sobą widzieli, czyli raczej: poezycja dramatyczna jest naocznie wystawionych czynów ludzkich poeziją.

ROZDZIAŁ II.

Podział dramatycznej poezji.

Jak czyny ludzkie dzielą się na domowe i te, które do powszechnego życia należą, tak poezycja tych czynów dwa przypuszcza rodzaje. Ztąd komedyja, która piérwsze wystawia, ztąd trajedyja, która wyższego rzędu osoby i czyny wyprowadza na scenę. Piérwsza w granicach domowego pożycia zawarta, jego śmieszności, wady lub cnoty za przedmiot swoich igraszek wybrała; druga wielkie cnoty lub zbrodnie, wielkie pomyslności albo niedole, słowem to wszystko, co tylko ludzkość całą lub znakomitą jej częśćkę obchodzić i dotykać może, przynależa.

Oprócz wspomnionych rodzajów dramatycznej poezji, smak dobry i zdrowy rozsądek nie przypuszcza innego. Lecz jest nadto z wynalazku dzisiejszych wieków trzeci rodzaj, pośredni, z dwóch piérwszych zmięszany, a tego hermafrodytę nowego imieniem dramatu ochrzczono. Wszakże drama (jak się już wyżej rzekło) jest ogólnym nazwiskiem, równie trajedyi jak i komedyi właściwym. Dlatego tym nijakim rodzajem dramatycznego utworu wszyscy wzorowi pisarze wzgardzili.

ROZDZIAŁ III.

Początek dramatycznej poezyi.

Jest utwierdzone przez wieki mniemanie, że poezycja dramatyczna wzięła swój początek u Greków. Dzieje téj sztuki piérwszego wzmiankują Thespisa, który przejeżdżając z miejsca na miejsce na swoim wozie wędrownym, wyprawiał Grekom rozmaite widowiska. Lecz według świadectwa Platona¹⁾ dramatyczna poezycja nierównie ma dawniejszy początek. Potwierdza to mniemanie Casaubonus w swoim traktacie o satyrycznej poezyi²⁾ Cóżkolwiekby utrzymują w téj mierze uczeni, to tylko pewna, że satyra, której celem była poprawa obyczajów i wyszydzenie śmieszności, urodziła komedyję. Wyraz ten jest z dwóch greckich wyrazów *κωμη* miasto i *αιδω* śpiewam złożony; bowiem w początku grywali komedyje aktorowie z miasta do miasta wędrujący. Mniej znakomitej pobudce winna jest byt swój trajedyja. Kozioł uszkodził poświęcone Bachusowi winnice. Zabito kozła na cześć znieważonego boga. Odtąd Bachus w podobnym sposobie odbierał doroczne ofiary, a pieśni przy nich śpiewane zwały się trajedyjami czyli śpiewami o kozle, jak to oznacza źródłosłów trajedyi, od tych greckich wyrazów *τραγος* kozioł *ωδη* pieśń.

Takowe pienia nucone były od pewnej liczby osób nazwanéj chórem. Thespis piérwszy przydał jednego aktora chórowi, a ten po odbytych śpiewach opowiadał słuchaczom stósowne do okoliczności zdarzenia. Obdarzony twórczym dowcipem Eschil więcéj przydał osób chórowi, a z mieszaniny niekształtnej rzecz porządną utworzył. Niedługo po tym wielkim pisarzu powstał Sofokl, Eurypides i mnóstwo innych. Dwaj wymienieni poeci doprowadzili sztukę dramatyczną do takiej doskonałości, że dotąd nikt ich przewyższyć, a nawet zównać się z nimi nie zdołał.

Szczęśliwemu dowcipowi Greków, który w każdym przedmiocie gustu najwyższą doskonałość ujrzeć był zdolnym, winni jesteśmy (powiada Sulzer³⁾), że z grubego a nawet dzikiego naśladowania znako- ✓

¹⁾ Plato w swojej rozmowie pod nazwiskiem Minos tak utrzymuje: *'Η δε τραγωδια εστι παλαιον ενθαδε, ονχ ως οιοιται, απο Θεσπιδος αρχαιμενη ονδ' απο Φρονιχου, αλλ' ει θελεις εννοησαι, παρν παλαιον αυτο ερηησεις ον τηςδε της πολεως ερηημα.* Minos. Cap. XVI.

²⁾ Satiricae igitur poëseos non secus, ac tragoediae et comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetustissimi mortales collectis frugibus cogere soliti, ut animum relaxarent ac jucunditati se darent. De satirica poësi.

³⁾ Allgemeine Theorie der schönen Künste von Johann Georg Sulzer. Tom. II. Arti: Drama. ✓

mitych czynności, powstała sztuka wystawienia przed oczyma naszemi tego wszystkiego, co tylko w życiu i wydarzeniach człowieczych zajmującego być może, a to w tak żywym, naukodajnym i przyrodzonym sposobie, iż słusznie mniemać możemy, że się wpatrujemy w samą naturę.

ROZDZIAŁ IV.

Na czém zależy poezycja dramatyczna, jakie są jej prawidła.

Rzekło się wyżej (w Rozdziale I), że poezycja dramatyczna jest sztuką wystawiania znakomitych czynów ludzkich, w takim sposobie i kształcie, jak gdybyśmy tych ludzi działających przed sobą widzieli. Lecz każda sztuka musi mieć pewne i niewzruszone prawidła. Ma je bezwzględnie dramatyczna poezycja. Tkwią one w naturze rzeczy. Tych wyszukanie będzie następujących uwag przedmiotem.

Ut pictura poesis. Jak malarstwo poezycja, powiedział nieśmiertelny Horacy. Ten trafny wyraz stał się zatwierdzoną przez wieki wyrocznią. W nim się zawiera to niewzruszone i każdemu rodzajowi poezyi właściwe prawidło, ażeby wszelkie obrazy, wszelkie naśladowania ludzkich czynności czerpane były z tego świętego źródła, którem jest jedna i odwieczna natura. Ona sama powinna kierować natchnieniem poety. Na niej polega harmonija czynów i uczuć ludzkich. Tę porozumieć, tę innym objawić jest najwyższym celem poezyi.

Chcąc to, co się już rzekło, zastosować do sztuki, o której piszemy, wynika pierwsze, fundamentalne a nieodzowne prawidło. Ażeby wszelkie działania i mowy, w każdym stosunku i wydarzeniu, były proste i naturalne, to jest tak zgodne z przyrodzeniem osób i rzeczy, które się wystawia, jak gdyby z nimi składały jednakim tchem ożywioną i nierozdzielną jedność.

Rozjaśniając to ważne prawidło, zbliżymy się do dwóch innych z tego pierwszego, jakby ze źródła owego wynikających. Ażeby wszelkie działania i mowy były proste a naturalne, potrzeba się zagłębić w poznanie wszystkich tajników serca i przyrodzenia ludzkiego, odkopać źródło wzruszeń i namiętności; każdej z nich naznaczyć przyzwoite miejsce, ruch, harmoniję, każdą z nich do osób i czasów stosować.

Nie na tém koniec. Jak w przyrodzeniu nie ma dwóch istot zupełnie podobnych, tak niepodobieństwem jest znaleźć dwóch ludzi, którzyby do siebie zupełnie podobnymi byli. Kto przeto kilka osób mówiących i działających wystawić chce, musi każdą oddzielném nacechować piętnem, każdej oddzielny sposób wynurzania swych uczuć naznaczyć. Ta różnaitość znamion podwajając się musi w miarę odmiennych stosunków

i położenia. Jakże tego dokazać? Prosty sposób, lecz niemniej trudny dlatego. Chcąc tak ważnego celu dostąpić poeta, powinien się przeobrazić w działające osoby, wniść w ich stan, obowiązki, stosunki, uczucia, działać i mówić jak one. Tak zapomniawszy o sobie, ma być tym tylko, którego wystawia, z nim razem czuć i cierpieć, cieszyć się lub płakać, wznosić się albo upadać. To ważne prawidło powinno być na nieustanném baczeniu. Tym jednym sposobem ustrzedz się można zdradzieckich sideł, które miłość własna zastawia. Nie uniknęli ich najznakomitsi mistrzowie. Jak często wpadał w nie ów twórca teatru we Francyi Kornel, samo odczytanie dzieł jego dowiedzie.

Wracając się do początku dwóch poślednio wyłuszczonych przepisów, powtórzmy wiekami utwierdzone mniemanie. To tylko jest piękne, co zgodne z naturą. W jęj księdze czerpać winniśmy żadnej odmianie nie uległe wzory. Ona sama dostarczy z hojnością poecie tych świetnych obrazów, które staną się podziwieniem najodleglejszych wieków. Za jęj przewodnią uniknąć on zdoła rażących uchybień, któremi ta wszech rzeczy mistrzyni, za przestąpienie swych granic, lichych pisarzy dzieła naznacza.

Teraz postawmy się w miejscu dramatycznego poety, a zgłębiając naturę przedmiotu, o którym pisać zamierzylismy, rozważmy, na co szczególniejsze względy zwrócić mu należy, chcąc utworzyć porządne i na istotnych prawidłach sztuki zagruntowane dzieło.

Najpierwszém staraniem tego, co się do pisania dramatu zabiera, powinno być założenie celu. Następnie konieczna potrzeba układu czyli rozporządzenia wszystkich części dramatu, z których złożona całość ma zamierzonego celu osiągnąć. To rozporządzenie prócz innych prawideł, dotknie materyi osób użyć się mających do dramatycznego działania. A że każda z nich powinna mieć właściwy sobie charakter i obyczaje, przeto wystawienie onych w przyzwoitych kolorach równie bacznego wymaga starania. Lecz charakter, działania i myśli osób do dramatu użytych wydają się przez mowę, przeto właściwość stylu czyli języka również jest ważném, jak nieodzowném prawidłem.

Tym kształtem, w każdym dramatycznym utworze, te cztery rzeczy na szczególniejszym zostawać powinny względzie:

- ✓ 1. Cel dzieła.
2. Układ onego.
3. Wystawienie charakterów i obyczajów działających osób.
4. Styl czyli język tychże osób.

Rozbiór tych czterech przedmiotów wykaże nam jasne i niecofione sztuki dramatycznój prawidła.

ROZDZIAŁ V.

O celu dzieł dramatycznych.

Jak wszystkie dzieła ludzkie do pewnego celu zmierzać powinny, tak i w dramatycznym poemacie cel i zamiar poety jasno wykazanym być musi. Inaczej pierwsze zamieniłyby się w dowolne czyny od ślepego kierowane trafu; drugie byłoby czczym zbiorem bezużytecznych działań i myśli.

Cel ogólny dramatycznej poezji, równie jak innych jej rodzajów, trafnie oznaczył Horacy:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae.

Cel szczególny dzieł dramatycznych może być trojaki: albo moralny, albo polityczny, albo religijny; albo też z dwóch lub trzech dopiero wytkniętych celów złożony.

1. Cel moralny zależy na wyjaśnieniu i udowodnieniu praktycznym jakiej ważnej przez swoje skutki moralnej prawdy. Wszelkie więc działanie osób do dramatu użytych ma dążyć ku wykazaniu takiego celu, a prawda moralna, którą autor wystawić zamierzył, przez wszystkie czynności przebijając, i u kresu samego działania, w zupełnym blasku objawić się powinna. Cel ten wyniosły, zarówno obydwom rodzajom dramatu właściwy, całą ludzkość dotyka. Dlatego pod tym względem utworzone dzieła mogą się wszędzie i zawsze podobać.

2. Dzielniejsze w swych skutkach, aczkolwiek szczuplejsze w obrębie swego działania, jest drama w celu politycznym stworzone. Cel ten zawisł od wystawienia narodowi, dla którego się pisze, znakomitych z dziejów ojczystych wypadków, pod względem wpływu, jaki te mieć mogły na szczęście albo nieszczęścia krajowe. Tym sposobem na końcu działania objawi się umysłom słuchaczy jaka ważna polityczna prawda, która przez przyrodzony skutek znakomite uwagi obudzić musi. Podobne drama do tego narodu wyłącznie należeć będzie, z którego dziejów treść onego wyczerpaną została. Lecz i obce zdarzenia mogą niekiedy, przez reakcję (że tak powiem) na serca słuchaczy celu politycznego osiągnąć. Gdy wystawione czyny niejaką zgodność i podobieństwo z okolicznościami krajowymi mieć będą; gdy mniemania i dzieła ludu obcego znajdują się w powinowactwie, z dziełami i mniemaniami naszymi, natenczas drama, aczkolwiek nie z narodowych czerpane dziejów, może sprawić skutek podobny przez podobne przyczyny.

Cel polityczny zawsze trajedyi, lecz rzadko bardzo komedyi przystoi.

Nie będziemy się rozwodzić nad całą ważnością tak wielkiego celu dzieł dramatycznych. Odnawiać znakomite czyny naddziadów przed oczyma potomnych, wystawiać czasy wielkości i sławy ojczystej narodu,

malować w żywych obrazach cnoty i poświęcenia się bohaterskie za sprawę kraju, tych, którzy tak bliskim powinowactwem z nami złączeni, częstą nas samych i bytu naszego składają; obudzać w narodzie najszlachetniejsze uczucia miłości ojczyzny i pospolitego dobra: oto jest wyniosłe przeznaczenie, oto jest najpiękniejszy zawód dla dramatycznego poety. Tym sposobem śmiało powiemy, że dzieła, które tak chwalebno dopinają celu, obok przyjemności najwyższej, jakiej każdy rodak doznaje, widząc chwalebne swych przodków dzieła, nie mało do utrzymania charakteru narodowego w nietkniętej całości przyczynić się mogą. Czuli to przed wszystkimi Grecy. Ojczyste jedynie przedmioty zajmowały ich scenę. Któregoż młodzieńca serce nie zawrzało świętym zapałem miłości swój ziemi, gdy wielki Eschyl w trajedyi pod nazwiskiem Persowie, znakomite czyny poświęcenia się i męstwa swych ziomków, w czasie chwalebnie dokonanej z Persami wojny przed oczy widzów wystawił.

3. Cel religijny jest najwyższym zakresem dramatycznej doskonałości, tak jak religija jest najwyższym punktem wszystkich uczuć człowieka. Cel ten zależy na wydaniu w całym swym świetle, wielkiej i nieodzownej religijnej prawdy, przed której skutkami wszelkie usiłowania człowiecze, sam nawet rozum upada. W rzeczy, której ten cel nadany, już nie sam człowiek, lecz wyższa działa istota. Ztąd idzie godność, ztąd cała wielkość, która dzieła podobnego rodzaju otacza.

Cel religijny do samej trajedyi wyłącznie należy. I tu greccy pisarze powinni być naszymi wzorami. Ich trajedyje pospolicie do celu politycznego cel religijny łączyły. Nie było wyższego traiczości rodzaju. Uczyla religija, że wszystkiem na świecie rządzą bogowie; że święta Przeznaczeń Księga jest dla samych bogów prawidłem. Przepowiedziano Edypowi z dzieciństwa ¹⁾, że ojca własnego zabije, własną matkę pojmie za żonę. Próżno rodzicę takową wróżbą strwożeni, wystawiają go na nieuchronną zgubę. Żyje Edyp, bo tak nakazały od wieków niezbędne wyroki, chowa się w obcym domu, nieświadom losu swojego i rodu. A ledwie opuścił te progi gościnne, które go rzuconemu na pastwę zwierzętom w niemowlęctwie przyjęły, potyka nieznanego mu ojca Laja, tebańskiego króla, i w zwadzie, którą z nim toczy na drodze, odbiera mu życie. Nie tu jest koniec jego niedoli. Osierocony tron tebański po zabójstwie Laja, i ręka żony jego Jokasty temu ma pójść w nagrodę, kto potrafi rozwiązać zagadkę, niszczącej Teby potwory. Stawa Edyp, a przez swój dowcip zyskuje wyznaczoną nagrodę. Pojmuje Jokasta syna swego za męża; Edyp na tronie tebańskim osiada.

¹⁾ Jedną z najslawniejszych trajedyj Sofokla jest Edyp król. Tę wraz z innymi jego dziełami przełożyć na język ojczysty, jeśli czas i siły dozwolą, jest oddawna moim zamiarem.

Lecz gniew boży i tu go ścigać nie przestał. Powietrze niszczy kraje berłu Edypa poddane. Badają o przyczynę tój klęski wyroczeni. Śmierć nie pomszczona Laja, odpowiada Apollo Delficki. Szuka więc Edyp zabójcy poprzednika swojego. Jakże się dumieje, gdy go w sobie samym znajduje! jak rozpacza, gdy się ród jego cały i pasmo nieszczęść odkrywa! Kończy się scena okropna śmiercią Jokasty, oślepieniem i wygnaniem Edypa. Odchodzą widzowie głęboko przejęci tą prawdą: że napróżno działają ludzie przeciw boskim wyrokom, że wszelkie usiłowania, najwyższa nawet dostojność, nie uchroni od najwyższej niedoli tego, nad którym z woli bogów cięży żelazna przeznaczenia ręka. Oto cel wielki! oto prawdziwa traiczność!

Są, którzy utrzymują, że przedmioty z nowszych dziejów czerpane nie zdołają osiągnąć religijnego celu. Inne jest nasze zdanie w tój mierze. Owszem, dążenie do tego wyniosłego celu, wsparte na niewzruszonych religii naszej zasadach tém jawniejsze i okazalsze być może od tego, które się na dawnych pogan religii gruntowało, im jawniejsza jest wyższość tójże religii od bajecznych podań starożytności. Za piękny przykład w tym względzie służyć może trajedyja pod nazwiskiem *Atalii*, dzieło nieśmiertelnego *Rasyna*. Tym wzorem zachęeni pisarze, przenosząc na scenę podobne zdarzenia i dzieje, mogliby usprawiedliwić moje mniemanie. Ani zabraknie przedmiotów dla tych, którzy chcą i umieją ich szukać. Ież jest bliższych wypadków, w których losy narodów i ludzi, jakby władane niedościgłą przeznaczenia ręką, pomimo najzaciętszych usiłowań człowieczych, zmierzają do wytkniętego dla siebie kresu. Ież scen pysznych wystawiłby zdołały te ciągłe zapasy, które dzielni mężowie w podobnych razach z losami przeciw nim walczącemi staczają.

ROZDZIAŁ VI.

O układzie dzieł dramatycznych.

Układ dzieł dramatycznych czyli porządne i naturalne rozłożenie wszystkich części dramatu, zawiera w sobie środki, które ku dopięciu zamierzonego celu poruszanemi i użytymi być mogą. A jako na piękném uporządkowaniu części zależy harmonija całości, tak od naturalnego układu dzieł dramatycznych ich piękność i doskonałość zawisła.

Ażeby niniejsza materyja, tak obszerna z swojej istoty, tak ważna z skutków, dokładniej porozumianą i zgłębioną być mogła, podzielim ją na cztery części: w piérwszej powiemy o treści czyli osnowie dzieł dramatycznych; w drugiej o czasie i miejscu, w którém się też dzieła odbywać mają; w trzeciej o działających osobach, ich liczbie, potrzebie; w czwartej o mechanizmie dramatycznym czyli o podziale na akty i sceny.

§ 1. O treści czyli ośnowie dzieł dramatycznych.

Osnowa każdego dramatu powinna być ważna, prosta i jedna.

Ważność osnowy zależy na tém, ażeby nie wprowadzać na scenę rzeczy pospolitych i codziennie zdarzyć się mogących, z których nie wypływa nauka, a które w żaden sposób do wysokości poezyi wzniezione być nie zdołają.

Prostota zawisła od jasnego wyluszczenia rzeczy, o którą idzie, bez pomieszania nadzwyczajnych zawikłań i nie podobnych do wiary wypadków. Tak więc prostota a naturalność w niczem się nie różnią od siebie.

Jedność osnowy dzieł dramatycznych czyli (co na to samo wychodzi) jedność działania, jest tém nieodzowném prawidłem, na które wszyscy pisarze, wszystkie narody i wieki przystały. A jako jedność w naturze i wszystkich towarzyskich sprawach jest najwyższym doskonałości punktem, tak jedność działania zwać się powinna najwyższym zakresem dramatycznej pięknoty. By ją ściśle zachować, należy wszystkich osób mowy i czyny ku jednemu zwrócić celowi. Podwójne działanie musi rozerwać uwagę słuchacza, a niepewność i wanie się jego za sobą pociągnąć. Lecz dążenie wszystkich osób do jednego zamiaru, tych usiłowania, ażeby go jak najrychlej osiągnąć, tamtych przeszkody, ażeby temu zapobiedz, wystawi owo ścieranie się uczuć i walkę namiętności, w których nierozdwojone serce idzie za przedmiotem uwielbienia swojego, towarzyszy mu we wszystkich czynach, z nim razem cierpi lub działa, cieszy się lub smuci.

Z tak nieodzownej jedności dramatycznego działania, z tego ważnego i powszechnego prawidła wypływa, iż dozwolone w innych poezyi rodzajach ustępy (epizody) niezgodne są z przyrodzeniem dramatycznej poezyi. Lecz są osnowy, które się bez nich obejść nie mogą. Natenczas ustępy powinny być tak krótkie, tak połączone z głównym działaniem, jakgdyby nierozdzielną z nim jedność składały. Ani pójdziemy za zdaniem tego niemieckiego pisarza, który zanadto może popuszczając wędzidła dramatycznym poetom, przyrównywa główne działanie do wielkiej rzeki, a ustępy do odnóg, co obiegłszy różne miejsca i kraje, łączą się nakoniec z tą wodą, z której wzięły początek i razem z nią do morza wpadają¹⁾. Czyliż nie można (mówi on dalej) do takiej wysokości podnieść słuchacza, ażeby z niej podobne działania widzieć i ogarnąć potrafił... Lecz jak w naturze nie znajdziemy, ażeby odnoga mająca

¹⁾ August Wilhelm Schlegel w dziele pod tytułem: O kunszcie i literaturze dramatycznej. Tom II karta 98.

się połączyć z dawnym swym źródłem, daleko się od niego odstrychnąć mogła, tak i w sztuce, która jest naśladowaniem natury, ustępy blisko głównego działania krążyć i z niem rychło stykać się muszą.

§ 2. *O czasie i miejscu, w którym się dzieła dramatyczne odbywać mają.*

Bliskiem powinowactwem z jednością działania łączy się jedność czasu i miejsca. Krytycy francuzcy, którzy tak mocno przy zachowaniu wszystkich trzech jedności obstają, twierdzą, że je wraz z innymi przepisami sztuki wyczerpali od Greków. Podług nich pierwsza zawisła na tém, ażeby drama odbyło się w przeciągu dnia jednego czyli 24 godzin, druga, aby od pierwszej sceny aktu pierwszego aż do ostatniego ostatniej, rzecz cała na jednem i tém samym odbyła się miejscu. Nie będziemy się nad tém rozwodzić, czyli podług Schlegla ¹⁾ Arystoteles w swojej poetyce ciemno o jedności czasu, a nic o jedności miejsca nie pisał, czyli téż według pisarzy francuzkich ten mędrzec i krytyk podał pewne i niecofnione w téj mierze prawidła. Szukając źródła przepisów, które wyłożył umysłiliśmy, w samym przyrodzeniu rzeczy, nim objawimy nasze mniemanie w tym względzie, przypuściwszy, że Grecy te lub tym podobne zachowywali prawidła, chcemy najprzód okazać, jaka jest różnica między dramatyką grecką a naszą. Tej zgłębienie potrafi nas doprowadzić do ustanowienia: czyli możemy lub powinniśmy iść niewolniczo w ślady dawnych pisarzy i ślepo stósować się do tego, czego krytycy francuzcy żądają.

Nadmieniliśmy w trzecim rozdziale niniejszej rozprawy, że chóry dały początek trajedyi u Greków, a następnie najznakomitszą jej część składały. Wyobrażały one widzów, którzy przypatrywali się wszystkiemu; razem z głównymi osobami działali, razem z nimi cieszyli się albo cierpieli. Nadto chór takowy nigdy prawie nie zchodził ze sceny; a kiedy bohaterowie sztuki przynaglani byli do opuszczenia teatru, chór zostawał i w pieniach swoich, zastanawiał swą uwagę nad tém, co się już stało, gotował umysły do tego, co miało później nastąpić ²⁾. Ztąd

¹⁾ W dziele powyżej zacytowanem: *Über dramatische Kunst und Literatur*. Tom II karta 80.

²⁾ Jak wielka korzyść wypływała z chórów dla sztuki dramatycznej u Greków, łatwo przeniknąć można. Prócz tego co się tu wyluszcza, nieustanna obecność chóru ochraniała od monologów, do których dzisiejsi pisarze uciekać się muszą, a o których poniżej. Nadto, odmienny rodzaj wiersza i same śpiewy nader przyjemne dla umysłów słuchaczy zrzędały wytchnienie. Kształt wiersza w chórach był zazwyczaj taki, jak się w odach Pindara spostrzegać daje. W nich pozostały dla nas najpiękniejsze ułamki poezyi lirycznej u Greków. Zdaje się nawet, że autorowie dokładali szczególnej usilności

pochodziło, że działanie odbywane w obliczu jednych i nieschodzących z miejsca swojego osób, musiało być zawarte w szczupłych granicach czasu i odbyć się na jedném a témże samém miejscu. Wszakże nieustanna obecność chóru do tego stopnia wiązała z sobą akty, iż żadnej między niemi przerwy, żadnego odpoczynku nie było.

To, co się tu rzekło, wystarczy na uznanie wielkiej różnicy między naszym a greckim teatrem. Nie spadała tam zasłona po każdym akcie. Nie było téj przerwy, która jest u nas między jednym a drugim. Nie masz dziś chóru, nie ma konieczności wiązania się do szczupłych granic czasu i miejsca. Prócz tego, jedność miejsca u Greków pochodziła z samego sposobu ich życia. Nietajno każdemu, że starożytni wszelkie sprawy, tak publiczne jak i prywatne, odbywali nie w domach własnych, lecz na miejscach wszystkim powszechnych. Ztąd wypływało, że poeci obierając jedno i tożsamo miejsce do działania w swoich dramatach, nie obrażali przyzwoitości, owszem, stósowali się przez to do obyczajów swego narodu i wieku.

Jeżeli francuzcy pisarze, (pomimo twierdzeń, że się greckich prawideł trzymają) czas trwania dramatycznej sztuki, który nie przewyższał u Greków czasu jedynie do wystawienia koniecznego, do dnia jednego czyli dwudziestu czterech godzin pomknęli, czemużby nie można téj wolności dalej rozciągnąć? Skład naszego teatru i zwyczaj łatwe ku temu podają sposoby. Po każdym akcie spada zasłona, kończy się część pierwsza wielkiego obrazu dramatycznego poematu. Jak długo ma trwać przerwa między jednym aktem a drugim, nie oznaczają prawidła. Lecz jeżeli ta przerwa, która rzeczywiście nie przenosi ćwierci godziny, ku dopełnieniu czasu 24 godzin dla sztuki zamierzonego, wyobrażać ma 3 lub 4 godziny; czemużby nie można tego omamienia dalej posunąć, wystawując, że między jednym aktem a drugim znaczna część dnia lub téż dzień cały upłynął? Tym sposobem więćjby czasu zyskali dramatyczni pisarze, mniéj kajdan, które dowcipy krępują. Wreszcie może to być prawidłem dla francuzkiego teatru, lecz nie dla wszystkich. Chcąc

w wypracowaniu chórów i że dążeniem ich było z chórów pieśni narodowe utworzyć. To mniemanie popierają świadectwa pisarzy. Zgadzą się oni, że każdy Grek umiał na pamięć pieśni chórów z tragedyi Eurypidesa, Sofokla. Jak wielkie takowe pieśni czyniły na umysłach wrażenia, dosyć jest przytoczyć następujący przykład z Plutarcha (W życiu Lizandra):

Gdy Ateny przez Lizandra dobyte zostały, nietylko wszyscy obywatele mieli ponieść jarzmo niewoli, lecz nadto ułożono zamiar rozorania całego miasta. Przed wykonaniem atoli tego barbarzyńskiego postanowienia, gdy przedniejsi Spartanie do uczy zasiedli, śpiewał obyczajem starożytnych pewien Ateńczyk chór z Elektry Eurypidesa, poczynający się temi słowy: »O Elektro, córko Agamemnona, wstępuję w twoją wieśniaczą chatkę.« Ten śpiew tak mocne uczucie politowania wzbudził w umysłach słuchaczy, że odstąpiono od ułożonego zamiaru i miasto ocalone zostało.

udowodnić takowe mniemanie, dość będzie przytoczyć jednego z nader znakomitych krytyków francuzkich. Bossu uważa ¹⁾, że noc jest złą porą czasu do trajedyi, i że ta przez wszystkie godziny najdłuższego dnia w lecie trwać może. Tym sposobem dodaje uczony Home ²⁾, angielska trajedyja dłuższej niżli francuzka, a w Nowej Ziemi, gdzie całe lato jest dniem jednym, przez całe lato trwać może!

Kończąc tę obszerną rozprawę, powiemy, że to dzieło dramatyczne co do jedności czasu najlepszym jest, które nie trwa dłużej nad czas do wystawienia potrzebny; to zaś nie uchybia przeciw naturze rzeczy i dzisiejszego teatru, które się przez tyle dni ciągnie, ile ma aktów.

Co do jedności miejsca. Z okazanój różnicy między naszym a greckim teatrem, wypływa, że i w tém przepisy francuzkich pisarzy zanadto niewolniczymi się zdają. Nie jestem ja za tém, ażeby obrazem niektórych dzisiejszego wieku pisarzy, scenę w jednym akcie lub sztuce, z Londynu do Rzymu, z Rzymu do Paryża przenosić. Lecz sądzę, że nie odmieniając bynajmniej miejsca w aktach samych, jeden z nich może się odbyć w pałacu, inny w ogrodzie, inny w więzieniu, w kościele. I na tém jedność miejsca według natury dzisiejszego teatru zależy. Zasadą tych odmian w aktach będą podobnie zachodzące przerwy pomiędzy nimi. Wreszcie nie wszystkie osoby konieczne do dramatycznego działania użyte, mogą lub muszą na jedno schodzić się miejsce. Urząd ich, stan, wiek, przyzwoitość, nie dozwala najczęściej wybrać takiego, gdzieby wszyscy mogli nieprzymuszenie działać, mówić lub odkrywać swe jawne lub skryte uczucia. Przykłady lepiej objaśnią to zdanie. Ani godzi się uciekać do tych niedokonanych sposobów, przez które pisarze francuzcy chcąc ustalić powagę urojonego prawidła, wybierają częstokroć na miejsce działania jaki przedpokój wspólny kilku pomieszkaniom, zajęтым przez główne osoby, w którym schodzą się bez przyczyny, odkrywają swe uczucia bez trwogi, chociaż ich nieprzyjaciele o ścianę się tylko znajdują; nie widzą się z sobą, chociaż o kilka kroków mieszkają, ażeby ściągnąć na koniec poznania się nagłe, nadspodziewane zdarzenia. Takowe środki ujdą jeszcze w komedyi. Kilku przejeżdżających stawa w jednym domu gościnnym. Przedpokój jest wspólny dla wszystkich. Rzecz się poczyna od służących, którzy tam mają swoje mieszkanie. Nadchodzą panowie, mówią, działają; lecz aby w trajedyi, jak naprzykład w *Berenice Rasyne*, do gabinetu wspólnego pomieszkania téj palestyńskiej królowej i Tytusa cesarza, schodzić się mogli wszyscy na opowiadanie tylu pięknych rzeczy, trudno jest z przyzwoitością pogodzić.

¹⁾ Bossu: — *Traité sur le Poème Epique*, L. III. Chap. 12.

²⁾ Home w dziele pod tytułem: *O zasadach krytyki* w Rozdz. 23.

§ 3. O działających osobach, ich liczbie, potrzebie.

Przystępując do wzmianki o mających działać w dramacie osobach, jedno jest, lecz nader ważne prawidło: ażeby tyle ich tylko wprowadzać na scenę, ile istotnie do ważnego działania potrzeba; im mniej, tém lepiej.

Osoby do dzieł dramatycznych używać się zwykłe, na dwa dzielą się rzędy. W pierwszym są te, które same działają; w drugim zaś te, które innym są ku pomocy w działaniu. Jeżeli można obejść się bez tych ostatnich, tem więcej doskonałości nabędzie poema. Lecz i osoby drugiego rzędu nie mogą przestawać na samej pomocy w działaniu. Powinny one mieć oddzielny od innych a znakomity charakter; a jak sama tylko nieodzowna potrzeba może im pewne miejsce w dziele dramatycznym naznaczyć, tak z téj samej potrzeby winny mieć pewien udział lub przynajmniej ważny interes w główném działaniu. Ani ich zjawienie się na scenie ma być próżne lub nadaremne. Jeżeli nie przynoszą z sobą interesu nowego, jeżeli nie odmieniają położenia rzeczy lub osób głównie działających, lepiej żeby ich wcale nie było.

Nic piękniejszego nad dzieła, do których same tylko działające osoby wpływają. Nic nędzniejszego nad te zgraje powierników i powiernic po to jedynie wprowadzonych na scenę, ażeby byli wiernymi świadkami cudzych dolegliwości i czynów. Najlepszymi powiernikami działającej osoby są sami słuchacze. Najlepiej działającą osobą jest ta, która bez obcej pomocy przedsiębrać i wykonywać zdoła. Wzorem do naśladowania w tym względzie jest zgasły niedawno traik włoski Alfieri. Jego pięcioaktowe sztuki nie obejmują więcej niż pięć osób. Nie znajdzie tam ani powierników, ani téż powiernic, nie znajdzie drugiego rzędu działaczy. Lecz ten rodzaj pisania jest nader trudny i wielkiego dowcipu, wielkiej znajomości sztuki wymaga.

§ 4. O podziale na akty i sceny.

Podział na akty i sceny czyli mechanizm dramatu, jest jedną z nader ważnych części sztuki, a którą najmniej dotąd zgłębiono. Jeżeli piękne i wyniosłe zdanie, wielkie obrazy, pełne charakteru i namietności rozmowy, czynią zaszczyt dowcipowi autora, układ porządny dzieła będzie zgłębionej znajomości sztuki i zdrowego rozsądku oznaką.

Akt jest częścią dramatu, która w samej sobie całość składać powinna. Scena jest częścią aktu, której rozciągłość zależy od wydarzonych odmian z powodu przybyłych do działania lub ubywających osób.

1. Akt każdy, od dowolnie naznaczonego początku, postępuje w swym biegu aż dotąd, póki cel, w którym był ułożony, dopiętym nie będzie, a osoby, które w nim działają, nie znajdą koniecznej po-

trzeby oddalenia się z miejsca na widowisko przeznaczonego. Ztąd wynika, że w każdym akcie powinno nastąpić ważne jakowe zdarzenie, część głównego działania składające.

Objasniając to, co się powiedziało, przykładem, porównamy dzieło dramatyczne z jakim znakomitym w dziejach wypadkiem, akty zaś z obrazami, składającymi część tego wypadku. I tak, gdyby malarz jaki chciał przenieść w obrazy Ifigenii ofiarę, wystawiłby w pierwszym flotę grecką, zastanowioną przez wiatry w Aulidzie, wodzów beczynnych, wojsko strapione. Obraz ten składałby akt pierwszy. Następnie widzianoby lud cały i wojsko na klęczkach; błagają bogów o pomyślne wiatry. Wtém arcykapłan Kalchas ogłasza wyrocznie, skazując na Agamemnona i dając do poznania, że bogowie chcą z jego dziecka ofiary. Oto akt wtóry. Dalej pokazałby się obraz prowadzonej Ifigenii od matki Klitemnestry i służby Agamemnona. Cały obóz zdumiały pięknnością dziewicy. Achill, który ją miał poślubić, wybiega pełen radości. Sam Agamemnon patrzy na córkę ze łzami, wiedząc dokładnie, po co ją sprowadził. I na tém koniec trzeciego obrazu i aktu. W czwartym niechby widziano przy ołtarzu Kalchasa z ofiarniczym toporem wskazującego na Ifigeniję; Klitemnestrę u nóg Achilla, tego ostatniego przegrążającego kapłanowi srogiemu, Ulissa odwodzącego Achilla od porywczosci gniewu. Piąty wystawiłby samą ofiarę. Achill pohamowany w swoim zapędzie. Klitemnestra omdlała. Agamemnon z twarzą pokrytą. Wtém Diana spuszcza z niebios łańnię. Podziwienie wszystkich ogarnia. Spełniona ofiara i wszystko bierze pożądany koniec. Tak więc z wspomnianych obrazów wystawiłby oddzielną część rzeczy, wszystkie zaś razem złożyłyby ów znakomity wypadek, o którym była mowa powyżej.

Ilość aktów może być większa lub mniejsza. Grecy, od których początek teatru, nie znali tego podziału. W ich dziełach scena nigdy próżną nie była. A jeżeli śpiewy chórów, które przegradzały główne działania, zechcemy za podział na akty uważać, znajdziemy w sztukach tych mistrzów dramatycznej poezji pięć, sześć lub i więcej takowych podziałów ¹⁾. Lecz Horacy pisząc o poetyce, stanowi, że nie ma być więcej aktów nad pięć ²⁾. Temu prawidłu poddali się naszego wieku pisarze. Czyli ono z natury rzeczy wypływa? inne pytanie. Co do nas, jeżeli wielkie rzeczy do małych zastosować można, powiemy, że dzieło dramatyczne z mechanizmu swojego podobne jest do budowli domu. A jako z istoty rzeczy nie ma takiego prawa, któreby przepisywało

¹⁾ W trajedji Sofokla pod tytułem *Edyp król* siedm razy chór przerywa swemi pieniami główne działanie. Więc siedm jest aktów.

²⁾ Horacy w dziele *De arte poetica* tak pisze:
Nec minor, nec sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata repositi.

w nieodzownym sposobie, z wielu części czyli pokojów najwięcej każde mieszkanie składać się powinno, lecz to zawisło od potrzeby lub obfitości materyału; i równie najmniejsza jak i największa budowa może mieć przyzwoitą harmoniję, kształt i dokładność, tak i dzieła dramatyczne mogą być doskonałe, chociażby według potrzeby lub obfitości rzeczy składały się z więcej lub mniej niż 5 aktów. Lecz według powszechnego zwyczaju dotąd więcej nad 5 aktów nie wprowadzono. Zwyczaj zaś jest częstokroć prawem dla ludzi.

Z ilukolwiek aktów składa się drama, to najszczególniej zachować należy, ażeby akt pierwszy dokładne wyłożenie rzeczy (expositio) ogarnął. Przez wyłożenie rozumiem wiadomość, którą dać należy słuchaczom o tém, co zaszło przed sztuką, ażeby tém snadniej porozumieć to, co się dzieć będzie. Nadto akt pierwszy powinien: 1^o dać poznać miejsce działania; 2^o oswoić słuchacza z wszystkimi osoby, które w ciągu dramatu działać lub do działania wpływać będą.

Pierwsze z tych dwóch prawideł zaraz od pierwszej sceny zachowane być ma. Starożytni pisarze przestrzegali tego z jak największą ścisłością. We wszystkich dziełach Sofokla najprzód jest oznaczone miejsce działania. Nic nad to naturalniejszego. W każdym zdarzeniu chcemy wiedzieć przedewszystkiém, o co rzecz idzie, gdzie, kiedy, przez kogo? Co się dotyczy osób, niekoniecznie należy wszystkie w pierwszym akcie wyprowadzać na scenę. Dość jest uczynić o nich interesującą wzmiankę, a przez to zachęcić słuchacza do bacności na ich późniejsze czyny lub mowy.

Są, którzy żądają, ażeby wyłożenie dotyczące się osób, nietylko w pierwszym akcie, lecz w pierwszej scenie tego aktu odbyć się mogło. Aczkolwiek życzyć tego należy, z tém wszystkiém warunek ten niepodobnym jest do wykonania, i ani z natury rzeczy, ani nawet z upoważnionych czasami przepisów pochodzi. Najlepsze dzieło jest to, które żadnego nie potrzebuje wyłożenia, lecz od pierwszej sceny główne działanie poczyna. Wszakże mało jest dzieł podobnych. Dość jest, gdy wyłożenie rzeczy w sposobie jasnym i naturalnym nastąpi.

Unikać jak najmocniej wypada tych pisarzy wady, którzy nie upatrując żadnego innego środka ku wyjaśnieniu słuchaczom tego, co przed początkiem dramatu zaszło, tworzą powierników lub powiernice, którym jedna z osób wchodzących do głównego działania, bez żadnej potrzeby to co się stało odkrywa, dlatego jedynie, ażeby przez ten sposób wprowadzić w sekret słuchacza. I ten, co opowiada jakowe zdarzenie, powinien mieć konieczną do tego potrzebę; i ten, co słucha, musi być w takim położeniu wystawiony, ażeby w żaden sposób nie mógł wprzód o tém wiedzieć, co mu opowiadają, i żeby to, o czém się dowiaduje, było dla niego ważne, a wpływające na dalsze działania lub mowy. Wzorem do naśladowania w tym rodzaju wyłożenia będzie na



zawdy dzieło nieśmiertelnego Shakespear'a pod nazwiskiem *Burza*. Nic naturalniejszego, nic piękniejszego nad *expozycję* w tej sztuce. Co większa, w samém opowiadaniu zaczyna się działanie; odtąd rzecz postępuje do zamierzonego celu. Wzorem do unikania przeciwniej wady jest wyłożenie w trajedyi W. Kornela pod nazwiskiem *Rodoguna*. Tam dwie osoby drugiego rzędu, mało pomocne do dzieła, a mniej jeszcze obchodzące słuchacza, opowiadają sobie bez żadnej konieczności to, co się stało przed sztuką, a o czém obiedwie zarówno wiedzieć mogły.

Między pierwszym aktem, który (jak się już rzekło) wyłożenie objąć powinien, a ostatnim, w którym rozwiązanie nastąpić ma; środkowe akty zawrą samo działanie, węzeł czyli intrygę; toż skutki téjże intrygi, do rozwiązania rzeczy przybliżające. Jakim sposobem te akty rozłożyć, jakiej użyć sprężyny do zajęcia ciekawości słuchacza, kiedy i gdzie posunąć działanie? kiedy ciekawość zawiesić? Co odkryć a co zostawić do pożądania w następującym akcie?... Na to nie ma prawidła. Sam talent oświecony dobrimi wzory, wydestarczy tej rzeczy, a prowadzenie scen, o którym będzie poniżej, poda użyteczne ku temu skazówki.

Rozwiązanie jest ostatniego aktu przedmiotem. Tu się wszystko wyjaśnić, wszystko zakończyć powinno. Tu każda działająca osoba stawa przed oczy widzów, lub dlaczego nie stawa, donoszą. Tu najmocniejsze wzruszenie, cios najstraszliwszy, wynika. Tu wszystko działać i dążyć pędem do swego kresu powinno. Tu się wszystkie przyczyny i skutki objawić i w jeden wielki obraz połączyć mają. Słowem, w akcie ostatnim jest kamień próbierski zdolności i dowcipu pisarza.

Jeżeli się godzi płód geniuszu, rzecz umysłową, zmysłową cechą naznaczyć, powiemy, że im bardziej rzecz dramatu zbliża się do końca, tém krótsze mają być akty. Tym sposobem wzmagą się namiętności ogień, a serce słuchacza porwane zapędem działania, spieszy się z niem razem do wytkniętego celu. Tak drobna w swoim początku rzeka, powolnym biegiem toczy zrazu swe nurty. Lecz pomnożona zebraniami w drodze wodami, coraz się bardziej wzmagą, rwie prądy, rozdziera tamy i z ogromnym łoskotem wpada do morza.

2. Czém są akty względem dramatycznej całości, tém sceny względem swych aktów. Ażeby rzeczy, o której jest mowa, przyzwoity nadać porządek, będziemy uważać sceny pod względem zewnętrznego i wewnętrznego ich składu. Mówiąc o pierwszym, przytoczymy wzory.

Rzekliśmy wyżej, że podział aktów na sceny stanowią przybywające w miejsce ku działaniu obrane, lub opuszczające toż miejsce osoby. Skład więc zewnętrzny sceny zależy od naturalnego a koniecznego wprowadzania i wyprowadzania działających osób. Oto jest nader ważne, a dotąd mało wyjaśnione prawidło: wszelka działająca

osoba w dramacie nie powinna wchodzić na scenę, ani jęj opuszczać, bez ważnej a naturalnej przyczyny.

Pobudka zjawienia się nowego aktora na scenie albo wypływając z natury rzeczy, powinna być zaraz przez tegoż aktora odkryta, albo działające poprzednio osoby nadmienić muszą, że oczekują na przybycie tego lub owego działacza. W podobnym kształcie przyczyna opuszczenia sceny powinna być jasna i ważna; i nie samowolność pisarza, lecz nieodzowna do tego cisnąć musi potrzeba.

Wszelkie zmiany

Objasniając przykładem wyżej nadmienione prawidło, wystawmy sobie, że poeta wybrał dom miejski Jana za miejsce działania dla pierwszego aktu lub całej swęj sztuki. W pierwszej scenie po odchyleniu zasłony, najdzie słuchacz Jana jako właściciela domu i Piotra sąsiada, rozmawiających o tém, co ich najwięcej dotyka, a co może być przedmiotem dramatu. Wchodzi Paweł, powinowaty najprzód wytkniętej osoby. Rodzi się pytanie: po co tu Paweł?... Jeżeli na wstępie powie do działających osób: »przychodzę ku wam z ważną nowiną; właśnie was tu szukałem; słuchajcie mnie, bo to was mocno dotyka,« już tém samém usprawiedliwił swoje przybycie, przyniósł z sobą ważny interes dla działających, równie jak i słuchaczy, a tém samém w jednych i drugich ciekawość obudził. Lub jeżeli w innym przypadku, rozmawiając Jan z Pawłem, wyrzecz: »właśnie oczekuję tu Piotra, on ma nam odkryć ważną tajemnicę; on sam oświadczył lub na moje wezwanie wkrótce przybędzie«; Piotr nadchodzi; zapowiedziane jego przybycie nikogo nie dziwi. Słuchają go z natężeniem, bo według spodziewania miał coś ważnego objawić. Lecz skończył się interes. Piotr co miał powiedzieć, powiedział; ważna pobudka wymaga, ażeby gdzieindziej pospieszał; albo nadchodzi kto inny, którego widoku ścierpieć nie może lub nie powinien. Piotr się oddala, a oddalenie jego dostateczna popiera przyczyna. Oto jest, jakim sposobem należy zdawać rozsądkowi ścisły rachunek z wyprowadzania lub wprowadzania osób na scenę.

Postąpmy dalej. Okażmy w przeciwnym przykładzie nedorzeczność tych, którzy bez dostatecznej przyczyny tworzą i roztwarzają sceny. Nie odmieniając wstępu idealnego dramatu, o którym wyżej, do rozmawiających z sobą Jana i Piotra wchodzi Paweł bez najmniejszej potrzeby i bez żadnego zapowiedzenia przez pierwsze osoby. »Cieszę się z tego, że do nas przybywasz,« odzywa się Jan do niego. Lecz słuchacz rozsądny zapyta: po co tu Paweł, kiedy żadnej nie miał potrzeby? Gdyby się był wstrzymał na chwilę, dwaj pierwsi musieliby przerwać swoją rozmowę i opuścić scenę, a tak nie byłoby dzieła. Więc to, co się stało, jest tylko przypadkiem; a przypadek nigdy do rozsądnego układu nie wpływa.

To, co się rzekło o bezpowodnym wprowadzaniu osób na scenę, stósować się może do wyprowadzania onych bez żadnej przyczyny. Uni-

kając téj wady, a strzegąc przeciwnego jéj prawidła, można jedynie zachować tok naturalny na jasnych przyczynach opartego działania; a dzieło podobne uczyni istotny zaszczyt rozsądkowi pisarza.

Nic nie powinno być dowolne, nic na przypadek spuszczone. Lecz zechce kto mniemać, że jeżeli sztuka dramatyczna od naśladowania natury zawisła, a w naturze liczne zdarzać się zwykły przypadki; nicby zdrożnego nie było, gdyby jakie ważne przypadkowe zdarzenie znalazło miejsce w dramacie. Inna jest rzecz co do tego względu w naturze, inna w poetycznym jéj naśladowaniu. Wiele jest rzeczy mniej znakomych a obojętnych w naturze, w których sam tylko działa przypadek. Lecz w dziele dramatycznym, gdzie poeta jest razem twórcą i działaczem, gdzie kierunek sposobów i środków do pewnego ważnego celu dążących, w jego ręce oddany; gdzie wszystkie sprężyny tyle tylko działać powinny, ile są przez tego, co je urządził, wzruszone; w takim dziele (powtarzam) jeżeli pisarz nie chce uczynić własnemu rozsądkowi krzywdy, nic się dzieć nie powinno bez dostatecznej przyczyny.

Wyłuszczone prawidło jednego dopuszcza wyjęcia. Jeżeli autor osnowę swego dramatu z jakowego dobrze znanego historycznego czynu wyczerpnął, w ciągu którego znakomity zdarzył się przypadek, natenczas bez żadnej obawy może go wprowadzić na scenę. Tym sposobem prawdzie uczyni się zadość; część ta słuchaczy, której nie są obcemi dzieje, zadziwioną nie będzie, bo świadomy przypadek był w ich umyśle przytomnym; część inna odniesie korzyść przez nabycie wiadomości istotnej istotnie zdarzonego wypadku. Inne równie ważne, a niemniej zaniedbane prawidło jest, ażeby na obrane ku działaniu miejsce te tylko sprowadzać osoby, które się na niem, z natury rzeczy, bez obrażenia powagi, przyzwoitości lub innych stosunków, znajdować mogą.

Mówiąc powyżej o jedności miejsca, wytknęliśmy całą nieprzyzwoitość sposobu, do którego częstokroć pisarze dramatyczni uciekać się zwykli, gdy im wypada wprowadzać przeciwne sobie lub na wzajemną zgubę godzące osoby. Nie można przestać na ogólnej wzmiance o miejscu do działania dramatycznego wybraném. Ani jest dosyć powiedzieć, rzecz dzieje się w Rzymie, w Londynie. Potrzeba wyznaczyć wyraźnie: że ten akt lub sztuka odbywa się naprzykład w pałacu królewskim w Londynie. Natenczas przyzwoitość okaże, kto do tego pałacu śmiało wstępować, kto od niego w oddaleniu zostać powinien.

Lecz nie tu jest koniec. Z tego, co się o aktach mówiło, z natury dramatu i koniecznego między scenami związku, następująca wypływa uwaga: W ciągu aktu teatr nigdy próżnym zostawać nie ma, to jest osoby działające w jednej scenie, nie powinny ustępować miejsca tym, które do działania w drugiej scenie znajdują się potrzebnymi. Inaczej więcjby było aktów, niż sobie autor zamierzył. Albowiem podług przyrodzenia rzeczy i ustanowionych powyżej prawideł, ten jest kres

aktu, gdy osoby do niego wchodzące, nie mają żadnej koniecznej potrzeby zostania dłużej na scenie. Lecz gdy działające osoby spostrzegą kogoś nadchodzącego ku miejscu sceny, którego obecności znieść i wytrzymać nie mogą, wtenczas oddalenie się ich nie naruszy przyzwoitości, a w umyśle słuchacza zrodzi się niejako moralna przytomność nadchodzącej ku miejscu widowiska osoby.

Ażeby powyżej wyłuszczone przepisy względem naturalnego scen układu tém dowodniej okazać, uczynim rozbiór krytyczny jednego z najznakomitszych dzieł francuzkiego teatru, i będziemy ciągle uważać, czyli to, co się ustanowiło pod względem porządnego scen układu, jest zachowane lub nie. Dla osiągnięcia tak ważnego zamiaru wybraliśmy tragedję Rasy na pod nazwiskiem *Atalija*, już ztąd, że to poema uchodzi za arcydzieło dowcipu ludzkiego, już ztąd, że jest w naszym języku więcj znane od innych, z gładkiego tłómaczenia J. Niemcewicza.

Cel tego dzieła jest polityczno-religijny. Rzecz wielka i okazała. Idzie o przywrócenie na tron Joasa, ostatniego potomka Dawida, a prócz tego o spełnienie Boskich wyroków, które podały wiekom, że z domu Dawida przyjdzie Zbawiciel świata.

Atalija, córka Achaba króla izraelskiego, a żona Jorama króla Judy, mszcząc się śmierci matki swój Jezabeli, wyrzuconej przez okno i od psów pożartej, za sprawą Jehu, który posiadał tron Izraela, rozkazała wymordować wszystkie dzieci Ochozyjasza, jedynego syna swego, ażeby tym sposobem zagładzić plemię Dawida. Dziwném zdarzeniem wyrwany został rzezi przez Jozabetę siostrę Ochozyjasza, a żonę Wielkiego kapłana, Joada najmłodszy syn tegoż Ochozyjasza, Joas, niemowlę jeszcze przy piersiach będące. Ten ostatni potomek Dawida, wychowany tajemnie za staraniem Joada w obwodzie jeruzalemskiej świątyni, zostaje wyniesiony na tron swych przodków, a dumna i okrutna Atalija, chcąca go zgubić powtórnie, odbiera za służoną swój zbrodni karę i ginie.

Osoby głównie wchodzące do téj tragedji, są: Atalija, Joas, Joada. Osoby drugiego rzędu: Matan kapłan Baala, Abner dawny wódz Izraelitów, Jozabeta żona Wielkiego kapłana, Zacharyjasz i Salomita jój dzieci. Nadto przydał autor w pomoc innym istotnie działającym osobom Azaryjasz i Izmaela, Lewitów; Nabala, poufałego Matana; Agarę, niewiastę z dworu Atalii. Nakoniec wprowadził zręcznie chór złożony z dziewic pokolenia Lewi, a przez to chciał nadać kształt i korzyści dawniej tragedji. Scena odbywa się przez wszystkie akty w świątyni jeruzalemskiej, w przysionku mieszkania W. kapłana. Dzień ku działaniu wybrany jest rocznicą znakomitój Epoki, w której Bóg na górze Synai objawił Mojżeszowi swój Zakon.

Akt I. Scena I. Abner w rozmowie z Wielkim kapłanem Joada

oświadcza, że w dniu tak uroczystym przychodzi uczcić Boga w jego świętym przybytku. Dalej porównując z dzisiejszemi dawniejsze czasy, wystawia ciemność Atalii, opłakany stan kraju, zapomnienie o nim Najwyższego i smutny los, który spotkał cały dom Dawida. Joadza nadzieje Abnera, przywodzi na pamięć mnogie cuda, któremi Bóg te czasy naznaczył, a widząc w Abnerze wielkie przywiązanie do krwi dawnych monarchów, pyta go, coby przedsięwziął, gdyby jaka kropla téj krwi tak drogiej dotąd została. Wyrozumiawszy z odpowiedzi Abnera najżywszą gorliwość i chęć służenia swym królom, głosem pełnym powagi i ducha bożego powiada: gdy trzecia godzina zwoła lud na zwykłe modlitwy, z tym samym zapalem przybądź do świątyni a poznasz, że Bóg, który taką świetność przyobiecał dla krwi Dawida, niemylnym jest w swoich wyrokach. Na te słowa wielkiego kapłana i widok nadchodzącej Jozabety oddala się Abner, by się połączyć z ludem, czekającym na modlitw godzinę.

Uwaga I. Scena ta, pełna zdań wyniosłych i prawdziwie odpowiadających wielkiemu zamiarowi dzieła, zawiera w sobie następującą wadę. Przybycie Abnera na scenę nie jest usprawiedliwione zupełnie. W pierwszych wyrazach, które do Joady przemawia, odkrywa, iż przychodzi na modlitwy i uczenie Najwyższego. Lecz ta okoliczność nie jest konieczną pobudką do rozmowy z W. kapłanem, zwłaszcza gdy przy końcu téjże sceny oświadcza, że spieszy połączyć się z ludem, który się do świątyni zgromadza. Mógł on więc to samo od początku uczynić, gdyż nic go nie cisnęło, ażeby koniecznie z Joadą rozmawiał. Gdyby był Abner zawołany przez W. kapłana, jużby miał dostateczny powód do wczesnego przybycia i opuszczenia sceny, gdy mu to Joadza zaleca i gdy spostrzegł zbliżającą się jego małżonkę. Mogło to łatwo nastąpić, gdyż Joadza myśląc o wielkich zamiarach w dniu tak znakomitym, miał dostateczną pobudkę zawołania Abnera, aby wyczerpać myśli jego i ku swój stronie nakłonić. Stało się tak w istocie. Lecz gdyby Abner nie przyszedł do świątyni zawczasie, lub gdyby uczynił tak jak czyni przy końcu sceny, to jest, gdyby nie widząc się z Joadą czekał wraz z ludem godziny przeznaczonéj na modły, nie mógłby tém samém ten ostatni przygotować Abnera do tego, co za jego pomocą uczynić przedsięwziął.

W scenie II oświadcza W. kapłan żonie swój Jozabecie, która na miejsce widowiska przybywa, że nadszedł czas przeznaczony od Boga do odkrycia rodu Elijacyna i ukarania bezbożnéj Atalii. Jozabeta wyrusza swe obawy, a zapytany przez nią Joadza o sposoby ku tak ważnemu celowi, odkrywa, że myśli uzbroić Lewitów i kapłanów, że wreszcie cała jego nadzieja w Bogu. Odchodzi za zbliżeniem się świętych obrzędów godziny i spostrzegłszy, że Zacharyasz wraz z Salomitą prowadzą ku Jozabecie chór dziewic z pokolenia Lewi.

U w a g a II. Widząc Jozabetę wchodzącą na scenę, rodzi się pytanie, po co i z jakiej pobudki weszła ta małżonka W. kapłana? Nic ona o tém nie mówi; owszem sam Joada pierwszy się do niej odzywa. Nie słyszeliśmy w poprzedzającej scenie, ażeby się spodziewano przybycia Jozabety. Nic ją nakoniec nie przynaglało do tego. Tak więc jéj zjawienie się jest samém dziełem przypadku. Gdyby wcale nie przyszła, jak nie miała do tego powodu, lub gdyby się dłużej zatrzymała za sceną, akt I skończyłby się na jednej scenie.

Gdy Zacharyjasz z Salomitą chór dziewic wprowadza (scena III), zachęca je małżonka W. kapłana do błagania Pana zastępów i sama odchodzi. Scenę IV zajmują wspaniałe pieśni chóru.

U w a g a III. Pobudki do sprowadzenia chóru na scenę lubo nie są dość wyłuszczone w słowach, przecież można je usprawiedliwić w rzeczy. Przed godziną modlitw zebrały się dzieci Lewitów. Zacharyjasz i Salomita wiodą je w przysionek mieszkania swoich rodziców, gdzie mają oczekiwać na poczęcie obrzędów. Wprawdzie nie było istotnej konieczności wprowadzenia chóru w téj a nie w innéj chwili, lecz jest pozorna przyczyna, na której przestać wypada.

Akt II, obyczajem Greków, styka się z chórem aktu pierwszego. Poczyna go Jozabeta, donosząc chórowi dziewic, że przyszedł już dla nich czas przeznaczony na modlitwę. Lecz w téjże chwili wpada strwożony Zacharyjasz (scena II) i opowiada swéj matce, że już się poczynały święte obrzędy: już W. kapłan składał na ołtarz poświęcone ofiary, gdy (o zbrodni!) w miejsca dla samych tylko mężczyzn dostępne wdiera się bezbożna Atalija. Joada zapalony gniewem każe jéj odejść natychmiast. Chce mówić Atalija, lecz jakaś moc nadludzka zawiera jéj usta. Nakoniec spostrzega Joasa, który dotąd pod imieniem Elijacyna ukryty i sposobiony przez W. kapłana do świętych usług ściągają jéj bacność i zadziwienie. Ta powieść rzuca trwogę w serce Jozabety; a widząc nadchodzącą Atalię, ucieka wraz z chórem przed jéj obliczem.

U w a g a IV. Obiedwie te sceny są naturalne i piękne. Przybycie Jozabety w pierwszej, równie jak i Zacharyjasza w drugiej, usprawiedliwiają ważne pobudki. Ten szukał matki, ażeby ją uwiadomić o niemilem zdarzeniu; tamta dziewic z pokolenia Lewi, ażeby je stawić w pańskim przybytku. Odejście nawet Jozabety wsparte jest na dostatecznej przyczynie zbliżania się ku miejscu widowiska Atalii, której widoku rada unika. A chociaż na ten przypadek teatr zostaje próżnym i opuszczonym przez chwilę, przecież każdemu się zdaje, widząc uchodzącą małżonkę W. kapłana, że już postrzega srogą i bezbożną Atalię.

W scenie III przybywa Atalija z Abnerem i służbą, a pomieszana tém, co widziała, rozkazuje przywołać swego doradcę Matana.

U w a g a V. Zjawienie się Atalii w przysionku domu arcykapłana może być pobudką do zapytania: po co przybyła? Lecz o tém niema

tu wzmianki bynajmniej. W piątój scenie dopiero tłumaczy się Matanowi Atalija, że na tém miejscu chciała się przeświadczyć, jak dalece są ugruntowane jój trwogi, o których poniżej. Jest więc dostateczna przyczyna, aczkolwiek później dowiadują się o niej słuchacze.

Scena IV zawiera krótką rozmowę Atalii z Abnerem, w której ostatni wymawia postępek Joady i gorliwość ludu w pełnieniu świętego zakonu; a widząc nadchodzącego Matana, chce odejść. Przyjmuje go Atalija i żąda, ażeby odkrycia powodów jój trwogi był obecnym świadkiem.

Uwaga VI. Scena ta lubo nic w sobie znakomitego nie mieści zdaje się być utworzoną dlatego jedynie, ażeby dać spoczynek uwadze słuchacza i zająć go czémkolwiek przed nadejściem Matana; nie grzeszy jednak przeciw prawdom naturalnego układu, a krótkość jój każe zapomnieć o konieczności, dla której utworzoną została.

Lecz Matan przybywa i scena V poczyna się od zadumienia jego, które wynurza, postrzegłszy Atalię w tych miejscach. Ta ostatnia wykłada mu przyczyny swego postępku. Widziałam, mówi ona, we śnie matkę moją Jezabelę, ostrzegającą mnie, że Bóg Izraela godzi na moje życie. Widziałam, gdy cień téj drogiéj matki zniknął z przed oczu, pełne słodyczy i przyjemności dziecię, które topiło w mém sercu zdradzieckie żelazo. Przestraszona snem tak okropnym, naprózno szukam otuchy przy ołtarzach Baala. Sądząc, że Bóg Izraela moje cierpienia osłodzi, wchodzę do jego świątyni. Lecz jakież było moje zdumienie, gdy obok W. kapłana ujrzała tożsamo dziecię, które mi we śnie śmierć zadawało. To wyrzekłszy pyta Abnera o dzieci, które stały przy W. kapłanie w świątyni. Abner odpowiada, że jeden jest synem Joady; że nie zna drugiego. Matan doradza, aby je porwać i zamordować. Abner staje w obronie. Nareszcie Atalija chcąc się dostateczniej o wszystkim przekonać, rozkazuje Abnerowi, aby wraz z Joadą lub jego małżonką przyprowadził te dwoje dzieci, które widziała w świątyni. Abner dopełnia rozkazów królowej.

Uwaga VII. To wszystko, co się tu dzieje, ma dostateczną podbudkę. Przybycie Matana zapowiedziane jest od sceny III; oddalenie się Abnera zrządza rozkaz Atalii.

W scenie VI Matan uwolniony od widoku Abnera, którego ma w podejrzeniu, odkrywa Atalii, że jakaś skrytość tai się w obwodach świątyni; że Abner wraz z żoną rozmawiał z W. kapłanem, że nie należy czekać, aż wszystkie chmury zbiiorą się na jój zagładę. Któż wie na koniec, czyli Joada nie zechce podstawić dziecięcia, o które chodzi, za królów potomka? Te podejrzenia obudzają czujność Atalii. Chce ona badać tyle razy wspomniane dziecko, pewna, że nie zdoła swych myśli utaić. Tymczasem rozkazuje Matanowi zebrać i uzbroić straż swoją z Tyryczyków złożoną; poczem Matan odchodzi.

U w a g a VIII. Ta scena nie wykracza przeciw porządkowi układu. Nikt tu nie przybył, a Matan odszedł według odebranego rozkazu. Czyli wypadło obowiązkiem wodza zatrudnić kapłana? Czyliby nie pożyteczniej dla Atalii wynikało, gdyby ten jej doradca był obecnym rozmowie z Joasem, ażeby wszystko uważać i wszystkiego dochodzić? nie należy do naszego zamiaru.

W scenie VII Abner sprowadza przed oblicze Atalii Joasa, Jozabetę, Zacharyjasza, Salomitę, dwóch Lewitów i chór dziewic. Następują troskliwe zapytania królowej, piękne i wyniosłe odpowiedzi Joasa. Nakoniec Atalija nie mogąc dociec rodu Joasa, a poznawszy z odpowiedzi jego, w jakich prawidłach wychowany był przez W. kapłana, odchodzi pewna, że Bóg Izraela nic przeciw niej zdziałać nie może, i obiecuje wkrótce zobaczyć Joasa i Jozabetę.

U w a g a IX. W scenie tej wszystko jest naturalne, prócz wprowadzenia wielu osób mniej potrzebnych ku rzeczy. Atalija żądała, ażeby Zacharyjasz z Joasem sprowadzeni zostali przez Joadę lub Jozabetę. Pocóż tu Salomita, po co Lewici? a szczególnie po co chór z dziewic złożony? Gdyby te ostatnie wprowadzone były przez Salomitę za W. kapłanem w następującej scenie, byłoby nierównie prościej i naturalniej. Mniemam, że Atalija nie chciała mieć tak wielu świadków swojej z Joasem rozmowy.

Po wyjściu Atalii Joadą, który, jak się zdaje, słuchał wszystkiego w bliskości, wchodzi (scena VIII) i oświadcza, że był gotów z Lewitami na wszystko przeciw bezbożnej Atalii. Przywodzi Abnerowi na pamięć wyznaczoną do stawienia się godzinę i rozkazuje kapłanom wracać do przerwanych obrzędów za zjawieniem się Atalii. Chór dziewic kończy akt wtóry i składa scenę IX.

U w a g a X. Że Joadą przybywa na scenę posłyszawszy odejście Atalii, i mając tak ważne do powiedzenia rzeczy, nic słuszniejszego. Chciałbym przecież, ażeby scena VIII poczyniała się od wyrazów W. kapłana, w których mógłby nam donieść bez zapytania Jozabety, iż wszystko słyszał, co tylko było mówiono i że z tego powodu przybywa na scenę. Każda czynność powinna mieć (jak się już rzekło) jasną i wyraźnie objawioną pobudkę.

Na początku aktu III w scenie I Matan zaleca chórowi, aby doniósł, że chce z Jozabetą pomówić. Na widok bezbożnego kapłana cały chór ucieka. Chce dalej postąpić Matan; wychodzi Zacharyjasz (scena II), wstrzymuje jego zapędy i mówi, że w to miejsce nikomu prócz Lewitów wstępować nie wolno; że ojciec jego nie chce, ażeby w dniu tak uroczystym widok nieczysty obcemu bogu poświęconego kapłana skaził jego oblicze, a matka, która się modli, nie przerwie świętej powinności dla odszczepieńców. Matan oświadcza, że zaczeka na miejscu na Jozabetę, do której przyszedł z rozkazami królowej.

Uwaga XI. Przybycie Zacharyjasza miało dostateczną pobudkę w zbliżeniu się Matana ku miejscu, w które nikomu oprócz Lewitów nie godziło się wstępować. Dlaczegoż tenże Zacharyjasz nic nie powiedziawszy odchodzi? Można by sądzić, że pospieszył donieść swęj matce o przybyciu Matana. Lecz chór, który w piérwszėj scenie na widok kapłana Baala rozpierzchl się, mógł zanieść tę nowinę Jozabecie równie jak i Zacharyjasz.

W scenie III Matan rozmawia z swoim poufałym Nabalem. Opo wiada mu, że chcąc pomnożyć trwogi Atalii, zmyślił, jakoby dziecko, przyczyna jęj obawy, miało być często okazywane przez Joadę niechętnym jęj rządu; że ci uważają w niém nowego Mojżesza i że królowa po tém wszystkiém przedsięwzięła domagać się wydania tego dziecięcia, pod groźbą zburzenia jerozolimskięj świątyni. Twierdzi, iż wie pewno, jako Joadą nie przystanie na to i będzie wolał umrzeć niż wydać poświęconego Bogu Elijacyna; że tego tylko wygląda, ażeby woli królowej odmówiono zostało, a natychmiast ta świątynia upadnie. Dalej odkrywa swemu powiernikowi cel i pobudki tego działania. Wynurza, iż chce odnieść pomstę z Joady, który nie dopuścił go przed tém do urzędu W. kapłana i przywiódł do hołdowania Baalowi.

Uwaga XII. Korzystając autor z czasu potrzebnego do wyszukania i sprowadzenia Jozabety, odkrywa nam powody działania Matana. Gdyby to czynił ten kapłan i powiernik Atalii przed jedną z główniejszych osób, nie przed swym powiernikiem, który nic nie pomaga do dzieła; gdyby nareszcie przez krótki monolog wyłożył to, co myśli i czuje, wieleby na tém sztuka zyskała.

Lecz Jozabeta nadchodzi (scena IV) a Matan jęj donosi, że Atalija zasłyszawszy o różnych pogłoskach względem dziecięcia, z którém tu rozmawiała, chociażby mogła chwycić się surowszych środków, żąda jedynie, na dowód powolności W. kapłana, ażeby Elijacyn był jęj w zakład oddany. Jozabeta okazuje swoje podziwienie. Matan chce ją tém bardziej skłonić, im więcej przez swój opór zdawałaby się potwierdzać to, co głoszą powszechnie: Że to dziecię nie jest pospolitego rodu i że Joad ma jakieś tajemne względem niego zamysły. Jeszcze Jozabeta nie zdołała odpowiedzieć na wszystkie zarzuty Matana, w tém Joadą nadchodzi (scena V), dziwi się, że w tych miejscach zastaje Matana, gromi Jozabetę, że z nim odważyła się mówić, nakoniec powstaje w najmocniejszych wyrazach przeciw Matanowi, który zmięszany odchodzi.

Uwaga XIII. W scenie poprzedzającėj przybycie Jozabety jest dostatecznie usprawiedliwione, bo Matan żądał z nią rozmowy. Lecz po co Joadą przybywa w scenie V, trudno jest odgadnąć. Jeźliby kto mniemał, iż uwiadomiony o przybyciu Matana spieszy na pomoc swojęj małżonce, w obawie, ażeby nie wydała jęgo skrytości; piérwsze wyrazy, w których okazuje swój podziw nad obecnością Matana, przeciwiłyby

się widocznie. Odejście kapłana Baala sprawuje nadprzyrodzona przy- czynna, to jest pomieszanie, które uczuł na pogróżki Joady. Moznaby twierdzić, że człowiek tak odważny na zbrodnie jak Matan, nadto pe- wny wsparcia Atalii, nie powinien się ulać żadnych pogróżek. Lecz tu zapewne Bóg pomieszał mu rozum; dlatego nie wiedząc co ma począć, odchodzi, a w samém nawet odejściu daje nowy dowód pomieszania swojego, gdy przeciwną obiera drogę, i ledwie przestroga Nabala zwraca go z onęj.

Scena VI dzieje się między Joadą a Jozabetą. Ta ostatnia wynu- rza swoje trwogi z powodu tego, co jój Matan powiedział i błaga męża, aby jój pozwolił unieść Joasa i z nim razem zbawić się ucieczką. Joadą odrzuca tę myśl trwożliwą i oświadcza, że nie ucieczką ratować, ale okazać chce Elijacyna. W tém (scena VII) nadchodzi Azaryjasz, jeden z starszych Lewitów, z chórem. Joadą zapytuje, czy wszyscy są odda- leni prócz Lewitów i czy świątynia zawarta? Azaryjasz donosi, że speł- nione są jego rozkazy; że lud słysząc o niebezpieczeństwie, rozproszył się w największej trwodze. Joadą wyrzeka na podłość ludu, a spostrzegł- szy chór na scenie, zapytuje z gniewem: Po co tu dzieci w tak ważnej potrzebie? Następuje czuła odpowiedź dwóch dziewczic z chóru; z tych jedna wyraża, że nie są w tych miejscach obcemi, bo bracia ich i kre- wni bronią świątyni; druga mówi, że jeżeli ich ręce nie zdołają usłużyć w pospolitej potrzebie, przynajmniej potrafią razem ginąć z obrońcami świątyni. Uniesiony wielkością tych odpowiedzi Joadą, podnosi głos swój do Boga i ztąd najpomyślniejszą wróżbę poczętego dzieła wywodzi; a porwany duchem proroczym, opiewa przyszłe losy swojej ojczyzny, wyniesienie na tron i zmianę Joasa, zamordowanie syna swego Zacha- ryjasza, który po nim objąć ma urząd W. kapłana, nakoniec zburzenie Jerozolimy i powstanie nowej za przyjściem Zbawiciela świata. Gdy Jo- zabela zdumiała i przerażona tém proróctwem pyta: z jakiej krwi po- wstać ma ten zbawca, gdy królowie, z których się miał rodzić... prze- rzywa jój Joad i zleca przygotować koronę Dawida, a obracając się do Lewitów, rozkazuje im uzbroić się tym orężem, który Dawid pobiwszy Filistynów, złożył w świątyni Bogu na ofiarę i sam z nimi odchodzi, by przewodniczyć ich uzbrojeniu.

Scenę VIII składają stósowne do położenia rzeczy śpiewy chóru.

Uwaga XIV. Część ta poematu, o której się mówiło, jest jedna z najpiękniejszych i najkształtniej złożonych. Scena VI naturalna i cha- rakterystyczna. Dalej zjawienie się Azaryjasza ma słuszną pobudkę w rozkazie Joady, ażeby zawarł obwód świątyni i oddalił od niej lud niepotrzebny, co skuteczniejszy, donosi W. kapłanowi. Przybycie chóru usprawiedliwione jest piękną odpowiedzią dwóch dziewczic, o której się wyżej wspomniało. Dzieci Lewitów poświęconych straży świątyni w chwili niebezpieczeństwa i trwogi, w chwili gdy tę świątynię zawierają przed

ludem, gdzie się lepiej schronić zdołają niż w mieszkaniu W. kapłana, w miejscach, w których on sam wraz z starszyzną Lewitów i z swoją małżonką przebywa. Proroctwa Joady są pełne ognia i téj rzadkiej śmiałości, która samego genijusza jest cechą. Jaka wielkość myśli, jakie wyrazy! Jaka trwoga o los przyszły Joasa i nieszczęsnej Jerozolimy! Jaka pociecha z tego, co ma później nastąpić!

Akt IV, scena I. W miejsce, na którym chór zebrany odbywał swe pienia, nadchodzi Jozabeta z Joasem, Zacharyaszem i Lewitami rozkazując im złożyć zakon Przedwiecznego, miecz i koronę Dawida. Joas okazuje ztąd swoje podziwienie; pyta, dlaczego dzieją się takie przygotowania, których dotąd nie widział. Wkrótce się dowiesz, odpowiada małżonka W. kapłana przymierzając koronę na czole Joasa. Ten obrzęd jeszcze go bardziej zdumiewa. Pyta powtórnie, chcąc wiedzieć czyli nie jest przeznaczon Bogu na ofiarę, jak niegdy córka Jeftego? Wtém Joada nadchodzi; wszyscy się oddalają według danych im poprzedniczo rozkazów; sam Joas z W. kapłanem zostaje (scena II). Ten ostatni, po ważnych zapytaniach dążących do wybadania skłonności małego Joasa, pada na klęczki przed jego obliczem i odkrywa mu, że nie jest Elijacynem ale Joasem, prawym potomkiem Dawida i królem; że cudem wyrwany od śmierci, dotąd był ukrytym przed oczyma bezbożnej Atalii. Lecz przyszła chwila, w której wszystko wydać się musi. Tu wzywa Lewitów i kapłanów, ażeby weszli na scenę. Nadchodzą: Azaryasz, Izmael i trzej inni wodzowie Lewitów (scena III). Joada pokazuje młodemu królowi jego mścicieli; tym, ich prawego monarchę, a w mowie pełnej ducha Bożego zachęca ich do walczenia za dobrą sprawę Joasa, przyrzekając nieomyłne zwycięstwo. Nakoniec postrzegłszy gorliwość i zapał w twarzach wszystkich obecnych, rozkazuje im zaprzysiądz na zakon Przedwiecznego, iż będą za króla, którego im Bóg przywraca, walczyć i umierać. Przysięga nawzajem Joas wierność i posłuszeństwo boskim ustawom. Wtedy Joada używając ostatniego prawa nad młodym monarchą, daje mu pięknę i pożyteczne przestrogi i oświadcza, że czas jest dopełnić pomazania Joasa, a tymczasem wzywa Jozabetę do wynurzenia swych uczuć, które dotąd tać musiała. Przybywa z Zacharyaszem, Salomitą i chórem (scena IV). Wszyscy okazują swą radość. Joas przyrzeka pamiętać do zgonu wszystkich przysług, których doznał w domu W. kapłana. W tém jeden z Lewitów wchodzi z pospiechem (scena V) i donosi, że wojsko Atalii otoczyło całą świątynię, że wszelkim posiłkom przecięta jest droga. Że nakoniec Abner, w którym tyle położono nadziei, został uwięzionym z rozkazu srogiej królowej. Na tę wiadomość Joada wydaje swoim Lewitom rozkazy, rozdziela ich w różne części świątyni, zachęca Joasa, ażeby swoim obliczem dawał walczącym odwagi; a jeżeli mu przyjdzie ginąć, żąda, ażeby jak

król, to jest wraz ze swoim ludem umierał. Jozabecie nakazuje iść za Joasem, sobie broń podać, chórowi wznosić modły do Boga.

U w a g a XV. Akt ten jest doskonałym wzorem porządnego układu scen wszystkich. Od początku do końca jedno z drugim się wiąże, jedno z drugiego wypływa. Za każdą sceną nowy interes powstaje, wzrasta ciekawość, wzmagają się trwoga. A gdy już żadna osoba nie miała koniecznej potrzeby zostania na scenie, kończy się akt prostym i naturalnym sposobem. I tak: przybycie Jozabety z małym Joasem, równie jak jej odejście, ma ważną pobudkę w rozkazie W. kapłana. Z tego samego źródła wypływa sceny wtórej przyczyna. Joad chciał przygotować małego Joasa do ważnej tajemnicy, którą miał mu bez świadków objawić. A gdy cel jego dopiętym został, zwołuje on w bliskości będących Lewitów, ażeby odebrał równie od nich jak od nowego króla przysięgę. Stało się. Natenczas Joad pozwala swojej małżonce całą swą radość okazać. Dzieli ją dzieci W. kapłana, a mianowicie Zacharyasz. Lecz nie długo ta radość trwać miała. Nadchodzi w scenie V Lewita z ważnym powodem, bo z doniesieniem o grożącym niebezpieczeństwie, w jakim się wszystkie osoby działające na teraz znajdują. Odchodzą wszyscy, bo już na tém miejscu nic im do działania nie pozostało, bo inna pobudka gdzieindziej ich wzywa. Oto jest droga, którą przyrodzenie rzeczy wskazuje do porządnego układu dzieł dramatycznych. Oto jest prosty sposób zajęcia całej uwagi słuchacza i pomnożenia w nim ciekawości bez najmniejszego spoczynku. Każda scena jest tu potrzebna, z każdej łatwo jest zdać rachubę rozsądkowi zdrowemu, bo nic nie jest na traf spuszczone, nic nie wypływa z przypadku; bo każda osoba wchodzi i opuszcza scenę, będąc do tego konieczną przynaglona potrzebą. Tak jest łatwo zachować prawidła sztuki, kiedy się nie zboczy od prawideł natury.

Przystąpmy do aktu V. Scena I poczyna się od doniesienia, które Zacharyasz czyni chórowi tak o pomazaniu Joasa, jako też o niebezpieczeństwie wszystkich z powodu wielkiej siły i pogroźek Atalii. Nadchodzą (scena II): Abner, Joad, Jozabeta, Izmael i Lewitowie. Abner opowiada, że uwolnienie z więzów winien Atalii, która go przysłała, ażeby wyłożyć okropny stan, w jakim się otoczona wojskiem świątynia znajduje. Nie chce ona nic więcej jak tylko wydania Elijacyna i skarbów Dawida, które mają się w tych miejscach ukrywać. Tego gdy dopnie, zaniecha wszystkich swoich zamiarów. Daremnie Abner namawia W. kapłana, aby chwytając się ostatniego sposobu ocalenia świątyni, przystał na warunki Atalii. Lecz Abner dotąd nie wie, że Elijacyn jest Joasem i prawym potomkiem Dawida. Lecz Jozabeta chce mu tę tajemnicę objawić. Jeszcze nie czas, powiada Joad na stronie. A gdy Abner coraz mocniej nastaje, zwyciężyłeś, zawołał W. kapłan; zezwalam na odkrycie Atalii skarbów Dawida. Niech tylko sama przyjdzie w te

miejsca z małym wodzów orszakiem, nie prowadząc cudzoziemców za sobą, których widok byłby nieznośnym w świątyni; co zaś do dziecka, przynasz Abnerze, czyli je wydać przystoi. Uradowany tą odpowiedzią Abner, spieszy oznajmić o tém Atalii.

Uwaga XVI. Doniesienie, które czyni chórowi Zacharyjasz, jest naturalnym powodem jego przybycia na scenę. Lecz dlaczego Joada sprowadza na miejsce działania Abnera, Jozabetę i swoich Lewitów? Czyliż Abner nie mógł tego, co przynosi, gdzieindziej odkryć Joadzie? Z jakiej przyczyny musiał obrać koniecznie to miejsce do objawienia warunków Atalii, wiedzieć nie można. Gdyby Joada wprzód na to miejsce pośpieszył mogąc znaleźć tysiąc ku temu powodów, natenczas Abner przychodzący do niego z rozkazu Atalii, musiałby go szukać a tém samém zjawić się na scenie i podobne działanie miałyby dostateczną przyczynę. Inaczej sama tylko potrzeba uwiadomienia słuchacza o tém, co się stało, wytłumaczyć zdoła to nienaturalne sprowadzenie głównie działających osób.

Lecz odszedł Abner (scena III), a Joada wydaje jednemu z Lewitów tajne rozkazy; głośno zaś, zaleca przygotować tron dla Joasa, gdy zaś wejdzie królowa i drzwi świątyni zawarte zostaną, chce, ażeby trąba wojenna rozsiała w obozie nieprzyjaciół trwogę, a odgłos doniósł ludowi, że Joas prawy następca Dawida, cudem uratowany żyje. Zbliża się Joas (scena IV), wchodzą kapłani, Lewici. Tych ostatnich W. kapłan ukrywa; piérszemu każe wstąpić na tron i zasłania go oponą. Na mocy układów, o których wyżej, wchodzi Atalija z gronem swych wodzów (scena V), a gdy się poczyna domagać dziecięcia i skarbów, ujrzyś, że natychmiast W. kapłan odpowie. Pokaż się królów naszych następcę prawdziwy. Tu się odchyła zasłona. Joas na tronie; u nóg jego piastunka; zewsząd zbrojni Lewici widzieć się dają. To jest z skarbów Dawida co mi pozostało; tak kończy Joada. W téj chwili poznaje zdradę Atalija. Rozkazuje swemu otoczeniu wziąć się do broni; lecz głąb teatru odkrywa nowe szyki uzbrojonych Lewitów. Wyrzeka na Abnera, że ją uplątał w tak zdradzieckie sidła. Ten uniesiony zapałem dla krwi swoich monarchów, pada do nóg Joasa, którego ród dotąd był tajemnicą dla niego. Przybywa Izmael (scena VI) i donosi, że hufce Atalii zwalczone, zburzona Baala świątynia, Matan zabity. Wtedy Atalija pewna nieuchronnej zagłady, miotając zniewagi odchodzi. W. kapłan rozkazuje Lewitom dopełnić srogiej kary nad tą bezbożną niewiastą; lecz nie chcąc znieczyścić świętych przybytków gwałtami, zaleca, ażeby ją, oddaloną od świątyni, śmierć zasłużona potkała. Tymczasem (scena VII) Lewitowie, z nakazu W. kapłana, mają lud zwołać powtórnie dla odnowienia Joasowi przysięgi, wszyscy potwierdzić przymierze Jakóba z swym Bogiem. W Scenie ostatniej donoszą, że już Atalija zginęła. Kończy rzecz Joada przestrogą dla młodego Joasa, ażeby się

uczył z tego przykładu, że Bóg i na królów gniew swój wywiera, gdy nań zasłużą, że on sam jest wsparciem niewinnych a pogromcą zbrodniarzy.

Uwaga ostatnia. Od trzeciej sceny do końca prowadzenie scen naturalne i jasne. Odszedł Abner, bo miał słuszny do tego powód, chcąc donieść Atalii o warunkach Joady. Nadchodzi Joas, bo tak W. kapłan urządził: bo jego przytomność konieczną była do spełnienia wielkich zamiarów dnia tego. Wstępuje w scenie V Atalija. Sprowadza ją w te miejsca równie ciekawość oglądania skarbów Dawida jak i zachwalstwo. Dalej przybywa Izmael a przybywa z ważną nowiną, bo z doniesieniem o porażce żołdactwa Atalii. Samo odejście tej królowej po wymiotanych obelgach nie jest usprawiedliwione zupełnie. Gdzie pójdzie, zapytać się można, gdy wszystko dla niej stracone, gdy wojsko jej przepadło a lud, ciemniony tak długo, samą zemstą oddycha. Po co odchodzi? Jeżeli po śmierć, której się nieochybnie spodziewa, wszak ją i w tych miejscach znaleźć mogła. Nadto zgodniejszą rzeczą z jej dumnym i nieugiętym charakterem byłoby, gdyby się sama w obliczu swych nieprzyjaciół nieuchronnej domagała zagłady, a celom W. kapłana mogłoby się stać zadość, gdyby ją poniewolnie wyprowadzić i zamordować rozkazał. Zarzucają niektórzy podstęp W. kapłana, przez który zdradziecko sprowadza do świątyni Atalię, jako mniej godny wyniosłego charakteru męża bożego. Nie jest rzeczą naszego zamiaru popierać lub usprawiedliwiać ten zarzut. Chcieliśmy jedynie uważać jedno z najpiękniejszych dzieł teatru francuskiego pod względem naturalnego i porządnego scen układu. Rozszerzyliśmy może zanadto. Lecz ta praca podjęta została końcem usprawiedliwienia powyżej wyłuszczonych prawideł. Nic bardziej wyjaśnić ich nie zdoła nad wielkie przykłady.

Dotąd o mechanizmie dramatu czyli o zewnętrznym scen układzie. Czas przystąpić do tego, co wewnętrznego ich składu dotyczy.

Przez wewnętrzny scen układ rozumiem ową trudną a niepospolitą sztukę prowadzenia i utrzymania rozmowy wchodzących do sceny osób, stosownie do ich położenia, charakterów, namiętności. Sztuka ta na tém zależy, ażeby każde słowo, każde odezwanie się nie tylko było zgodne z charakterem mówiących osób, lecz nadto, żeby ztąd musiało wypływać, co wprzód mówiąca osoba już powiedziała, i dać naturalną pobudkę do tego, co się na potem mówić ma, a to aż dotąd, póki konieczna potrzeba mówienia wyczerpaną, lub toczącą się rozmowa nadejściem innej osoby przerwana nie będzie. Tym sposobem wszystkie rozmowy powinny się w jeden łańcuch kojarzyć i kształcić harmoniję charakterystycznego lub od namiętności pobudzonego języka. Sztuka ta jest nader trudną. Mało znajdziemy pisarzy, którzyby ją w całej rozciągłości posiadli. *Shakespeare*, podług zdania wielu roz-

sądnych krytyków, odebrał od natury ten dar niepospolity w udziale. Dlaczego zgłębianie dzieł jego i tych wzorowych piękności, które się w nich obficie rozsypane znajdują, najlepszą będzie szkołą dla dramatycznych pisarzy.

Powiedzieliśmy wyżej, że początek każdego aktu zostawiony jest dowolności autora. Tu wskazanem zostało, jak rozpocząć scenę prowadzić. Prócz tego nadmienić wypada, iż osoba przeznaczona na rozpoczęcie każdej pierwszej sceny każdego aktu, od tego zawsze zacząć powinna, co podług przyrodzenia rzeczy interes albo namiętność szczególniej jej umysłowi poddaje. Tym sposobem żadna okoliczność uboczna, żadna rzecz mniej obchodząca wśliznąć się nie zdoła. Lecz ten, co od wystawienia mocnego działania i ważnych okoliczności każde dzieło, każdy akt poczyna, powinien doskonale swe siły przemierzyć, czyli mu wystarczy wątku nietylko do utrzymania mocy i ważności osnowy, ale nawet do podnoszenia i stopniowania uczuć, które zawsze wzrastać, nigdy upadać nie mają. Lepiej jest wcale nie zaczynać, niż zaczawszy, ustać wśród niebezpiecznego zawodu.

Żywość i zwięzłość jest jedną z najcenniejszych zalet dramatycznej rozmowy. Dzieła W. Kornela obfitują w liczne tego rodzaju piękności. Posiadał w znakomitym stopniu tę sztukę Tacyt traiczny, Alfieri. Dwa tylko wzory przytoczymy z tego pisarza.

W trajedyi pod nazwiskiem *Filip* wystawiony jest ten hiszpański monarcha kolorami, któremi Tacyt Tyberyjusz maluje. Podejrzliwy, okrutny i pełen zdradzieckich podstępów, domyślając się miłości swéj żony powtórnéj Elżbiety z Karlosem, synem z piérszego łoża, rozkazuje stanąć tym nieszczęśliwym kochankom przed swoim obliczem dla wybadania ich myśli tajemnych. Tymczasem Gomez, jego podufały, z woli króla baczném okiem uważa wszystkie poruszenia tak królowéj jak i Karlosa. Odeszli nakoniec oboje. Został Filip z Gomezem pełen podejrzeń i troski. I tu się poczyna ważna scena w kilku słowach zawarta:

Filip. Słyszałeś?

Gomez. Słyszałem.

Filip. Widziałeś?

Gomez. Tak jest; widziałem.

Filip. O wściekłości!... więc moje podejrzzenia...

Gomez. Już się w pewność zmieniły.

Filip. I Filip dotąd nie pomszczony?

Gomez. Ah rozważ... .

Filip. Rozważyłem. Idź za mną.

W inném dziele pod nazwiskiem *Antygona*, gdy Kreon, przywłaściciel tronu Tebów, dla utwierdzenia praw swoich rozkazuje Antygonie, ostatniemu dziecku z nieszczęsnej Edypa rodziny, wybrać

śmierć albo rękę syna jego Hémona, po upłynieniu wyznaczonego do rozwagi czasu, pyta ją w ten sposób:

Kreon. Wybrałażeś?

Antygona. Wybrałam.

Kreon. Hémona?

Antygona. Śmierć.

Kreon. Będziesz ją miała.

Trudno jest więcej powiedzieć w kilku wyrazach.

Żaden błąd, powiada uczony Home ¹⁾, nie jest pospolitszym w dziełach dramatycznych pisarzy, nad przedłużanie mowy wtenczas, gdy niecierpliwość osoby, do której się ta mowa stósuje, nagli ją i zniewala ku przerwaniu jęj swą odpowiedzią. W istocie smutny być musi los tego aktora, który w niecierpliwości z jego charakteru lub położenia wynikającej, przymuszony jest słuchać kilkudziesiąt wierszy, tém bardziej, że często się zdarza, iż poeta w długich rozmowach więcej ma siebie na celu niż działające osoby. Wypada nadto z oszczędnością używać osnowy przeznaczonej na utworzenie sceny i nie kłaść odrazu w usta działającej osoby tego wszystkiego, co tylko powiedzieć ma. Inaczej długą częstokroć scenę wyczerpią dwie lub trzy odpowiedzi, co więcej utrudzi niż zajmie słuchacza. Rasyń, jeden z najwytworniejszych pod tyłą względami pisarzy, wpada dość często w tę wadę, i nie bez powodu zarzucają mu to francuscy krytycy ²⁾.

Jak czasy tak i przepisy sztuki podległe są wielu odmianom. Dotykając niniejszej materji Horacy w swojej poetyce zaleca, ażeby w jednej scenie więcej nad dwie osób mówić nie ważyło się ³⁾. Dziś to prawidło w zapomnienie przepadło. Owszem tém większy talent, tém większa zasługa pisarza, gdy kilka osób oddzielne mających widoki na celu, różne charaktery i namiętności wprowadzi i tak dokładnie grę wszystkich ułoży, że zdawać się może, jak gdyby wszystkie jedną harmonijną składały całość. Sztuka dramatyczna w tym względzie do muzyki przyrównaną być może. Im więcej instrumentów, większa ich zgodność, tém więcej przyjemności, tém oczywistszy dowód talentu pisarza. Podobne sceny najwyborniej udawać się mogą w komedji. Nieporównany Molière podał nam wiele wzorów tego rodzaju. Scena X aktu III komedji pod nazwiskiem *Mieszczanin-Szlachcic* szczególniejszą ztąd odnosi zaletę.

Nie same rozmowy dwóch lub kilku osób składać mogą scenę. Są wydarzenia, gdzie jeden aktor, jedna działająca osoba, sama z sobą rozmawia. Scena takowa zowie się z greckiego monologiem, czyli

¹⁾ W rozdziale XXII dzieła: *O zasadach krytyki*.

²⁾ Champfort w dziele pod nazwiskiem: *Précis de l'art théâtral dramatique*. Tom I. p. 209.

³⁾ *Nec tertia persona loqui laboret*, Horatius *de arte poet.*

rozmowa jednej osoby. Lecz jak rzadkie są w naturze podobnych rozmów przypadki, tak niemniej rzadkiemi powinny być monologi w sztuce. Gdzie i jak ich używać, w krótkości wyłożę.

Mowa jest z przeznaczenia swojego dla ludzi, nie dla jednego człowieka. Natenczas jedynie zwykliśmy myśli nasze w szaty wyrazów przybierać, kiedy je innym objawić pragniemy. Ten jest stan naturalny człowieka. Wszakże zdarzają się wypadki, w których zbytek namiętności wyprze z granic swoich naturę. Natenczas wszystko inną przybiera postać. Uczucia gwałtowne, sprzeczne wzruszenia cisną się z głębi serca do ust człowieka. Trudno się oprzeć tak silnym popędom. W tym stanie rzeczy kto zdoła przyzwoity swym myślom oznaczyć porządek? kto im przeszkodzi wybuchać w słowach lub poruszeniach? Z tego, co się tu rzekło, następujące wynika prawidło: Że monologów jak najrzadziej i wtedy tylko używać należy, kiedy działająca osoba w takim jest stanie, iż wzruszeń serca swojego w żaden sposób powściągnąć nie zdoła.

Z natury powyższego prawidła wypływa, że takowe monologi nie mogą wystawiać ciągu myśli ułożonych starannie, ani wyrazów, na których wybór zimnej potrzeba rozważyć. Wszystko tu musi być gwałtowne, wszystko nierówne, jak namiętność, która wzruszeniem kieruje. Cóż mówić o tych monologach, któremi są napełnione wszystkich pisarzy francuskich dzieła, gdzie wszystkie retoryczne prawidła z taką usilnością zachowane są, z jaką Cycero mowy swoje układał?

Najwyborniejszym do naśladowania wzorem będą monologi Shakespear'a. Przytoczymy z nich jeden. Wyjęty on jest z znanej tragedji *Hamleta*. W nim ten młodzieniec wyobraża uczucia serca swojego, gdy rozważa postępek swój matki, która we dwa miesiące po śmierci ojca Hamleta pojęła brata przeszłego męża swojego, a tronu duńskiego przywłaszczyła.

O dla czegoż to mocne, nazbyt mocne ciało
Zniszczyć i w łzach się rzewnych rozplynać nie zdoła!
Lub dla czego przedwieczny zbyt surowém prawem
Powściąga samobójce? O Boże! o Boże!
Jak są dla mnie obrzydłe, znikome i kliwe
Wszystkie świata uciechy! O jak mnie udreżca
Świat, ogród pełen chwastu i roślin zatrutych,
Na których wzmiankę sama wzdryga się natura!
Komużby się przyśniło? . . . Ledwie dwa miesiące,
Dwa miesiące jak umarł . . . ach nie, nie tak wiele
Jak umarł król jedyny, przy którym dzisiejszy
Jest jak satyr przy bogu. On, co ku méj matce
Taką pałał czułością, że bronił usilnie,
By żaden wiatr przeciwny nie dotknął jój twarzy.

Czemuż we mnie tkwi pamięć. . . . O niebo i ziemi!
 Więc ta, co się zdawało, że miłość ku niemu
 Nową żądzę miłości w jój sercu wzbudzała,
 Dziś wprzód nim jeden miesiąc. . . . Któż to pojąć zdoła!
 Słusznie masz ułomności kobiece nazwisko!
 Nim przeszedł krótki miesiąc, nim zdarła obuwie,
 W którym szła w dzień pogrzebu za martwemi zwłoki
 Ojca mego biednego, płacząc jak Niobe,
 Dziś (lecz dłuższą zwierzęta chowają żałobę),
 Boże! dziś jest ta sama stryja mego zoną.
 A nim łzy obłudnemi oczy poranione
 Zagoić się zdołały, weszła w nowe śluby.
 O przekłety pospiechu, pośpiechu zbrodniczy,
 Z którym się zapędziła w kazirodzkie łóżce! . . .
 To nie dobrze; to dobrze skończyć się nie może.

ROZDZIAŁ VII.

O charakterach i obyczajach osób do dramatu użytych.

Wyczerpawszy to wszystko, co tylko można było powiedzieć o układzie scen i aktów, czyli raczej o mechanizmie dzieł dramatycznych, z kolei zamierzonych do rozwagi przedmiotów mówić będziemy o grze i wydaniu charakterów i obyczajów w dramatach.

Przez charakter rozumiem to odróżniające znamię, które natura na sercach naszych wyryła. A jako pod względem fizycznym nie znajdziem dwóch ludzi do siebie podobnych, tak i charaktery czyli piętna moralne różne są jak ludzie. Ztąd łatwo poznać jak jest trudna i niepospolitych zdolności wymagająca sztuka charaktery ludzkie malować. Gdy nadto przydamy stósunki, w których osoby działające zostawać mogą; gdy rozważymy ich wpływ niezbędny na charaktery i czyny; gdy rozbiezrzem to wszystko, czém się rozróżniają od siebie czasy, narody, wieki i stany, tudzież szczególniejsze skłonności i usposobienia fizyczne; któż na jedną chwilę powątpi, że wystawienie charakterów w dramacie jest najważniejszą a razem najmniej przystępną częścią dla tych, którzy się bez dostatecznego usposobienia w tak trudny zawód puszczejają

Posłuchajmy, co jeden z głębokich sztuki i natury badaczy w tój mierze opiewa ¹⁾).

»Pomiędzy rozlicznemi przedmioty, które nam sztuki wyzwolone przed oczy stawiają, najważniejszym są bezwątpienia charaktery istot

¹⁾ Sulzer w swém dziele pod nazwiskiem: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Tom I. Art. Charakter.

myślących. Ztąd wyraz, czyli wystawienie charakterów obyczajowych, jest najznakomitszym dziełem kunsztu i największym darem poety. W najcenniejszych rodzajach poezyi, to jest w epopei i dramacie, charaktery działających osób główny przedmiot stanowią. Te gdy są przyzwyczajone i wyrażone dokładnie, sprawują, że zdołamy serca ludzkie przenikać; wszelkie działania na nie zewnętrznych przedmiotów i ztąd powstające uczucia, toż każdą pobudkę, z której czynności pochodzą, dostatecznie rozpoznać. Poeta, który obdarzony jest zdolnością charaktery obyczajowe żywo i dokładnie malować, uczy nas gruntownie ludzi poznawać, a przez to samo do poznania siebie samych przywodzi. Lecz nierównie ważniejszem jest to działanie, które dobrze odznaczone charaktery na siłach duszy naszej sprawują. Bo jak się smucić zwykliśmy z smutnymi, podobnym kształtem przyswajamy sobie innych uczucia, gdy te żywo wyobrażone będą. Każde podobne wystawienie stanu umysłowego innych zniewala nas do uczucia tego samego, co się w nich dzieje, jak gdyby to dotykało nas samych. Ztąd myśli i czucia innych ludzi są niejako wyobrażeniem bytu (modyfikacją) duszy naszej. Tak jesteśmy z Achillem porywczy, z Ulisem przezorni, nieustraszeni z Hektorem».

»Tym kształtem, przez charaktery osób mogą poeci niepospolitą władzę na umysły rozciągać. Te, które poczytujemy za dobre, mają dla nas najsilniejsze powaby. Wszystkie siły zbieramy, ażeby tak czuć, jak czują ci, którzy nas przez swój charakter ujmują. Te, które się nam nie podobają, najżywszą budzą odrazę, ponieważ przez to, że równie nagłeni jesteśmy tak czuć jak one, walka wewnętrzna w naszym umyśle powstaje. Najznakomitsza przeto usilność epicznego i dramatycznego poety powinna być zwrócona ku wystawieniu charakterów działających osób. Dla czego sami tylko niepospolici znawcy ludzi mogą się na te dwa rodzaje poezyi odważyć».

»Są ludzie, którzy w swych czynnościach i sposobie myślenia żadnego pewnego nie okazują charakteru, a podobni do wietrznych choraągiewek, na wszystkie zdarzenia i położenia obojętni, wszędzie z łatwością powodować się dają. Sądzić można, jakby takowym ludziom wewnętrznej nie dostawało siły, z której myśli przedsięwzięcia i działania pochodzą. Czekają oni w zupełnej obojętności na to, co się ma zdarzyć; przyjmują ztąd chwilowe wrażenia, które się zagładzają natychmiast, skoro przyczyna onych działać przestanie. Mechaniczne istoty podobnego rodzaju zupełnie są bezużyteczne dla poety. Takowych on ludzi wyszukuje jedynie, w których sposobie myślenia, czucia i działania coś znakomitego znajduje, w których tkwią panujące pobudki, toż właściwy a różny od innych popęd ducha i serca; z takich to części złożony charakter wyjawia się w każdej okoliczności w właściwym sposobie i kształcie».

»Podobnego charakteru ludzie, postawieni w różnych okolicznościach i stósunkach, stają się duszą tych dzieł kunsztu, których zasadą jest działanie. Tym sposobem czynność najprostsza może być interesującą i taki powab uzyskać, którego przy niedostatku charakterów żadne zawikłanie ani żadna rozmaitość wypadków zastąpić nie zdoła. By prawdę téj uwagi poczuć dokładnie, dość będzie greckie trajedyje rozważyć, które po większej części obok wielkiej prostoty w planach, przez same charaktery niezmiernie zajmują. Cała osnowa *Prometeusza* Eschila w kilku wyrazach wysłowioną być może. Przeciez trajedyja ta jest nieskończenie interesującą. Kto pisze dla dzieci lub dla głów słabych, ten może dzieło swoje tysiącem osobliwszych zdarzeń napełnić i zajmującym uczynić. Lecz pisząc dla ludzi, charaktery osób składać powinny najznakomitszą część dzieła. Komu nie jest udzielona sztuka zgłębiania ludzi, kto nie zdoła każdego oddzielny dowcip, temperament, siły umysłu dokładnie uważać i szczególne ich odcienia, które z wychowania, obyczajów, czasu i innych okoliczności pochodzą, wystawić, ten jest pozbawiony najznakomitszego przymiotu dramatycznego poety.

Tyle o ważności i potrzebie dokładnego malowania charakterów w dramacie. Lecz nie dosyć jest każdą osobę oddzielném naznaczyć piętnem; nie dosyć wystawić popędliwego Achilla, szalejącego Ajaxa, wściekłą Medeę. Trzeba prócz tego, ażeby nadany charakter przez cały ciąg zamierzonego działania we wszelkich okolicznościach i zmianach w zupełnej mocy utrzymać się zdołał. Tu jest kamień próbierski talentu pisarza. Mało takich naliczmy, którzy zyskali przystęp do téj świątyni, gdzie rozliczne charaktery ludzkie we wszelkich stósunkach i wydarzeniach objawiają się w naocznych przykładach. Pomijając starożytnych poetów, którzy w tym względzie, jak i w wielu innych, długo będą naszymi mistrzami, dwóch tylko z nowszych wymienię, którzy celowali nad innych w trudnej sztuce utrzymywania charakterów na jednym stopniu od początku do końca zamierzonego działania. Pierwszym jest Shakespeare a drugim Rasyń.

Rozbierzmy charakter *Mitrydata* w trajedyi pod témże nazwiskiem ostatniego pisarza. Tłem jego czyli zasadą jest nienawiść, którą ku Rzymianom oddycha. Ta namiętność w każdym zdarzeniu, w każdej okoliczności nad nim góruje. Nie może jój poskromić przywiązanie synowskie; nie zdoła zachwiać miłość, która tyle ma władzy nad umysłem tego wielkiego monarchy. Mitrydat zwalczony i bliski swój zguby jeszcze myśli nękać Rzymian, i przedsięwzięcie zamiar godny wielkiej odwagi¹⁾. Podejrzliwy i domyślający się, że w własnym synu Xyfare-

¹⁾ W scenie II aktu II:

Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage
Je médite un dessein digne de mon courage.

sie ma współzalatnika, nienawiść, którą ten ku Rzymianom pała, zaślepia go do tego stopnia, iż nie chce wierzyć, ażeby tenże sam Xyfares miał go tak bardzo obrażać¹⁾. W pochwalę jego nienawiść Rzymian najpiérwsze miejsce zajmuje²⁾. Drugi syn i współzalatnik Farnaces przeto jest najwinniejszy, że sprzyja Rzymianom. Cieszy się nawet Mitydat, że jego podejrzenia na tego syna padają, który nie oddycha równą nienawiścią piérwszemu³⁾. Zaslepiiony miłosną zawiścią, poniżony przed sobą samym, ztąd najwięcej czuje boleści, że nowina jego słabości pewny tryjumpf dla Rzymian gotuje⁴⁾. W chwili samego zgonu żal z niedokonania wielkich zamiarów i układanego zburzenia stolicy nienawistnego mu ludu, to tylko łagodzi, że ostatnie jego spojżenia były świadkami hańby i uciezki Rzymian⁵⁾.

Przejdźmy do Shakespeara na chwilę. W znaném dziele pod nazwiskiem *Otello*, zasadą charakteru bohatera swęj sztuki uczynił autor zazdrość. Zobaczmy w kilku wierszach, jak mocnemi kolory tę namiętność maluje. W chwili gdy na drobnych pozorach oparty, nie wątpiąc Otello o zdradzie swęj małżonki Desdemony, przychodzi do nięj w chęci zamordowania; a znalazłszy ją uspioną, tak wyobraza swą miłość i zawiść:

W scenie I aktu III:

C'est à Rome, mes fils, que je prétends marcher.

¹⁾ W scenie III aktu II:

Il hait autant que moi nos comuns ennemis;...

Et je ne puis encor, ni n'oserois penser

Que ce fils si fidèle ait voulu m'offenser.

²⁾ W scenie V aktu III:

C'est un autre moi — même,

Un fils victorieux, qui me chérit, que j'aime,

L'ennemi des Romains.

³⁾ W scenie III aktu II:

Que Pharnace m'offense, il offre à ma colère

Un rival dès longtemps soigneux de me déplaire.

Qui toujours des Romains admirateur secret,

Ne s'est jamais contre eux déclaré qu'à regret.

⁴⁾ W scenie V aktu IV:

O Monime! ô mon fils! Inutile couroux!

Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous

Si vous saviez ma honte, et qu'un avis fidèle

De mes lâches combats vous portât la nouvelle!

⁵⁾ W scenie V aktu V:

Le ciel n'a pas voulu qu'achevant mon dessein

Rome en cendres me vit expirer dans son sein;

Mais au moins quelque joie en mourant me console:

J'expire environné d'ennemis que j'immole;

Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,

Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains.

Nie, nie pragnę jęj zguby; nie chcę krwi przelewać,
 Ani szarpać jęj ciała, które jak śnieg białe,
 Gładkie jak alabaster na zimnym grobowcu.
 Lecz umrzeć musi . . . żyjąc, jeszcze kogo zwiedzie.
 Zgaśnię świecę . . . a potem . . . Jako? . . . zgaśnię świecę?
 Gdy twe światło zagaszę usłużny płomieniu.
 A pożałuję tego; mogę ci blask dawny
 W krótkim czasie przywrócić. Lecz gdy raz zagaśnie
 Twoje światło, o cudzie kształcącej natury,
 Gdzież wynaleść potrafię tę boską iskierkę,
 Coby ci przywróciła blask dawny i życie?
 Gdy raz zerwę tę różę, już więcej nie wleję
 Tęj siły, co ją życiem darzyła; zwiędnieje.
 Więc chcę, dopóki kwitnie, jęj wonności zażyć. . . .
 Balsamiczny oddechu! . . . ledwiebys nie zdołał
 Ułudzić sprawiedliwość do skruszenia miecza.
 Raz jeszcze . . . i raz jeszcze. . . . Bądź taką po zgonie,
 A wnet cię zamorduję i kochać cię będę.
 Ah jeszcze jeden uścisk i jeszcze ostatni . . .
 Nigdy takich powabów z tak wielkim bezwstydem
 Nie złączyła natura. Tak jest, płakać muszę;
 Zbyt okrutne lży moje, lecz boską jest żałość,
 Chce ukarać, bo kocha . . .

Lecz srogi i zawistny Otello nie mogąc wrzących namiętności
 pokonać, zamordował swą niewinną małżonkę. Zgryzota sumienia, skutek
 nieodzowny dopełnionej zawiści i zemsty, duszę jego ogarnia. Gdy więc go
 sprawiedliwość ściagać poczyna, tak do tych, którzy go chcą
 pojmać, przemawia:

Patrzcie! oto jest oręż dzielniejszy nierównie
 Od tych, co kiedykolwiek zbroiły rycerzy.
 Był czas, gdy z tém ramieniem i tym jednym mieczem
 Zwyciężałem zawady mocniejsze sto razy.
 Lecz próżna chełpliwości! . . . któż losom niezbędnym
 Zdoła prawa stanowiąc? . . . Dziś odmienne czasy.
 Choć jestem uzbrojony, nie lękaj się cale.
 Tu koniec mych podróży, tu jest kres ostatni! . . .
 Pocóż cofasz się z trwogi? . . . Próżne twe obawy.
 Uzbrojony przecikiem natrzyj na Otella,
 A Otello ulegnie. . . . Bo cóżby on począł? . . .
 Godna płaczu niewiasto, ah jak ty wyglądasz?
 Białaś, jak twoje szaty. W dzień sądu straszego

Widok ten moją duszę z samych niebios strąci.
 Ogarną ją szatany. Zimnaś jest dziewico!
 Zimna, jak twoja czystość. Przeklęty złoczyńco!
 Odpędźcie mię szatany srogich biczów chłostą
 Od tego niewinności widoku anioła.
 Porwijcie w rączych wichrach, pogrążcie mię srodze
 W rozgorzałe naczynia i strąćcie natychmiast
 W nielitościowych piekieł bezdenne otchłanie.
 Desdemono! nie żyjesz . . . o biada mi biada!

Jakąkolwiek osobę w dramacie malować przedsięwzięmie poeta, prócz tego, co się już nadmienilo, powinien na to pilną zwrócić uwagę, ażeby jój charakter pewien stopień wyniosłości osiągnął. Dramatyczne poema nie przypuszcza w tym względzie mierności. Ani cnót małych, ani téż zbrodni. Jeśli kto pierwsze malować zapragnie, chcę widzieć Horacyjusza, Brutusa. Jeśli zaś drugie, niech mi wystawią Kleopatry, Filipy¹⁾. Lecz Neron, który się za kobierzec ukrywa, aby podsłuchał rozmowy dwóch nieszczęśliwych kochanków²⁾, będzie dla mnie na zawsze niegodnym sceny dramatycznej tyranem.

Aczkolwiek charakter zbrodniarza w dramacie tak czarnym być powinien jak zbrodnia, przecież należy go uznać przez wyniosłe i szlachetne pobudki. Mniej razi duma, gdy jój przedmiotem są wielkie i godne podziwienia zamiary. Mniej srogość oburza, gdy się z nią stałość umysłu kojarzy. Wszakże tyran działający bez tych lub tym podobnych pobudek, stałby się jedynie powszechnego obrzydzenia celem.

Zbrodnia pomimo woli jest zdolną do sprawienia tych wszystkich wrażeń, które są skutkiem dobrze utworzonej trajedyi. Gdy człowiek z przyrodzenia cnotliwy, przez zbieg okoliczności i fatalność losu popychany do zbrodni, nie mogąc się oprzeć ciężającej nad nim przyrodzenia ręce, coraz się w większe nieszczęścia i zbrodnie pogrąża, natenczas uniesieni litością, ze łzami na podobne spoglądamy widowisko.

Jak zbrodnia bez wyższych pobudek i celów, tak cnota bez przy mieszania słabości nie może być charakteru dramatycznego zasadą. Trudno jest ułomne stworzenia przekonać, ażeby równa stałość umysłu na wszelkie przygody mogła tkwić w przyrodzeniu człowieka.

Nic bardziej nie razi umysłu jak charaktery nikczemne lub słabe. Znośnym jest tyran mocnemi wystawiony kolory; obmierzłym jego pochlebca i podły zbrodni pomocnik. Unosi tęgość duszy i stateczność umysłu. Niepewność i wahanie się, jeżeli nie płynie z gwałtownej namiętności lub skutków panującego uczucia, wzgardę za sobą pociąga.

¹⁾ Horacyjusz w trajedyi Kornela pod nazwiskiem *Horacyjusz*; Brutus w trajedyi Woltera tegoż nazwiska; Kleopatra w *Rodogunie* Kornela. *Filip*, dzieło Alfieriego.

²⁾ Neron w trajedyi Rasyna pod tytułem: *Brytanik*.

Wszelki charakter powinien być z natury i prawdy czerpany. Potrzeba koniecznie wskazać to czyste źródło, z którego wypływają myśli i czyny każdej działającej osoby. Kto na to ważne prawidło usilnego nie da baczenia, miasto ludzi malować będzie potwory.

Ponieważ nikt nie ma powszechnego charakteru swego rodzaju, należy w wystawianiu każdego przyzwoite odcienia zachować. Strzedz się powinien poeta (mówi tyle razy wspomniany Sulzer) naśladowania tych, którzy tworząc przed laty rycerskie dzieła, wszystkich rycerzy zarówno mężnymi czynili. W Homerze innego rodzaju jest odwaga Achilla, innego Ajaxa, Dyjomedesa, Hektora.

Nadmieniliśmy powyżej o rozmaitych stósunkach, w których osoby do dramatu użyte zostawać mogą. Stósunki te są następujące: geniusz i charakter narodu, z którego osoby do dramatu wprowadzone będą; charakter i obyczaje czasów, toż stan, sposób życia, wiek; наконец temperament czyli fizyczne usposobienia. Jak wielkiego zapasu wiadomości i uwag wyciąga przeto dramatyczne poema! Ileż dzieł wprzód zgłębić, ile nauk wyczerpać należy?

Jakie są środki ku dopięciu tak ważnych przedmiotów? Jakie prawidła malowania pod tyłu stósunkami i względami charakterów człowieczych? Niełatwo jest dostatecznie oznaczyć w teorii. Sam wzrok geniuszu potrafi dojrzeć najdrobniejszych odróżnień w tak rozmaitych i licznych stósunkach. Sam geniusz zdoła je w przyzwoitem świetle wystawić. Kończąc niniejszą materyję, nie możemy się wstrzymać od następujących uwag:

Sztuka wyłuszczenia charakteru każdej osoby zależy na sposobie, jakim jój działać i mówić każemy; lecz nie na sposobie, jakim ta osoba mówi o sobie saméj I tak, chcąc malować szlachetnego i nieustraszonego bohatera, należy go takim wystawić w istocie. Strzedz się wypada, ażeby się sam z tych cnot nie chęłpił, żeby nie mówił: jestem szlachetny, waleczny.

Nic się lepiej nie przykłada do wyjaśnienia charakteru działających osób w dramacie, jak gdy się wystawi dwa lub więcej przeciwnych sobie charakterów, lub gdy położenia tych osób znajdują się w sprzeczności z ich charakterami. Natenczas poeta może wszystkich sprężyn dowcipu swego poruszyć, natenczas talent malowania charakterów w całej okazałości wydać się zdoła.

ROZDZIAŁ VIII.

O stylu w dziełach dramatycznych.

Sposób objawiania rzeczy lub myśli za pomocą wyrazów, zowie się stylem. Zgłębiwszy istotę i zasady dramatycznej poezyi, któż nie

uzna téj prawdy, że styl jest nader ważną jój częścią, i że od niego dobroć lub naganność dzieł dramatycznych zależy.

Z podziału rzeczy, o której niniejsza rozprawa, podział stylu wynika. Innego żąda komedyja, inny trajedyja przywłaszcza.

Styl komiczny powinien być lekki, przyjemny, wesoły. Styl trajedyi poważny, pełny, wyniosły. Jeden i drugi ma być jasny, prosty, szlachetny: w jednym i drugim oprócz przepisów języka, tego przestrzegać należy, ażeby z lekkości i wesołości nie wpaść w styl gminny ¹⁾, lub z powagi i wyniosłości w nadętość.

Nie odrzeczy będzie to, co się powiedziało, obszerniej wyłuszczyć. Lekkość, wesołość i przyjemność stylu, tak mają bliskie siebie granice, że z trudnością przyjdzie oddzielne im wytknąć znamiona. Pierwsza najlepiej się oznaczy, gdy powiemy, że przeciwną jój wadą jest chropowatość lub przymus, który za każdym krokiem trudności udzielania innym swych myśli dowodzi. Tak lekkim jest styl Regnarda w komedyjach; w bajkach Krasickiego, Lafontaine'a. Przez wesołość stylu rozumiem ów dowcip, który w każdym przedmiocie dostrzega téj strony, co w pewnym względzie zręcznie wystawiona, zajmuje i bawi słuchacza. Styl podobny najszczególniej zaleca Moliera. Lekkość z wesołością złączona sprawuje tę przyjemność w sposobie pisania, która nas do najprzyjemniejszego uczucia wesołości pobudza.

Styl pełny jest ten, który w swojej ścisłości i że tak powiem skępstwie wyrazów, samo jądro rzeczy wyłuszcza, a wszelkie drobnostki pomija. Gdzie każdy wyraz dąży do wyjaśnienia przedmiotu, gdzie nie ma takiego, coby wyrzucone albo odcięte, zostawiało w całości rzecz samą, tam jest styl pełny, styl konieczny w trajedyi. Wzorem takowego pisania sposobu jest w wielu miejscach Rasyn, a zawsze prawie Alfieri.

Styl wyniosły, będąc udziałem wyższego rzędu osób, różni się od pospolitości pewnym wytworem i szlachetnością wyrazów, lecz nie przeto aż do przesady skłaniać się powinien. Tak Kornel, wzięwszy za wzór do naśladowania Lukana, miasto wyniosłości, wpadał często w nadętość. Wszakże ta pierwsza na pewnej szlachetności i samej nawet prostocie wysłowienia zależy. Następujący wiersz z *Horacyjuszów*:

Jako, ty mnie chcesz płakać, gdy za kraj mój zginę!
jest zbiorem prostych wyrazów; lecz ta sama prostota, złączona z szlachetnością myśli, czyni go wyniosłym.

Szlachetność stylu pomniejsze nawet przedmioty sposobem zręcznego opisu podnieść i uzacnić może. Najwytworniejszym w tym rodzaju pisania jest Rasyn. Każda myśl otarta, każdy przedmiot z po-

¹⁾ Quoique vous écrivez évitez la bassesse;
Le stile le moins noble, a pourtant sa noblesse. Boileau. *Art poet.*

spolitego życia, przybiera u niego za pomocą szlachetności stylu nowego wdzięku i wagi. Przeciwną wadą szlachetnego sposobu objawiania myśli jest nikczemność i gminność wyrazów. W dziełach dowcipu nic nie może bardziej dobrego smaku obrażać. Ani na tém zawisła prostota, o której wspomnieliśmy powyżej. Ani można dopuścić, ażeby zdrowa krytyka pozwoliła miejsca téj wadzie na scenie.

Jasność stylu zależy na tém naturalném a szczęśliwém wysłowieniu myśli, które do pojęcia każdego trafić i każdemu w pamięci utkwieć zdoła. Biada tym, którzy dla siebie samych piszą jedynie. A jeżeli mowa jest z przeznaczenia swojego na to, ażeby ludzie innym swych myśli udzielać mogli; ciemność i niezrozumiałość stylu, nietylko w dramatycznej poezyi, lecz w każdym rodzaju pisania, jest nie do wybaczenia.

Jeszcze słów kilka o wadach, których w stylu dramatycznym strzedz się należy. Pierwszą z nich jest przeciwieństwo między osnową rzeczy a sposobem jój objawiania. Wada ta wtenczas zachodzi, gdy rzecz jest ważna, a styl lekki i płochy; gdy rzecz jest drobna i lekka, a styl patetyczny, wyniosły. Równie znakomitą jest wadą słabość w sposobie pisania. Rzecz sama może być ważna i wielka; lecz gdy jest nikłemi wystawiona kolory, gdy wysłowienie nie ma stósownej do materyi siły i wagi, trudno natenczas przyznać pisarzowi zaletę z rozsądku wyobrażenia i czucia. Podobnym sposobem nierówność stylu w jednéjże osnowie, słusznej podlega naganie.

Wszystko to, co się dotąd mówiło, pod ogólne prawidło przyzwoitości stylu podciągnąć można. W niej się zawiera najwyższa sztuka pisania. Ona zależy na tém, ażeby każda działająca osoba w dramacie według swego stanu i położenia wykładała to, co myśli lub czuje. Tym kształtem inaczej będzie mówił król, inaczej prosty wyrobnik, inaczej spokojny i niczém nieporuszony K a t o, inaczej popędliwy i zagniewany Achilles.

Z rzeczą o stylu dzieł dramatycznych łączy się mocném ogniwem wzmianka o figurach, czyli o wyższych nad pospolity sposób tłumaczenia się rodzajach; tudzież o wierszu, który równie jest komedyi jak i trajedyi właściwy. Nie jest to naszym zamiarem w całej obszerności o figurach rozprawiać. Rzecz ta wywiodłaby nas z granic, któreśmy niniejszemu dziełu zamierzyć postanowili. Bo któż, jak twierdzi B a u m g a r t e n ¹⁾, figur i przenośni rodzaje wyliczy? Te więc jedynie wytkniemy, które w dziełach dramatycznych użyte być mogą, lub których usilnie wystrzegać się należy.

¹⁾ W dziele pod nazwiskiem: *Aesthetica*. Svo 2 Vol.

§ 1. O figurach.

Metafora. Allegoryja. Oznaczenie wyobrażenia niewłaściwym sposobem, lecz takim, który przez podobieństwo tkwiące w umyśle może toż wyobrażenie tłómaczyć, zowie się metaforą. Rozszerzona metafora i obszerniejsze wyłuszczenie podobieństwa zawierająca, w allegoryją się zamienia. Wszakże powiedzieć można, iż metafora właściwie jest krótką i nawiasem rzuconą allegoryją. Objaśnimy to przykładem.

W trajedyi Kornela pod nazwiskiem *Cyd*, Xymena po zabiciu ojca, tak stan swój nieszczęśliwy i okropny wypadek opisuje królowi:

Pobiegłam, ale martwe zastałam już ciało.
 Nic mi nie rzekł; mocniejsza dotknęła mię siła.
 Krew mi jego na piasku powinność kreśliła;
 Lub raczej męstwo jego przez otwarte rany
 Wołało, by zabójca był wszędzie ścigany.

W trzecim wierszu zachodzi metafora; czwarty i piąty obejmuje allegoryją.

Z powyższego wypływa, że ile metafora używaną być może w dziełach dramatycznych, tyle allegoryja jest nieznośną i przeciwną ich przyrodzeniu. Metafora, zasadzając się na przenośném oznaczeniu pewnego wyrazu, podnosi niejako styl i więcej mu siły dodaje. Lecz allegoryja, która przewleka wyobrażenia, nie powinna znaleźć miejsca w dramatycznym poemacie, gdzie wszystkie działające osoby zawsze się prawie w gwałtownych poruszeniach znajdują.

Porównanie zależy na podobieństwie, którego się między dwoma przedmiotami dostrzega. Figura ta, z przyrodzenia rzeczy, pewnej spokojności umysłu i rozwagi wyciąga. Dłaczego w komedyi można niekiedy porównania używać; owszem, takowe dowcipnie utrafione, ożywia i rozwesela. Lecz trajedyja, gdzie same gwałtowne namiętności działać i objawiać się powinny, figury porównania nie znosi.

Antytezys. Wystawia myśl jaką w przeciwieństwie z inną, ażeby jednej z nich tém więcej mocy udzielić. Figura ta, podobnie jak porównanie, używaną być może rzadko w komedyi, nigdy zaś w trajedyi. Jak piérwszej i drugiej nigdzie nie znajdziem w Rasynie, tak obiedwie często się dają spostrzegać w Kornelu. Jeden tylko wytkniemy przykład z tego pisarza, ażeby dać uczuć całą nieprzyzwoitość téj figury w trajedyi.

W trajedyi Horacyjusz ów Kuryjacyjusz tak swoje uczucia Sabinie tłómaczy:

W całej wojnie niejednym pokazałem czynem,
 Że umiem być kochankiem i ojczyzny synem.
 Łączył się los narodu z miłości zapalem;
 Tak bijąc się za Albę, do ciebie wzdychałem.
 Jeżeli ją wojna czeka, znajdzie mnie w potrzebie,
 Potrafię walczyć za nią i wzdychać do ciebie.

Zapytanie jest figura, która w wielu zdarzeniach malować zwykła poruszenia serca ludzkiego. Zapytanie dobrze użyte wielki skutek sprawiać może w dramacie. Tak stary Horacyjusz dowiedziawszy się, iż syn jego ratuje się ucieczką przed nieprzyjacielem, tém zapytaniem:

I żołnierze zdrajcy nie dobili?...

wyobraża całą moc czucia swojego i zniewagi. Tak tenże sam Horacy, gdy syn jego zbawiwszy ojczyznę, ma być sądzonym za zabójstwo siostry swój Kamilli, tąż samą figurą cały ogrom żalu i uczuć następującym wykładą sposobem:

Lecz przebóg! czyż Rzymianie wyrok swój wydadzą,
 I obrońcę narodu na śmierć wyprowadzą?
 Czyliż ze wstydem swoim u całego świata,
 Ujrzą te święte laury skruszone przez kata?
 Zgon mściciela swojego bez wstrętu obaczą?
 Jaki dzień, jakie miejsce téj śmierci wyznaczą?
 Czy w murach tego miejsca, gdzie tysięczne głosy
 Imię zwycięzcy Alby wznoszą pod niebiosy?
 Czy za murami Rzymu, na owéj przestrzeni
 Tam, kędy się krew jeszcze Kuryjacych pieni?...

Zamilczenie jest rodzajem wyrzutni. Gdy zbieg okoliczności nie dozwala wysłowić wszystkiego, gdy uniesienie gwałtownie przynagla do rychlejszego skończenia mowy, figura ta wybornie w dramacie użytą być może. Są wydarzenia, w których niedokończone wyrazy mocięj częstokroć rzecz malują, niż starannie zaokrąglone peryjody. Tak Agrypina, w trajedyi Rasy na pod nazwiskiem *Brytanik*, czyniąc wyrzutę Neronowi, w ten sposób o Senecie i Burrusie mówi:

Je fus sourde à la brigade, et crus la renommée;
 J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée,
 Et ce même Sénèque et ce même Burrhus,
 Qui depuis... Rome alors estimoit leurs vertus.

(Akt IV scena II ¹⁾).

¹⁾ Miejsce próżne pozostawione przez autora na ten cytat, wypełniliśmy według prawdopodobieństwa. P. W.

W pogróżkach i gniewie dobrze się figura zamilczenia wydaje. Tak Neptun gromiąc wiatry, które wzburzyły może bez jego wiedzy, temi dwoma ucinkowemi wyrazy: *Quos ego...* cały ogrom gniewu swego maluje.

Ironija. Przez ironiję rozumie się ta figura, która pod pozorem pochwały szyderstwo lub naganę zawiera. Ztąd łatwo jest poznać, że ironija, z oszczędnością użyta, samę tylko przystoi komedyi.

Wprowadzenie mów nieżyjących istot lub zmarłej osoby, zowie się prosopopeją. Figura ta dość często znajduje miejsce w dramatach. Tak Rasyń, kładąc w usta Atalii słowa zmarłej jej matki Jeza-belli, użył z pożytkiem prosopopei. Wszakże w gwałtownych uniesieniach ożywiamy częstokroć nieme i martwe istoty, rozmawiamy z skałami i głazy, głosy umarłych słyszymy.

§ 2. O wierszu.

Dla podniesienia stylu dzieł dramatycznych nad pospolitą mowę użyto wiersza. Starożytni, przez szczęśliwą harmoniję swego języka, mieli wiersz nierymowy. Naśladowali i dotąd naśladowają ten sposób pisania Anglicy, Włochy i Niemcy. Schakespeare naprzemian wiersza nierymowego i prozy, czyli niewiązanej mowy używał. My idąc za śladem Francuzów, czyli to przez skład nieszczęśliwy języka, czyli przez zwyczaj nieszczęśliwszy sto razy, w dramatycznej poezji używamy rymów. Są, którzy twierdzą, iż ten rodzaj pisania przyjemniejszy jest nad inne. Jakożkolwiek to zdanie zatwierdza powaga pisarzy i czasów, przecież powiemy, że nierównie pożyteczniej i naturalniej byłoby, gdybyśmy do dramatów wiersz nierymowany zaprowadzić zdołali. Ileżby przeto kajdan pozbył się dowcip pisarzy? Ileżby ubyło fałszywego blasku tym, którzy nie bacząc rzeczy, na samych rymach zakładają poezję.

By tak wielkiego dostąpić zamiaru, potrzeba jeden skarb narodowy, dotąd nienaruszony, odkopać. Chcę mówić o prozody i języka naszego. Aż do dni naszych jeden tylko pisarz rzecz tak ważną ledwie zgagić zdołał¹⁾. Ten przedmiot długiej pracy i niepospolitej znajomości języka wyciąga. Nadto, obejrzawszy się na zakorzenione przesady, na mnogość zawad, któreby w tym zawodzie potykały, śmiało powiemy, że tyle potrzeba ku temu cierpliwości i męztwa, ile go okazał niepoukany w swęj pracy pisarz gramatyki narodowej. Aliż kiedyś zjawi się dowcip, który wszelkie przeszkody zwycięży i wróci poezji naszej tę godność, która tkwi w źródle samego języka?

¹⁾ Nowaczyński w dziele: *O prozody i harmonii*. 1782 w Warszawie.

Zastanawiając się nad jednotonném brzmieniem rymów, zważając, iż wszystkie prawie kończą się na samogłoski: *a, e, i*, nieraz nam żyć wypadło, ażeby dzieła dramatyczne w niedostatku wierszy miarowych przynajmniej bezrymowemi pisane być mogły. Przykład do naśladowania podał nam Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*. Chociaż wyzute z rymów, jednak pięknie brzmią te wiersze, które są pięknie złożone. Na poparcie zdania mojego przytoczę niektóre z pomienionego dzieła:

Zatém wstał Aleksander i tak mówić począł:

.
 Anim ja tego sobie za niewczas poczytał,
 W budzie leśnej się przespać i nad stady chodzić.
 Nie myślałem ja wtenczas najmnie o Helenie,
 Ani to imie przedtém w uszu mych powstało.

.
 Wieczne światło niebieskie, i ty płodna ziemi,
 I ty morze szerokie, wy wszyscy bogowie
 I wysocy i niscy! świadki mi dziś bądźcie,
 Żem rzeczy sprawiedliwój od Trojanów żądał.

Czyliby całe poemata nie mogły być w ten sposób pisane, oddają światłych czytelników rozgadze.

Lecz zostawmy do szczęśliwszych czasów panowanie rymów na scenie. Pozwólmy Arystarchom nowego rodzaju całą moc i ważność poezji na końcowych zgłoskach wierszy zakładać. Słuchajmy z cierpliwością tych mądrych nauk, które nam wskazują, jakie litery po sobie następować, a jakie nigdy się w bliskości i sąsiedztwie spotykać nie mają; jaki jest rym najrzadszy, a jaki otarty i pospolity. W rzeczypospolitej nauk wszelka wolność panować powinna. Nie wyłudźmy przeto z słodkiego omamienia tych, którym się zdaje, że skoro potrafili kilkadziesiąt rymów dobrać i z ułożonemi w pewną miarę wyrazy posprzęgać, już przez to samo słusznie im wieniec poezji należy. To tylko rzucimy nawiasem, co Horacy ustanawiając znanie prawdziwego poety wyraził: *Ingenium cui sit, atque mens diviniior, et os magna sonaturum*. Nadto kończąc niniejszą materyję, nie możemy się powściągnąć od przytoczenia jednego z znakomitszych zeszęgo wieku pisarzy. »Ta część poezji (to jest poezya stylu) jest najważniejszą, a razem najwięcej zawierającą trudności. Wynajdywać obrazy, któreby to pięknie wystawiały, o czém mówić chcemy; utrafić właściwy wyraz, któryby życie myśli nadać potrafił; na tém to (nie na rymach) zależy sztuka, do której boskiego ognia potrzeba: Pomierna głowa, za pomocą długiego roz-

mysłu, zdoła osnowę dzieła podług prawideł ułożyć i osobom do niego wchodzącym przystojne obyczaje naznaczyć; lecz ten tylko, który jest do sztuki zrodzony, potrafi swój wiersz poezją i obrazami ożywić¹⁾.

CZĘŚĆ II.

Jako niedosyć jest dla budownika wyczerpać prawidła téj sztuki, której poświęcał te prace, lecz nadto wiedzieć należy, z jakiej materji najsztańniejsza i najtrwalsza budowa, jakie są przyzwoitości do zachowania w każdym budownictwa rodzaju, tudzież jacy mistrzowie pięknie do naśladowania zostawili mu wzory; tak i w dziele niniejszém nie przestaniemy na samém wyłuszczeniu prawideł, lecz nadto powiemy, jakie przedmioty są najwłaściwsze do utworzenia dramatu, jakie przyzwoitości zachować należy, jakie wzory zdołają usprawiedliwić objawione przez nas prawidła. To wszystko będzie następujących rozdziałów przedmiotem.

ROZDZIAŁ IX.

Które są przedmioty najspособniejsze do udziałania dobrego dramatu? Jakie przyzwoitości w dziełach dramatycznych zachować należy?

Rzecz, którą w tém miejscu roztrząsnąć przedsięwzięliśmy, jest od dawnego czasu pospolitych rozpraw przedmiotem. Co się dotyczy komedyi, nie ma sporu w téj mierze. Wszyscy się godzą, że każda śmieszność lub wada umysłu, każda materja domowego pożycia, z której jakąkolwiek naukę wycisnąć można, wystarczy dla biegłego pisarza do utworzenia komedyi²⁾.

¹⁾ Du Bos: *Réflexions sur la poésie*.

²⁾ Jakkolwiek słuszną jest ta rzadkim trafem zdarzona zgodność mniemania, przecież jedną uczynić musimy przestrożę. Wyśmianie wady umysłu lub serca prostym torem do ważnych nauk prowadzi. Lecz od niejakiego czasu zjawiać się poczynają komiczne potwory, które szyderstwem z wad ciała usiłują niedostatek dowcipu zastąpić. Sceny podobne zdołają jedynie gminne umysły do śmiechu pobudzić. Inne uczucie ogarnia w tym razie oświeconego człowieka. Widząc on ułomną lub chromą osobę na scenie, lub słysząc pozbawionych czystej i zrozumiałej mowy, nie chęć do śmiechu lecz litość poczuje.

Powszechna zgodność mniemania względem przedmiotów komedyi przeistacza się w znakomite spory, gdy o trajedyi poczyna być mowa. Są według zdania gminnego niektóre materyje, jakby wyłącznie uprzywilejowane do tego rodzaju dramatu. Trzeba w nich nieodzownie nadzwyczajnego działania, niespodzianych wypadków, przysiężenia się lub śmierci. Lecz dzieje przyrównać można do nieociosanego głazu; poezję dramatyczną do sztuki Fidiasów, Lizypów. Tkwi w pierwszym złożona ręką przyrodzenia materyja do najpiękniejszych dzieł sztuki. Nie docieka tego gmin zaślepiony. Co większa, boleje, że ziemia dźwiga bezużyteczne brzemię. Zbliża się sztuka. Za pomocą zręcznego narzędzia niknie chropowatość kamienia, i wnet (o dziwy!) z owęj niekształtnęj bryły widzimy żywy obraz gromiącego piorunami Jowisza. Co snycerstwo z marmury i głazy, to samo działa z czynami ludzkiemi dramatyczna poezycja. Ztąd wypływa, że każda rzecz niepospolita, całą społeczność lub część jęj dotykająca, każda wielka cnota lub zbrodnia, słowem każdy czyn znakomity, przez wyniesione na szczyt potęgi sławy osoby w ważnym zamiarze przedsięwzięty lub dokonany może być dla zręcznego pisarza wyborym do trajedyi przedmiotem. Nie potrzeba koniecznie śmierci, ażeby podziwienie, strach i litość obudzić. Ani śmierć sama jest rzeczą wydestarczającą na osnowę trajedyi. Przykłady lepiej objaśniają to zdanie. Cynna, przyjaciel i podułały Augusta, sprzysięga się na wydarcie życia dobroczyńcy swojemu. Niebezpieczeństwo, w którym tak August jak Cynna na przemiany zostają; wahanie się drugiego, gdy z jednéj strony kochanka podusza go do zbrodni, a z drugieję August nowemi obsypuje łaskami; nadzwyczajne położenie, w którym się cesarz znajduje, gdy mu o spisku donoszą; wyższa nad urazy wspaniałość, gdy winowajcom przebacza: oto jest piękna osnowa, z której najpiękniejszą trajedyję utworzyć można; a przecieź tu nie ma śmierci, ani tęcz jęj potrzeba. Z innéj strony weźmy największego bohatera lub króla, męża na którym ufność lub szczęście narodu spoczywa. Niech on ginie przypadkową lub pospolitą śmiercią, niech ginie wtenczas, gdy nic ważnego ani dla swojej sławy, ani dla szczęścia narodu nie działał, będzie w tym razie śmierć znakomitego męża, ale trajedyi nie będzie.

Są wprawdzie prozaiczne czasy i dzieła, które do poezyi wynieść niełatwo. Takimi nazwać można bliższe dni naszych epoki. Zakorzenie nałogi, wprowadzone od świata przyzwoitości, w których żyć i przestawać musimy, najznakomitszym przez się czynnościom odejmują wszelką powagę i wielkość. Dlaczego w trudny się zawód puszcza ten pisarz, który chce tworzyć trajedyje z dziejów do naszych czasów zbliżonych. Potrzeba, ażeby ludzie zapomnieli o tych drobnostkach, któremi przyzwoitość światowa najznakomitsze sprawy otacza, jeżeli im chcemy całą wielkość działających osób w przyzwoitym blasku wystawić; potrzeba nadto, ażeby zniknęły stósunki, w których widze z temiż osoby

o patety

pojęcie
 profum

zostawać mogą, jeżeli pragniemy zwrócić ich bacność ku wyższemu w działaniu celowi i jeżeli chcemy dać uczuć cały ogrom skutków z tegoż działania spływających na pospolite nieszczęście lub dobro. Słowem, te są najlepsze do trajedyi przedmioty, które początków społeczeństwa ludzkiego sięgają. Tam mocniejsze są namiętności, wydatniejsze charakterów znamiona, obyczaj w samej prostocie wspaniałe, odkryte serce, mniej słów, więcej działania. Tam nakoniec wyobrażeniom poety obszerniejsze otwiera się pole, ani je krępują czasów lub przyzwoitości kajdany.

Utrzymują niektórzy, że nieszczęsne wydarzenia z pospolitego życia, niedole, któremi podoba się przeznaczeniu dotykać niższego rzędu istoty, równie są zdolnemi przedmiotami do utworzenia dobrej trajedyi, jak nieszczęścia bohaterów lub królów. Jakożkolwiek podobna trajedyja mogłaby jeden z trzech ważnych celów (o których w V Rozdziale), to jest cel moralny osiągnąć; z tém wszystkiém trudnoby się było podnieść do téj wysokości, którą dzieła wyższych nad pospolitość ludzi przyjąć zdołają. Nakoniec, mówiąc o stylu trajedyi (w VIII Rozdziale), ustanowiliśmy, że ten ma być poważny, pełny, wzniosły, słowem, że język trajedyi powinien być wyższych istot językiem. Czyliżby więc nie było rzeczą przeciwną naturze, gdyby ubogi wyrobnik, stawszy się przez swoje niedole przedmiotem trajedyi, językiem bohaterów i królów przemawiał? jak podobnież, gdyby królowie w trajedyi używali mów pospolitych Dawinsów, Frontynów.

Lecz jakkolwiek przedmiot wybranym będzie do traicznego działania, pozostaje nam jeszcze ważna przestroga dla tych, którzy tak chwalebny a trudny obiorą zawód. Nie wszystko, co się dzieje w naturze, aczkolwiek jest ważne i wielkie, może być wystawione przed oczy widzów. Są czynności, które dobrze zrozumiana przyzwoitość oddala z teatru. Dlatego powiada Horacy: »Niechaj Medea w obecności chóru własnych nie morduje dzieci, niechaj zapamiętały Atreusz nie sposobi przed oczyma wszystkich okrutnej z ciał ludzkich biesiady.« Podobne czynności, które gwałt i udręczenie ludzkiej naturze przynoszą, które budzą zmysły z omamienia słodkiego, gdy myśli wyniosłe, czułe wyrazy, niepospolite czyny i sprawy działać poczną, powinny się odbyć za sceną. Opowiadanie zmniejszy ich srogość, a talent i zręczność pisarza w takiem je świetle wystawić zdoła, w jakiem do wzbudzenia ważnego a przyrodzonego skutku wystawiać przystoi.

Powyżej wyluszczone przestroga rodzi następującą. Ażeby uniknąć nieprzyzwoitości, o której się wspomniało, nie należy wpadać w inną, równie niedorzeczną jak pierwsza, to jest strzedz się potrzeba częstych opisów w dziełach dramatycznych, tam zwłaszcza, gdzie to, co się opowiada, można w działaniu wystawić. W tym duchu wyrzekł nieśmier-

telny Horacy: Leniwiej, co przyjdzie przez uszy, do umysłu się wkrada nad to, co jest wiernym wystawione oczom.

Segnius irritant animos demissa per aures
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.

ROZDZIAŁ X.

O pisarzach dramatycznych.

Rzekło się wyżej, że dzieje dramatycznój poezyi wywodzą źródło od Greków. Chronologiczny porządek, równie jak wartość wewnętrzna, przynagła do naznaczenia im chlubnego pierwszeństwa w tym względzie. Lecz z nieprzemierzonych skarbów poezyi dramatycznój u Greków, setna zaledwie częśćka doszła dni naszych w nietknięciu. Pozazdrościły wieki znakomitych płodów dowcipu wielu jedynie z imion znanych nam pisarzy. Zostały niezaprzeczone świadectwa twórczego ducha niektórych, a ztąd żal sprawiedliwy, że większa ich połowa w otchłani czasów przepadła.

Pominąwszy Tespisa i jego wędrowne widowiska, najpierwszym w rzędzie dramatycznych poetów greckich, jest Eschil. On, właściwie mówiąc, utworzył trajedyję. Jak Minerwa (powiada Szlegel) w zupełném uzbrojeniu wyskoczyła z głowy Jowisza, tak trajedyja w całej okazałości, która ją otaczać powinna, wyszła na świat z głowy Eschila. On oczyścił scenę z tych wad i nieprzyzwoitości, które pierwiastkom sztuki towarzyszyć zwykły; on wywiódł z nicości moc dyjalogu i nauczył działające osoby właściwemi a prawdziwie godnemi naznaczać charaktery. Styl jego jest wszędzie mocny, myśli aż do przesady wyniosłe. W jego dziełach tkwi niezatarte znamię tego ognia boskiego, który w nim działał; i téj niepowściągnionéj mocy ducha poetyckiego, który go, pomimo wiedzy, prawdziwém obdarzał natchnieniem. Ztąd Sofokl (o którym poniżej) miał o nim wyrzec: Eschil działa wybornie, aczkolwiek sam o tém nie wie. Nieprzepomnym będzie ów wyraz Horacego, w którym zawarta jest znakomita tego wielkiego pisarza pochwała: *Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno*. Panującą cechą w dziełach Eschila jest strach i podziwienie. Nigdy on się nie zniża do wzbudzenia litości. Wiadomo jest, że los niezbędny unosił się nad wszystkimi dziełami ludzkimi, i że mniemanie nieodzowności jego wyroków było zasadą religii u Greków. Lecz władza losu w dziełach Eschila żelazném berłem dotykała śmiertelnych. Z drugiejj strony, osoby działające w jego dramatach, występują w téj pierwiastkowej prostocie i sile, w której wyszły na świat z rąk stwórcy swojego. Ztąd pochodzą wielkie obrazy z samego źródła czerpanych namiętności. Z trudnością wypro-

wadzał Eschil samych ludzi na scenę. Bogowie i Tytany, oto najulubieńsi dla niego działacze. Ztąd poszły myśli olbrzymie; ztąd prawdziwa wielkość i ta nawet przesada, której wybujały nad ludzki zakres dowcip uniknąć nie zdołał.

Jeśli można dać wiarę świadectwu pisarzy, wielka była liczba dzieł Eschila. Bezimienny biograf tego poety wymienia ich siedmdziesiąt, Suidas o dziewięćdziesięciu wzmiankuje, Fabrycy samych zagubionych dziewięćdziesiąt sześć wylicza¹⁾. Te, które nas doszły, są następujące: *Prometeusz*, *Siedmiu wodzów przeciwko Tebom*, *Persowie*, *Agamemnon*, *Koefory*, *Eumenidy*, *Błagający*. W Agamemnonie, Koeforach czyli Elektrze i w Eumenidach mamy znakomity ślad trylogii, to jest trzech dzieł traicznych, mających z sobą związek, które w dniu jednym wystawiane były u Greków. Prometeusz służyć będzie za cechę geniuszu Eschila. W Persach uwiecznił sławę swojej ojczyzny wkrótce po ukończonej z Xerxesem wojnie, w której sam za świadectwem pisarzy był działającą osobą.

Po Eschilu Sofokl w traicznym zawodzie nastąpił. Co tamten zaczął, ten do najwyższego stopnia doskonałości posunął. Ile Eschil był nadludzkim, wyniosłym, tyle miał prostoty, powagi i słodczy Sofokles. Dla téj ostatniej pszczołą attycką nazwany; dwie pierwsze najwięcej mu oklasków zjednały. Kochanek bogów i ludzi, obdarzony pięknnością duszy i ciała, skromny, łagodny i tkliwy, przeniósł do swoich płodów te uczucia, któremi oddychał, a do których łatwo słuchaczy zniewalać potrafił. On więcej działających osób, więcej zawikłania wprowadził; on odkrył sztukę prawdziwą zręcznego użycia chóru w trajedyi. Wiele jest godnych wspomnienia rysów z życia tego boskiego pisarza. Przystaniem na wzmiance niektórych. Twierdzą, iż oskarżony od własnego syna starszego o zbytne i aż do dzieciństwa pomknięte przywiązanie ku jednemu wnukowi z powtórnej żony, za całą obronę przeczytał trajedyję *Edypa w Kolonach*. Zadziwienie sędziów i nowy tryumf obarczonego wiekiem Sofokla, były skutkiem tego wypadku. Sto dwadzieścia trzy trajedyj napisał w przeciągu blisko stoletniego żywota. Z tych dwadzieścia cztery pierwsze otrzymały nagrody. Umarł ze zbytnej radości, którą w nim odniesienie ostatniego zwycięstwa w traicznym zawodzie wzbudziło. Tak zgon nawet tego wielkiego poety do dziejów sztuki należy. Dzieła jego równego z Eschilowemi losu doznały. Z tak znakomitęj liczby, o której nadmieniliśmy przed chwilą, siedm ich tylko zostało²⁾, to jest: *Ajax szalejący*, *Elektra*, *Antygona*, *Edyp król*, *Edyp w Kolonach*, *Trachinki*, *Filoktet*. Elektra i Antygona najwięcej się przyłożyły do wielkiej sławy Sofokla.

¹⁾ Fabricii *Bibl. graec.* Lib II. Cap. 16.

²⁾ Idem *ibidem.* Cap. 17.

Trzecim w porządku zjawienia się na świecie dramatycznym u Greków był Eurypides. Współczesnik Sofokla, zawsze prawie chwalebne z nim odbywający spory; często zwycięzca, lecz zwyciężany najczęściej, pomimo licznych wad i uchybień znakomite między poetami traicznymi zatrzyma miejsce na zawsze. Dzieła jego, uważane pod względem sztuki, nie wytrzymają porównania z Sofoklem. Lecz za to wyłączną ich cechą są wyborne uczuć miłosnych i miękkiej tkliwości obrazy. Uczeń Anaxagorasa filozofa, przyjaciel Sokrata i wielkiej liczby sofistów, przeniósł ich myśli do swoich poematów. Ztąd obfitość zdań moralnych i filozoficznych rozmów, które dość często najmniejszego związku z rzeczą nie miały. Ile poprzednicy Eurypidesa byli skromni i prości w wyznajowaniu traicznych wypadków, tyle on sam był w tej mierze aż do rozrzutności obfitym. Nic nie uszło przed jego czuciem. Dlatego wystawia nam bohaterów swoich we wszystkich nieszczęściach i położeniach życia ludzkiego. Nie trudno w nim znaleźć królów o żebraczym kiju, błagających litości, a najznakomitszych mężów okrytych w łachmany. Dowcipnie wyśmiewa go z tej strony w jednej z swoich komedyj Arystofanes, który był niepoukany przesładowcą wszystkich wad Eurypidesa¹⁾. Obyczaje osób działających w jego dramatach, zdania ich i myśli, oburzały niekiedy widzów ateńskich. Tak wprowadziwszy w jednej z swoich trajedij Bellerofona, fałszywe a nawet bezbożne objawiającego zdania, o mało ukamienowanym nie został. Dla ukojenia burzliwego ludu musiał głos zabrać poeta i wyrzekł: »Czekajcie do końca,

¹⁾ Komedya ta jest pod nazwiskiem: *Acharneńczykowie*. Treść jej jest następująca: Dikepolis, jeden z obywateli ateńskich, rozjątrzony zapalem ludu, który wieczną wojną z Lacedemończykami oddychał, wysłał poselstwo do Sparty i wyrabia pokój dla siebie i swojej rodziny. Rzecz odbywa się przed jego mieszkaniem, naprzeciw domu Lamacha, sławnego wodza w Atenach. Ten ostatni, przestrzeżony o napadzie nieprzyjaciela, rozkazuje wszystko sposobić do wojny. Przed mieszkaniem Dikepolisa wystawione są wszystkie roskosze pokoju, i sam onych sprawca zaproszony przez sąsiadów na ucztę, do której z drugiej strony wszelkie przygotowania kuchenne przedsięwzięte zostały. Tym sposobem tu rwą dziury, tam rożny, tu znoszą pancerze, tam dzbany z winem. Powraca Lamach z wojny z potrzaskaną głową i skaleczoną nogą. Wychodzi Dikepolis po obitym bankiecie pijany. Jęki pierwszego, drugiego radosne wykrzyki, sprawują aż do zbytku wesołości pomkniętą komiczność. Gdy przeto lud ateński, sposobiący się do wojny, widział Dikepolisa zatopionego w roskoszach pokoju, z oburzenia i gniewu chce go ukamienować. Dikepolis ofiaruje się publicznie bronić swjej sprawy, którą, jeżeli przegra, głowę swoją oddaje za karę. W tém położeniu wystawia go poeta, kołatającego do mieszkania Eurypidesa, który podówczas pisał trajedyje. Wywołuje go Dikepolis na scenę żądając, ażeby mu pożyczyl łachmanów, którego z bohaterów swoich poematów, gdyż w tej postaci i w takim stroju chce wprowadzać sprawę przed ludem. Eurypides pyta: czyich żąda łachmanów, czy Eneusza, czy Fenixa, czyli téż Telefa? Telefa, odpowiada Dikepolis; bo tak jak on chce zostać do żebraka podobnym; być tém, czém jestem, lecz wydawać się inaczej. Ostatnie słowa są wyjęte z trajedyi Eurypidesa pod nazwiskiem: *Telef*. Całą tę scenę przytoczył wyłożoną na język niemiecki w swém dziele August Wilhelm Szlegel.

będzie on tego żałował.“ Styl Eurypidesa jest obfity i tkliwy, lecz za to nie posiada ani godności Eschilosa, ani słodyczy i prostoty Sofokla; rozwlekłość i gadatliwość często bywa jego udziałem. Prócz tego uważać można, iż z trudnością przychodziło mu unikać dowcipnych wyrazów i satyrycznych ucinków. Aczkolwiek Sofokles opłakiwał zgon jego, i na znak żałoby nie pozwolił w jednej z swoich trajedyi wystąpić uwieńczonym aktorom, żył przecież Eurypides lat 70 i napisał sto dwadzieścia sztuk dramatycznych, których nazwiska wymienia Fabrycy ¹⁾. Z tych ośmnaście trajedyj doszło dni naszych w całości, to jest: *Hekuba*, *Orestes*, *Medea*, *Hipolit*, *Fenicyjanki*, *Andromacha*, *Alcesta*, *Błagający*, *Ifigenija w Aulidzie*, *Ifigenija w Taurydze*, *Rezus*, *Trojanki*, *Bachantki*, *Heraklidowie*, *Helena*, *Ion*, *Elektra*, *Herkules szalejący*, nakoniec satyra pod nazwiskiem *Cyklop*. Prócz tego zostały ułamki z pięciudziesiąt dzieł innych, a między temi początek trajedyi *Danae*.

Komedyja u Greków dwóch znakomitych wymienia pisarzy: Pierwszym jest Arystofanes, Menander drugim. Ten mniej obyczajną i niekształtną muzę komiczną w skromniejsze przybrać potrafił szaty; w tamtego dziełach pozostały nam pierwiastkowej komedyi najznakomitsze wzory. Lecz na nieszczęście sztuki, pisma Menandra zaginęły zupełnie, a z pięćdziesięciu dwóch komedyj Arystofanesa ledwie nam jednaście zostało. Z nich więc jedynie o duchu téj sztuki u Greków sądzić możemy. Ile nagany przyznają Arystofanowi dzisiejsi krytycy, tyle oklasków i pochwał dawali mu współcześni. Wszakże pominąć nie można, iż do najwyższej żartobliwości częstokroć mięszał wyszydzenia cnoty i najpiękniejszych zdań filozoficznych, do czystości języka i rzadkiego dowcipu gminne a czasem mniej obyczajne wyrazy. Było to w duchu ówczesnej komedyi naśmiewać się z wad najznakomitszych mężów; pomyłki rządu i rządzących zdrożności chłostać biczem szyderstwa. Ztąd pochodzi, iż Arystofanes w swoich ucinkach wiele żyjących osób, aż do cnotliwego Sokrata, dotykał. Z drugiej strony, ponieważ komedyja była niekiedy parodyją trajedyi, znajdujemy przeto w Arystofanie trafne żarty z traików greckich, a mianowicie z Eurypidesa. Przywiedziona powyżej treść komedyi *Acharneńczyków* potrafi dać wyobrażenie o duchu i sposobie pisania tego ukochanego od ludu ateńskiego poety.

Teatr łaciński znany nam jest z dzieł Plauta, Terrencjusza i Seneki. Dwaj pierwsi komedye pisali; pozostałe w tym języku tragedye noszą na sobie imię trzeciego.

Plautus, w średnich wiekach panowania Rzymu zrodzony, smak dobry i sposób pisania przejął od Greków. Ztąd pochodzi, że dzieła jego noszą cechę dokładnie rozmyślonemu planu. Jeśli pominiemy dro-

¹⁾ *Bibl. graec.* Lib. II. Cap. 17.

ne skazy i niedość obyczajne wyrazy, znakomite miejsce pomiędzy komicznymi poety Plautowi należy. Nie bez powodu równają go z Arystofanesem. Zawsze wesoły i pełen komiczności, z trafnych zdań i czystości języka najszczególniej celuje. Twierdzą niektórzy, iż sto trzydzieści komedyj napisał. Lecz Warro, sławny wieku swojego krytyk, tylko z nich dwadzieścia i jedną Plautowi przyznaje. Według wszelkiego podobieństwa są to te sztuki, które doszły dni naszych.

Po zejściu Plauta zjawił się Terencyjusz. Obdarzony trafnym dowcipem i rzadką znajomością ludzkiej natury, w malowaniu charakterów przeszedł daleko poprzednika swojego. Lecz to, co Plautus aż do rozrzutności posiadał: wesołość i moc komiczna, nie były Terencyjusza udziałem. A jeśli w pierwszym więcej ruchu i działania widzimy, obyczajność drugiego i smak przez zgłębienie dzieł Menandra nabyty czyni go nader powabnym w czytaniu. Sześć komedyj napisał, i te nam pozostały w całości. W trzydziestym piątym roku życia opuścił Rzym dla Grecyi, i tam doskonalił się w swój sztuce. Twierdzą, że sto ośm komedyj Menandra na język łaciński przełożył. Lecz te równie jak ich wzory w przepaści czasu zginęły. Powracając do Rzymu, potkała go śmierć przypadkowa na morzu.

Dziesięć trajedyj łacińskich, które nam pozostały jedynie, za dzieła Seneki uchodzą. Czyli ich pisarzem był Seneka filozof, czy ojciec jego retor, czyli nakoniec inny tego nazwiska Rzymianin, spór ten poruczymy uczonym. Ktokolwiek był ten, po którym jedyne szczątki usiłowań Rzymian w traicznym rodzaju przeszły do potomności, powiemy śmiało, że dzieła jego, naśladowane po większej części z greckich trajedyj, nierównie są niższe od swoich wzorów. Zamiast wyniosłości Eschila widać w nich przesadę myśli i stylu; zamiast powagi i prostoty Sofokla, dowcip niewczesny i nadętość bez granic; — zamiast tklivosti Eurypidesa, gadatliwość i niesmak. Wszakże gdziekolwiek znaleźć można zdania wyborne i myśli prawdziwie wyniosłe. Dojrzałego umysłu i smaku potrzeba do korzystania z rzymskich trajedyj; dlatego początkującym w sztuce traicznej nie należy ich znajomości dotykać, gdyż miasto ustrzeżenia się błędów, lub przejścia skromnie rozrzuconych piękności, mogliby nieprzeliczone wady lub fałszywe błyskotki za cel naśladowania przyswoić.

Anglicy tak w komicznym jak i w traicznym rodzaju jednego tylko posiadają Shakespear'a. Lecz za to on sam wystarcza do ugruntowania sławy tego narodu w obydwóch dramatycznych rodzajach. Tyłekroć nadmienialiśmy w dziele niniejszem o tym prawdziwie wielkim a mało znanym pisarzu. Tu nawet na samój wzmiance przestaniem. Któż bowiem zdoła w szczupłych wyrazach zawrzeć swe zdanie o jednym z największych genijuszów dramatycznej poezyi? Kto potrafi wyczerpać cały ogrom uwag, które się cisną na samo wspomnienie tyłu

i tak rozmaitych dzieł Shakespearu? Przecież nie godzi się odbiegać raz przedsięwziętej myśli. Ani podobna w obrazie dramatycznych pisarzy tak wielkiego mistrza pominąć. Jeżeli na sam kształt zewnętrzny i rzadność budowy dzieł dramatycznych naszą uwagę zwrócimy, pomierny stopień wypadnie Shakespearowi naznaczyć. Lecz jeżeli wartość wewnętrzną, poezycja myśli i rzeczy zajmą nasze baczenie; jeżeli rozważyć zechcemy wiek i naród, w którym i dla którego pisał; jeżeli zdołamy pojąć tajną dla wielu harmoniję uczuć i charakterów, toż niepojętą zdolność malowania podług natury ludzi od najlichszego żebraka do największego monarchy, natenczas Shakespeare pomiędzy dramatycznymi poety pierwsze miejsce otrzyma. Są wprawdzie w licznych a rozmaitych dziełach tego pisarza znakomite uchybienia i pomniejsze skazy. Lecz jak chojnie nagradzają za to pierwszego rzędu piękności? Tyle już pisano o tém rzadkiem zjawisku w całej swój prostocie i mocy genialnego dowcipu, że najpewniejsza jest droga odesłać czytelników ciekawych tak do komentatorów Shakespearu, jako téż do pism Popego, Johnsona, Lessinga, Schlegela. To tylko przydamy, iż ktokolwiek wybiera dramatyczną poezję za przedmiot swój pracy, ten niech czyta i zgłębia dzieła Shakespearu we dnie i w nocy, tak jak Horacy zalecał Pizonom dzieła greckich pisarzy poznawać. *Vos exemplaria graeca versate manu diurna, versate quoque nocturna.*

Nie można w tém miejscu pominąć dwóch hiszpańskich dramatycznych poetów. Jednym z nich jest Lopez de Vega, Kalderon drugim. Obydwa żyli i pisali w siedemnastym wieku, lecz dzieła ich dotąd są w niepospolitej wziętości. Pierwszy rzadkim obdarzony dowcipem i aż do zbytku płodną imaginacją, ile przewyższył panującego w dzieciństwie hiszpańskiego teatru na scenie Cervantesa, tyle przewyższonym został od Kalderona de la Barca. Obadwa znakomitą ilość dzieł dramatycznych zostawili po sobie. Niekształtny i często wszelkie przestępujący prawidła Kalderon tyle ma oryginalności narodowej, tyle piękności, że sama dzieł jego powaga przytłumiła nieudolną pogardę dla hiszpańskiego teatru, a pobudziła ciekawe umysły do zgłębiania i smakowania w jego poezyi¹⁾.

Z pomiędzy wszystkich żyjących narodów największą wziętość w dramatycznym zawodzie zyskali francuscy pisarze. Z tych w komedyi celują nad innymi: Moliere, Regnard; w tragedyi: Kornel, Raszyn i Wolter.

Pierwszy szczęśliwym obdarzony dowcipem, znalazł obszerne dla swego talentu pole już w wadach wieku, już przez to pierwszeństwo, które mu słusznie tak z chronologicznego porządku jak i z wewnętrznej

¹⁾ August Wilhelm Szlegel zajął się przekładaniem hiszpańskiego teatru na język niemiecki, i już kilka tomów dzieł Kalderona wyszło z pod prasy 1809 r. w Berlinie.

wartości przyznać należy. Pisał on wiele fraszek dla rozśmieszenia ludu; lecz pisał i wyższego stylu komedye. Ostatnie wykazują dowodnie, że z dzieł Plauta i Terrencjusza równie jak i z hiszpańskich dramatów korzystać umiał. Z pierwszych sól attycką i prawdziwy dowcip, z drugich sposób ucieśnych zawikłań wyczerpał. Dzieła jego, według krytyków francuskich, noszą wyłącznie aż do dni naszych niezaprzeczoną klasycyzmu cechę. Znakomitsze trzymają miejsce: *Świętoszek*, *Mizantrop*, *Skąpiec*, *Uczone Kobiety*. W początkowem niemowlęctwie teatru naszego wszystkie prawie Moliera komedye przeniesione zostały na polską scenę. Jeszcze w tym wieku, w którym je przekładać i grać zaczęto, służyły one ku wyszydzeniu śmieszności a poprawie obyczajów. Dziś inne czasy, inne są wady wieku; dlatego w spolszczonych komedjach Moliera mniej niż przed tём smakują.

Regnard, szczęśliwy naśladowca Moliera, zalecił się szczególnie przez lekkość stylu swojego. Lubo krytycy francuscy kładą go nierównie niżej od tego znakomitego komika, z tём wszystkiём przyznają wielką pochwałę dwom jego komedjom, z których jedna nazwana *Gracz* a druga *Roztargniony*.

Piotr Kornel, znany pod imieniem Wielkiego, stworzył, że tak powiem, teatr we Francyi z niczego. Liche i mało warte wspomnienia dzieła poprzedziły zjawienie się jego na dramatycznym świecie. Pierwszemi wzorami tego niepospolitego dowcipu byli autorowie hiszpańscy. Temu zasmakowaniu w ich dziełach winni jesteśmy *Cyda*, najpiękniejszy twór dramatyczny pod względem ducha i celu. Później opuścił Kornel dawnych swych mistrzów i sam sobie nowy zawód utworzył. Ztąd poszły sławne dotąd trajedyje: *Horacyjuszów*, *Cynny*, *Pompeja*. We wszystkich tych dziełach widać niepospolity genijusz, myśli wysokie, wspaniałe obrazy. Lecz obok tego każdy dostrzeże wiele przesady, nadętości i mniej właściwych wyrazów. W późniejszych czasach, zasmakowawszy w Senecie, o którym mówiliśmy powyżej i w Lukanie, jednym z historycznych wierszopisów łacińskich, przeniósł do dzieł swoich wady ich równie jak i piękności. W malowaniu charakterów mocnych i dumnych najbardziej celował Kornel. Co większa, sama zbrodnia u niego przez tęgość duszy i aż do bohaterstwa pomkniętą stateczność, podziwienie wzbudzała. Temu uczuciu najchętniej poruczał się Kornel. Dlatego nigdzie prawie nie znajdziemy scen czułych ani rozdzierających dusze wyrazów. Zdaje się, iż pogardziwszy przyrodzonym sposobem wzruszania serc ludzkich, w wyższym zakresie uczuć i myśli szukał swojej zalety, i wyższe jedynie istoty za przedmiot swojej poezyi przywłaszczył. Piękny ten zawód nader jest niebezpiecznym i śliskim. Wzbiwszy się do pewnego wysokości stopnia, wiele potrzeba mocy wewnętrznej, żeby nie zgrzeszyć przesadą lub nie wzbudzić litości przez nagły upadek.

Niższym co do wygórowania myśli, lecz szczęśliwszym co do prostoty i porządnego układu dzieł dramatycznych, był Rasyń. Wszędzie on jest równy, wszędzie wytworny, dlatego zawsze z pożytkiem i lubością czytany i odczytywany będzie. On się najwięcej przyczynił do wydoskonalenia francuskiego języka, który w jego uściech stał się najtkliwszych uczuć językiem. On zinnąd jednotonnością grzeszącemu wierszowi potrafił nadać tę harmoniję i rozmaitość, która styl jego najszczególniej zaleca. Szczęśliwy uczeń Eurypidesa, potrafił unikać wad jego a przywłaszczyć piękności. Przez wrodzoną łagodność umysłu wydatniej zdołał malować poruszenia serca niż charaktery. Te nawet niekiedy noszą na sobie widoczne znamię słabości. Zgłębiając dzieła Rasyńa w chronologicznym porządku, któż nie dostrzeże jawnego postępu sztuki za każdym krokiem? Kto nie pojmie, do jakiego stopnia byłby ją posunął, gdyby nie przerwał prac swoich dramatycznych właśnie w tym wieku, którego dojrzałość najpiękniejszych płodów czyniła nadzieję? Lecz zbytek drażliwości i czucia jak się przyłożył do udoskonalenia dzieł jego, tak z drugiej strony dał mu pochop ku zaniechaniu dramatycznego zawodu. Nie poznali się współcześni na pismach tego znamienitego poety. Pradon, z wszelkich dramatycznych zdolności wyzuty pisarz, za pomocą intryg wydarł należące Rasyńowi poklaski. Ztąd źródło niechęci — przyczyniła się źle zrozumiana pobożność. Zdało się, iż prawidła religii zabraniały trudnić się teatrem. Ledwie w późniejszych czasach wymódz zdołano dwie trajedyje z Pisma świętego. Tęj okoliczności winniśmy *Ataliję*. I na tém arcydziele zawiódł się Rasyń. Jeszcze gust wieku nie potrafił uczuć pierwszego rzędu traicznych piękności. Późniejszym czasem zostawione było oddać należną sprawiedliwość *Atalii*. Prócz tej trajedyi znakomite miejsce między dziełami Rasyńa trzymają: *Andromacha*, *Brytanik*, *Mitrydat*, *Ifigenija* i *Fedra*. Szczęśliwy! gdyby był więcej słuchał natchnienia swego dowcipu niż smaku zepsutego tych czasów, w których mu żyć wypadło. Tym sposobem uniknąłby zapewne nieprzyzwoitości wystawiania bohaterów różnych narodów i wieków, kochających i myślących na wzór modnisiów dworu Ludwika.

Za dwoma poprzedzającymi nastąpił Wolter. Dowcip jego płodny średnią obrał drogę pomiędzy wyniosłością Kornela a tkliwością i kształtnością Rasyńa. Prócz tego starał się przejmować od pisarzy innych narodów to, co tylko znalazł dobrego; aczkolwiek przez rzadką niewdzięczność szukał sposobów poniżania tych, których chciał naśladować. Styl jego dość często naganny, a układ dzieł nie zawsze na dostatecznej rozwadze oparty. Największa jego zasługa na tém zależy, iż wyгнаł po większej części z teatru miłosne intrygi tam, gdzie im sama ważność rzeczy przystępu wzbraniała, i że przewyciężył to poniżające mniemanie, jakoby się nie godziło w rzeczach traicznych rodaków na

scenę wywodzić. Za nim poszli późniejsi pisarze, a naród poznał, w jakim zostawał błędzie. Że dzieła Woltera dalekie są od doskonałości i że nie noszą na sobie tego odróżniającego od innych znamienia, które w Kornelu i Raszynie spostrzegać się daje, nie można się dziwować. Próżność czyli niespokojność umysłu wiodła go do usiłowań w różnych rodzajach poezji i literatury. Nie było przedmiotu, nie było narodu i wieku, którego by się dotknąć nie starał. Ztąd poszła niedokładność obrazów, słabość charakterów, toż uchybienia pod względem naturalności i sztuki. Cenniejsze dzieła traiczne Woltera są następujące: *Zaira*, *Alzjra*, *Meropa* i *Brutus*.

Pomiędzy mnóstwem dramatycznych pisarzy w Niemczech szczupła jest liczba tych, którzy na chwalebną zasługują wzmiankę. Göthe i Szyller oto jest wszystko, czém się teatr niemiecki zaszczyca. Pierwszy zostawił w swych pismach ślady niewyzutych z wszelkiej wartości usiłowań w każdym poezji dramatycznej rodzaju. Drugiego dzieła noszą powiększej części wielkiego dowcipu i rzadkiej znajomości ludzi znaną. Pierwszy, prócz pism drobniejszych, wsławił się u swoich współziomków przez dzieło pod nazwiskiem *Götz z Berlichingen* i *Ifigenii* trajedyją. Drugiego znakomitsze płody są następujące: *Don Karlos*, *Dziewica Orleańska*, *Maryja Stuart* i *Wilhelm Tell*. Dzieła Szyllera, począwszy od trajedyi *Rozbójników*, okazują wiele śmiałości i widoczny postęp talentu. Lecz zgon niewczesny przerwał niedawno pasmo dni tego znakomitego poety. Według Szlegla *Wilhelm Tell* ma być arcydziełem Szyllera. *Dziewica Orleańska* dotąd najwięcej na teatrach niemieckich zyskuje poklasków. Podług naszego mniemania *Maryja Stuart* przed innymi widoczne trzyma pierwszeństwo. Dzieło to jest przekonywającym dowodem, iż Szyller, pomimo wszelkich dowolności, jakie sam w układzie pism dramatycznych wprowadza, uczuł nakoniec, że jedna jest tylko droga w tym względzie, którą przyrodzenie i dobrze zrozumiane prawidła wskazują.

Goldoni i Alfieri wsławili się z pism dramatycznych u Włochów. Pierwszy w komicznym, drugi w traicznym rodzaju. Dzieła pierwszego poczynają znakomitą epokę włoskiego teatru. On bowiem oczyścił scenę z wielu nieprzyzwoitości, które panowały do jego czasów. Nie zbywa Goldoniemu na mocy komicznej, lecz charakter jego są nie dosyć zgłębione i z pospolitego świata czerpane. Nadto przez niedostatek zapasu dramatycznych wynalazków, trafia się częstokroć na tezsame osoby i podobne wypadki; a chęć wyczerpania najdrobniejszych okoliczności i zdarzeń komicznych graniczy niekiedy z wadą powtarzania się i do unudzenia pomkniętej przesady. Lecz dzieła Goldoniego dla tych przymiotów, z których nie są wyzute, dotąd się utrzymują na scenie.

Alfierięgo trajedyje noszą widoczne piętno jego umysłu i ducha.

Oryginalny, we wszystkiem ostry, surowy, ponury; zapamiętały nieprzyjaciel tyranów, niecierpliwý wszelkiego przymusu, nakoniec głąboko dotknięty poniżeniem swego narodu i wieku, wszystkie te uczucia i namiętności, często mniej właściwie, a częściej jeszcze w oschłym i surowym sposobie, przeniósł do swoich płodów traicznych. Długo geniusz Alfierego spoczywał uspiiony bezcelnemi rozrywkami i wszelkiej pracy odrazą. Małe próby, niezbędna potrzeba myślenia i nauki, dały pochop do utworzenia wielu dzieł pięknych, w których Alfijery starał się nądowszýstko walczyć z przesądami francuzkich pisarzy, a mianowicie z niedorzecznością wprowadzenia powierników i powiernic na scenę. Udało mu się wprawdzie wygnąć z teatru te drugiego rzędu osoby; lecz nie udało się uniknąć wady częstych monologów. Plany dzieł jego są proste i mało zawikłane. Ztąd pochodzi niekiedy oziębienie działania. Unikał z troskliwością wszelkiej ozdoby stylu, co w wielu miejscach prawdziwą piękność stanowi. Nie obeszło się jednak bez jednotonności, gdy wszystkie osoby tym samym, a zawsze zwięzłym i lakonicznym przemawiają językiem. Pomiedzy uczuciami, które w swych dziełach wystawia, najsilniej miłość ojczyzny i wolności maluje. Ztąd wszystkie dzieła jego z rzymskich dziejów czerpane więcéj mają powabów i historycznéj prawdziwości nad inne. Następujące słuszne trzymają pierwszeństwo: Polinik, Agamemnon, Wirginija i obadwa Brutusy.

Oto są znamienitsze rysy celniejszych w sztuce dramatycznej pisarzy. Do dziejów téj sztuki obszerniejszy wykład ich prac i rozbiór krytyczny wszystkich dzieł w szczególności należy. Niniejszy rozdział poświęcony został ku skróconemu wystawieniu tych, którzy się w dramatycznym zawodzie wstawili. Chciałbym go zakończyć wzmianką polskich pisarzach. Ale chęć sama nie zdoła rzeczy zastąpić. Zaprzec nie można, iż teatr polski w samych nawet piérwiastkach swoich okazał piękne próbki, pięknemi zdolnościami obdarzonych dowcipów. Lecz do udoskonalenia sztuki dramatycznej potrzeba najprzód ciągłego a żądnemi odrazy nieponękanego dążenia pisarzy ku wyższemu celowi; powtóre, światłej a duchem stronnictwa niedotkniętéj powszechności. Gdy piérwsi, wyniesieni mocą ducha swojego nad poziome i gminne przesady korzystać zechcą z rozsądnych przestróg znawców prawdziwych, a wzgardzą nieudolnemi grubej niewiadomości sądami; gdy druga zdrowej krytyki objaśniona pochodnią, odrzuci zepsutego smaku nieodjrzałe owoce, a dobrym dziełom należną sprawiedliwość wymierzyć zechce; ufać potrzeba, iż teatr polski wyjdzie z niemowlęctwa, w którym dotychczas zostaje. Aliz nadejdzie kiedyś ta pora, że i nasi rodacy poczet dramatycznych pisarzy pomnożą; że ci nawet, którzy nam uwłoczył starają się, nie pominą bez wzmianki polskiego teatru, tak jak gdyby go dotąd wcale nie było na świecie?

ZDANIE SPRAWY

O PIŚMIE FRANCISZKA WĘŻYKA

O POEZJI DRAMATYCZNEJ.

Maj 1814.

Kopia żądana. Z Aktów Towarzystwa królewsko-warszawskiego Przyjaciół Nauk.
(podpisano) *Czarnecki.*

Do znakomitych prac, jakimi się zajmuje Towarzystwo królewskie Przyjaciół nauk, słusznie policzyć należy pisma w szczególnych literatury częściach, na wezwanie Szanownego Presesa od Członków Zgromadzenia przedsięwzięte. Niedostatek zupełnego w ojczystym języku dzieła, któreby zawierało w sobie historję, wzory i prawidła, tak rozlicznych oddziałów poezji i wymowy, dał początek tój użytecznej myśli, ażeby Członki Towarzystwa, rozebrawszy pomiędzy siebie szczególne materyje, pojedynczemi sprawami poprzedziły a razem ułatwiły wydanie na widok publiczny owego pożądanego dzieła. Przez umieszczanie takowych rozpraw w rocznikach miało Zgromadzenie w zamiarze smak dobry ustalić, zdrową ugruntować krytykę, a nauczycielom, szkołom i piszącym proste, niemylnie i powszechnym sądem uczonych przyjęte wskazać prawidła. Nic tu autorowie wspomnionych rozpraw nie mieli, że tak powiem, do tworzenia nowego, a najważniejszą ich pism miało być zaletą uznane już zasady w jasnym porządku wystawić, podać niewzruszone sztuki przepisy; że zaś we wszystkich tworcach literatury wzory poprzedziły prawidła, słusznie Towarzystwo od pisarzy swoich żądać mogło, aby w historyi opisywanego od siebie przedmiotu nauki starali się stałe prawdy przykładami utwierdzić i rozbiorem dzieł, nie pomijając ojczystych, wskazać czytelnikom prawdziwą do celu drogę.

Deputacyja, wyznaczona do przejrzenia rozprawy zacnego kolegi Wężyka *O poezji dramatycznej*, sądziła się obowiązana powyższe widoki mieć na pilną uwadze, aby mogła powierzone sobie dzieło dosta-

cznie ocenić. Rozprawa ta już przez samego autora czytana była na posiedzeniach Działu, główna jej zatem osnowa musi być pamięci kolegów obecną.

Pisarz podziela rzecz swoją na dwie części: W pierwszej opisuje, co jest poezycja dramatyczna, jaki jej podział, źródło, prawidła; w drugiej o przedmiotach najsposobniejszych do utworzenia dobrego dramatu, o przyzwoitościach, jakie w dziełach dramatycznych zachować należy, i nakoniec o pisarzach tego rodzaju wspomina.

ROZDZIAŁ I.

Co jest dramatyczna poezycja?

Wywiódłszy tu autor właściwe znaczenie wyrazu drama, słusznie uważa, iż poezycja dramatyczna jest naocznie wystawionych czynów ludzkich poezycja.

(Uwaga I). Lecz gdy zamiarem jest piszącego razem mówić o tragedji i komedji, jak się to z całej dalszej osnowy dzieła okazuje, dokładniejby określić należało wskazaną w tym rozdziale granicę między historyją a dramatyczną poezycją. Jeżeli bowiem przyjmiemy, że ta w wysokim celu swoim wymaga rzeczy naukodajnych lub wielkich, całą ludzkość lub część jej dotyczących, jeżeli powiemy z autorem, iż dramatyczny poeta z wyższego zakresu ogarniając rzeczy, wielkie czyny podnosi, z odwiecznych grobowców znakomite męże przed oczy potomnych wywodzi i t. d., nie znajdzie się tu właściwa cecha komedji, która w pospolitem życiu ludzkim przedmioty wybiera.

ROZDZIAŁ II.

Podział dramatycznej poezyi.

(Uwaga II). Naznaczając dwa rodzaje poezyi dramatycznej tragedję i komedję, słusznie potępia ów rodzaj nijaki pod ogólnem nazwiskiem dramatu przez zły smak wprowadzony. Lecz nie zdaje się, aby, jak autor mówi, zdrowy rozsądek prócz tragedji i komedji nie przypuszczał innego rodzaju ¹⁾.

Trudno jest nie wspomnieć o operze, która tak ściśle łączy

¹⁾ Uwaga w Dziale, że i dramatów zupełnie odrzucać nie można, lecz jako należące do sztuki dramatycznej opisać.

muzykę z poezją. Nie należy pomijać scen lirycznych, które podniósł i uczcił genjusz Jana Jak. Rousseau w *Pigmalionie*. Jakiegokolwiek może być zdanie autora o tych rodzajach, tak daleko upowszechnionych na dzisiejszych teatrach, o rodzajach mówię już teraz dla sztuki nie obojętnych, Deputacyja nie sądzi, aby je można zupełnym milczeniem pomijać.

ROZDZIAŁ III.

Początek dramatycznej poezyi.

(Uwaga III). W krótkich wyrazach wyszczególnia tu pisarz rozprawę z samego znaczenia słów początek komedyi i trajedyi. Lecz skoro sam przytacza świadectwo Platona, iż poezycja dramatyczna może mieć nierównie dawniejszy początek, niż wędrowne wozy Tespisa i zabicie Kozła w winnicach Bachusa, można było prawdziwsze wywieść źródło téj wielkiej sztuki, do tak znakomitego stopnia wzniesionej — z natury i serca ludzkiego, nie trzymając się samego prostego znaczenia greckich wyrazów, które jeszcze nie jednakowemu tłumaczeniu mogą podlegać.

ROZDZIAŁ V.

O celu dzieł dramatycznych.

(Uwaga IV). Trojaki cel autor tworum dramatycznym naznacza: moralny, polityczny i religijny. Obszerniejszychby tu rozpraw od strony deputacyi wymagało rozumowanie pisarza. Łatwiejszém byłoby ocenienie zdania jego, gdyby one liczniejszymi przykładami dostatecznie wyjaśnił. Deputacyja mniema, iż prawdy moralne głównym i najpiérwszym być powinny wszelkich dramatów celem. Jakżeby je odłączyć od celu religijnego i politycznego?

Wszelkie przedmioty z historyi narodów i ludzi do trajedyi użyte, jeżeli z niemi połączony jest los ludów, obok moralności, obok religii, tak z nią ściśle związanej, mogą zapewne mieć i polityczną naukę. Podział więc ten nie zdaje się deputacyi dostatecznym, a nawet nie zdaje się potrzebnym. Gdyby autor wziął był za zasadę cel istotnej trajedyi, od wielkich mistrzów sztuki wskazany: rozrzewnić, wzruszyć, zatrwożyć; cel zaś komedyi: śmiesznością obyczaje poprawiać — podział ten celów byłby nierównie jaśniejszym. Przy nim równie trajedyja jak komedyja, mogłaby się w potrzebie zwrócić

i ku politycznym widokom, których oddzielanie może poniekąd prawdziwiej zaszkodziło sztuce. Przywiedziony w przykładzie pod celem religijnym *Edyp*, trajedyja Sofokla, w samej osnowie swojej jawnie dowodzi, że jej i moralny i polityczny cel nie są obcemi i to samoby można niemal we wszystkich wzorowych trajedyjach okazać.

Pod względem religijnym kładzie autor te szczególniej przedmioty, w których nie sam człowiek, lecz wyższa działa istota, i zdaje się zbijać twierdzenie niektórych mniemających, że materyje z nowszych dziejów czerpane nie zdołają osiągnąć tego religijnego celu. Używa do tego trajedyi Rasy na pod nazwiskiem *Atalija*, ale rzecz téj trajedyi nie można uważać jako z nowszych dziejów czerpaną. Za lepszy mógłby służyć przykład Polieukt Kornela, gdzie męczennik wiary Chrystusa, tryumfem cnoty i stałości serce słuchacza do wyższego świata podnosi ¹⁾.

Tu ma prawdziwy wpływ religija, której święte zasady nie pozbawiają człowieka własnej jego woli w działaniu, tak jak zbrodnie *Edypa* ciągnęły go w przepaść za wolą wyższych wyroków.

ROZDZIAŁ VI.

I. Treść czyli osnowa dzieł dramatycznych.

Sprawiedliwe tu autor o jedności rzeczy wskazuje prawidła — wzmianka o tak zwanych ustępach czyli epizodach nieco wyraźniejszego zdaje się odznaczenia wymagać — a podobieństwo o odnogach rzeki, przytoczone z Schlegla, już przez to samo nie jest trafnym, iż niekiedy rzeka dzieli się na drobne koryta, które się już więcej z sobą nie łączą. Niebezpieczną zaś jest rada jego, aby do takiej wysokości podnieść słuchacza, iżby z niej mógł podobne działania, to jest różne ustępy widzieć i ogarnąć. Z tych to górnych stanowisk widzenia i objęcia, mamy nienajlepsze wzory dzieł dramatycznych, których autorowie niejednym przedmiot biorą za cel jednego dramatu.

II. O czasie.

Taż sama zasada, która jedność rzeczy ustanowiła, pociąga za sobą niemylnie jedność czasu i miejsca. Najlepszym zapewne w tym względzie stanie się drama, którego rzecz cała tyle wymaga czasu do odbycia się, ile widowisko sceniczne do wystawienia.

¹⁾ Uwaga umieszczona w tém miejscu na marginesie, która atoli zdaje się do poprzedniego ustępu odnosić: Tych celów nie można w naturze rzeczy rozłączać.

Przyznaje to autor rozprawy, uważa, iż dawni i terażniejsi szczególnie francuzcy krytycy przeciąg czasu do dwudziestu czterech godzin określili. Lecz poczytując niektóre prawidła za krępujące geniusz, a chcąc większą nadać wolność pisarzom, czas akcji do tyłu dni przedłuża, ile drama obejmuje aktów.

Nie może się zgodzić Deputacyja z autorem, iżby pierwszą przyczyną tego ścisłego prawidła co do czasu były u Greków chóry — i że u nas, gdzie nie ma chórów, nie masz konieczności trzymania się szczytłych granic miejsca i czasu.

Spadanie zasłony po każdym akcie nie usprawiedliwi, jak autor mniema, tego zwolnienia, bo nie zgadza się z naturą rzeczy, aby każde przegranie symfonii zastępowało dzień jeden i więcej.

Trzeba tu nadto uczynić uwagę, że na teatrach francuskich ta zasłona między aktami nie spada.

Takie zwolnienie przepisów co do czasu łatwoby zrządziło i znaczniejsze w jedności miejsca odmiany, bo dzień każdy wystarcza na przenoszenie się osób z miejsca na miejsce przynajmniej o mil kilka — czego jednak autor rozprawy nie dozwala.

Ta troista jedność tak jest z sobą ściśle złączona, iż rozrywając jedną, druga naturalnie uszkodzoną być musi.

Co autor w tym rozdziale z Bossu i Home o długości dnia i nocy w Nowej Ziemi przytacza, jest tylko igraszką dowcipu nic nie dowodzącą.

Wreszcie jakkolwiek słuszne są narzekania autora na wady sceny francuzkiej, gdzie czasem obok gabinetu monarchy, mają swe zejścia sprzysiężeni, można wszelako powiedzieć, iż sprawiedliwiej jest te oszczędnie zdarzające się niewłaściwości darować, niż otwierać swobodne szkolniejszym nadużyciom pole.

IV. O aktach i scenach.

W oznaczeniu liczby aktów, obok zgłębionych postrzeżeń, osłabia autor poniekąd dawne i niewzruszone prawidło, z samój natury widowisk powzięte, iżby w trajedyi mniej nad trzy, więcej nad pięć aktów nie było.

Ogólnie mówiąc, to upoważnienie dowolności we wszystkiém nie odpowiada celowi Towarzystwa. Nie należy do deputacyi osobnych pisać rozpraw w téj mierze; sądzi ona raczej, iż więcej było obowiązkiem autora utwierdzić już znane prawidła, niż je bez konieczności osłabiać ¹⁾.

¹⁾ Na marginesie zanotowano: Naturalny wymiar czasu co do attencyi słuchaczów.

W mowie o mechaniczném ułożeniu scen zastanawia się pisarz nadto obszernie nad tém, ażeby żadna osoba bez wyraźnego powodu ani wychodziła na scenę, ani jój nie opuszczała; i w tym względzie liczne wytyka uchybienia w trejedyi Rasyne pod tytułem *Atalija*.

Powiedziano wprawdzie o tém dziele, iż gdyby zaginęły prawidła trajedyi, znalazłyby się wszystkie w *Atalii*. Nie mniema jednak Deputacja, iżby i Rasyne nie miał uchybień w téj nawet sztuce. Przecież nie sądzi, aby przyzwoitą było rzeczą na dziele tak wzorowém podawać uczniom skazówki tak dalece początkowych i z natury swojej drobnych przepisów.

Przygana tego, co jest przez wszystkich uczonych za doskonałość uznaniem, łatwo w niedoświadczonych umysłach czytelników sprawi lekkie ważenie samój nawet prawdziwój piękności. Musiałaby Deputacja w obszerne wchodzić rozprawy, chcąc odpowiedzieć na te drobne zarzuty autora przeciw *Atalii* ¹⁾. Zachowuje ten rozdział do całkowitego odczytania w dziele, z kąd wyniknie zapewne uwaga, z wnioskami Szanownego kolegi niezupełnie zgodna, iż właściwie nie zawsze jest potrzebą wymieniać, dlaczego osoba weszła na scenę, lub dlaczego ją opuszcza, kiedy to usprawiedliwienie w samój osnowie dzieła, w samój potrzebie, w samój rzeczy polega — jak naprzykład wniście Joada w scenie VIII aktu II, lub Jozabety w scenie II aktu I.

Jak niebezpiecznym sądzi deputacja łatwe potępienie wzorów Rasyne, tak niebezpieczniejszym daleko uważa wystawienie za wzór i w tym względzie i w innych Szekspira. Samo odczytanie wzoru przez autora podanego (w zakończeniu § V, rozdz. VI) danie to usprawiedliwi.

W tym samym jeszcze rozdziale, mówiąc autor, jak wiele osób wchodzić może do spólnój rozmowy, mylnie cytuje prawidło Horacyjusza: *nec tertia loqui persona laboret*, gdyż ten prawodawca poezyi mówi: *nec quarta loqui* etc. Omyłka ta wiele zmienia stan rzeczy, nad którą się autor zastanawia w tém miejscu.

Nie mogła także Deputacja przyjąć zdania szanownego kolegi, jakoby w tym względzie poezya do muzyki przyrównaną być mogła, w którój im więcej zgadza się instrumentów, tém więcej przyjemności, tém oczywistszy talent pisarza, i przytoczony na poparcie tego zdania przykład ze sceny X aktu III komedyi Moliera pod napisem: *Mieszczanin szlachcie* już przez to samo nie utwierdza mniemania autora, że w téj właśnie scenie prawidło Horacyjusza nie jest obaloném, bo cztery osoby tylko w niej mówią: Lucylla, Kleont, Koniel i Nikolo. Jeżeli wzory stanowią prawidła, trudno jest w jakimkolwiek z lepszych dzieł dramatycznych do-

¹⁾ *Uwaga działu*. Dział sądzi, żeby autor nie brał *Atalii* za cel przygany.

wieść, izby wielość osób mówiących w sztuce, była zaletą. Że zaś niekiedy w żywszych poruszeniach może mieć miejsce, jest tego dowód naprzykład w trajedyi Rasya (*Ifigemija w Aulidzjie*), gdzie w scenie V aktu III pięć osób tak wiele znaczących, we dwóch wierszach razem prawie mówi:

Arcas.

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

Achille.

Lui:

Clitemnestre.

Sa fille!

Ifigenie.

Mon père!

Eriphile.

O ciel, quel nouvelle!

Lecz nie może być prawidłem to, co jest rzeczywiście od prawdziła wyjątkiem.

Rozdział o charakterach i obyczajach osób, jest dokładnie wypracowanym; równie jak rozdział o stylu, w którym jedynie możnaby opuścić § o figurach, bo te nie do samej dramatycznej poezji należą, i w innej rozprawie właściwie o sztuce pisania traktującej, miałyby miejsce. Oprócz tego oznaczenie allegoryi, jakoby ona była ciąglą metaforą, i prosopopei nie jest zupełnie dokładnym.

Następuje piękny ze wszech miar rozdział, poczynający część drugą rozprawy o przedmiotach najsposobniejszych do udziałania dobrego dramatu, a kończy rozprawę krótką wiadomością o pisarzach dramatycznych greckich, rzymskich, angielskich, hiszpańskich, francuzkich, niemieckich i włoskich.

Kończąc deputacyja swój raport, oprócz powyż przytoczonych pojedynczych uwag, ma za obowiązek te jeszcze główne postrzeżenia uczynić:

- 1^o Że autor pisząc razem o trajedyi i komedyi przy tak rozdzielonym rzeczy podziale, nie oddzielił przecież wyraźnie tych rodzajów, tak różnych co do wyboru materyi, co do charakterów, co do stylu, a nawet i co do niektórych prawideł.
- 2^o Że pominął zupełnie inne rodzaje dramatyki, a mianowicie operę.

- 3^o Że wzorami autora więcej byli jak się okazuje pisarze angielscy, a mianowicie Szekspir, o którym nie można do młodzieży powiedzieć: *haec vos exemplaria nocturna versate manu, versate diurna*.
- 4^o Że autor nadto dozwała powstawać przeciw uznanym już powszechnie prawdom, do czego z uszczerbkiem dobrego smaku pisarze niemieccy obszerne już i pochopne otworzyli pole.
- 5^o Że nic nie wspomina o pisarzach ojczystych w trajedyi i komedyi, co nietylko w dziele jego znaczne miejsce zająć było powinno, ale owszem przez rozbiór sztuk nawet mniej dobrych, miałby sposobność wskazania prawdziwych nauki przepisów, a tym sposobem z rozprawy jego zdawać się może, iż Polska dotąd żadnego kroku co do teatru nie uczyniła ¹⁾.

Styl rozprawy jest poprawnym i mocnym, może niekiedy nawet jak na pismo dydaktyczne zanadto ozdobnym i wyniosłym. Oprócz niektórych miejsc niedość jasnych, jak naprzykład, gdzie jest mowa o reakcyi; tudzież, gdzie autor wspomina o powinowactwie, oprócz wyrazu niedość godnego, hermafrodydy, życzyłaby Deputacyja, aby ogólnie ton pisma nazbyt nauczycielski nieco złagodzonem został. Jak naprzykład, gdy mówi autor: »Są, którzy utrzymują, że przedmioty z dziejów nowszych czerpane, nie zdolają osiągnąć religijnego celu. Inne jest nasze zdanie w tój mierze« etc.

Ten sposób mówienia w liczbie mnogiej może się czasem zdawać zanadto poważnym, a właśnie w tém miejscu, jak się Deputacyi zda wało, autor mniemania swojego dostatecznie nie dowiódł.

Przedmowa do rozprawy jest ze wszech miar co do myśli i stylu godną wszelkiej zalety.

Z tych wszystkich wyżej przytoczonych powodów Deputacyja nie sądzi, aby rozprawa szanownego kollegi (bez wytkniętych odmian i rozpraw) tak światłego pisarza, który już i pięknymi wzorami scenę ojczystą z bogacił, mogła być w tym stanie jak jest teraz, umieszczoną w rocznikach.

¹⁾ Na marginesie dopisano: Żyjących wzmiankę przynajmniej położyć.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00 330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 56 68-63



F

6619