

ZYGMUNT BROMBERG-BYTKOWSKI.



# SŁOWACKI JAKO DRAMATURG

(FRAGMENT)



WE LWOWIE 1909  
NAKŁADEM AUTORA  
Z I. ZWIĄZKOWEJ DRUKARNI.



ZYGMUNT BROMBERG-BYTKOWSKI.



# SŁOWACKI JAKO DRAMATURG

(FRAGMENT)



INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63

WE LWOWIE 1909  
NAKŁADEM AUTORA  
Z I. ZWIĄZKOWEJ DRUKARNI.



---

---

Osobne odbicie ze Sprawozdania Gimnazjum II. we Lwowie  
za rok 1909.

---

---

10349



# Słowacki jako dramaturg.

## Fragment.

„Stary i ślepy harfiarz z wyspy Scio przyszedł nad brzegi morza Egejskiego, a usłyszawszy z wielkim szumem łamiące się fale, myślał, że szum ów pochodził od zgiełku ludzi, którzy się zbiegli pieśni rycerskich posłuchać. — Oparł się więc na harfie i spiewał pustemu morza brzegowi: a kiedy skończył, zadziwił się, że żadnego ludzkiego głosu. żadnego westchnienia, żadnego pieśń nie zyskała oklasku... I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn, nie wiedząc, że najpiękniejszy rapsod nie w sercach ludzi, ale w głębi fal Egejskiego morza utonął“.

*Słowacki, dedykacja Balladyny.*

Tragiccy wielcy wszelkich krajów i wszelkich czasów, tworzyli, o ile dozwolone im było dojść do pełni rozwoju, świadomie i wyłącznie dla sceny. Dla świętych uroczystości dyonizyjskich przygotowywali podniosłe swe utwory Eschyl i Sofokles, aby w dniu święta narodowego wobec tysięcznego tłumu stawać do walki. A kiedy protagonista wołał w wielkiej boleści i „słowa wyrzucał namiętne“, kiedy w kunsztownej strofie chór bolesnym rozmyślaniom dawał pole, i z gestem tragicznym zawodził, to tłum ten wespół z nimi płakał i bolał i wiedział, kto to na Olimp

wstąpił i jego bogi na ziemię przedeń sprowadził, kto do chwały i przeszłości pełnej świetności sięgnął i stamtąd mu jego herosów przywiódł. Żywem, gorącym słowem, przemawiał przez usta aktorów twórca do widza, żywym gorącym uczuciem ten mu odpowiadał i z zapartym oddechem i tętniącą skronią patrzył i słuchał; i spływało nań natchnienie twórcy i szła ekstaza do ekstazy i wracała od niej, rosnąc w nieskończoność. I kiedy wyrok dzieśściu szczęśliwemu zwycięzcy wieńcem skronie ozdobił, to cały wielki tłum ten, jak morze skłębiony i rozkołysany, wraz z nim upajał się radością jego i rozkoszą. I miał twórca świadomość, że jest ulubieńcem bogów i ludzi, od tamtych biorąc dar natchnienia, tych wzajem darząc, że jest pierwszym w narodzie—jego arcykapłanem idei i piękna.

Dla sceny ojczystej również życie całe tworzył wielki Lope, a z takim upragnieniem czekano na jego utwory, z taką szybkością wchodziły na widownię, że niewyczerpany ten twórca, uwielbiany „Feniks Hiszpanii“, mimo monstualną swą płodność, mimo z góry półtora tysiąca dramatycznych płodów pióra, nie mógł nadażyć gorączkowemu pożądaniu teatru. Dla sceny też z niemniejszym poświęceniem pisali znakomici jego rodacy Tirso de Molina i zadumany Kalderon, dla niej tworzyli klasyczni tragicy francuscy Kornel i Raszyn, na jej usługach rzucał na papier nieśmiertelne swe pomysły wieszcz z Awonu, ją miał na oku Schiller i Wagner, Hebbel i Ibsen. Dokądkolwiek spojrzeć, wszędzie świadome tworzenie dla sceny, pisanie w tym wyłącznie celu, aby wykonawcy dzieło przekazali widzowi — nie czytelnikowi.

Inaczej też być nie mogło. Sztuka bowiem dramatyczna wyróżnia się bardziej od innych sztuk słowem się posługujących, niż n. p. rzeźba od malarstwa. Co więcej; dawniej tworzone w ogóle jedynie z myślą o wykonaniu i jego efekcie ostatecznym, przy czem wzgląd na materyał, z którego dzieło miało być utworzone, na okoliczności, wśród których miało działać, i na wszystkie momenty, związane z jego przeznaczeniem, rozstrzygającą miał doniosłość. Rzeźbiarz tworzył wprost na zamówienie, wiedział, gdzie, w jakim otoczeniu i w jakim celu rzeźba jego ma być umieszczona, z jakiego materyału i w jakiej wielkości wykonana. Tak samo budowniczy, malarz, złotnik i wszyscy inni. Ale nawet mistrz słowa i pieśni, śpiewak-liryk, czy też rapsod-epik, truba-

dur czy skald układali swe zwrotki lub pieśni tak, aby były śpiewane lub recytowane, sami często dorabiali nutę i sami swe pieśni wygłaszali. Dramaturg zaś tworzył nie tylko dla teatru w ogóle, ale zawsze prawie dla pewnego, oznaczonego teatru. Jakąż zasadę bytu miałyby chóry sopoklesowskie bez względu na ich wykonanie w greckim teatrze wśród pewnych tradycją nakazanych form i okoliczności?

Ten stosunek prosty i bezpośredni formy dzieła do jego przeznaczenia uległ jednak z czasem pewnemu przesunięciu i niejednemu wypaczeniu. Pierwsza epika przestała posługiwać się żywym słowem, za nią poszła liryka, a za ich przykładem i dramat. Książka wsunęła się między twórcę i jego słuchaczy. W liryce i epice ku pożytkowi obustronnemu, w dramacie częścią ku jego wielkiej szkodzie. Autor dramatyczny już to nie mając dostępu do sceny, już to pragnąc, chwilowo czy stale, od niej się uniezależnić, zaczął pisać, nie oglądając się na możliwe wystawienie utworu. Z dramaturga stał się poeta. Tak samo widz zmienił się w czytelnika. Ilość bowiem przedstawień, w których wśród najlepszych warunków można uczestniczyć, nieodpowiada w najmniejszej mierze ilości utworów, których działaniu pragniemy się poddać. Nie wystarczałoby też jedno przedstawienie dla każdego utworu. Nadto i z innych powodów musiała się publiczność uczynić niezależną od przymusu związanego z teatrem.

Książka stała się więc surogatem sceny, niezaprzeczenie koniecznym i wygodnym. Wygoda jest jednak w sztuce rzeczą wysoce niebezpieczną. W tym wypadku sprowadza ona tak w autorze jak i w publice zanik poczucia formy, w autorze szczególnie zanik pewnych sił twórczych.

Jeśli bowiem w liryce i epice słowo w duszy wymówione znakomicie zastępuje słowo żywe, a nawet je w efekcie swym często przewyższa, to w dramacie rzecz ma się całkiem odmiennie. Po pierwsze dlatego, że dramat nie posilkuje się wyłącznie słowem jako środkiem działania, lecz owszem wieloma innymi, działającymi zarówno za pośrednictwem oka jak i ucha. Co najważniejsza jednak, dramat jest sztuką, którą w myśl mego podziału sztuk na kontemplacyjne i ekstatyczne nazwać trzeba par excellence ekstatyczną<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Podział mój sztuk na kontemplacyjne i ekstatyczne nie pokrywa się wcale z podziałem Nietzschego w »Geburt der Tragödie« na dyoni-

W sztuce takiej polega doznanie na bezpośrednim działaniu wykonawcy na doznającego (z wyjątkiem liryki, gdzie obaj są teraz jedną i tą samą osobą). Wykonawca, który w początkach sztuki był swym własnym widzem i słuchaczem<sup>1)</sup>, udziela

zyjskie i apolińskie. Polega on na spostrzeżeniu, że doznanie i rozkosz estetyczna, płynąc w każdej z tych kategorii z innych zupełnie źródeł, ma też odmienny całkiem charakter i różni się co do swojej istoty. Dla wyjaśnienia przytaczam z rozdz. IX, dzieła mego »Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama« (Beitr. zur Ästhetik v. Th. Lipps u. R. M. Werner. Bd. XI. Leop. Voss, Hamburg 1908) co następuje:

Zjawia, którą stwarza sztuka, może być dwojakiego rodzaju. Może to być zjawia rzeczy lub zdarzeń, poza nami istniejących lub zaszłych. Obrazy na kamieniu, płótnie, opowieści o niezwykłych wydarzeniach. W takich wypadkach mamy doznanie kontemplatywne. Doznający widzi obrazy, już to stworzone widocznie przed nim, już to wywołane zapomocą słowa w jego wyobraźni. Są one czemś, znajdującem się po za jego jaźnią, na co patrzy z zajęciem, ale i spokojem. Zasada przedmiotowa góruje.

W innych wypadkach zjawia stwarza zdarzenia, lub przemiany wewnętrzne, albo przynajmniej takie, w których bezpośredni zdajemy się brać udział. N. p. dziecko bawiąc się udaje płacz lub śmiech, kryje się, jeździ na patyku lub krześle, odgrywa rolę ojca, matki, żołnierza, nauczyciela. Człowiek dojrzały wykonywa tańce wojenne, walki pozorne przy biciu w kotły i innej muzyce, albo też śpiewa, wykrzykuje radośnie, gra. Rozkosz i doznanie estetyczne są tu inne. Człowiek nie patrzy na coś poza nim będącego, lecz sam daje się porwać wirowi upojenia. Coś wykrzykuje z jego duszy, czyto radość, czy ból, czy tęsknota. Jest uniesiony, ogarnięty zapamiętaniem, jego cała istota doznała przemiany w inną. Stan ten jest tedy stanem zapamiętania, czyli ekstazy. W wykonaniu pewnej sztuki znajduje on bezpośrednio uzewnętrznienie. W doznaniu więc panuje zasada podmiotowa.

W pierwszych wypadkach patrzenie stanowi główną treść naszego stanu duszy, w drugich uczucie i wola, a więc gniew, trwoga, rozpacz i walka. W pierwszych wypadkach jesteśmy jakoby ponad życiem, w drugich nurt jego nas porywa. Rzecz jasna, że w dalszym rozwoju sztuk oddzielił się od wykonawcy (tańca, muzyki) widz lub słuchacz, a w dalszym ciągu i twórca. Doznanie jednak estetyczne, które w tych sztukach panuje, pozostało to samo, polega na pewnym zapamiętaniu, ekstazie, tak jak w tamtych posiada ono charakter kontemplacji, widzenia.

Stosownie do tego więc dadzą się sztuki podzielić na kontemplacyjne i ekstazyjne. Do pierwszych należałyby sztuki plastyczne, architektura, ornamentyka i epika; do tych tańce, muzyka, liryka, retoryka i sztuka dramatyczna. Bliższe szczegóły i uzasadnienie także w rozdz. IX.

<sup>1)</sup> Por. n. p. początki tragedji greckiej.



doznającymu coś z swego stanu ekstazy<sup>1)</sup>, tak, że tenże zarówno z tamtym przeżywa uczucia, myśli i koleje osoby wyobrażonej<sup>2)</sup>. Dlatego też udziału w przedstawieniu dramatycznym nie można porównać z udziałem podczas czytania powieści poetycznej. Tamten udział jest ekstatyczny, ten kontemplacyjny<sup>3)</sup>. Zerwanie tedy łączności autora (za pomocą aktora) z widzem znaczy tyle, co podwiązanie naczyń krwionośnych dla organizmu, co zasypianie krynic ożywczych twórczości. Bo autor nietylko daje, ale i odbiera. Zasila on swą twórczość wrażeniami przedstawień swych własnych utworów, z upojenia widzów czerpie swe własne natchnienie na przyszłość, gdyż dzieło jego dokonane jest właściwie dopiero w chwili, gdy zostało wystawione. Nietylko słowa grającego zamieniają się na ciche, ale wszystko to, co oko widza ma widzieć, a ucho słyszeć, blednie w odtworzeniu, które sobie czytelnik czyni w wyobraźni, wiele zaś ginie na tej drodze bezpowrotnie<sup>4)</sup>.

Tragik bez teatru, to strategik bez wojny, to wołający na puszczy.

Dramaturg bowiem tworzy przedewszystkiem dla wielkiego tłumu widzów. Dramat to sztuka dla skupionej rzeszy.

Dlatego też poza indywidualnością twórczą pewnego narodu warunki konieczne powstania dramatu są podobne do warunków powstania igrzysk i widowisk w ogóle. Jednym z nich jest skupienie, czy to stałe, czy też peryodyczne, wielkich rzesz w pewnych ogniskach, a więc silny rozwój miast lub powtarzające się obchody narodowe lub religijne. W związku z niem rodzi się zwykle zamiłowanie do masowych wzruszeń ekstatycznych, jak u Greków, Rzymian lub Hiszpanów. Jeśli na tem tle mimoto dramat nie po-

<sup>1)</sup> Nie wchodzi tu w grę uczucia aktora jako takiego przy odtwarzaniu. Przy kreacji pierwszej, a raczej przy całości kreacji, przemienia on się w osobę, którą przedstawia, doznaje więc przemiany swego stanu.

<sup>2)</sup> Widz przytem w dziwny sposób rozdziela się; jest kolejno i Lirem i Kordelią, Balladyną i Aliną, i jest równocześnie poza nimi, a jednak porwany akcją.

<sup>3)</sup> Udział przy czytaniu dramatu jest jednak również ekstatyczny; my sami bowiem wówczas w duszy gramy. Jest to wszelako wielkie osłabienie ekstazy.

<sup>4)</sup> Zupełnie płonną n. p. jest nadzieja wyobrażenia sobie przy czytaniu siły dramatu greckiego lub opery Wagnera, i to w ostatnim wypadku nie tylko dla braku muzyki.

wstanie, to winien temu będzie brak odpowiednich zdolności twórczych<sup>1)</sup>. Ważnym atoli współczynnikiem jest także tradycja, t. j. na sile przyciągania i zmyśle naśladowniczym oparty rozwój pewnej sztuki z słabych zawiązków<sup>2)</sup>.

W Polsce nie było podstawowych warunków powstania dramatu. Nie mogła się też rozwinąć tradycja. Miasta nigdy nie doszły do większego rozwoju i znaczenia, a raczej poczęły podupadać, zanim miały czas się rozwinąć. Nadto decydujące warstwy społeczne nieskupiwały się w miastach. Potem nastąpiły klęski narodowe, częściowo dalszy upadek miast, rozdarcie organizmu i rozstrzelenie sił. Że na emigracji po roku 1830 nie było miejsca dla powstania dramatu, to wobec powyższych wywodów zrozumiałe.

Nie zrozumiał tego jednak i nie mógł zrozumieć ten, którego cała organizacja twórcza przeznaczyla do dramatu. W czasie, w którym Słowacki żył i tworzył, estetyka dramatu, mimo zasadniczych roztrząsań Lessinga, Schillera i innych, była tak niejasna, że na ogół nawet najwięksi twórcy nie mieli zbyt silnego poczucia, że dramat i poezja to rzeczy odrębne<sup>3)</sup>.

Jaki zresztą teatr może mieć na myśli samotny emigrant? Marzy więc jedynie o sławie śpiewaka narodu. Tworząc dramaty nie pragnie wawrzynów dramaturga lecz sławy poety:

„A za to imię moje słyszane będzie w szumie płynącego pod górą potoku“...

Z myślą o przyszłych tragediach, mówi wprawdzie o słuchaczach, ale ma przytem na oku czytelników:

<sup>1)</sup> Nie należy jednak zapominać, że naród to osobnik zbiorowy, często bardzo różnorodny nawet pod względem rasowym, rozciągający się w miejscu i czasie, że zatem w jego obrębie, mimo właściwości wspólne, jest jeszcze dość miejsca na właściwości ściśle osobiste. Indywidualność narodowa jest też rzeczą z różnych innych jeszcze powodów tak nieuchwytną, iż dopiero na podstawie jak największej pełni spostrzeżeń można o jej zdolnościach w pewnym kierunku wnioskować.

<sup>2)</sup> Do powstania tradycji potrzeba korzystnych warunków, niekoniecznie jednak muszą one ją stworzyć. Czasem sztuka pewna nie rozwinie się, bo z jakichkolwiek powodów nie zeszło pierwsze ziarno.

<sup>3)</sup> Zamieszanie i złudę sprowadzają dziś jeszcze pewne okoliczności błędnie tłómaczone, jak n. p. ta, że wielki liryk lub epik może też być dobrym dramaturgiem, lub stworzyć dobry dramat, że bezwarunkowo może być tragikiem. Tragizm bowiem nie musi koniecznie tylko w dramacie znaleźć wyraz, jakkolwiek dramat jest jego najwłaściwszem polem.

„...tylko ty, Irydyonie, nie opuszczaj  
mnie śród zimnego świata słuchaczy...“,

bo mówi dalej:

„...usiądź na ułamku jakiej dawnej  
ruiny, albo pod cieniem Wirgilowego  
lauru i niech cię gwarząca moja  
przeszłość otoczy — usiądź nad  
kryształową jaką i smętną wodą...“

W dedykacji Balladyny wprost powiada: „Balladyna jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta“.

Żali się więc na „otchłań milczącą, która dwa pierwsze jego tomy połknęła“. Skarga na to, że nie miał i nie mógł mieć nigdy nadziei, aby swe utwory zobaczył na scenie, aby przemawiał do narodu właściwym środkiem dramaturga, przedstawieniem, taka skarga nie zrodziła się nigdy w goryczy pełnym umyśle samotnika.

Że jednak czuł dobrze swoje powołanie do dramatu, to nie ulega wątpliwości. Jeszcze chłopcem prawie będąc siedział raz w ciemnym pokoju na kanapie i marzył o tragediach, jakie w przyszłości pisać będzie. W r. 1828 marzyła ma się tragedia o Mahomecie, a w r. 1829 napisał dramat Mindowe. Do jakiegokolwiek nowego miasta przybył pierwszą myśl odnosił do teatru. W Anglii teatry mu się bardzo podobały, zachwycił się Keanem. Z Paryża pisze do matki: „Przez kilkanaście dni, które poprzedzą mój wyjazd, będę ciągle z wiedział teatru, bo mi się zdaje, że do Paryża nieprędko, a może nigdy nie wrócę“. Z Genewy znowu pisze: „Teatr tutejszy jest szkaradny“.

Wszystko zdało się pociągać go do teatru, wszystko przed do formy dramatycznej. Tę umiłował przedewszystkiem. Jedną z pierwszych kreacji młodości jest dramat. Bezwarunkowo Słowacki pisząc dramat Mindowe oddechał atmosferą Grażyny. Czyż nie musi zastanowić, że ten młodzieńcy „bluszczowy poeta“ wybrał samodzielnie własny kształt — kształt dramatu? Podobnie w Konradzie Wallenrodzie, Walterze Stadyonie, Mazepie, wątki czerpane z dzieł epickich znajdowały ucieleśnienie dramatyczne. Ilość sama dramatycznych utworów i pomysłów Słowackiego

świadczy najwymowniej o instynktownej potrzebie wypowiedzania się w tej formie tworzenia.

Oznaki te jednak zewnętrzne zejść muszą na drugie miejsce wobec zasadniczego założenia i przeważnego charakteru twórczości Słowackiego. Nosi ona w całości swej piętno wybitnie tragiczne i dramatyczne.

Słowacki miał przedewszystkiem tragiczny sposób patrzenia i widzenia rzeczy tego świata. Polega on na tem, że nie widzi się innych stron bytowania jeno ciemne, że się ma wytężone oko i ucho na wszelakie tragizmy życiowe, na to, co boleć i szarpać musi, na nieszczęście i jego źródła, na zarodki wszelkiego rozłamania ze światem lub ze sobą, niedostosowanie się jednostki wybitnej do narzuconych jej przez los warunków istnienia, zbytnie jej wybijanie.

W liryce Słowackiego znajduje wyraz smętny i bolesny to, co jest podstawą tragicznego widzenia: pesymistyczny nastrój duszy, pesymistyczne odczuwanie przykrości wszelkiego życia, pesymistyczne pojmowanie przeznaczenia wszelkiego jestestwa:

„Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy  
Są hymnem tego świata — a ten hymn posępny,  
Zbłąkanemi głosami wiecznie wniebowstępny,  
Wpada między grające przed Jehową sfery,  
Jak dźwięk niesfornej struny. Ziemia ta przekłętą,  
Co nas takim piastunki śpiewem w sen kołysze.  
Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę,  
Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta“.

Błędnie powszechnie tłómaczono ten pesymistyczny ton młodzieńczej poezji Słowackiego. Pojmowano go jako odbicie wpływu Byrona, jako naśladowanie i pozę. Przeczy temu cały dalszy rozwój jego poezji i całe jego życie. Oto pochodź rozwojowy tak twórczości samej jak i kolejnego kształtowania się jego światopoglądu świadczy o wytrwałem zdążaniu od podłożowego pesymizmu do optymizmu, własną duchową pracą krwawo zdobytego. W dramacie znamionuje znakomicie ten pochodź kolejne górowanie wpływu Byrona, Szekspira i Kalderona. Taki zaś pochodź od pesymizmu, jako refleksu pierwotnego na działanie świata zewnętrznego, do optymizmu jako ostatecznego tonu zasadniczego

pewnego światopoglądu, jest pochodem rozwojowym prawdziwego tragika. Tragiczny światopogląd bowiem jest syntezą pesymizmu i optymizmu.

W epice Słowackiego ujawnia się już to, co go bezwarunkowo musiało przeć do dramatu: zdolność wycucia i ujęcia problemu tragicznego w wydarzeniach i kolejach ludzkich i energicznego ukształtowania, uwypuklenia go. Dlatego można ją omawiać tu łącznie z dramatem. W epice tej znajdujemy często motywy wschodnie. Gdy się im przypatrzemy, spostrzeżemy, że barwny świat wschodu wabił Słowackiego ku sobie nie tyle czarowną swą krasą, jako bajeczna kraina lśniących miraży, pełnych cudowności i niezwykłości, lecz raczej jako najwłaściwsze pole ponurych kolei i tragicznych konfliktów.

Jego Arab mówi:

„I łzy i rozpacz są skarbnicą moją  
 I z tej skarbnicy lud podły obdarzam.  
 Śmierć niosę nędznym, co się śmierci boją  
 Wesołych cierpień widokiem przerażam;  
 Gdy na mej twarzy ujrzą boleść srogą  
 Szczęśliwi, bladną i śmiać się nie mogą...”

Konając modli się:

„Nie! nie chcę rajy — lecz proszę proroka,  
 Niech mojej duszy da stopy bez końca,  
 Dzikie i puste, bezbrzeżne dla oka,  
 I wiecznie wrące promieniami słońca..  
 Niech tylko żaden, żaden człowiek żywy,  
 Tej samotności przerwać się nie waży\*.”

W samotnej celi klasztornej umierający mnich spowiada się.  
 Rzucił wiarę ojców, poszedł między obcych:

„Ty mówisz, mnichu, że to dzieło cnoty?  
 Ale Bóg ciężką zesłał na mnie karę.  
 Dni moje gorzkie zatruły zgryzoty,  
 Wszyscy odbiegli, bracia się zaparli,  
 Sam ojciec przeklął... „Idź, wyrodne dziecię!  
 Idź w świat i zostań sam jeden na świecie!”  
 Przeklął — i wszyscy przedemną pomarli“.

Z jaką stanowczością ujęty jest tu przez młodzieńczego poetę tragizm samotności i jego odmiana: tragizm odstępstwa! Wraca doń Słowacki w Bieleckim, w Żmiji, w Mindowem i poniekąd w Lambrze. W tragizmie osamotnienia miał Słowacki szczególne upodobanie. Brzmi on jako ton zasadniczy we wszystkich prawie utworach. Z wielkiego tłumu tragicznych postaci Słowackiego każda niemal jest albo samotną z przyrodzenia, albo przez los osamotniona. Samotni są Mnich i Arab i Żmija, Lambro i Mindowe:

„Ach matko! ciężkie! ciężkie było moje życie,  
Czułem, choć twarzą boleść wskazywałem rzadko,  
Nikt mnie nie kochał!“

W Maryi Stuart samotność zaciężyła nad Darnlejem i Riziem, nad Maryą samą i Botwelem i nad biednym Nickiem. Dla tej jednej postaci, mimo całą jej zależność od Szekspira, możnaby nazwać Słowackiego tragikiem z urodzenia. Jakże wymowną jest jego skarga przedśmiertna? Są w niej dzieje całe tego smutnego życia zawodowego śmieszka. I on woła z przeraźliwą boleścią: „Matko! jak mi źle było na świecie!“ Tragika samotności zawiśla także nad Kordyanem:

„Teraz mój synu, przed wieczności drogą  
Nie masz co komu przekazać na ziemi?  
*Kordyan*: Nic  
*Ksiądz*: I nikogo na ziemi?  
*Kordyan*: Nikogo.  
*Ksiądz*: Nie byliż ludzie przyjaciółmi twemi?  
*Kordyan*: Nikt.  
*Ksiądz*: Tyś mi tego nie powiedział grzechu!  
Zlituj się nad nim, Boże! Wielki Boże!“

Tragika samotności dotyka w Mazepie Amelii i Zbigniewa, samotne są Balladyna i Roza Weneda, w Horsztyńskim Szczęsny. Jako posąg osamotnienia stoi na tle arabskiej pustyni Ojciec zadzumionych.

Nie ulega wątpliwości, że tragizm ten był osobistem doznaniem życiowym Słowackiego:

„Ludzie w nim mieli druha, w myślach świat miał wroga...“

Jednakże nie z tego osobistego doznania zrodziły się wszystkie te samotne postacie. I Mickiewicz bowiem również doznał tragizmu samotności i wcielił go w postaciach Wallenroda, Gustawa i Konrada i Jacka Soplicy. Lecz jakże różny jest właśnie i sposób doznawania i sposób wcielania tego tragizmu u obu poetów. Postacie Mickiewicza są tak jak postacie Goethego pewnego rodzaju konfesyami. Czy to Gustaw, czy Konrad, czy Jacek, czy wreszcie Wallenrod — zawsze to w pewnej mierze poeta sam, który z tych postaci widnieje. On sam w nich żyje, czuje i boje, jego doznania życiowe są podstawą ich doznań, nadają im treść i zabarwienie i natężenie.

Słowacki stał dalej od życia, pracował więcej wyobraźnią niż doznaniem życiowym i osobistym uczuciem, doznawał jedynie jako artysta:

„Dziecko z czarnemi oczyma  
Młodsze wiekiem, natchnieniem dało myśl skrzydlatą,  
I wypadkami myśli żyło w siódmym niebie.  
Młodszy marzenia stroił czarnoksiężką szatą,  
A potem silną wolą rzucał je od siebie,  
I stawały — i widział przed sobą obrazy,  
Od których się odłamał zimniejszym rozumem...  
Więc przeczuł, że marzeniom da kiedyś wyrazy,  
Że się zapozna myślą z myślonym ludzi tłumem...

...Wszystkie czucia skarby  
Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie  
Wyobraźnia złotemi rozkwitała farby,  
I kładła się jak tęcza na ksiąg białej karcie;  
Lecz niebyło w niej wiary w szczęście ani w Boga“.

Nie było wiary, to znaczy nie było osobistego doznania życiowego <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Odczuwali różnicę tę dobrze i Słowacki i Mickiewicz. Tak należy rozumieć wyrażenie Mickiewicza o „pięknej świątyni, w której jednak niema Boga“. „Bóg“ podobnie jak powyżej „wiara“ znaczy tu uczucie, osobiste doznanie. Sąd ten trafny byłby też dopiero wtenczas, gdyby można wyłączyć z niego wielką niesprawiedliwość, którą implicite mieści. To też Słowacki, który nie od razu ją spostrzegł, cieszył się nim z początku. Że Mickiewicz musiał być niesprawiedliwym wobec Słowackiego, wypływa właśnie z całej jego istoty jako twórcy pracującego uczuciem. Podobnie Goethe był wobec „przeciwnych bogów“ niedostępny, co odczuł boleśnie nawet Schiller, a stokroć boleśniej

Twórcy pierwszego rodzaju nie mogą być tragikami, natomiast mogą stworzyć Dziady drezdeńskie lub Fausta, twórcy drugiego rodzaju łatwiej się wczuwają w obce uczucia, mogą więc być tragikami. W związku z tem pozostaje poniekąd okoliczność, że poezya Mickiewicza jest w tak wysokim stopniu patryotyczna, podczas gdy poezya Słowackiego jest nią w znacznie mniejszej mierze. Ale nie sama tylko przewaga serca u jednego a wyobraźni u drugiego na to wpłynęła. Słowacki jako tragiczny nie mógł się ograniczyć na oddawaniu bólu ojczyzny i bólu patrioty, gdyż miał zmysły otwarte na wszelaki ból wszelkiego istnienia. I dlatego też tragizm samotności jego postaci odmienny jest zupełnie od jego własnego tragizmu.

Tragizmowi samotności pokrewny jest tragizm niezwyklego człowieka-zbrodniarza. Jest to dusza żyjąca w rozłamie z otoczeniem, samotnik, który jak owe słońce, żyjące w odosobnieniu, zdala od gromady, druzgocą wszystko, cokolwiek im wejdzie w drogę. Jak one niebezpieczniejsze są częstokroć od całej gromady, tak wielki zbrodniarz-samotnik więcej siac może zniszczenia od hordy złych ludzi. Wypowiada on walkę otoczeniu, sam się świadomie od niego odłącza i sam się go wyrzeka, a jednak odczuwa on boleśnie ciążącą na nim klątwę samotności. „Żadne stworzenie mnie nie kocha, gdy umrę, nie pożałuje mnie żadna dusza“, skarży się Ryszard Gloster.

Słowacki, jak rzadko kto krom Szekspira, przeniknął duszę takich ludzi. I Mindowe skarży się, jak widzieliśmy na swe osamotnienie. Skarży się również na krzywdę od losu mu wyrządzoną:

„O Litwo moja! syn twój na ciebie się żali,  
Zdradzasz go...“

Mimo całą świadomość zbrodniczej swej natury, swego krwiożerczego okrucieństwa, skarży się:

---

Henryk Kleist. Naodwrot Słowacki jako twórca pracujący więcej wyobraźnią miał mimo nieokreślone napaści na swego wielkiego przeciwnika na ogół bardzo subtelne zrozumienie wartości i piękna jego poezyi. Trafniejsze też jest jego zdanie:

„A tak się żegnają nie wrogi,  
Lecz dwa na słońcach przeciwnych — Bogi“.



„Zamku! na wysokiej górze,  
Byłeś ty gniazdem orła, orzeł ciebie wstawił,  
W tobie zasypiał, w tobie zwykły łupy pożerał,  
I nieraz cię krwią ofiar niewinną zakrwawił;  
Ale czyż orzeł w gnieździe powinien umierać?”

Najwspanialszym typem zbrodniczym w dramaturgii Słowackiego i jedną z najwspanialszych postaci dramatycznych w ogóle jest Balladyna. Nie bez słuszności przywiązał się autor tak bardzo do swej kreacji. Czuł on, że był w prawie powiedzieć, iż „natchnienie jego nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód niesłyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy niewidziane istoty“. Jakkolwiek Balladyna pochodzi w prostej linii od córek Lira, to demoniczna jej wielkość jest własna. Tamte są niewdzięczne i złe, ale są przytem dość zwykłe kobiety o niskich jedynie instynktach; są to kobiety gminne w królewskich szatach, gdy Balladyna jest królową, acz zrodzoną w chacie wieśniaczej. Tamte nienawidzą siebie wzajem, ale czynią to z zawiści, z prostej zazdrości, nie mają one nic bohaterskiego w sobie, są gminne. I Balladyna nienawidzi siostry z zazdrości. W nienawiści i zazdrości tej mieści się jednak pogarda i oburzenie. Nie lubi siostry, bo czuje nieświadomie, że ta istota, przy całej swej słodyczy niższa od niej, w codziennej walce o byt sprawnością i szczęściem ją wyprzedza. Wprawdzie wedle słów matki Balladyna „pierwsza jest w kościele i wszędzie“, ale „Alina także pierwsza“ i słusznie przestrzega siostrę: „bo wiesz, że ja zawsze uprzedzam ciebie i mam pełny dzbanek“. Alina, jako bardziej przystosowana do warunków codziennego życia, jest optymistką. Dlatego w przeciwieństwie do pesymistki Balladyny marzy o swem szczęściu.

„Wszędzie maliny! maliny! maliny...”

Nie obawia się o los swój, bez trwogi myśli o walce, bo trybem przeciętnych, ale dzielnych ludzi, wierzy w powodzenie zdobyte trudem. Przedewszystkiem zaś jako optymistka, i zgodna, dobra, życzliwa istota znajduje łatwo możliwość pogodzenia własnego szczęścia ze szczęściem siostry:

„O! moja siostro... wszakże to na niebie,  
Jeśli nie słońce, to gwiazdy nad głową:

Jeśli nie będę panią Kirkorową,  
To będę pani Kirkorowej siostrą“.

Podobnie zapewnia później:

„Bo widzisz, siostró, są inni rycerze.  
Jak będę panią, to ci znajdę męża“.

Inaczej Balladyna. Nieskłonna do uczuć tkliwych, bo stworzona do samotności, jak orzeł, który niezmiernych potrzebuje przestrzeni, widzi, jak Messyńscy bracia u siebie wzajemnie, w siostrze jedynie tę, która jej zasłania słońce i zabiera powietrze<sup>1</sup>). W samotnych swych rozmyślaniach nieraz musiała marzyć o lepszym losie, ale się z temi marzeniami nie zwierza, gdyż nie myśli o możliwości ich spełnienia się. I w miarę zjawiania się i wzrastania widoków zmiany na lepsze, niewiara ta i twoga z rosnącym równocześnie pożądaniami i nadzieją nieustanną staczają walkę. Więc gani siostrę: „Co ty tam słuchasz, jak się matce marzy?“ Lecz zaraz potem ogarnięta niepokojem, pod którego powierzchnią dziwne tlą się nadzieje, woła pełna podniecenia:

„Ach! słyhać jakiś turkot na rozłogu,  
Jedzie gościńcem dwór jakiegoś księcia.  
Pięć koni... złota karetka... ach kto to?“

W chwilę jednak później, jakby gwałtem własne gasiła nadzieje, śmieje się z matki: „Ot właśnie pan poi konie na drodze po prostu...“ I znowu z wielkiem rozdrażnieniem woła:

„Ach lampę zaświeć.., ach lampę.. co żywo...  
O! gdzie mój grzebień?“

Na pukanie Kirkora powiada krótko: „Niech siostra otwórzy“. Potem niecierpliwą się, gani matkę: „Matko, daj panu mówić“, potem w nadziei i zamiarze zdobycia szczęścia z naiwną obłudą zapewnia Kirkora o swych uczuciach<sup>2</sup>).

<sup>1</sup>) Motyw poważniejszego ródzeństwa rozpowszechniony jest w literaturze dramatycznej, bo jest tragiczny. Tragiczną okolicznością dla pretendenta do tronu lub spadku jest samo istnienie drugiego kandydata do dziedzictwa.

<sup>2</sup>) Zapewnienia te załatwiają nieco Lirem.

Następnie widzimy ją już opętaną czarnymi myślami, mało mowną, podczas gdy Alina jest wylana. Idzie na schadzkę z Grabcem, snując gorzkie myśli: „Nie chcę rady od głupiej siostry“. Kiedy następnego ranka obie w las się udały, Balladynie ani przez myśl nie przemknęło, by w walce z siostrą mogła zwyciężyć. Ogarnęła ją niemoc i poddanie się losowi. Niemoc ta psychicznie znakomicie uzasadniona. Wiara i niewiara w powodzenie decydują również o samym powodzeniu. Kto jej nie ma, w tym nie rodzi się nawet pokusa o osiągnięcie tego, co drugi bez wysiłku niemal zyskuje.<sup>1)</sup> Często zaś człowiek zdolnościami uprawniony do większych nadziei popada właśnie w taki brak wiary w swe powodzenie. Z niego płynie owo wielkie rozgoryczenie, które rodzi myśli zbrodnicze.

Balladyna też zamiast postanowienia zebrania większej ilości malin, zdobycia ich choćby podstępem, roi o czemś innym. Myśl pozbycia się niewygodnej siostry musiała w niej lęknąć się od wieczora. Skierka zapewnia Goplanę, że widział w niej więcej niż zazdrość. Bierze nóż ze sobą. Po co? Z pewnością nie wie sama. Ale jagód nie zbiera. \* Nie umie się zdobyć na wysiłek woli, potrzebny do tego, aby w tak rozstrzygającej chwili zająć się rzeczą wymagającą żmudy i cierpliwości. Śród jagód chodzi jak obłąkana i ma krwawe widzenia.

Jak czynu dokonała? Samaby nie umiała powiedzieć. Działała pod wpływem czegoś, co było silniejsze od niej. Przymusowa idea nią władnęła. „I ja się boję“ mówi nieprzytomnie, a ręce jej tłoczą siostrę, a zbielełe wargi szepczą: „połóż się na ziemi... połóż! ha!...“

Natychmiast następuje reakcja:

„Co moje

Ręce zrobiły?... O!...

Kto to?... zawołał ktoś? czy to ja sama

<sup>1)</sup> Balladyna nie wierzy w powodzenie, gdyż wewnętrzne jej powołanie do wielkości znajduje się w nazbyt jaskrawej sprzeczności z skromnymi warunkami jej bytu. Alina nie ma tego powołania, marzy o szczęściu, nie o wielkości, niepożąda tak gwałtownie wywyższenia, ale umie sięgnąć po owoc, który sam się nadarza, gdyż jej siły znajdują się w pewnego rodzaju harmonii z jej pożądaniami. Niewzruszona wiara w gwiazdę powodzenia ludzi takich jak Aleksander, Cezar lub Napoleon, płynie z wyjątkowej pełni sił życiowych i ich harmonii z warunkami bytu. Tej harmonii brak u Balladyny.

Za siebie modliłam się?... Żmija,  
 Kobieta, siostra — nie siostra... Krwi plama  
 Tu — i tu — i tu — i tu. — Któż zabija  
 Za malin dzbanek siostrę?... ..  
 Wczorajsze serce niechaj się za ciebie  
 Modli. — Ach jam się wczoraj nie modliła.  
 To źle! źle! — dzisiaj już nie czas... Na niebie  
 Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła  
 Jakby nie było Boga.“

To postanowienie rozpoczęcia nowego życia, jakby nie było Boga, t. j. sumienia, to straszne pytanie: „któż zabija za malin dzbanek siostrę?“... znakomicie uwydatnia odstęp Balladyny od wyrodných córek Lira. Tamte nie pytają nigdy sumienia, bo go nie mają.

Córki Lira wiedzione są jedynie instynktami i żądzami, którym czynią zadosyć, skoro się tylko sposobność nadarza bez skrupułów. Nie patrzą nigdy za sobą lecz tylko przed siebie. Stąd ta ich pewność postępowania, której u Balladyny mimo jej demoniczności nie ma. I nad nią władną żądze, ale władztwo to muszą sobie zaciętą zdobywać walką. Jest samolubną bez granic, bo na dnie jej uczuć i myśli żyje zawsze tajemne przekonanie, że jest przez los pokrzywdzoną. Więc umie być podstępna i skryta, gdy potrzeba, umie być bez serca i okrutną, gdy tego wymaga chwila. Zyskać serca dla nikogo na dłuższy czas nie może, szczególnie odkąd los sam błysnął jej przed oczyma możliwością wywyższenia, wydobycia jej z zapadłych dolin istnienia, i odkąd poddana tej idei działa jak we śnie. <sup>1)</sup> Porzuca i zabija później pierwszego kochanka, Grabca, tak samo porzuci i zabije Kirkora, który ją wywyższył, i Kostryna, który za nią walczy, w końcu matkę, która się dla niej poświęca. Może ich nawet kochała po swojemu. Ile ją męka matki kosztowała — widać w scenie końcowej, widać też, że niezbyt jej obojętny Grabiec i Kostryn. Ani Kirkor nie był jej widocznie całkiem obojętny, skoro zależy jej na odszukaniu jego ciała.

<sup>1)</sup> Słusznie też wskazał Małeckci na bliższe pokrewieństwo tego charakteru z Makbetem, aniżeli z córkami Lira. Myli się jedynie w tem, że ją porównywa z Ledy Makbet, która jest całkiem inną organizacją psychiczną. Tamtej sumienie spi, a kiedy budzi się, to niszczy cały organizm psychiczny. Ta zaś jak Makbet do ostatniej chwili zacięcie walczy z sumieniem.

Jest więc i coś z miłości w duszy Balladyny, bo i siostrę kocha i nienawidzi razem, ale jest ona jak owe pająki, które mimo miłość wzajem się zjadają. Spożywa wszystkich i wszystko, co jej stoi w drodze w pogoni za marą wielkości.

I spożywa w końcu siebie samą. Bo sumienie, wiecznie żywe, goni za nią wszędzie, jak starożytne Eumenidy. Jak ciężką i niestrudzoną walkę stacza z sumieniem, widzimy w jej niezrównanych monologach. Zajmują one niewątpliwie pierwsze miejsce między monologami całej literatury dramatycznej. Nie tu miejsce na ich rozbiór, wskażę tylko na nie, nadmieniając, że są bardzo liczne, a wszystkie znakomicie, wprost wzorowo, ujawniają szczególny stan rozdwojenia w duszy bohaterki, już to przed czynem jakimś w walce z opornymi popędami woli, aby się w postanowieniu utwierdzić, już to po nim w walce z sumieniem.<sup>1)</sup>

Powiedzieliśmy, że sumienie Balladyny jest zawsze żywe. Jest ono i subtelne: „Któż zabija za malin dzbanek siostrę?“ W głębi duszy jest surową wobec siebie, bezwładną jedynie wobec demona, który ją prze. Więc chciałaby zatrzaskać drzwi za sobą, umknąć swemu wczoraj i nowe rozpocząć życie, a każdą nową zbrodnię uważa jedynie za dalszą ofiarę, rzuconą swemu złemu duchowi w ucieczce przed nim. Jej straszna tragiczna pomyłka polega tylko na tem, że sądzi iż mu umknie, „że życie pełne trudu przetnie na dwie połowy korona i przeszłość odpadnie jak od płytkiej stali“, że można być razem i wielkim i małym i sprawiedliwym i podłym, skrytobójcą i sędzią i zbrodniarzem. Więc kiedy osiągnęła już wszystko, kiedy przeszłość zdała się już być zamkniętą w grobach, każe „wojennym brańcom rozkuć pęta“, zastawić stoły na rynkach stolicy i dawać co dnia dla żebraków strawę.

I, królowa w każdym calu, okazuje teraz dopiero całą wielkość swej duszy:

<sup>1)</sup> Por. moją rzecz o monologu w wyż przytoczonym dziele, w szczególności zaś „O monologu dramatycznym“ w „Lamusie“, 1909, III, gdzie dałem dokładny rozbiór monologów Słowackiego. W oddawaniu monologów grzeszą często artyści nasi brakiem zrozumienia wyjątkowego stanu duszy, polegającego na rozdwojeniu jaźni pod wpływem sprzecznych popędów woli. W każdym razie niewolno przy tem krzyżeć, bo jest to rozmowa z sobą.

„Ja o sławę  
Nie dbam, a wyższa teraz nad sąd ludu,  
Będę, czem dawno byłabym, zrodzona  
Pod inną gwiazdą...”

Każę obwołać sąd. I oto siedzi na tym sądzie, najwspanialszym, jaki wymyśliła wyobraźnia poety, a kat „z jej ciała zrobił sercu torturę”. I oto oczyszcza się w końcu, wydając na siebie trzykrotny wyrok śmierci.

Czy jej omyłka była nią istotnie? Czy nie miała raczej słuszności, twierdząc, że inni gorszych dopuścili się zbrodni, a wszakże mogli rządzić sprawiedliwie i dobrze? Tak, ale tacy nie mieli jej sumienia. Ono ją zasądziło i w tem jej wielkość.

Innym od tragizmu silnie napiętej woli, która się łamie i zakrwawia w walce z wrogimi warunkami bytu, jest tragizm niedomogłego woli. Tu walka więcej zstępuje do wnętrza. Jest to problem Hamletowski.

Słowacki wraca do niego częściej. Był to problem niejako aktualny, odpowiadający w wysokim stopniu ówczesnemu stanowi duszy ogółu w kraju i na emigracji. Było to wyczerpanie po daremnych wysiłkach, niemoc, w której drgały niewczesne, bo zbyt słabe, porywy, bolesny stan „smutnego półrycerzy-żywych”. We wstępie do Lambra Słowacki o takim typie powiada: „jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu mrących teraz ludzi, o których przyjaciele piszą, czem by być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczem”. Tragikowi patrzącemu na swe bezmocne otoczenie musiał się ten problem nasunąć. Pierwszem jego dramatycznym wcieleniem jest Kordyan. I tu widzimy znowu różnicę między twórcą, u którego góruje uczucie, a twórcą o przemagającej wyobraźni. Mickiewicz cały ból swego czasu przejął w siebie i oddał wizję walki z przemocą przeciwnych losów w scenie o najwyższym napięciu lirycznym.<sup>1)</sup> Słowacki unosząc się nad życiem dojrzał niebawem niezdolność społecznego pokolenia do takiej walki. Niezdolność tę smagał biczem namiętnych wyrzutów i cierpkiej satyry w grobie Agamemnona i ucieleśnił w postaciach jak Kordyan i Szczesny. Kordyan podobny jest do Hamleta, ale tylko częściowo; zresztą

<sup>1)</sup> Por. rozbiór improwizacji: „Lamus“, 1909, III, „O monologu dram.“

jest on własnością Słowackiego. Hamlet wie, coby mu czynić należało, ale się na czyn zdobyć nie może. Kordyan nie zdobywa się nawet na pragnienie określone. Ma jeno niejasne pożądanie wielkości, zaważenia na szali istnienia, nieprzejścia po świecie bez śladu, które się potem dopiero rozwija w pożądanie sławy, i w końcu w chęć poświęcenia się za ojczyznę.<sup>1)</sup>

„Zamknięty jestem w kole czarów tajemniczem,  
Nie wyjdę z niego... Mogłem być czemś... będę niczem...“

Jest to choroba woli nurtująca głębiej niż Hamletowska. Jest to tragizm talentu bogatego, któremu jednak brak twórczego popędu. Sam mówi o tem:

„Talenta to są w ręku szalonych latarnie,  
Ze światłem idą prosto topić się do rzeki.“

Podobnie Szczęsny w Horsztyńskim cierpi na niemoc twórczą, niszczącą zbytnie bogactwo talentów. Wpleciony jest nadto w tryby nieszczęsnych okoliczności, które niszczą w zarodku wszelki popęd do czynu. Gardzi wielkością, do której go chce powieść ojciec, ale nie z tego powodu, że ją zdradą okupić trzeba; on gardzi wszelką wielkością w ogóle. Poczucie etyczne nie jest u niego zawsze żywe. Jest pewna odrobina „moral insanity“ w jego charakterze, a wszystko to płynie z jednego źródła — z niemocy woli.

Wielce czułe miał Słowacki oko na tragizm sytuacji. Jest to tragika niezasażona, t. j. taka, której źródło płynie nie tyle z konieczności, jako wynik pewnej organizacji duchowej, lecz bardziej z konieczności stworzonej przez zewnętrzne warunki. Jest to tragizm pokrewny tragizmowi biednej ofiary. Tragizmowi takiemu podpada w pewnej mierze Nick i Marya. Jemu podpadają obie Amelie, do pewnego stopnia i Zbigniew, Wojewoda i Mazepa. Pewnie, że konflikt płynie i z charakterów tych osób, głównie jednak dany jest w samej sytuacji. Dlatego Mazepę nie można nazwać tragedią zazdrości, tak jak nią nie jest Otello. Bo ani Otello, gdyby mimo swych cnót nie był Paryasem, ani Wojewoda, gdyby nie był starcem, a żona jego młodzieńskim kwiatem, niepopadliby w takie paroksyzmy zazdrości. Cudownie oddał autor groźbę tego położenia, niebezpiecznego samego w sobie, stwarzając

1) W drugiej części choroba woli u Kordyana ustępuje.

nastrój, w którym jak przed burzą wszystko oczekuje nadejścia dzieła zniszczenia. Wskazuje na nie każdy zwrot, każde słowo niemal, w tym niezrównanym potoczystością, ciętością i giętkością dyalogu, który tryska dowcipem a w nim raz wraz jakoby głucho grzmoty odzywają się zapowiedzi przyszłych nieszczęść.

Pomnikiem tragizmu sytuacji jest cała Lilla Weneda. I tu rozbiór charakterów wykazałby przyczynową zależność upadku po jednej stronie i zwycięstwa po drugiej od charakterów obu ludów — jednego bez wiary w przyszłość, drugiego pełnego samowiedzy.

Na tych przykładach musimy poprzestać; wskazują one jak bogatą w tragiczne problemy jest dramaturgia Słowackiego. Dokładne zestawienie wykazałoby, że bogactwo to wyczerpuje się potem, i dlatego nie jest już tak wielkie, jakby po autorze Balladyny spodziewać się było można. Dlaczego się tak stało, na to znajdziemy odpowiedź w końcowych wnioskach.

Tragiczne widzenie rzeczy samo przez się wiedzie do dramatu. Wszelki tragizm bowiem polega na konflikcie, a dziedziną konfliktu jest dramat, którego akcja jest obrazem ścierania się sił sobie wrogich.

Nietylko to jednak parło Słowackiego do twórczości dramatycznej. Cała istota i organizacja jego uzdolnienia i wszystkie jego znamiona, od głównych do ubocznych, przeznaczały go do dramatu. Już z tego, cośmy przy sposobności omawiania tragicznych problemów mogli zauważyć, widoczna, że Słowacki miał dramatyczny sposób koncepcji charakterów. Polega on na tem, że się widzi naprzód nie charaktery pewne jako takie, by z nich wyprowadzić czyny, lecz widzi się naprzód pewien konflikt, walkę, ruch i czyny, a z nich kształtuje się charaktery. Tamto odpowiada kontemplacyjnemu, epickiemu patrzeniu, to ekstatycznemu, dramatycznemu. U Słowackiego charakter wypływa zawsze z funkcji i zadania, jakie pewna osoba ma w walce dramatycznej spełnić i które też bez zarzutu spełnia. Jest to koncepcja wysoce dramatyczna. Widzimy to już w młodocianych utworach, gdzie ręka kształtująca charaktery nie jest jeszcze zupełnie pewna. Tak powstały charaktery Mindowego, Trojnata, Rognedy lub Hejdenricha, tak charakter Maryi i Darnleja, Botwela i Rizzia, a nawet Nicka. Tak ukształtował się również charakter Kordyana, jakkolwiek mogłoby się zdać, że tu rzecz się



miała przeciwnie. Naprzód był problem: nierówna walka chorej woli z zbyt wielkiem zadaniem, potem doksztaltował się charakter, który — rzecz jasna — jak wszędzie brał barwy indywidualne z obserwacji autora u siebie i u drugich. Musimy sobie niestety odmówić wykazania tej tezy rozbiorem pomienionych charakterów i ograniczyć się na daniu pewnych wskazówek. Z tego n. p. sposobu powstawania charakterów pochodzi, że u Słowackiego i u Szekspira charaktery układają się często przeciwstawnie, a zarazem i dopełniająco. Jak u Szekspira n. p. dwie starsze córki Lira i Kordelia, Edmund i Edgar, książę Albanii i Kornwalu, i znowu w innym przeciwstawieniu Lir i Kordelia, Gloster i Edgar, Makbet i Banko, Otello i Desdemona, Hamlet i Fortinbras i t. d., — tak i u Słowackiego charaktery dopełniają się często przeciwieństwem. W mniejszym więc stopniu dopełniają się Mindowe i Trojnat, Darnlej i Botwel, w wyższym już Mazepa i Zbigniew, Amelia i Wojewoda, Kirkor i Kostryń, Wenedzi i Lechici, Lech i Gwinona, najwspanialej zaś Balladyna i Alina, Roza i Lilla. Podobne to w zupełności do odpowiedników w dobrym mechanizmie, ruch bowiem, jakim jest akcja dramatu, wymagać się zdaje w wyższym jeszcze stopniu niż spoczynek odpowiedniego ustosunkowania i ugrupowania sił. Balladyna nie mogłaby stać się nią, gdyby jej siostrą nie była Alina, jak starsze córki Lira nie mogłyby oszukać ojca, gdyby nie charakter Kordelii; Edmund bez Edgara, Wenedzi nie mogliby doznać swego losu bez Lechitów, ci zaś nie mogliby odnieść zwycięstwa, gdyby napotkali na bardziej ufnych w przyszłość od Wenedów. Ani Roza, ani Lilla Weneda nie oddałyby jedna bez drugiej charakteru Wenedów. <sup>1)</sup>

Znakomitem uzupełnieniem tej celowości i konsekwencji w kształtowaniu charakterów jest celowość języka dramatycznego, o którym można by napisać osobny rozdział. Najwybitniejszą jego cechą jest wielka jego sprawność. Stosownie do potrzeby umie być ciętym, męskim, twardym, dosadnym, zwięzłym i miękkim, poetycznym. Przebywa on pewną ewolucję od Mindowego, gdzie

<sup>1)</sup> Niezawodnie i trwanie w spoczynku wymaga należytego ustosunkowania sił, nie jest bowiem niczem innym jak utajonym ruchem; epika jednak, której dziedziną jest trwanie, nie zwraca tyle uwagi na istotę i przyczyny stanów, ile na ich wygląd zewnętrzny. Stąd tam, gdzie jak w eposie daje całokształt życia, tam musi się również ujawnić należyte ustosunkowanie sił. Widać to w Iliadzie lub Panu Tadeuszu.

jest jeszcze przerosły romantyczną deklamacją, przez Maryę Stuart i Kordyana do doskonałości Balladyny, Mazepy, Horsztyńskiego, Złotej Czaszki, aby potem z wolna tracić swą dramatyczną siłę na korzyść liryzmu, którego początki pewnie widoczne są w Lilli Wenedzie. W okresie Kalderonowskim i następnym traci on swą sprawność a nabywa nadewszystko lirycznego spadku i całkiem oryginalnego patosu, tracąc na mocy i zwięzłości, której przebłyski jednak raz wraz się ukazują. Ciekawą jest rzeczą, że język w ogóle zmienia się kolejno, w każdym niemal dramacie jest inny.

Chcielibyśmy na jedną jeszcze jego właściwość zwrócić uwagę, mianowicie na malowniczą efektowność. Słowacki, jak słusznie wskazuje Matuszewski <sup>1)</sup>, nie troszczy się o kolory lokalne, zastępując je barwami symbolicznymi, opartymi na analogiach. Co do mnie, nie wyciągam stąd wniosków korzystnych dla Słowackiego, nie mogę się jednakże wdać tutaj w bliższe wywody; nadmienię tylko, że w ostatecznym wyniku takie transponowanie i szukanie sztucznych efektów prowadzi do powtarzania się, do wyczerpania nadmiernie napiętej siły suggestywnej, do zmęczenia ciągle kierowanej wyobraźni, w końcu do zubożenia samego źródła efektów, którego nie zasila ciągła i dokładna obserwacja. Nas w tem zjawisku zajmuje co innego. Słowacki ucieka ze świata rzeczywistego w świat fantastyczny kolorów, w świat sztuczny, teatralnie przybrany w blaski pożyczane drogą analogii. Że takie posługiwanie się strojem gotowym, czerpanym z teatralnej niejako rekwizytorni, jest w pewnej mierze nieartyistyczne, tego zamilczeć nie można. Stoi ono jednakowoż w związku z scenicznym, dekoratywnym widzeniem. Słowacki miał wizję rzeczy dekoratora, widział je teatralnie przybrane i ułożone. Przykłady takiej wizji w poezji i dramaturgii Słowackiego spotykamy na każdym kroku. Zwracam uwagę na opowiadanie towarzysza o kazaniu Księdza Marka, którego niestety przytoczyć nie mogę.

Słowacki sam wyznaje, jak wielką rozkosz znajduje w teatralnych obrazach: „sądziłem że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać, jak nimfa uwieńczona jaskółkami. ., jedną taką postać, jak nimfa uwią-

<sup>1)</sup> Ig. Matuszewski, Słowacki i nowa sztuka str. 135 i n.

zana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żórawi... można te Ateńczyki obrócić na niebo oczyma“.

To też roi się od scen malowniczo efektownych i posągowo dekoratywnych w jego dramatach. Całe założenie *Lilli Wenedy* jest scenicznie efektowne. Podnosi to autor w dedykacji. Podobnie *Anhelli* zawiera czynniki wysoce dekoratywne.

We wszystkim tem przejawia się ogromna zdolność i nieprzewyciężony pęd widzenia i stwarzania obrazów o wysokiej wartości dekoratywnej.

Przechodząc do zastosowania języka w dramatach nadmieniamy, że dyalog Słowackiego płynie wartkim strumieniem, zdąża konsekwentnie do celu i ma dramatyczne zacięcie, w potrzebie dowcip i humor, to znowu smętny nastrój elegii, odznacza się lekkością i śmiałością, jest często przesycony wonią przyszłych wypadków, co mu nadaje tragiczną grozę. Monologi Słowackiego są wprost wzorowe, szczególnie w *Balladynie*.<sup>1)</sup> Dają one jaknajwierniejsze odbicie walki sprzecznych popędów w duszy jednej i tejsamej osoby.

To samo, co o dyalogu i monologu, da się powiedzieć o kompozycji. Odpowiada ona w zupełności celowi, jest prostą i przejrzystą. Zwartość i rozmach jej dosięga szczytu w *Balladynie*, która ma Szekspirowskie widnokreśli. Potem, po *Mazepie*, już się rozluźnia, raz jeszcze w *Księdzu Marku* wzmaga się w siłę i gubi się w końcu w lirycznej rozlewności.

A jest ten przebieg odbiciem stałego wzrostu i późniejszego obniżania się wartości utworów dramatycznych. Język i dyalog roztopia się również w okresie pokalderonowskim w nieskończonych okresach, zatłoczonych przepięknymi nieraz, ale i przejaskrawionymi obrazami. Piękna, zdrowa, dosadna retoryka dawna ustępuje nowej, sztucznej; nie można wprawdzie odmówić jej przedziwnego czaru i wdzięku, ma bowiem dziwne blaski i suggestywny spad słów, jest jednak bardziej patetycznie liryczną aniżeli dramatyczną.

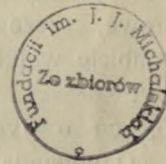
Dawne bogactwo charakterów ustępuje miejsca jednostronności, sztuczności i przesadzie.

I oto dzieje się rzecz ciekawa. W miarę zanikania bogactwa właściwej twórczości dramatycznej, patos zdarzeń i bogactwo obrazów przenosi się niejako w język, w mowę, która od nich wzbiera w nieskończoność. Jest to jakby wewnętrzne krwawienie.

<sup>1)</sup> Por. j. w.

Jakaż tego przyczyna? Odpowiedź znajdziemy we wstępnych wywodach. Tragikowi powołanemu, jak to z całego przedstawienia rzeczy wynika, przedewszystkiem do przemawiania ze sceny, odebrana była możność wstąpienia na nią. Dramaturg musiał ustąpić miejsca poecie, a gwałcona siła twórczości dramatycznej szukała sobie przemocą upustu w przepięknym owem krwawieniu.

Słowacki poeta — mistyk zabił Słowackiego dramaturga; oto w krótkich słowach dzieje rozwoju wiodącego od Mindowego do Samuela Zborowskiego. Czy dobrze, iż tak się stało, na to nie śmiem odpowiedzieć. Wiem jedynie, że niedobrze, że owszem smutno jest, gdy wrodzone zdolności wrogą siłą okoliczności zmuszone są do zamilknięcia i do krwawienia. Możemy wiedzieć, jak wielki tragik odsunięty tu został od przyrodzonego pola działania?





**BIBLIOTEKA IBL**

**F.**

**10349**