



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Handwritten text, possibly a signature or date, oriented vertically.





MARJAN SZYJKOWSKI

DZIEJE NOWOŻYTNEJ TRAGEDJI POLSKIEJ

TYP SZEKSPIROWSKI

1799
BIBLIOTEKA
KRAKOWSKIEJ SPOLKI WYDAWNICZEJ

KRAKÓW 1923

NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

Miejska 674
Biblioteka Publiczna
w Suwałkach.

80
Strz
Data

~~20674~~

~~N 255~~



8690

Książka niniejsza zamęga prace moje nad jednym działem polskiej dramaturgji: obejmuje mianowicie drugą część obrazu dziejowego rozwoju nowożytnej tragedji, dopełniając część pierwszą, którą ogłosiłem przed trzema laty w wydawnictwach Akademji Umiejętności, p. t. „Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ pseudoklasyyczny. 1661—1831” (Kraków 1920, str. VI, 421). Niejako wstępem do obu tych prac jest studjum historyczno-porównawcze p. t. „Schiller w Polsce” (Kraków, Akad. Um., 1915, str. VIII, 318), a mianowicie ta jego partja, która zajmuje się dramatem Schillera na polskiej scenie w związku z zagadnieniem genezy romantyzmu. W końcu należy zwrócić uwagę na rozprawę p. t. „U kołobki polskiego dramatu. („Przegląd współczesny”, Kraków 1922, lipiec), w której ustosunkowałem stosunek sztuki Szekspira do niemieckiej „dramy” na scenie polskiej w początkach XIX wieku.

Wszystkie prace powyższe, do których podjęcie skłonił mnie nie tylko zamił historyka, ale i żywe, bezpośrednie zajęcie się sceną w charakterze recenzenta teatralnego, ¹ tym silniej odznaczającego brak historycznej podstawy do wydawania sądów o zjawiskach bieżących, — wszystkie te prace obejmują całokształt rozwoju jednej gałęzi polskiej dramaturgji¹.

W szczególności jednak niniejsza książka, jakkolwiek tworzy całość w sobie zamkniętą, wiąże się organicznie z dziejami typu pseudoklasyycznego. Jest kontynuacją i drugą tomem pracy poprzedniej, podejmuje jej wątek rzeczowy i chronologiczny, posługując się tą samą, co tamta, metodą i podobną konstrukcją. Kto zatem chce poznać całość obrazu, powinien uwzględnić obie książki, z którymi w dalszej filjacji łączą się prace o Schillerze.

¹ Książki o Schillerze i o dramacie polskiej sceny drukował się raz za razem w „Przeglądzie współczesnym”.
*Prace historyka polskiej w zarysie, Kraków 1921.

Niemniej jednak każda z obu części „Dziejów tragedji polskiej” usiłuje rozwiązać jedną, historycznie i rzeczowo dwuznaczną stronę zagadnienia, — a przeto tworzą całość samodzielną i może być orzeczniotem oddzielnej lektury kursorycznej dla szerszych kół czytelników; kogo mniej zajmuje historycznie zamknięty typ francuski, niż ciągłe jeszcze żywa forma Szekspira, — ten chętniej zwróci się do drugiej części „Dziejów”, którą starałem się doprowadzić aż do bieżącej doby polskiego teatru.

Kraków, w lipcu 1922

M. B.

CZĘŚĆ PIERWSZA

TRAGEDJA
PRZED JULJUSZEM SŁOWACKIM



SĄD O SZEKSPIRZE W XVIII WIEKU

Szekspira wprowadzili do Polski najprawdopodobniej „komedjanci angielscy”, którzy pod wodzą Johna Green'a produkowali się na dworze Zygmunta III w latach 1616-7. Ich repertuar obejmował między innymi następujące tragedje: *Romeo i Julia*, *Juljusz Cezar*, *Hamlet*, *Król Lear*, a nadto *Kupiec weneński* i komedję o treści niemal identycznej z *Wittorem Tizob* *Król* p. t. *Van einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig*¹. Ale przedstawienia te nie pozostawiły po sobie żadnych śladów w literaturze polskiej i na wstępie do kultu Szekspira w Polsce nie mogą być poczytane.

Dopiero druga połowa XVIII-go wieku — na skutek ożywienia się kultu Szekspira w Anglii, zajęcia się nim na kontynencie i odrodzenia myśli polskiej, nawiązującej zerwany kontakt z Zachodem, — rozpoczyna ciągłą pracę asymilacji Szekspirowskiej w Polsce.

Gdy z punktu widzenia retrospekcji spojrzymy na tę akcję, odrazu wyodrębnią nam się dwa główne jej etapy: pseudo-klasyczny i romantyczny. Pierwszym kierują głównie Francuzi, drugim Niemcy. Okres pierwszy pokrywa się mniej więcej z czasem trwania supremacji klasycznych wpływów francuskich; drugi etap polskiego Szekspiryzmu rozpoczyna się

¹ O Szekspirze w Polsce w XVIII wieku pisze najobszerniej Ludwik Bernacki w XII tomie *Dzieł dramatycznych W. Szekspiera's*, Warszawa, Gebethner i Wolff, z przedmową R. Dyboskiego.

łącznie z pierwszymi polskimi romantycznej reakcją, i ostatecznie zwycięża wraz z pełnią romantyzmu.

W ten sposób problem Szekspira w Polsce zawiera w sobie szereg składowych elementów, które wchodzi w skład organiczny dwóch epok: stawia go na widnokręgu myśli reformatorski prąd w drugiej połowie XVIII-go wieku; odwołuje go od samej francuskiej teorii literackiej; w tej formie przekazuje pokoleniu porozbiorowemu; zmieszane je tem samem do rewizji ujęcia z chwilą, gdy pocznie się u nas pod wpływem niemieckim zmianą ujęciem, — wchodzi zatem ten problem w samą podstawę genezy romantyzmu; wraz z nim, jako hasło i postulat, walczy i zwycięża, i wraz z nim, odegrawszy swoją rolę dziejową, zaszuwa się w cich historii.

Cały ten proces rozwija się naprzód w teoretycznych rozprawach, o wiele później „na teatrze”, a to skutkiem konserwatywnu i cywilizacyjnej młodzieńczości naszej sceny.

Jakopierwszoczo wrażenia Szekspirowskiego teatrów w Polsce zwykło się cytować ustęp z poemaciku Wacława Rzewuskiego *O nauce wierszopiskiej* (*Zabawki wierszopiskie i krasomówskie przez Józefa Rzewuskiego... Roku 1762 w Poczajowie*). Jest to echo wrażeń z pobytu w Londynie w 1723 r., odbite po wielu latach w następujących wierszach:

Tragiczna w każdym igrzysku Londynie,
Chceć nie są wzięty przez sławotę,
Jednakże są wależni sławotą ich sławot,
W pięknych dani wziętych by wziętych sławot,
Myśl w nich jest prozodów, głębią ich w nich płynię,
A wzięty ich czuje i terro i sławot,
Nie to, że z danych przez wziętych sławot,
Dobre jest, kiedy by wzięty z wzięty.

Jest to stanowisko, na swój czas, bardzo wolnomysłne. Zbyt jednak pochopnie kładzie się je na karb Szekspira. Nietylko klasycy, ale i romantycy nie przypisywali twórcy *Hamleta* „gładkości słów”, a sentymentalizm, jako cecha naczelna, o wiele

Ustęp ten, który podaliśmy w skróceniu, jest swobodnym przekładem słów dra Samuela Johnsona, głównego wydawcy i komentatora dzieł Szekspira. Po raz pierwszy wypowiedział je w przedmowie do edycji z 1765 roku, później zaś wielokrotnie tę przedmowę przedrukowywano. Już więc w rok później dzieła Szekspira z przedmową Johnsona znalazły się w rękach polskich, zwalczając skutecznie uprzedzenia szkoły francuskiej. Dr. Johnson wywodził, że Szekspir przewyższa wszystkich pisarzy jako poeta natury, który pokazuje czytelnikowi wierne zwierciadło życia. Niezależnie od mody, czasu, czy środowiska, tworzy ludzi w ich prawdziwej postaci (*human sentiments in human language*). — Polemicznie Johnson z klasykami, a zwłaszcza z Wolterem, uzasadniając Szekspirowskie mieszanie scen tragicznych z komicznymi. Wywodzi, że Szekspir, wychodząc z założeń realistycznych, porzucił rygorystyczny rozdział na tragedję i komedję, a stworzył natomiast odrębny rodzaj sztuki, łączącej — jak życie — pierwiastki tragedji i komedji.

Uwielbienie Johnsona nie jest bezgraniczne. Stawia on szereg zastrzeżeń, jednakże nie ze stanowiska teorii francuskiej. Pod wpływem tendencji moralizatorskich zarzuca Szekspirovi brak wyraźnej idei moralnej w rozumieniu tezy pedagogicznej, kładąc brak ten na karb „barbarzyńskiego” wieku, który wydał Szekspira; wytyka słabość końcowych aktów w porównaniu z początkowemi i niedostateczne uzasadnienie katastrofy; rażą go anachronizmy i błędy faktów historycznych.

Ale chociaż z szacunkiem wyraża się Johnson o teatrze klasycznym, — rozumie odrębność, doniosłość i piękno sztuki Szekspira, którą porównuje do potężnego boru, tchnącego dziewiczą krają. — podczas gdy tragedja w typie *Katena Addisona* wydaje mu się pięknie i foremnie strzyżonym ogrodem. Z tego względu, uważając Szekspira za poetę natury, a nie reguł, — odrzuca jedność czasu i miejsca, a zatrzymuje tylko w bardzo liberalnem znaczeniu jedność akcji, rozumiejąc przez nią konsekwentną budowę i tok scen, zmierzających do jednego rozwiązania.

Cały ten ustęp znalazł się na łamach *Monitora* jako pierwszy u nas pojaw postępowego poglądu na sztukę Szekspirowską, tem ciekawszy, że właśnie się z pierwszą wzmianką imienia wielkiego twórcy angielskiego¹.

Jedni istotnie pod kryptonimem Teatralskiego kryje się ka. Adam Czartoryski, to inne wzmianki jego o Szekspirze noszą na sobie ślady wpływów francuskich, a skutkiem tego nie są wolne od pewnych zastrzeżeń. Wiadomo, że w 1766 roku ogłosił autor *Panny na wydaniu* tłumaczenie *Historji nauk wywołanych Juwenala de Carlençasa* dla użytku Szkoły korpusu kadetów, w nim zaś obaczmy sąd o Szekspirze, który „oddala się od naturalności odmiennością i niestałością swego charakteru. Piękności w nim są osobliwe, ale rzadkie, i stąd żadnego prawie zupełnie szacownego dzieła nie czytamy”; wszelkie prawidła zostały podeptane, a piękność miesza się z brzydotą. — Jest to, jak widać, opinia zgoła przeciwna stanowisku Johnsona i „młodych” pisarzy francuskich z Diderotem i Le Tourneurem na czele.

Gdy jednak Czartoryski zwrócił się do prób realizacji poglądów teoretycznych na gruncie komedjowym, nie poszedł utartym szlakiem nieladownictwa francuskiego, lecz, bodaj w obiorze tematu, zwrócił się do Garricka, który na polu rozpowszechnienia teatru Szekspirowskiego tak wielkie położył zasługi. Ogłaszając *Pannę na wydaniu* (1771), poprzedził ją Czartoryski obwinnym traktatem o dramaturgji, opartym w zasadniczej linii na autorytecie francuskich teoretyków². Przechodząc jednakże do historycznego rzutu oka na rozwój tragedji, zajął

¹ Przekład polski zaczyna się mniej więcej od ustępu przedmowy jako następuje: „~~Wszystkie te sztuki, które w Anglii są uważane za najlepsze, są dziełami Szekspira~~” (zob. *Monitor*, 1840, nr 10, str. 100). ~~Wszystkie te sztuki, które w Anglii są uważane za najlepsze, są dziełami Szekspira~~ (zob. *Monitor*, 1840, nr 10, str. 100).

² Analizę traktatu podał w *Wiadomościach* (1840, nr 10, str. 100). Typy przedstawień. Kraków: Akad. Um., 1920, str. 48 i n.

się również teatrem angielskim, który z pośród innych wyróżnia „srogość i twardość”. Tragedjopisarze angielscy: „Jonson, Beaumont, Fletscher”, a przede wszystkim „najślawniejszy Szekspir”, nie trzymają się takich przepisów.

Szekspirem zajmuje się Czartoryski bliżej. Podaje, po raz pierwszy u nas, daty biograficzne (fałszując datę śmierci na 1556 rok), a w charakterystyce przedstawia go jako talent samorodny, który „nauki nie wierzwał na pomoc. Z tej też przyczyny zbywa dziełom jego na regularności i rozporządzeniach tych, które z wiadomości i rozsądnego reguł przykładania wynikają, ale równy wylot myśli rzadki srodze: dziwnym jest Szekspir, czyli to w opisanu rozmaitych duszy poruszeń, czyli też, kiedy najżywsze dobierając farby, przyrodzenie lub w nim będącą rzecz jaką maluje”. Jak więc widzimy, na bezwzględnym zachwycie kładzie Czartoryski — pod wpływem Marmontela, a głównie Woltera, — tłumik konwencjonalnego frazesu o braku nauki i jej skutkach, co niedługo potem jeszcze u nas zostanie powtórszone.

Możnaby sądzić, że nie szczerość przekonania, ale konwencjonalizm kłamstwa wieku „oświecenia” odbił się tu na sądzie Generała Ziem Podolskich. Kiedy bowiem występuje bezimiennie, punktu tego nie porusza. Tak jest w artykule *Theatralskiego*, a podobnie entuzjazm bez zastrzeżeń wystąpił w bezimiennie wydanym *Kalendarzu teatralnym* (1780). Ks. Adam miał w najbliższem otoczeniu swoim zagorzałą wielbicielkę Szekspira w osobie ks. Izabelli — sam zaś rozczytywał się w piśmach zarówno angielskich, jak i „młodych” francuskich teoretyków. Wraz z *Kawą* ogłosił *List czwarty o dramatyce* (1779), w którym powołuje się na rewolucyjne poglądy dramaturgiczne w piśmie Diderota *De la poésie dramatique*.

Jest więc ks. Adam Czartoryski pierwszym w Polsce zwolennikiem angielskiej tragedji, wyprzedzającym o wiele lat istotne jej działanie na zbiorowy rozwój myśli polskiej.

Jest zjawiskiem naturalnem, że skromne początki polskiej „anglomanji” zaznaczają się w artykułach *Monstera*, naśladowującego ~~francuskie~~ ~~francuskie~~ czasopiśmiwo. Tu po raz pierwszy pojawia się nazwisko Szekspira, tutaj zwraca się uwagę na wybitne znaczenie ~~piśmiennictwa~~ wyspiarzy (sob. r. 1765, Nr. 31).

Ta anglomanja nie sprzeciwia się tynajmniej wpływom francuskim; przeciwnie: wśród nich znajduje dla siebie poparcie. We Francji bowiem drugiej połowy XVIII wieku imię Anglika staje się, wedle Gibbona, *clarum et respectabile nomen graefibus*, a pierwsze przekłady polskie z literatury angielskiej dochodzą do skutku właśnie przy pomocy francuskiej (De fo'e'go *Robinson* z przeróbki Ambrożego Feutry'ego 1769, Swifta *Podróże Gulliwera* z tłumaczenia Guyot-Desfontaines'a 1784, z tego samego źródła przekład Fieldinga *Joseph Andrew* pisma Zabłockiego 1787, i tegoż tłumaczenie *Tom Jansa* z La Place'a 1793, *Pope'a Listy Heleny i Abelarda* z francuskiego Colardeau 1794 i t.).

Dla Szekspira zasadnicze znaczenie posiada pośrednictwo Le Tourneura, który na gruncie paryskim należał do najzagorzalszych „nowinkarzy” literackich, a piśmiennictwa francuskiemu przyswoił, prócz Szekspira, także Richardsona, Younga i Ossjana.

Tę samą zasługę ma Le Tourneur wobec literatury polskiej. Jui wykazaliśmy gdzieś indziej, że jemu zawdzięczamy w znacznym stopniu transplantację „youngizmu” i „ossjanizmu” na polski teren¹; nie mniej ważną pod tym względem jest tłumaczenie Le Tourneura dzieł Szekspira, wydane pod nagłówkiem *Shakespeare traduit de l'Anglois, dédié au Roi* (Paryż 1776—82). Jest to publikacja prawdziwie królewską, zarówno z wyglądu, jak i treści. Na liście subskrybentów znajduje się król francuski i królowa, król angielski, carowa rosyjska, długi szereg nazwisk

¹ Por. M. Szyjłkowski, *Edmundo Youngo „Myśli nocne” w poezji polskiej* [w:] *Prace Instytutu Literackiego w Paryżu*, Kraków, Rozprawy Akad. Umiej., Wydz. Filol. 1912 i 1916.

z arystokracji francuskiej, angielskiej, rosyjskiej, niemieckiej, hiszpańskiej, portugalskiej, włoskiej, holenderskiej, i jedno polskie nazwisko: biskupa wileńskiego, ks. Massalskiego¹. Wiemy jednak, że egzemplarz tego dzieła znalazł się w bibliotece króla Stanisława Augusta, a zarówno jego podziw, jak i arystokracji polskiej dla twórczości swojskiego mistrza opierał się głównie na uprzywilejowanej przez najwyższe sfery towarzyskie Europy pracy Le Tourneura.

A stanowiła ona entuzjastyczny hołd dla geniuszu Szeksprowskiego. W przedmowie do króla tłumacz i wydawca wyraził przekonanie, że „nigdy przed Szekspirem geniusz esłowiaka nie sięgnął tak głęboko w serce ludzkie i nie nakazał lepiej przemówić uczuciom językiem natury”, która stanowiła „jedyne wzór Szekspira”. Tłumacz ubolewa, że dotąd „ojciec angielskiego teatru” pojawiał się we Francji w formie „szkieletu trawestacji, która paczyła piękne jego kształty. Mieliśmy odwagę — zapowiada Le Tourneur — oswobodzić go z tych fałszywych brylantów, któremi zastąpiono prawdziwe jego bogactwo, i zdebrać tę maskę, która, zacierając żywy wyraz jego rysów, okazywała twarz martwą i bez charakteru”. Dopiero teraz ukazał się — Szekspir prawdziwy, wraz ze swym nie-dotkniętym w naturalnej swobodności. Polega ona przede wszystkim na tem, że „uchwycił naturę wszędzie, gdzie ją znalazł, i odkrył wszystkie tajniki (*repas*) serca ludzkiego, nie wychodząc poza zwyczajne sceny życia”.

Następuje polemika z przeciwnymi poglądami Marmontela, wygłoszonymi we wstępnej przedmowie do wydania „Artydziel dramatycznych”. Le Tourneur prostuje twierdzenie, jakoby Szekspir ulegał wpływom teatru hiszpańskiego, odpięra zarzut, iż jest pisarzem trywjalnym, oklaskiwanym jedynie przez nieoświecony tłum, i uzasadnia skrócenia tekstu, dokonane przez Garricka, nie chęcią „cywilizowania” Szekspira, lecz wy-

¹ Książki Massalski (Ignacy Józef), biskup wileński (1730—1796).

maganiamiszczony; wkońcu jaknajenergiczniej sprzeciwia się twierdzeniu, że Szekspir nie jest zdolny do poruszenia szcół słodkich i delikatnych.

Po tej polemicznej dygresji zamieszczą tłumacz opis obchodu Szekspirowskiego w Stratfordzie przy udziale Garricka (1769), poczem knesili życiorys Szekspira, a w nim niejedną uwagę, która przycynić się mogła do podniesienia kultu Szekspira; mianuje go przytem znowu z naciskiem „malaczem ludzkości”, obejmującymcały rodzaj ludzki bez względu na różnicę stanu; „wszystko, co było człowiekiem, zostało przez niego uświęcone i uznane za godne dopuszczenia na scenę”. Odrzucając wszelkie przepisy, stworzył Szekspir odrębny rodzaj sztuki. Reguły czerpał jedynie z ludzkiego serca — a skutkiem tego uniknął naśladownictwa gotowych wzorów, które osłabia w nas poczucie przyrody; a „naśladowanie przyrody — dodaje Le Tourneur — hędzić zawsze zasadniczą podstawą sztuk pięknych”.

Bardzo pouczającą dla polskiego czytelnika była rozprawa, kompilująca ustępy z różnych przedmów do angielskich wydań Szekspira, a to z wyraźną tendencją dobierania pochwał i zachwyków. W przypisku wymienił Le Tourneur jako źródła rozprawy: Rowe'go, Pope'a, Warburtona, Theobalda, Hausera, Johnsona i Sewella. Od tych komentatorów zaczerpnął tłumacz francuski ogólników na temat prawdy, przyrody, „wicznego zwierciadła życia”, nowego typu sztuki, która łączy oba rodzaje dramaturgji, i t. p. Z Johnsona przełożył cały wywód o trzech jednościcach, zestawienie *Kafona* (Addisona) z *Otellem* i porównanie sztuki klasycznej z foremnym ogrodem, a sztuki Szekspira z dziewiczym lasem.

Tutaj pojawia się również termin: *romantyczny*, a przypisek, który go objaśnia, jest dla historii wyrazu i rozwoju pojęcia tak ciekawy, że nie możemy się oprzeć chęci przytoczenia go (w całości).

Używa go Le Tourneur w ścisłym związku z określeniem twórczości Szekspira, przyczem posługuje się następującem, choć

rakterystycznym porównaniem: „celui qui voudra le (sc. Shakespeare) connaître ...qu'il porte sa vue sur la vaste mer, ou qu'il la fixe sur le paysage aérien et romantique (podkr. oryg.) des images, alors il sentira quel fut le génie du Shakespeare”. Punktem porównawczym jest uczuciowa treść wrażeń, jakie wywiera specjalny krajobraz, przeniknięty tym ~~czymś~~ ~~czymś~~, co dzieło Szekspira. Tę treść oznacza autor rozprawy wyrazem angielskim: „romantyczny”, komentującego w przypisku. Użył tego wyrazu, ponieważ użył terminy francuskie: romantique i pittoresque ~~to jest~~ ~~to jest~~ dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques”. Natomiast słowangielskie jest szlachetniejsze i bardziej energiczne: obejmuje jednocześnie wyobrażenie treści ugrupowanych w sposób nowy i urozmaicony, sposobny, ażeby zadziwić umysły, a jeszcze bardziej wnoszą w duszę słodkie i czule wrażenie, które rodzi się na ich widok; łączy więc razem skutki fizyczne i moralne perspektywy. Jeśli ta dolina jest malownicza (*pittoresque*), wtedy oznacza to punkt w przestrzeni, który nadaje się dla malarza i zasługuje na to, ażeby był odznaczony i utrwalony przez sztukę”. „Mais s'il est romantique on aime à s'y reposer, l'œil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes: elle oblit le vallon pour se complaire dans les idées, dans les images qu'il lui a inspirées”. W tym znaczeniu nie romansowe, ani tylko malownicze, ale romantyczne są obrazy Salvatora Rosy, niektóre położenia w Alpach i ogrody angielskie.

Jest to niezmiernie cenna analiza pojęcia romantycznego, w którym francuski wicibiciel Szekspira wyodrębnił dwie zasadnicze części składowe: specjalny krajobraz, i sentyment, który budzi się na jego widok. A podobne wrażenie, jakiego się domaga na widok obrazu Salvatora Rosy, przyrody alpejskiej lub „dzikiego” ogrodu angielskiego, — budzi w sercu dzieła Szekspira, niedarńo również przez innych porównywane z gęstym lasem. Jest ono tak samo romantyczne, — tylko ten,

kto zdolny jest: odebrać to nowe piękno, pojąć wielkość Szekspirowskiego geniuszu.

Były już takie jednostki w Polsce XVIII wieku, zwłaszcza wśród sfer arystokratycznych, które twórczość Szekspira poznały z pierwszej ręki. Król Stanisław August tłumaczy w młodości na język francuski kilka scen z I-go aktu *Juliusz Cezar*. W 1754 roku ogląda w Londynie przedstawienia Szekspira, a siła wrażenia porostawia ślad w *Famiłnikach* (1775). Zachwyca go realizm Szekspirowskiego dramatu, jego umiętność oddania kolorytu epoki. „Szczegóły malujące tak dokładnie spokój i kraj, w którym się rzecz dzieje — pisze — większe daleko dają mi złudzenie, niż zawsze jednostajnie wernykość, a przez to samo napuszczony styl tragedji francuskich”. Totem w rozmowie z podróżnikiem angielskim, Wilhelmem Coxem, król polski z entuzjazmem wyrata się o mistrzu teatru angielskiego (1778).

Znamienną dla tych kół charakterystykę Szekspira kreśli ks. Izabella Czartoryska. „Ani przedtem, ani potem — pisze — Anglja nie miała poety dramatycznego, którego by można z Shakespearcem porównać”; wprowadzić — powtarza konwencjonalne zastrzeżenia — „najpiękniejsze myśli z najpodlejszemi wyrazami” się łączą; cudowna piękność spotyka się z niedorzecznością, grubą nieumiejętnością i nieprzystojną prostotą. Ale te „plamy” to nieunikniony skutek epoki. „Genjusz Szekspira ognisty, pełny, obfity, pełen najwznioślejszych myśli, nie kładący nigdy wyobrażeniom wędzidla... rasi często delikatność gustu”. Urok jego dzieł „zawisł jedynie na mocnych i trafnych myślach, na doskonałem poznanju serca ludzkiego, na zapalnej i zawsze świeżej imaginacji i na obrazach, jakie on tylko był w stanie kreślić, nie zaś na kształtności układu lub powierzchniowych powabach”. Taki urok nie ulega modzie i jest niezmierzalny. „Wszystko, co jest w naturze, zaczęwszy od nieograniczonego niebios sklepienia aż do samotnego w stepach kwiateczka, odbiera od niego życie, postać i przywołują dla siebie czulość. Z równą trafnością malował łagodną Desdemonę, świątyną Ro-

zainde, jak nam wystawił charaktery Juliusza Cezara, Brutusa, Ryszarda, Hamleta i Falsetafa. Rzadkim był bezwątpienia i nikt go dotąd nie doścignął”.

Zostały w tej charakterystyce zaznaczone oba punkty „romantyczne” Le Tourneura: przyroda („niebios sklepienie” = le paysage aérien des images) i uczucie, które nadało jej „przywzwoitą czułość” w dziele Szekspirowskiem. Poznanie serca ludzkiego, „zapalna i świeża imaginacja” („srogim wylotem myśli” określił to ks. Adam) to współrządne tamtych, również „romantyczne” składniki twórczości Szekspira.

Toteż jako „poetę serca” czciła przedewszystkiem Szekspira ks. Izabella. Z nabożeństwem gromadziła po nim pamiątki w „Świątyni Sybilli” i „Domku Gotyckim”, a wśród nich, obok rzekomo autentycznego krzesła (dziś w Muzeum XX. Czartoryskich), także mniej autentyczne, zato bardzo „crułe” cząstki grobu Romea i Julji, a nawet części kości nieszczęśliwych kochanków. A projektując wnieście pomnika na cześć Szekspira w ogrodach puławskich (o czem donosi Delille’owi, autorowi *Ogrodów*), łączy ks. Izabella imię Szekspira z melancholijnym Youngiem i piewczą miłości, Racinem. Z tej strony piramidy, na której miało być wyryte imię Szekspira, zapowiada ks. Izabella posadzenie płaczącej wierzby oraz smutnych cyprysów i cisów, jako żywego symbolu tej „crułej” strony dzieł Szekspira, najsilniej trafiającej do serc, udręczonych racjonalizmem epoki Woltera.

Te same momenty jeszcze silniej podkreśla i tragedji francuskiej ostro przeciwstawia bezimienny hrabia polski, który w formie pamiętnika opisał swoje wrażenia z pobytu w Paryżu, a w szczególności z przedstawienia *Fedry* Racine’a (*Polak w Paryżu albo dwutygodniowa w temże mieście bytność hrabiego* ***, Warszawa 1787). Zdaniem jego, Szekspir „miał imaginację prawdziwą i żywą, która w niezmiernym swym locie obejmowała wszystkie wieki i wszelkiego stanu ludzi. Obrazy jego wystawiają obszerność i wolne samejże natury postępowanie. Idzie on zawsze w jej tropy i zawsze ją wysledza; dlatego też

całą onej obfitości i różnaitości posiada". Szekspirowi zawdzięcza scena angielska, że uwolnił ją od „zawad i przeszkód, które starożytność poświęciła". Skutkiem bezdusznego naśladownictwa wzorów starożytnych akcja w tragedjach francuskich „zimna i jednostajna oziębia i nudzi", jedność miejsca „przymusza autora do poruszenia swych osób nakaztalt marjonetek", brak „akcji pobocznej" i „osób sekundarjuszowych, tak użytecznych w Anglii do utrzymania i żywości dramatu", stwarzają „całość bardzo myślną i bezsilnie utrzymywaną, którą jedynie nadgradzać będzie obfitość i piękność wykładu". — O reformie tego typu dramaturgji niema mowy, dopóki „wyborne i nieśmiertelne dzieła geniuszu" (Szekspira) nie zostaną do Francji wprowadzone i w swojej istocie zrozumiane.

Głos polskiego „hrabiego" jest najbardziej skrajnym wyrazem hołdu dla sztuki Szekspira w Polsce XVIII w. Wychodzi on z tej górnej, arystokratycznej warstwy, która w całej Europie odegrała rolę Meoenasa wobec wylaniającego się z zapomnienia nowego typu dramaturgji, podejmującej walkę z przetrwającą się formą sztuki francuskiej.

Do osłabienia wyłączności wpływów francuskich w epoce Stanisława Augusta przyczyniły się wiele czasopisma ks. Piotra Śwйтkowskiego, wydawane w dziesięcioleciu 1782—1792. W sferze kultury piśmienniczej ich tendencja wyraźnie zwraca się przeciwko wzorom francuskim, a zaleca w ich miejsce niezwytkowane dotąd bogactwo literatury niemieckiej i angielskiej.

Tej ostatniej poświęcił Śwйтkowski wiele uwagi. W „Magazynie warszawskim pięknych nauk" ogłosił rozprawkę p. t. *Charakter Anglików* (1784, str. 270 i n.), w której literatura, a zwłaszcza teatr angielski zostały zalecone w następujących słowach: „W pięknych naukach takimie się okazuje Angielscyk wolnym i mocnym. Piase on tragedję bez żadnych reguł, ale która napętnia myśl, stwardzi na serce. W całej jego poezji znać rzeczy wiadome, czucie tego, co wystawia, wielką a mocno



wyratona tkliwość a mało delikatności. Ich piękności wypływają z wielorakich wiadomości i doświadczenia, nie z uchronego sadzenia się. Tak one się mają dopiękności pism zagranicznych, jak jaki park Angielski do ogrodu w Francuskim guście założonego. Wiele w nim jakoby nieporządku, w oczy wpadającej nieregularności, a przecież jest to bardzo kunsztowne naśladowanie natury". Jako przedstawiciele literatury angielskiej wymienia Świtkowski: Milтона (pojmie go tylko „rozumna głowa”), Szekspira (rozumie ten, kto „ma wielką duszę i tkliwość”) i Fieldinga („sam tylko pilny obserwator różnych klas ludzi”).

Jest tu, jak widać, ten sam punkt wyjścia, zajęty już przez innych wielbicieli na Zachodzie, a za ich przykładem — w Polsce, „Mocno wyratona tkliwość” odnosi się przede wszystkim do Szekspira, jaki konwencjonalne już porównanie z parkiem angielskim, postawione przez Johnsona a powtarzane później w różnych warjantach.

Równie ciekawy artykuł napotykaemy w „Pamiętniku historyczno-politycznym”. Jest to referat z „Lingueta¹ charakteru i sposobu pisania o Anglii” (1786, str. 90 in.), w którym autor polki stara się zbliżyć ujemne twierdzenia Francuza o angielskiej umysłowości. Chodzi mianowicie o Roczniki słynnego pamphletysty, ogłoszone w Londynie jako owoc jego spostrzeżeń nad kulturą Anglii XVIII w. Krytyk polski zarzuca mu złą wolę i ignorancję, posuniętą aż do nieznanomości języka angielskiego. Twierdzi, że Lingueta Roczniki są zemstą z powodu tego, że w Anglii nie zyskał uznania, tem hardziej „u utrzymywanie zdania dzięki było to jego namiętnością”. — Najbardziej oburza Świtkowskiego zdanie Francuza o Szekspirze. „Jego zdaniem o Shakespearu (!) i angielskim teatrze — pisze — trzeba przepuścić, jako pochodzącym od Francuza. Puszczal on wszystkie oczy dowcipowi swemu, gdy mu przychodziło mówić o tym niedzielnym Rymotwórcy, i zniżał go aż do klasycznych naj-

¹ Linguet Sylvan Michał (ur. 1734, abscyz w Paryżu w 1794, był w Polsce po 1750).

niecierpięcych grymołów. Czynił on o jego tragedjach fałszywe wzbranie, natejsi wszystkich sił maginacji swej, aby je jak najbardziej wyszydł. W tem przeszedł on daleko Woltera, który, aby tylko nie czynione porównania z jego szkołą, oddawał Anglii wszystkie sprawiedliwość.

Najciekawsze w tej wzmiance jest zasadnicze nieuznanie ujemnego sądu o Szekspirze, jako wychodzącego z pod pióra francuskiego.

Raz jeszcze w tym samym roczniku „Pamiętnika” (1786, grudzień) pojawia się obszerny artykuł o teatrze angielskim, a w nim uwaga skupia się oczywiście przede wszystkim nadziełach „nieśmiertelnego” Szekspira, którego uroczystość jubileuszową w Stratfordzie (1769) opisuje Świtkowski obszernie, na podstawie wspomnianej już powyżej książki Le Téméraire.

W 1792 r. postanowił Świtkowski założyć organ literacki, poświęcony przeglądowi obcej literatury. „Zabawy przyjemne i obywatelskie” przynosią w programowym w artykule myśl zwalczania supremacji wpływów francuskich a propagowania wzorów germańskich. Tej akcji nie pozwoliła rozwinąć szerzej śmierć redaktora, która nastąpiła w roku następnym (1793). W zeszytach, które się ukazały, znajduje się obchodzący nas bliżej artykuł p. t. *Stan niniejszy literatury angielskiej*. Autor w słowach najwyższej pochwały omawia bieżący stan angielskiej poezji, a przechodząc do współczesnego sobie dramatu, oddaje przede wszystkim hołd geniuszowi Szekspira. Rozprawka ta przełożoną została z pracy Jerzego Forstera, słynnego podróżnika, który w latach 1784—1787 wykladał nauki przyrodnicze w Akademii wileńskiej, a w latach 1788—1791 ogłosił w *Rocznikach Archenholza* referat p. t. *Geschichte der englischen Literatur der Jahre*¹.

¹ Forster (Georg J.) — in: *Annuaire de l'Institut national de France*, t. 10, p. 100. Forstera opomnieli m. in. Polak Wiktor placiński, ks. Michał Poniatowski; w wspomnianej Forstera książce na temat lat 1784—1787 do literatury angielskiej, omawiający przytył wspomnianego podróżnika.

Drugim „anglomanem” w piśmiennictwie Stanisławowskim był obok Świtkowskiego Ignacy Bykowski. Nie czerpał jednak ze źródła, ale z drugiej, francuskiej ręki, opracowując tematy, które odpowiadały jego sentymentalnym skłonnościom a do Francji przeniesione zostały z Wielkiej Brytanji. Przetłumaczył zatem Bykowski *Nuits champêtres* Thielbaulta de la Veaux, znanego naśladowcy Younga (1788), głośną „heroidę” Pope’a *Listy Heloizy do Abelarda* (z przeróbki francuskiej) oraz „powieść angielską” *Sydney i Walsan* z d’Arnauda, naśladowcy *Nowej Heloizy* Rousseau (1792). Zbiorek własnych wierszy nazwał Bykowski, wzorem de la Veaux, *Wieczorami wiejskimi* (1787) i pomieszczył tu poemacik p. t. *Groby umarłych oraz nadgrobiek matki mojej*, jedyne w Polsce wyraźne naśladownictwo słynnych elegij Hervey’a i Gray’a, oparte na przeróbkach francuskich¹.

W następnym roku (1788) ogłasza Bykowski drugą, prozaiczną część *Wieczorów wiejskich*, a w niej wiele anegdot z życia angielskiego. Wśród nich znajduje się rozprawka p. t. *Pociąg angielscy*. Opiera się ona przedewszystkiem na *Listach angielskich albo filozoficznych* Woltera (*Lettres anglaises ou Lettres philosophiques*). *Listy o Angielszczykach*, przetłumaczone na język polski w 1793 r., były u nas książką niezmiernie wpływową i stanowiły podstawę oficjalnej krytyki polskiej w poglądzie na teatr Szekspirowski. Była to książka rewolucyjna, którą napisał Wolter na wygnaniu w Londynie, jako protest przeciwko społeczeństwu i stosunkom francuskim w pierwszej połowie XVIII w. Drukowana w Rouen (1733) i kolportowana tajnie oraz bezimiennie, stała się przedmiotem srogich prześladowań ze strony władz francuskich, które książkę spaliły, księgarza wrzuciły do Bastylji, a za autorem rozesłały listy gończe. Ale popularność dziełka

¹ O „anglomanji” Bykowskiego piszę obszerniej w rozprawie *Edward Young „Myśli nocne” w poezji polskiej*. Kraków, Akad. Um., Wydz. Filol., tom 53, 1916 r., str. 31 i n.

skutkiem tego jeździć się wzmożła, a jej tendencja, zasadniczo idealizująca swobodę wyznaniową i polityczną oraz wartość nauki i literatury angielskiej, wstrząsnęła bardzo silnie umysłami całej Europy.

Z tych 24 listów obchodzi nas bliżej list XVIII: *Sur la tragédie*. Na nim oparł swój sąd Bykowski, a obok niego, jak zobaczymy, cały szereg pisarzy polskich. — Nie wszyscy jednak korzystają z tego źródła bestronnie i sprawiedliwie. Zazwyczaj czynią to tendencyjnie, dobierając odpowiednich frazesów Wolterowskich zaletnie od tego, jakie sami wobec sztuki Szekspira zajmują stanowisko. Jest to bardzo pouczający przykład, jak można obcy autorytet nakręcać do własnych celów. W tym wypadku charakterystyka Woltera, zawierająca pochwały i nagany, mogła przez odpowiedni dobór w równej mierze być użyteczną dla przedstawicieli obu kierunków.

Bykowski czyni z niej użytek po myśli swoich „angielskich” zamiarów. Wspominając Szekspira, „twórcę teatru angielskiego”, cytuje następnie Woltera w codzielnym, ale opuszcza przytem najsilniejsze jego zastrzeżenia, poprzestając mniej więcej na przekładzie początku i końca jego „listu”. Dowiadujemy się więc, że Szekspir „miał ducha pełnego mocy i obfitości, w poznaniu przyrodzenia najgłębszy, bez najmniejszej iskiarki dobrego gustu i bez najmniejszego prawidła”. Następuje w ramach cytatu frazes, który jest tem znamienny, że Wolter — wcale go nie wypowiedział. „Jego nieregularność słodka — pisze Bykowski na rachunek Woltera — podoba się daleko bardziej, niżeli mądrość terazniejsza”. Kończy Bykowski swój pseudowolterowski cytat porównaniem, które zamyka list Woltera, a przez polskiego „anglomana” zostało dość swobodnie rozprawadzone: „genjusz poezji angielskiej podobny jest do drzewa, które „z wielką się krzewi mocą”; lecz uszłoby „gdyby usiłowano przymusić naturę i podług sztuki ogrodniczej zasadzić go (!) w ogrodzie”. „Wpóśród samego nieporządku” są dzieła Szekspira najdoskonalsze i jeździ w sto pięćdziesiąt lat „zadziwiają słuchacza”.

Tak wygląda sąd Woltera o Szekspirze w przeróbce polskiego pisarza-modernisty, który tak tywo reagował na „nowinki” literackie z Zachodu. Szkoda, że nie posiadał talentu, ażeby tym skłonnościom swoim dać pełny i wpływający na otoczenie trytyl.

Teoretycy Stanisławowscy: Filip Nercusz Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski i Ignacy Krasiecki — patrzyli na Szekspira przez okulary Woltera i powtarzają komunały „patriarchy z Ferney”. Dlatego też poglądy ich są, mimo wszystko, liberalne.

Golański¹ wymienia Szekspira w rzędzie „wielkich tragediów: obok Corneille’a, Racine’a i Woltera. Dopuszcza możliwość trzech aktów, zamiast przepisanych pięciu; pod jednością akcji rozumie konsekwentny tok wydarzeń; nie sprzeciwia się przeciągnięciu czasu poza 24 godzin; jest natomiast przeciwny zbyt „długiemu wykładowi”, przez co rozumie niewątpliwie retoryczne przedłużenie tragedji francuskiej; jest zwolennikiem dopuszczenia do akcji tragedjowej także i „najmniejszych stanów”, gdyż władnie wśród nich „częstokroć przypadki najpiękniejszej Tragedji godne trafiają się”, — a w końcu za główny cel tragedji uznaje działanie na uczucie, do czego potrzeba przygody ciężkiej, interesu wielkiego, trudności osobliwszych, passy gwałtownych, jawnej niezgodności w charakterach, ustawicznego prawie wzruszenia i odmian”.

Franciszek Ksawery Dmochowski² kroczy w ślady Golańskiego. Oznacza moment „wzruszeniowy” jako naczelny w tragedji („rozrzucać dusze” i „sprowadzać ~~czasy~~”) i zgadza się na dopuszczenie „ludzi pospolicitych”. O Szekspirze mówi w dopisku krótko a dobitnie: „Szykspir, Poeta Traiczny Angielski,

¹ O egzystencji i poezji. Warszawa 1786.

² Sztuka epicko-tragedyjna. Warszawa 1788.

w którego dziełach przy najtywszych myślach i najmocniejszych wyrazach obok podle blaznowania idą”.

Najdłuższe wzmianki o twórcy angielskim zanotował Ignacy Krasicki, który miał przekład Le Tourneura. W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (1761) znajdujemy notatkę bibliograficzną, która podkreśla „wielkość umysłu i nader płodną imaginację” Szekspira; w dziele *O rymotwórstwie i rymotwórcach* Krasicki dwukrotnie zatrzymał się przy Szekspirze: w części teoretycznej mówi o nim, że jest „równy w liter, częstokroć przesadnie obytym wyśileniem”; niekiedy napotyka się „godne największego zadziwienia i uczudławyraczy” — atul obok „zniszczyć i upadła”. W części historycznej (VIII) zapisuje Krasicki daty biograficzne, a o dziełach orzeka, że nie zachowują przepisów, „techną dółkością i mają piętno wieku swojego, jednakże pośród najgrubszych błędów okazują się niekiedy światła”.

Takimi zastrzeżeniami należony sąd o Szekspirze uleża się w krytyce oficjalnej pseudoklasyków i obowiązuje przez cały ten okres aż do Jana Śniadeckiego włącznie, przyzem zastrzeżenia były podkreślane i uwypuklane mrić lub więcej jaskrawo, zależnie od stopnia przynależności do obozu klasyków.

A uicra się sąd ten — jak powiedzieliśmy — w tygła Wolterjańskim. Charakterystyka Woltera uformowała się na skutek zetknięcia się „patriarchy z Ferney” z teatrem angielskim w czasie dwuletniego pobytu w Londynie. Na treść jej oddziałal zarówno duch Wolterjańskiej przekowy, jak i silawrażenia, której mimo oporu uległ mistrz „oświecenia”, przeladowany przez oficjalne sfery francuskie. Skutek był ten, że Wolter, wywoławszy przed Europę „złego ducha”, spowodował następstwa, których sobie nie tyczył, — a i sam nie mógł się wyzwolić z pod fascynacji Szekspirowskiej.

I Polska zawdzięcza Wolterowi, że pojęcie o „wielkości” Szekspira — mimo wszelkich ograniczeń — dotarło do jej świadomości już wtedy, gdy dramat polski znajdował się zaledwo w kolebce, dopiero rozpoczynając ewolucyjny kurs nauki wszkole

francuskiej. Głównem tróddem był list XVIII *O Angielczykach*, ale obok działały również inne pokrewne enuncjacje Woltera lub z nazwiskiem Woltera *zwisane*.

W tym liście czytano, że Szekspir „miany za Corneille'a Angielczyków”, twórca ich teatru, „miał dowcip mocny i obfity, przyrodzony i wysoki, bez najmniejszej dobrego gustu iskierki i bez najmniejszej prawidłów znajomości”; „zasługa tego pisarza zgubiła Teatr Angielcki: tak są piękne Sceny, tak wielkie i okropne kawalki, rozrzucone w jego napechanych różnemi straszylami torbach, które nazywają Tragedjami, iż dzieła te wazac byty z wielkim grane oklaskiem... Wielebzkich i prostych tego Pisarza myśli na końcu 170 lat prawa wyborności nabyły. Pi-sarze teraźniejsi prawie go wszyscy przepisali. Ale co się udało w Shakespearze, u nich jest wymiane... Nie uważają tego, iż go naśladować nie należy; a zle powodzenie przepisujących sprawia, iż go niepodobnym być do naśladowania sądzą”.

Jako przykład „szalcistwa” Szekspirowskiego, które znalazło naśladowców, cytował Wolter scenę duszenia Desdemony, żarty grabarzy w *Hamlecie* oraz szewców i przekupniów w *Juliusz Cezarze*. Natomiast nikt dotąd „nie przełożył i jednego z owych poruszających kawalków, które wszystkie te nadgradzają błędy”. Takim „kawalkiem” jest, zdaniem Woltera, słynny monolog Hamleta „Być albo nie być”, który Wolter podaje w tłumaczeniu jako „tylko słabe piękne obrazu wybicie”. Śladem Woltera pójdzie książę poetów Stanisławowski, Stanisław Trembecki, i opierając się na nim, da rymowany przekład tego monologu.

Po próbie przekładu Szekspira następuje w liście Woltera ułamek tłumaczenia z Drydena, potem rozwija się dalszy ciąg ogólnej charakterystyki, w której autor listu omacza styl tragedji angielckiej jako „zbyt nadęty”, „zbyt hebrajskich pisarzy... naśladowający”, lecz mimo to „wysoki... podnosi takte wysoko umysł, lubo nieporządnym krokiem”.

Temu stylowi, który w sposób tak znamieny (podchwycony przez romantyków) przypominał Wolterowi ton poezji hebrajskiej, przeciwstawia autor *Zaży Addisona Kato*, zbudowanego wedle reguł francuskich; choć jednak nazywa tę tragedję „najprzedniejszem dziełem” — określa ostatecznie wrażenie jako „ociężłe... co na całą sztukę zabijającą rozkwa słabość”. A i późniejsze tragedje angielskie, pisane po Szekspirze, wydają się Wolterowi „ociężłe”. „ŚwietneShakspeara straszdyła tysiąc razy bardziej się podobają, niżeli terazniejsza roztropność”. Przypisując to Wolter istocie ducha angielskiego, który porównuje z drzewem, rosnącym swobodnie w boru. „Uschoń to drzewo, jeśli jego chcesz mięścić przyrodzenie i okazywać go nakształt drzew ogrodowych”.

Z innych, równie charakterystycznych enuncjacji Woltera na temat teatru Szekspirowskiego, wskazać należy, jakow Polsce niewątpliwie znana, *Rozprawę o tragedji*, poprzedzającą *Brutusa Woltera* (grano w r. 1730). Autor określa tu teatr angielski jako „potworny” — niemniej jednak przyznaje, że są w nim „sceny cudowne”; brak mu elegancji francuskiego stylu, ale posiada zato akcję i posługuje się swobodnie prozą, podczas gdy tragedia francuska przywykła do rymu, który stanowiłby dowodową część jej organizmu.

W osobnym ustępie zajmuje się Wolter *Julusem Cezarem* Szekspira. Przyznaje, że z zachwytem oglądał tę tragedję na scenie londyńskiej, i — przyjętym już zwyczajem — natychmiast stawia swoje *criticium censorio*, wytykając „barbarzyjskie nieregularność”, tłumacząc się ciemnotą wieku i brakiem nauki u Szekspira. Lecz „w pośrodku tylu grubych błędów” z rozkoszą — opowiada Wolter — słuchał mowy Brutusa po zabiciu Cezara, za którym mowę tę przytacza w Tłumaczeniu. Francuzi możeby nie znaleźli chóru mieślników i plebejusów oraz ~~honorowego~~ ciała Cezara na scenie, jakkolwiek podobne sceny znała tragedia grecka. Tłumaczy to Wolter względami „smaku narodowego” (*le goût des nations*) i zaznacza, że jeśli tragedia angielska

przesadziła w okropnościach, to francuska nie wyczerpała pełni tragizmu z obawy przekroczenia miary. Kto więc potępia tragedję angielską, nie znając jej bezpośrednio, ten jest jak ślepiec, który zaprzecza żywych barw róży, ponieważ w dotknięciu czuje tylko ciernie. Z tem wszystkiem naśladowanie Szekspira uznaje Wolter za ryzykowne ~~ale nie jako genjuszu~~, ten naśladowuje tylko błędy; przekraczanie trzech jednostki było we Francji zwykle objawem braku talentu, a więc nie dawało wyników artystycznie dodatnich. Podobnie posługiwanie się duchami, nawet w Anglii i zdaniem Anglików, jedynie w tragedji Szekspira odbywa się z powodzeniem.

W praktyce najpilniej działały na wyobraźnię „patriarchy z Ferney” tragedje rzymskie Szekspira. Owocem tej admiracji, którą Wolter usiłuje napróżno stłumić u siebie i u innych, jest urodzony w Anglii *Brutus*, pisany zrazu prozą angielską, a jeszcze bardziej *Śmierć Cezara*, tworzona wyraźnie i celowo pod wpływem tragedji Szekspira, z zamiarem — częstym u klasyków francuskich — rywalizacji z pierwowzorem, tymczasem w kierunku „poprawy” ~~angielskiej~~ po ~~anglijskiej~~ francuskiej.

Śmierć Cezara poprzedzona jest w druku (wydanie 1738) dobrze u nas znaną przedmową pióra l'abbé de la Mairé'a. Podkreślono w niej zasługi Woltera, jako tego, który pierwszy zapoznał Francję z nauzą angielską i zachęcił wiele osób do nauki języka angielskiego, w tym stopniu, iż język ten stał się bardzo bliskim dla ludzi pióra (*aux gens de lettres*). „Wśród najbardziej osobliwych ustępów z postów angielskich, które przelotyl nasz przyjaciel, znajduje się scena Antonjusza i ludu rzymskiego, wzięta z tragedji *Juliusz Cezar*, którą napisał przed stu pięćdziesięciu laty słynny Shakespeare”. Szekspir był to wielki genjusz, ale żył w epoce barbarzyństwa, a skutkiem tego w jego utworach znajduje się o wiele więcej śladów barbarzyństwa epoki, aniżeli genjuszu autora. „Par de Voltaire zamiast tłumaczyć potworne dzieło Szekspira,

włożył, w smaku angielskim, tego oto Juliusza Cezara". „Łatwo dostrzec w tragedji Śmierć Cezara zarówno ducha i charakter pisarzy angielskich, jak i ludu rzymskiego". W dalszym ciągu wymieniasz de la Mairé inne opracowania dotyczące tego samego tematu, a wśród nich angielskiego naśladowcę Szekspira, Buckingham'a

Również nie bez znaczenia dla początków polskiego Szekspiryzmu jest list Algarotti'ego do l'abbé Franchini'ego, wydrukowany we wstępie do Śmierci Cezara Woltera. Wolter — stwierdza włoski jego wielbiciel — „naśladował w kilku miejscach Szekspira, angielskiego poety, który połączył w tym samym utworze najbardziej śmieszne dzieciństwa i ustępy najwznioślejsze; postąpił zatem podobnie, jak Wergiljusz z dziełami Ennjusza: naśladował z angielskiego autora dwie ostatnie sceny, które są najpiękniejszymi wzorami wymowy na deskach teatralnych". W końcu piętnuje Algarotti energicznie, jako objaw wsteczności, zamykanie się przed wpływami kultury sąsiadnich narodów.

W późniejszym czasie rozszerzył Wolter swój przekład *Juliusza Cezara* do trzech aktów. Jest ta praca (ogłoszona w r. 1764) najpełniejszym wyrazem kultu Wolterowskiego dla Szekspira i najwyraźniej zaznacza stanowisko i tendencje Wolterodramaturga. W przedmowie zestawił on Corneille'a z Szekspirem i zapewnił o wierności tłumaczenia. Stwierdził, że dotąd istniały tylko naśladowstwa, gdyż najwidoczniej chcieli oszczędzić delikatność francuskiego smaku. Różnice pomiędzy przekładką a ścisłym przekładem ilustruje Wolter, przytaczając w obu formach scenę z *Otello*, poczem pisze: „Je ne dis pas que le traducteur ait mal fait d'épargner à nos yeux la lecture de ce morceau: je dis seulement qu'il n'a pas fait connaître Shakespeare et qu'on ne peut deviner quel est le génie de cet auteur, celui de son temps, celui de sa langue, par les imitations qu'on nous en a données sous le nom de traduction."

Fragmentaryczny ten przekład opatrzył Wolter szczegóło-

weni przypisani, w których skrupulatnie notuje wszystkie „usterki” ze stanowiska teorii francuskiej, — na podcu za dodał rozprawkę pt. *Observations sur le „Jules César”*. I znowu wytknął w niej „potworne nieregularności” („irregularités monstrueuses”), a jednocześnie ~~„wymyślił, które od czasu~~ do czasublyscą jak brylanty, rozsypane w kahały”. „J'avoue — pisze Wolter, przypominając sobie wrażenie londyńskiego przedstawienia — qu'en tout j'ai vu de mieux encore et de plus monstrueux spectacle, que de l'ingues confidances d'un froid amour, ou des raisonnements de politique encore plus froids”. Jest to więc — pomimo powtarzanych uogólnie tych samych zarzutów — widoczne przechylenie się na stronę typu tragedii angielskiej, obok której stawia Wolter, jako pokrewny, dramat hiszpański. Naśladownictwo jednak tej formy dramatycznej — roz jeszcze świętą — wymaga geniuszów. A zatem proponuje (i to stanowi pozytywną myśl Woltera-dramaturga) połączenie obu typów, stworzenie nowej formy, która byłaby syntezą teatru angielskiego i francuskiego.

Zagadnienie wzajemnej relacji teatrów angielskiego i hiszpańskiego zostało szerzej rozwinięte w przedmowie wydawców tłumaczenia Woltera. Łączy oba teatry „ta sama nieregularność, to samo porównanie sytuacji na tragicznych i na komedycznych blacie”, ale w teatrze angielskim jest więcej namężności, większa zaś głębia myśli ~~w hiszpańskim: więcej nie~~ u Calderona i Vegi, natomiast ~~„nie~~ „d'horreurs dégoûtantes” u Szekspira”. „W ostatnich dwudziestu latach swojego życia — piszą wydawcy — pan de Voltaire zwalczał mniej kilku literatów, którzy, zautrzywszy się od niego majomodel piękna tych nieokrzesanych (*grossiers*) teatrów (t. j. angielskiego i hiszpańskiego), uwatali za swój obowiązek chwalić w nich prawie wszystko i wymyśliłi nową poetykę, która, gdyby mogli byli nakazać dla niej posłuszeństwo, stanowczo pogrążyłaby sztukę tragiczną w chaosie”.

W Polsce XVIII wieku na nową poetykę jeszcze czas nie przyszedł. Natomiast zdanie Woltera o Szekspirze, sformułowane kilkakrotnie w sposób wyżej podany, odbiło się silnym i długotrwałym echem — pośrednio już od połowy tego stulecia, gdy tragedje Woltera oraz ich przedmowy znajdują polskich tłumaczy.

W praktyce niedaleko posunął się Wolter na drodze do syntezy teatru francuskiego i angielskiego, czego pod wpływem Szekspira domagał się w teorii. W zasadzie utrzymał ramy francuskie i zaledwo w szczegółach drugorzędnych wprowadził nowe pomysły. W treści zużytkował niektóre motywy Szekspira, albo też poszedł za impulsem „dąkiego” genjusza, przetwarzając angielski temat na francuską modłę; w formie rozszerzył materialny zakres sceny, podniósł jej stronę widowiskową, posłużył się efektem optycznym i akustycznym, — lecz stylu tragedji francuskiej w punktach zasadniczych nie dotknął, uważając go za zdobywcę „oświecenia”, którego brakło Szekspirowi. Niemniej jednak te błędy i odległe refleksy myśli Szekspira, odbite w tragedji Woltera, przedostają się za pośrednictwem tłumaczeń do Polski XVIII wieku, a zatem w przedstawieniu początków naszego Szekspiryzmu nie mogą być pominięte.

¹ Najdawniejszy znany nam przekład z Woltera — to *Zaira*, tłumaczona przez księży Konarskiego i Orłowskiego, a reprezentowana w warszawskim Collegium Nobilium w r. 1747, tłumaczona powtórnie i wydana drukiem w sześć lat później (Wilno 1753 r.), po raz trzeci przełożona w 1801 roku przez Konstantego Wolakiego, po raz czwarty przez Węgrówskiego w 1810 roku, i raz jeszcze, przez Fr. Sal. Dmochowskiego, w 1821 roku (Wanda). — dzieło więc w Polsce popularne, jedna z głównych ośrodków naszego repertuaru w epoce klasycystycznej. Z pośród innych utworów tego typu wyróżnia tę najlepszą tragedję Woltera szerszość i siła uczucia, czerpana zarówno z wspanów Racine'a, jak i Szekspira, a w szczególności

tematycznie związana z konfliktem Desdemony, której Zaira jest francuskim odpowiednikiem. Historia zaś „weneckiego Murzyna” wywarła wpływ głęboki na myśl Wolterowską; scenę z niej — jak mówiliśmy — przerabiał na smak francuski, cytując jako przykład klasycznego sposobu zapatrywania się na rolę tłumacza. Wiedzano dobrze o tem w Polsce, i zapewne Zaira dopomogła do bliższego zapoznania się z Otellem.

W 1752 roku tłumaczy Józef Jędrzej Załuski *Rzym wyobawiony*, widowisko oparte na bogatym aparacie dekoracyj i licznym zespole statystów, wprowadzające w akcie IV-tym tłumne i burzliwe zebranie senatu, niewątpliwie pod wpływem rzymskich tragedji Szekspira, na co naprowadza sam autor w przedmowie, tłumaczonej również na język polski. Wspomniano tu analogiczną tragedję Ben Jonsona, który był w „godnym grubiaństwa wieku”, — zupełnie tak samo jak Szekspir.

Wpływ tego ostatniego odbija się najsilniej na *Śmierci Cezara* Woltera, którą na dramat konwentowy przerabia ks. Wacław Mokronowski, a przedstawia warszawskie Collegium Jezuitów w r. 1755.

Ze wszystkich dzieł Szekspira *Juliusz Cezar* pociągał najsilniej wyobraźnię klasyków. Rzymskim tematem, koturnowością postaci, a wreszcie retoryką przemów, wydawał się najbliższym tragedji pseudoklasycznej. Stanowił najlepszy przykład pracy „dukiego” geniusza, który świetne sceny, w rodzaju mowy fałobnej Antonjusza, „oszpelił” pokazem krwawego trupa Cezara i ruchem rzymskiego plebsu na „forum Romanum”. W konstrukcji dzieła dopatrywano się rozdwojenia tematu, który ogarnia właściwie dwie tragedje: bohaterem pierwszej jest Cezar, druga jest „dramatem zemsty”, osnutym dookoła postaci Brutusa. Z tego powodu postawił Fieay śmiałą hipotezę, że dzieło Szekspira rozpadało się pierwotnie na dwie oddzielne tragedje: „Upadek Cezara” i „Zemsta Cezara”. I jakkolwiek to przypuszczenie nie utrzymało się, niejednym z naśladowców Szekspira, zapoznając jedność tematu jego tragedji, opracowywał osobno

byłito tragedję Cezara, bądź Brutusa, bądź też obie w oddzielnych opracowaniach. Tak postąpił John Sheffield książę Buckingham, oglądając w r. 1712 dwa dramaty: *Cezar i Brutus* — i zupełnie podobnie uczynił l'abbé Conti w cztery lata później (*Cezar i Brutus*, 1716). Obie te przeróbki wspomniane zostały w przedmowie do tragedji Woltera, przetłouionej na język polski przez ks. Makronowskiego.

Wolter ocenił przedewszystkiem pierwszą część dzieła Szekspira, zamknętą w trzech aktach, które później przetłouił. Sam też, pisząc *Śmierć Cezara*, obejmującą również, wbrew przepisom, tylko trzy akty, „naśladował w kilku miejscach Szekspira, angielskiego poetę”, a mianowicie — na co sam zwraca w przypisach uwagę — naśladował dwie sceny, następujące po zamordowaniu Cezara (w oryginalu scena 2-ga aktu III-go). Zamiast Brutusa przemawia w nich Kasjusz, uzasadniając przed tłumem rzymskim powody zabicia Cezara, potem następuje słynna obrona Antonjusza. Pozatem pomysł Szekspira został „wygladzony”, a „barbarzyństwa”, wytknięte w teorii, usunięte. Zasadniczy epizod mordu odbywa się poza sceną, ruch i udział tłumy w skróci znacznie zmniejszony, zato element deklamacyjny silnie rozwinięty. Zaiknęły obie postaci kobiece (Kalpurnja i Porcja), w myśl teorii Woltera, który chciał wytepić w tragedji wszelki rys erotyzmu; natomiast, dla podniesienia republikańskiej wnikłości Brutusa a zarazem wzmocnić sentymentalnego tonu katastrofy, obejmującej w ten sposób modny w tragedji francuskiej konflikt pomiędzy miłością (dla ojca) a obowiązkiem (dla ojczyzny), wprowadza Wolter motyw związku krwi, czyniąc Brutusa nielegalnym synem Cezara.

Tak zmienione refleksy dzieła Szekspira w tragedji Woltera ulegają dalszej przeróbce w polskim tłumaczeniu. Ta przeróbka wyniknęła — jak nas informuje tłumacz w przedmowie — z potrzeby i uczciwości. Potrzebą nazywa właściwości mowy polskiej — ~~ograniczenia przedmiotu i~~ — ~~skrócenie~~ jest znaczne skrócenie oryginalu przez pomniejszenie liczby wy-

stępujących spiskowców i skreślenie wielu frazesów, przez nich wygłaszanych. Zmiany rzeczowe wyniknęły z „uczciwości”: dotyczą one owego pomysłu Woltera, który czyni Brutusa dzieckiem miłości Cezara, — co ks. jezuita Mokronowski, robiąc z tragedji Woltera dramat konwentowy, wymienia na prawną adoptację Brutusa przez Cezara; a nadto, „pamiętając na ustawy tragedjów, nie pozwalające nie takowego na teatrum pokazywać, co by ~~przystojny~~ ~~jaką~~ obmierzałość przyniosło”, ~~wystąpił~~ tłumaczpolski pokaza trupa Cezarapokazemjego płaszcz, w przekonaniu, „że ten widok i bardziej jest przystojny i niemniej do wzbudzenia litości w patrzących sposobny”.

W ten sposób posuwa się ks. Mokronowski na drodze „gładzenia” Szekspira dalej, aniżeli uczynił to był Wolter, przepuszczając raz jeszcze przez pryzmat pseudoklasycyzmu, włożony nadto w ramy potrzeb konwentowego teatru, myśl rzymskiej tragedji angielskiego genjusza. Że w takich warunkach pozostał z niej ślad ledwo uchwytny, to tłumaczy się jasno.

Drugą tragedją Woltera, pisaną pod bezpośrednim wpływem Szekspira, jest *Brutus*, przetłóony po raz pierwszy przez Kajetana Skrzetuskiego w r. 1780, powtórnie, w sześć lat później, przez pijara Ildelfonsa Zubowskiego, i raz jeszcze przez Augustyna Ździarskiego w r. 1818 (urywki w *Pamiętniku Warsz.*). Niezmiernie ważne prolegomena Wolterowskie do tego dzieła, które podaliśmy powyżej, zostały częściowo uwzględnione w tłumaczeniu Skrzetuskiego, a w całości musiały być niewątpliwie znane w Polsce XVIII wieku. Sam dramat o Brutusie starszym wprowadza pod wpływem pierwszej części Szekspirowskiego *Juljusa Cezara* posiadzenie senatu, co stanowi śmiałą innowację w technicesceny francuskiej. Jej szczypty obreb zostaje wogóle w *Brutusie* Woltera rozszerzony, powodując ostatecznie spędzenie ze sceny głośnych „markizów teatralnych” (od r. 1760). Akt pierwszy „wystawia na widok publiczny część domu Konsulów; Kościół; Kapitolium zamek we środku postrzeżać się dają; na boku oltarz Marsowi poświęcony. Konsu-

lowie przydują, Liktorowie z bronią zwyczajną w tyle stoją". Cała ta misz es scène stanowi odbicie pierwszej sceny III-go aktu tragedji Szekspira. —

Ta swoboda w dysponowaniu przestrzenią sceny, nabyta przez Woltera jako wynik przejścia się teatrem Szekspirowskim, ujawnia się i w dalszym toku *Brutusa*. W scenie trzeciej I-go aktu „trzeba rozumieć, że wyszedłszy z Sali Audjencji weszli do jednego pokoju w domu Brutusa"; w scenie szóstej aktu IV-go „głęb teatru podnosi się": widać Brutusa i liktorów. Cały ten scenariusz został podany w przekładzie polskim, torując drogę dla późniejszego przyjęcia tragedji nowego typu.

W r. 1801 wystawia teatr warszawski *Semiramidę* w przekładzie Adama Rzyższewskiego; w sześć lat później wychodzi drukiem przekład tegoż dzieła w opracowaniu Benedykta Paszkie wicza — I raz jeszcze, o wiele później (1830 r.), tłumaczy je na język polski. W sferę działania Szekspirowskiego wchodzi ta tragedia (grana po raz pierwszy w r. 1748) skutkiem śmiałej innowacji, jaką dla sceny francuskiej — a za nią polskiej — było wprowadzenie ducha, zresztą napodstawie starej tradycji Seneki. W pierwszym akcie tragedji Woltera dają się słyszeć z grobowca Ninusa jęki niepomśczonego króla, — w scenie ostatniej III-go aktu wśród odgłosu grzmotów wychodzi z grobu duch Ninusa i zawlazuje rozmowę z żoną (*Semiramidą*) oraz synem (*Arzasem*). Jest to niewątpliwa reminiscencja z *Hamleta*, który bardzo silnie działał na wyobraźnię Woltera.

O *Hamlecie* też prawi dramaturg francuski we wstępnej *Rozprawie o tragedji starożytnej i nowożytnej*, której ustępy podaje wprawdzie dopiero przekład polski z r. 1830, niewątpliwie jednak znano ją już w Polsce XVIII wieku wraz z tragedją. Charakterystyka *Hamleta* znajduje się w trzeciej części rozprawy. Jest ona bardzo złośliwa: „jest to sztuka płaska i nieukształcona — wyrokuję Wolter, — która we Włoszech lub we Francji dla gminu nawet nie byłaby znoną. *Hamlet* w drugim akcie staje się szaleńcem, jego kochanka bezrozumną w trzecim;

książę zabija ojca swojej kochanki w tem mniemaniu, że zabija szczerą (siel), a bohaterka rzuca się w rzekę. Robią jej grób na teatrze; grabarze trzymają w ręku głowy zmarłych, gadają niedorzeczności, ich tylko samych godne; a ile w nich widzimy odrzucającego grubiaństwa, tyle w księciu Hamlecie nierozsądku; — w tymże samym czasie jeden z aktorów myśli o podbiciu Polski; Hamlet, jego matka i teść(?) piją razem na scenie; śpiewają przy stole; kłócą się, biją się, zabijają. Mógłby kto mniemać, że to dzieło jest utworem wyobraźni pijaka. Lecz obok tak grubych niedorzeczności, które dotąd teatr angielski tak śmiesznym i dziwnym czynił, widzimy w *Hamlecie* szczytność, największą ~~genjuszową godność~~. Zdaje się, iż podobano się ~~nie~~ zjednoczyć w umyśle Szekspira to, co sobie wystawić można największego i najwznioślejszego, z tem, co bezrozumne prostactwo może mieć najwięcej płaskiego i szpetnego*.

Do tych scen najświetniejszych zalicza Wolter motyw ducha, którego utycie uzasadnia przykładem tragedji greckiej (*Darjusz w Perzach* Ajchylosa), wiarą chrześcijańską, efektem teatralnym i dostatecznością motywów, dla których występuje cień ojca Hamleta a — za jego przykładem — cień Ninusa w *Semiramidzie*. W zasadzie nie opowiada się Wolter za częstem utyciem tego motywu; gdzie niema przyczyn dostatecznych, tam tego motywu należy unikać (za niezasadnione uznaje Wolterpojawienie się złego genjusza Brutusowi u Szekspira, zapewne w *Juljusz Cezarze*).

Refleksami tych wszystkich poglądów Woltera oraz zmian, wprowadzonych do tragedji pod wpływem Szekspira, nasiąka na długi czas myśli polska zarówno w teorii, jak i w próbach stworzenia „nowodowej” tragedji.

SZEKSPIR NA TEATRZE

Po raz pierwszy wystawia w Polsce Stanisławowskiej Szekspira drutyna aktorów niemieckich w latach osmdziesiątych XVIII wieku. Dochowany wykaz rękopiśmienny sztuk, granych przez ten zespół, zapisuje — obok *Semiramidy*, pierwszej tragedii pseudoklasycyzycznej granej u nas przez teatr zawodowy, — dzieło Szekspira: *Hamlet in 6 Aufzügen von William Shakespaer (sic), nach Eschenburgs-Übersetzung von dem Schauspieler Schrötter in Hamburg für die deutsche Bühne bearbeitet*¹; nadto zaś walecs do grania, jako „szczególnie dobre tragedje, które dotąd nie zostały przedstawione”: „*Macbeth nach Shakespaer, von dem jüngerem Stephani, Acteur in Wien, in 5 Aufzügen*”, „*Richard der III, in 5 Aufzügen, Original (!) von Weiss*”, „*Romeo und Julie von Weiss, in 5 Aufzügen*” i „*König Lear, nach Shakespaer in 5 Aufzügen*”². Wszystkie te sztuki wylicza Wojciech Bogusławski w *Dziejach teatru narodowego* pod rokiem 1797, jako już grane w Polsce.

Hamlet znajduje się w tomie XII-ym przekładu Eschenburga, ogłoszonym w r. 1777. W opracowaniu Schrödera grają 20 aktorzy niemieccy, i w tejsz postaci dostaje się w r. 1797 na scenę polską, grany we Lwowie w r. 1797 w tłumaczeniu Bo-

¹ Kóp. Biblioteka Museum XX. Czterdziyski Nr 965 — cytuję w *Dziejach teatru polsk. Typ pseudoklasycyzmu i jego przedstawienie w Warszawie* notuje Bogusławski w *Dziejach teatru narodowego* — zespół niemiecki grał w tym czasie tylko w polski. trzy razy w 1797 roku w dzień niedzielną w mieszk. Łeb. Bogusławski, W. Dzieła dramatyczne, Warszawa 1840, tom I, str. 30.

gustawskiego. Wprawdzie zapewnia „ojciec teatru polskiego”, że jego tłumaczenie „jest zupełnie nowe”, że zawiera zaledwo „kilka scen przez Schrödera ~~przełożonych~~” i że „szczególnie] do wybornego dzieła Szekspira przez niemieckiego autora Schlegel przełożenia starannie zblitnem zostało”. To jednak nie odpowiada prawdzie: Schleglem nie posługiwał się Bogusławski nawet wtedy, gdy pracę swoją ogłaszał drukiem, a cóż dopiero w r. 1797, gdy znakomity przekład niemiecki nie był jeszcze dokonany. Bogusławski czerpie z repertuaru kolegów niemieckich, a przekład Eschenburga w opracowaniu scenicznem Schrödera stanowi podstawę jego przeróbki. Czy w swojej pracy uwzględnił Bogusławski francuską transkrypcję Ducisa (1769 r.), na którą powołuje się w *Uwagach nad Hamletem*, jest również bardzo wątpliwe. Dokładna analiza wykazała, że między Bogusławskim a Schröderem zachodzą tylko drobne, nieistotne różnice¹.

Jak wyglądał *Hamlet* w przedstawieniu aktorów niemieckich, a następnie — polskich? Osnowa dzieła pozostała ta sama, ale zmienił się układ. Zredukowano czas akcji do 30 godzin, a przez usunięcie niektórych scen zaprowadzono jedność miejsca i akcji. Zmieniono nie tylko imiona osób z łacińskich na germańskie, poprawiając rzekome „nieuctwo” Szekspira (Polonjusz nazywa się Oldenholmem, Horacy Gustawem, Marcellus i Francisko Rajoldem i Ulrykiem) — ale i charaktery. Hamlet przestaje być właściwie Hamletem, gdyż traci swoją organiczną właściwość, t. j. brak woli (hamletyzm); Laertes z lekkomyślnego młodzieńca przeobraża się w doświadczonego żołnierza; Polonjusz lubuje się w moralizatorskich komunalach.

Wogóle moral stanowi dodany i szeroko w przeróbce rozbudowany element. On powoduje zmianę zakończenia tragedji: winowajcy ponoszą karę, niewinni wychodzą cało. Hamlet przebija ojczyzna, a trucizną, przygotowaną dla królewicza, wypija matka, gdyż wiedziała o morderstwie. Przed śmiercią błaga

¹ Zob. Tarnawski Władysław, *O polskiej próbie teatru szekspirowego*, Kraków, Akad. Um., 1914.

syna o przebaczenie, ten zaś radzi jej ufać w Boże zmiłowanie. Z Laertesem godzi się; obaj przebaczą sobie nawzajem winy popełnione. — Ofiarą „smaku” padły wyrażenia, frazety i sceny, uważane wtedy za trywjalne. W szczególności skreśliła cenzura pseudoklasyczna rozmowę grabarzy, pogrzeb Ofelji i sceny na ementarzu, które Bogusławski określa w *Uwagach* jako „odrażające”. Zmienił się styl dzieła skutkiem usuwania wyrazów szorstkich i rubasznych, a nadto, w przekładzie Bogusławskiego, skutkiem błędów faktycznych, pochodzących z niezrozumienia tekstu Schrödera. Przez zmiany zaś konstrukcyjne pozyskał *Hamlet* akcję tywą i prawidłową, zbliżając się do Arystotelesowej symetrii i do prostoliniowości reguł Boileau'a.

Był to więc zaledwo surogat Szekspirowskiego dzieła. Bądź co bądź — oswoił z nazwiskiem angielskiego twórcy. Na scenie polskiej zdobył odrazu powodzenie i wszedł w stały skład repertuaru. Szerzył znajomość Szekspirowskich motywów, co do których przeróbka niewąszce zacięrała dotnia istotę oryginału (np. motyw ducha, sceny obłąkania). Z czasem, przy pogłębieniu się u nas kultu Szekspira, doprowadził do postulatu rewindykacji prawdziwej postaci tragedji duńskiego królewicza.

Po raz pierwszy wystawił *Hamleta* Bogusławski we Lwowie w r. 1797, grając sam rolę tytułową. Pisze o tem w *Uwagach nad Hamletem* co następuje: „Ta Tragedja, wystawiona w Ojczystym języku pierwszy raz 1797 roku we Lwowie, sprawiła wielkie wrażenie i wielokrotnie a zawsze z upodobaniem Publiczności powtarzana była. Niezapomniany Owsiański rolę Klaujdjusta, a śp. Pierotyńska rolę Ofelji, osobliwiej w scenach obłąkania, do zachwycenia wystawili. Grana później na Warszawskiej Scenie, przez znakomite talenta JPani Truskolawskiej w roli Królowej, Ledóchowskiej w roli Ofelji, JPanów Szymanowskiego w *Hamlecie* i nieodżałowanego Pawłowicza w *Laertesie* relach udoskonaloną została”.

Jak była grana premiera (w całym tego słowa znaczeniu) *Hamleta* w Polsce, to można sobie w pewnym stopniu wyo-

brać, czytając charakterystykę pierwszych sił aktorskich, podaną w *Dzielech* ojca teatru polskiego. Kazimierz Owiński, polski Garrick czy Talma (wedle określenia Bogusławskiego), poznał teatr europejski w podróży, jaką odbył, zanim wstąpił na scenę. W Hamburgu widział Schrödera, grającego *Hamleta* we własnej transkrypcji. U nas był pierwszym aktorem tragedjowym, który grał w „dramach” Beaumarchais’go i Beverley’a, a następnie wystąpił w pierwszej na zawodowej scenie polskiej tragedji „klasycznej”: — w *Meropie* Woltera (1792). Rola Klau-dyusza w *Hamlecie* była jedną z ostatnich kreacji Owińskiego. Zmarł we Lwowie w r. 1799. „Pomieszczenia jego ciała — pisze o nim Bogusławski — były poważne, gesta rąk, osobliwie w tragedji, krótkie, lecz silne. Głos jego brzmiący a razem przyjemny przenikał duszę i wzbudzał nadzwyczajne jakieś omamienie”. Powtarzając tę samą rolę, grywał często różnie, gdyż zmieniał jej interpretację. — Pierwsza Ofelia polska, Franciszka Pierożyńska, objawiała „w oddaniu ról tragicznych nadzwyczajną czułość”: „zapamiętanie, uniesienie, namietność i słodycz wymowy odznaczała jej grę od innych”.

Zdobywszy wstępnym bojem scenę polską, utrzymuje się na niej *Hamlet* stale i w procesie przemiany zapatrywał literackich odgrywa ważną rolę. Należy do najczęściej grywanych sztuk Szekspira. Wedle statystyki, jaką podaje *Rocznik teatru warszawskiego*, ogłoszony przez siflera Andrzeja Zalewskiego (1809 i n.), 4 marca 1813 r. grano *Hamleta* na scenie warszawskiej po raz 26-ty; w tymże roku wystawiono *Leona* 14-ty raz, *Romeo i Julia* (*Gruby Weronis*) 10-ty raz, *Małkoba* 5-ty raz, a *Otella*, wznowionego w roku następnym (1814), 10-ty raz. Są to cyfry stosunkowo wysokie, jeżeli się zważy, że tragedia francuska, forsowana wówczas przez całą opinię „wizyonistów”, pojawia się daleko rzadziej (np. najczęściej grany w *aktorskiej* *Cornelle’a* w roku 1814 15-ty raz, *Alejo* Woltera w 1815 r. 11-ty raz, *Alejo* Racine’a po raz pierwszy dopiero w r. 1816). Tylko Kotzebue i „dramy” mieszczańskie przewyższają liczbą

przedstawień dzieła Szekspira, zaliczane zresztą ówczesnie do utworów pięknego ducha.

Na rozwój i kierunek poglądów teoretycznych działa *Hamlet* ze sceny zapładniająco. Widać to w recenzjach teatralnych, które co pewien czas omawiają to dzieło. Pierwsza z nich, o ile wiemy, pojawia się w r. 1806 (26 stycznia) na łamach „Gazety Warszawskiej”. Krytyk zajmuje Wolterowski punkt widzenia, chociaż po szczegółową ocenę tej jednej „z pierwszych tragedji teatru angielskiego” odsyła nie tylko do pism Woltera i Laharpa, ale i Lessinga. Wedle tylokrotnie utartej już u nas definicji Szekspir „miał geniusz pełen mocy i obfity, naturalny i czasem wysoki, ale najmniejszej iskierki dobrego gustu, żadnej znajomości reguł”. I dalszy wywód trzyma się wiernie toku myśli a nawet słów Woltera. Powtarza się więc zdanie, że „zalety Szekspira zgubił teatr angielski”, gdyż „późniejsi pisarze chcieli go naśladować, lecz to, co w Szekspirze pięknem, w nich znajdowano nieznośnem. W rzeczach tyjących się gustu trudna jest rozprawa. Ktoś może zabronić Anglikom, aby Szekspira nad Kornela nie przenosili; nie można dowieść całemu ludowi, że się bawi niedorzecznie, lecz można im narodzić zamiłowanie ~~zamiłowanie~~ teatrem Paryskim i Londyńskim”.

Cytuje krytyk polski słynny monolog Hamleta z III-go aktu, naśladowany przez Woltera w *Listach angielskich*, stąd zaś na wiersz polski przerobiony przez Trembeckiego. Przytacza pełne zachwytu i znamienne uwagi Woltera o tym monologu — jest to diament, szarowy i mający skazy; gdyby go okryczano, straciłby na wadze. Niechże tu teraz mówią nam o przepisach Arystotelesa o trzech jednościach, o przejrzystości, o niezastawianiu nigdy sceny próżnej, o potrzebie, aby żadna osoba nie przychodziła na scenę i nie wychodziła z niej bez przyczyny, o związaniu refleksyj istoty i o naturalności jej mówienia, o stylu szlachetnym i prostym — wszak oto można zamiłować teatr, nie zadając sobie tyle pracy”

U nas — zamiłowanie teatrem — tragedia ta, grana z prze-

róbki niemieckiej „i w wielu miejscach oddalona od oryginału angielskiego, słuchana bywa zawsze w największem milczeniu. Dowodzi to, iż pomimo wad swoich wzbudza ciekawość i przywiązuje”. Nadto donosi krytyk, że „w języku francuskim pan Ducis napisał tragedję *Hamlet*”, i cytuje sąd o niej Laharpe, wedle którego „p. Ducis oczyścił dzieło Szakespearu z wielu błędów i w wielu go miejscach przyozdobił, lecz w sztuce jego widać brak akcji, a ta duszą jest dzieł dramatycznych. *Hamlet* jego zbyt płacze a mało działa”.

Grzał *Hamleta* w 1806 roku Marcin Szymanowski, Ofelję zaś Józefa Ledóchowska, znakomita heroína sceny warszawskiej. Grę ich „publiczność ukontentowana okryła mocnymi oklaskami... nadto po zapadnięciu zasłony zaszczyliła ich przywołaniem”.

Z przedstawieniem *Hamleta* wiąże się również sam początek działalności Iksów warszawskich. Za pierwsze ich wystąpienie, jeszcze nie sygnowane głośną literą, uważać trzeba list „do Redakcyj gazet warszawskich”, ogłoszony 13-go maja 1815 r. w „dodatku do Gazety Korespondenta”. Na wstępie tego artykułu czytamy zapowiedź, że „dla sławy i dobra tak teatru, jak aktorów, zmówione w tym celu osoby przysłać umyśliły do Redakcyj gazet uwagi nad sztukami rękotórmi, tak co do ich treści, jak i grania”. Jest faktem znamienym, że całą pracę Iksów rozpoczyna obszernie i bardzo ciekawe omówienie polskich przedstawień *Hamleta*.

Asumpt do tego dało wystąpienie Aszpergerowej w roli Ofelji. „Syta poklasków — zaznacza krytyk — w rolach Inezy, Lady Mackbet, Lanassy i t. d., pani Ledóchowska równie sławną dla siebie rolę Ofelji pierwszy raz innej ustąpiła”. A ponieważ „sceny obłąkania zdają się talentowi naszych aktorek najbardziej sprzyjać; stan nadzwyczajny, najwyższe natężenie władz umysłowych, słowem cokolwiek się nad wciągniony tryb życia wynosi” najsilniej pociągają młode aktorki, — przeto nie dziwi się krytyk, a nawet pochwała wybór roli Ofelji. Co więcej,

uwaga tego rodzaju rolę. „gdzie obłąkanie ducha i myśli wszystkie stopniowania ducha i myśli dopuszczasz, gdzie o żadnym tonie mówić nie można, iżby nie był właściwym i naturalnym (wszystkie bowiem w tym stanie umysłu nowinąć się mogą)” — za łatwe i wdzięczne. Dzięki temu, „le razy — dodaje recenzent — na różnych teatrach widziałem graną Ofeję, piąty akt zawsze lepiej był wydany, niż cztery poprzedzające”. Oczywiście i w tym wypadku „wyższe zglębienie roli, większe zapomnienie szczegółów, że tak rzekę, bytu, iżwazę na widzach sprawia wiedza”

Nowej Ofeji wytyka krytyk słabość dykcji, która „osłabiła może w słuchaczach wrażenie największego talentu”. Prócz tego omawia, po raz pierwszy u nas, wyczerpująco, z wielką znajomością europejskiej sceny, także grę innych aktorów. Osądzają surowo. Zmniejsza przedtem skłonięciem ogólnie, że „nieumiejętność ról przerywała iluzję, chociaż dla mówiących w głębi teatru drugi był przydany sufler; i tego jeszcze zanadto było słychać!”

Wogóle złuda teatralna najwięcej leży krytykowi na sercu. Uwaga ją za główny cel reżyserji, zwłaszcza w sztukach takich, jak *Hamlet*, polegających na „przerażeniu umysłów i zimnej odrętwialości duszy”. W najlepszych teatrach niemieckich „owe złudzenie... główniejszym jest przedmiotem dyrekcji”. — U nas zwankuje pod tym względem przedstawienie *Hamleta*. „Ubiór ducha (Dmuchaewski) i jego zapadnięcie niedość myśli iluzji; podziwne odrywanie się ducha, źle udane, żadnego nie czyniło wrażenia”. Jednym słowem „artyści nasi nadto mocno zdają się kompleksji i nadto mało mają nerwowych uniesień dla wystawienia tej sztuki = prawdziwej jej mocy”.

O wykonaniu roli *Hamleta* przez Szymanowskiego czytamy ciekawe szczegóły. Recenzent zarzuca mu — powiedzielibyśmy dzisiaj — brak uduchowienia. „Zjawienie się ducha — pisze — bardziej na twarzy i w całej postaci *Hamleta* okazać się powinno, niżeli przed oczami widzów. Przytomność ducha pomagać

tylko powinna wrażenia, gdyż przy doskonałym Hamlecie niemalby się bez widzenia ducha obezła. Oziębłe żarty i urągania Hamleta przerazić powinny publiczność, nie bawić; jest to najlepszy dowód zle wydanej roli, jeżeli Hamlet kogokolwiek do śmiechu pobudzi". Posiada natomiast Szymanowski inne zalety: postawę i piękny organ głosu. W różnych rolach jest jednak zbyt jednostajny: „zawsze jedne poruszenia, tenże sam chód, tenże same wypogodzone czoło i łaskawości pełne, zimność krwi nieporuszone: ten sam wyraz twarzy, ten sam głos mowy, tenże gesta". Z tem wszystkim „~~nie~~ ~~prawie~~ aktor naszego teatru nie ma tak czystej ~~wymowy~~, tak ~~nie~~ ~~ładnego~~ ułożenia, tak pięknego organu, tyle powagi, miary i często znajomości sceny". Niektóre sceny wypadają w jego interpretacji bez zarzutu: w scenie z Polonjuszem i z Gildenaternem: „sinna jego krew, z przekąsem i sztyderkim usmiechem na ich zapytania podstępne, to spojrzenie, w głębi serca czytające i tak łatwo zmieszać mogące zdrając, niepospolity talent wykazują. W scenie IV-go aktu z matką, gdzie patrzy na jej rozpacz i drżące wspomnienia, dusza się jego rozkwita: płacze, i te łzy jego są ~~nie~~ ~~może~~ się wznieść czasem do wydania prawdziwej czołowości".

Zato sposób recytacji ~~ślyanego monologu~~ ~~—~~ ~~W~~ ~~nie~~ ~~akcie~~ nie trafia krytykowi do przekonania. Za wódr stawia tutaj Talma i cytuje opis pani de Staël. Talma „ładnego w tem miejscu gestu, nie uczynił; ledwo niekiedy wznosił głowę, jakby zapytywał nieba i ziemi, co to jest śmierć. Niewtrudzony, przejącie się tak ~~wielką~~ ~~ważną~~ jedynie jego ~~czucie~~ ~~natężeń~~ ~~—~~ Widać było człowieka wśród dwóch tysięcy zgromadzonych ludzi, badającego własną duszę o [jej] przeznaczeniu". Szymanowski pojmuje ten monolog wprost przeciwnie: „gesta jego były jak nauczyciela filozofji w katedrze rozprawiającego; przemawiał wprost do parteru, jakby do zgromadzonych na lekcję uczniów; każde komma, każdy punkt ważył jakby jaką sentencję z pewnem i sobie tylko właściwem poruszeniem ręki. Wyraz twarzy

jego wydawał raczej pewność ogłaszającego prawdy, aniżeli wątpliwość wahającego się człowieka”.

Wykonanie innych ról zajmuje, rzecz oczywista, o wiele mniej uwagę krytyka. Zielński w roli Klaudjusza „oddalił się od właściwego wydania... Ktoby nie rozumiał języka, a tylko z gestów samych, z wyrazów głosu i twarzy sądził o tym Klaudjuszu, rozumiałby, że to jest raczej człowiek, co tylko przemawia w szczerości ducha i równie jest dalekim od zbrodni, jak od fałszywych oświadczeń”. Tak samo „na twarzy królowej nie widać było pomieszania, trwogi, zgryzoty sumienia... lecz raczej zadowolenie z siebie, tę pewność i śmiałość i to zwykle uderzające ucho podniesienie głosu wymuszonego”.

Ujemnym recenzentem dawniejszego przedstawienia Hamleta stały na wyższym poziomie. Przypomina reprezentację z przed dziesięć lat. Wówczas „pan Bogusławski w roli Hamleta wielkich aktorów niemieckich przypominał... Panna Zakrzewska w roli Ofelji po czterech aktach, dość obojętnie grających, w tym żalose skargi obłąkanego umysłu z taką wydała rzewnością i prawdą, że wszystkim łzy wycisnęła... Pani Truskolawska grała królowę z powagą i godnością, jakiej scena dzisiejsza żadnego nie zachowała śladu”. Tak wyglądało przedstawienie *Hamleta* w r. 1885.

Obszernie zacytowany powyżej pierwszy głos z grona łków posiada dla historii teatru, a w szczególności Szekspira na polskiej scenie, znaczenie doniosłe. W dziejach krytyki teatralnej jest to pierwsze poważne i głębokie omówienie wykonania sztuki. Dozwala ocenić zarówno całość wrażenia, jak i trad poszczególnych wykonawców. Stawia ich tywo niemal przed oczyma, charakteryzuje mowę, gest i wyraz twarzy. Rzuci pewne światło na zachowanie się publiczności, która skutkiem mylnej interpretacji śmieje się tam, gdzie powinna raczej — płakać.

A wszystko to odnosi się do przedstawienia *Flawleta*, sztuki tak często grywanej, a mimo to stale podlegającej uwadze ówczesnej krytyki. Powyżej cytowany, ujemny na ogół sąd o przed-

stawieniu w r. 1815 wypływa z postulatów spirytualistycznych. Krytyk wchodzi głębiej w istotę Szekspirowskiego dzieła, a jeżeli czynili to wykonawcy. Domaga się większego stopnia study teatralnej, duchowego pogłębienia interpretacji i większej subtelności w oddaniu scen zawitych (monolog: „Być albo nie być”). Żąda urozmaicenia głosu i gestów, harmonij pomiędzy wyrazem twarzy a charakterem odtwarzanej postaci, szczerzejszych a zarazem silniejszych tonów uczuciowych. Z tego stanowiska i pod tym kątem widzenia analizuje przede wszystkim kreację Szymanowskiego, uzasadniając rozumnie zarówno nagany, jak i pochwały. Na takim poziomie krytycznym mógł stanąć tylko ten, kto istotnie zdołał poznać wartość Szekspirowskiego dzieła. Tylko jeden z kłósów może być tu brany w rachubę: jest nim Franciszek Morawski, który niejednokrotnie i później zabiera głos w sprawach podobnych, zaznaczając zawsze postępowość swoich zapatrywań.

Krytyka *Hamleta* wywołała odpowiedź w następującym numerze „Gazety Korespondenta” (z 16 maja). Ktoś, jak zaznaczono, bliżki dyrekcji teatru (Osłowski?), występuje w obronie wykonawców. Recenzentowi stawia zarzut ogólnikowości a nawet sprzeczności w sądach. Odrósi się to do ~~krytyki~~ ~~gry~~ ~~Szymanowskiego~~. obrońca twierdzi — i to najciekawsze, — że porównanie ~~szalonego~~ ~~Talca~~ ~~postawienie~~ go za wzór ~~najlepszemu~~ ~~aktora~~ ~~paryjskiemu~~ gra z teksta *Dacisa*, polski zaś z przeróbki Schürödera. A prace to bardzo różne. Na dowód przytacza polemista scenę *Hamleta* z duchem oraz słynny monolog w obu opracowaniach, i powołuje się na świadectwo Woltera, który utrzymuje, że niektóre pomysły oraz wyrażenia w *Hamlecie* nie dalyby się wprowadzić ra scenę francuską. „Oglądany” *Hamlet* *Dacisa* musi być też zupełnie inaczej grany, aniżeli rubaszny *Hamlet* Schürödera. obrońca aktorów polskich nawołuje pod koniec do stosowania łagodnego tonu w krytyce, wskazując jako wzór *Hamburską Dramaturgię* Lessinga.

Na tem zamyka się bezpośrednia dyskusja na temat wyko-

ania *Hamleta*. Ale sam problem dzieła pozostaje nadal kwestią otwartą i rysuje ją w miarę postępującej dyskusji. W tym rozdziale omawiamy istotę Szekspirowskiego dzieła.

Otwiera tę dyskusję Franciszek Morawski, przedstawiciel postępowej opinii w gronie Iksów. Totem jego recenzja, ogłoszona w „Gazecie Korespondenta Warsz.” (1816, nr. 63), chociaż pisząca się słynną wówczas literą Iks, wychodzi wyraźnie poza schemat pseudoklasycznych poglądów. Utrzymana w tonie kompromisowym, właściwym autorowi listów do klasyków i romantyków polskich, — niemniej jednak podkreśla, że „cały charakter *Hamleta* zdaje się być na pozór zbiorem tylko śmieszności i wielkości razem, ale bacniejsze oko dostrzeże w tej sztuce wiele zapewne ukrytych zamiarów, wspartych na głębszej jeszcze zasadzie”. Zdanie swoje opiera Morawski na oryginale; zaznacza z naciskiem, że „sądzi *Hamleta* angielskiego, a nie tego, którego nam wytawiają tłumaczonego z tłumaczenia i przerobionego”.

Wystąpienie Morawskiego wywołało namiętną dyskusję polemiczną, którą prowadzi na łamach „Gazety Korespondenta Warsz.” różne litery alfabetu. Znamienną cechą tej polemiki jest pewne nieporozumienie, polegające na ciągłym jeszcze niedostatecznym u nas znajomości Szekspira. obrońcy repertuaru klasycznego zaliczają dzieła angielskiego mistrza do „sztuk germańskich”, a zwalczając — i słusznie — z punktu widzenia artystycznego smaku klasowe „dramy” Zachokkiego, Spiessa, Jüngera i t., skłonni są wciągnąć do tej kategorii i Szekspira. To nieporozumienie opiera się głównie na tem, że większe sztuki Szekspirowskie doszły do nas w przeróbkach niemieckich, jak i na tem, że rozwickzona struktura „dramy”, a nawet niektóre motywy w t. zw. sztukach „rycerskich”, stojąc na przeciwnym biegunie tragedji klasycznej, zewnętrznie żywo przypominały dzieło Szekspirowskie.

Konieczne pod tym względem rozróżnienie usiłuje wprowadzić przyjaciel Iksów, który ogłasza artykuł p. t. *Z partera*. — *Rzut oka na ostatni spór o teatr narodowy* (1817, 18 luty).

Jako argumentu używa obrony *Hamleta*, podjętej przez Morawskiego. Wywodzi na tej podstawie, że Iksowie wcale nie zwalczają utworów angielskich i niemieckich, jeżeli tylko posiadają wartość istotną. Szekspir, Goethe i Schiller znajdują w ich gronie tywych popleczników; natomiast „dramy” Zschokkego i jemu podobnych „przez samych Niemców za niegodne ich literatury uznane zostały”.

Nie jest to ostatnia polemika, jaką spowodowało przedstawienie *Hamleta*. Po zamknięciu Iksów, w r. 1821 wybuchła nowy spór, który, biorąc za punkt wyjścia tragedję królewicza duńskiego, porusza ogólną a zasadniczą sprawę romantycznej dramaturgji. Tym razem uderza krytyka, podpisującego się inicjałem K. („Gazeta Warsz.” 1821, 1 grudnia), sprzecznosc francuskich a niemieckich sądów o Szekspirze. Cytuje z jednej strony Woltera i Laharpa — z drugiej Lessinga, Herdera, Goethego, Schillera i Schlegla. Przytacza znaną opinię Woltera, która przez tyle lat przytłaczała myśl polską, i przeciwstawia jej podjętą „z zapalem i mocą” obronę Schlegla. W tej obronie utodżsamia autor *Odczytów o sztuce dramatycznej* przekraczanie prawideł w sztuce Szekspira z romantycznością, „której jeden jest tylko cel święty, t. j. Poezja”, — a cel ten nie zasada się na bezdusnych regułach, lecz na „dusowości i mocy twórczej”, która jest owocem nie „dukiego genjuszu”, lecz głębokiej rozważki artystycznej. Wobec tego „nędzne krytyki wielu nowoczesnych autorów podobne są do nikczemnych pochodni, którym światła brakuje”. Nie twierdzi krytyk polski, jakoby żadnych wad nie było w dziele „angielskiego Sofoklesa”; ale opierając się na silne wrażenia, jaką daje to dzieło, utrzymuje, że te wrażenia są właśnie „najmocniejszym jego znakomitemu języczku dowodem”.

Następuje streszczenie *Hamleta* — potem recenzent przytacza uwagę Woltera, wedle której Szekspir, nie trzymając się wcale prawideł Arystotelesa, zachwycił mimo to cały naród. „Szekspir (sic) jest malarzem natury — pisze recenzent, — gwałtem wdiera się w skrytości serca człowieka dla wydania jego

czuć, dla dojścia szczytu prawdziwości i charakterystyczności. Każda z jego osób jest organiczną tywą istotą, która podług prawideł natury działa". Przynajmniej krytyk porównanie Goethego, w którym dzieło Szekspira zestawiono z zegarkiem z kryształu, uśmiałym cały wewnętrzny mechanizm swiętego działania.

Takim jest charakter Hamleta, ~~po prostu~~ ~~po prostu~~ ~~niepo-~~ ~~jętym~~ "i ~~nie~~ naturalnych częstowyrządów, myśli, a nawet uczuć". Szekspir — wyrwał go mistrzowsko i ~~z~~ ~~całym~~ ~~poetycznym~~ wszystkim uczuciu mocy i wyniosłości, uprzejmości i słodyczy... ale szczególne upodobanie jego do zwięzłości wyrażań sprawiło, że one często są ciemne i dopiero przez baczną rozprawę odgadnąć się dają". Prócz tego „nadto ironji... nadaje osobom Szekspira pewną cechę nienaturalności. Jakoż i w *Hamlecie* nagła zmiana miłości Hamleta ku Ofelji w pogardę i ta niepojęta jego rozmowa, w której tejsze do klasztoru iść każe, są prawdziwie obruszącym tej prawdy dowodem. Ale nadludzkość wyobraźni Szekspira... dalej go jeszcze powiodła". Jak nowy Prometeusz — ~~cy~~ ~~tuje~~ krytyk słowa Schlegla — otworzył Szekspir bramy czarodziejskiego światła, wprowadził na scenę mury i upiory, załadnił powietrze sylfami — potęgując grozę przedstawienia: „najbardziej wzdrygające widoki na scenie wystawiał, gardząc retorycznymi i nadetemi opowiadaniem, które zwykle w słabem świetle wystawiają wypadki. Dlatego też w *Hamlecie* napój zatruty szarpie na scenie wnętrza matki Hamleta, a jego monologiczny sztylet przestrywa pierś zbrodniczej jej mięta. Okaznoci te nie dowodzą przecież, żeby Szekspir w krwi tylko pić umiał maczać. I w *Hamlecie* mamy czule i rozrzucające sceny". Przykładem — scena obłąkania Ofelji.

Po tem „wyjaśnieniu" charakteru Hamleta prawa recenzent grę Szymanowskiego młodszego (Wojciecha), który po ojcu podjął się tej krescy. Zarzuca mu zbyt daleko posunięte naśladownictwo poprzednika, a jako ciekawy szczegół wytyka zrzućanie z głowy kapelusza, co miało być środkiem podkreślenia przestradchu na widok konającej matki. Krytyk przyznaje.

Dziennik...

że rola Hamleta jest niezmiernie trudna, wymaga dokładnego przemyślenia i zrozumienia, a w wykonaniu doskonalej deklamacji, któraby trafnie oddała tę „mieszananą ponurą powagę i słośliwą żartobliwość“, jaka cechuje postać Hamleta. Ironja Szekspirowska ma za zadanie wzmocnić tragiczność, a nie wywoływać śmiech; „Jecz gdy nasi aktorowie śmieszności jej cochę nadali, postąpili zupełnie wbrew myśli autora“.

Zaprawiony Schleglem entuzjazm, który po raz pierwszy w tych porównaniach wstępuje u nas w krytyce teatralnej, omawiającej *Hamleta*, wywołał sprzeciw w numerze „Gazety Warsz.“ z 15 grudnia t. r. Oponentem był Antoni Waga, podpisujący się „obywatелем Województwa Augustowskiego“, potem spóźniony Gessnerzysta, który w rok później ogłasza w „Pszczółce Krakowskiej“ sielanki w typie „eklogi naiwnej“. Waga przyznaje bez zastrzeżeń wyższość smakowi francuskiemu nad niemieckim i „dlatego pełne uprzedzeń o Szekspirze zdanie Solęgła obok zdania Woltera“ wydaje mu się „owem niedorodłem drzewkiem, które ogrodnik dla zachowania symetrii z drzewem wielkiem w swoim ogrodzie zasadził“. Najwyższy poziom tragedji niemieckiej, oznaczony dziełami Schillera i Goethego, wydaje mu się równym zaledwo z poziomem Crebillona, „gdy tymczasem Francuzi nad swoim Krebilionem mają jeszcze Woltera, Rasyne i Kornela“. Corneille dał wzory, na których wychowali się znakomici dramaturdzy: „ale Szekspir nie tworzył dzieł w tej myśl, ażeby miał służyć za wzory dla następnych“. Jednakże Niemcy, nie mogąc ani dowcipem, ani „chropowatą mową“ równać się z Francuzami, „woleli wzgardzić na zawsze Kornelem, a obrać za wzór do naśladowania Szekspira. Albowiem miernym jenjuszom daleko jest łatwiej, rozpuściwszy wodze rozumu, iść w dzikim wyobraźni polotem i tworząc nadludzkie istoty werwać nieba i piekła ku pomocy, aniżeli mieć w cieniu prawideł, których rozsądek jest ojcem, te delikatne budzi uczucia, których poznawanie charakterów ludzkich naucza a jenjusz w świetle jaskrawością blasku swojego ratującym wystawia“. — Z oburze-

nien przytacza Waga krytykę tragedji francuskiej, zawartą w wierszu Schillera, pisanym do Goethego po wystawieniu *Hamleta* Woltera na scenie niemieckiej, — w ostatecznej zaś konkluzji ostrzega przed ~~wielkimi~~ nadstawianiem „dzikiego genjuszu” „kochając nadstawiamy Kornela, a stanując stracamy się Szekspira”.

Jest to, jak widzimy, jeszcze jeden pogłos myśli Wolterowskiej w Polsce.

W 1825 roku napotykamy nową recenzję *Hamleta*, tym razem poświęconą wykonaniu sztuk. Spowodowała ją zmiana (nie) tytułowej, którą, po ~~obrocie~~ ~~Simonowichu~~, ~~objął~~ ~~aktor~~ ~~Ignacy~~ Werowski. Jemu też krytyk poświęcił główną uwagę, wypowiadając przytem na temat charakteru królewicza duńskiego wiele spostrzeżeń ciekawych, choć już wówczas u nas nie nowych. Zaznaczył krytyk naprzód szczególną trudność tej roli, „wielkiego i gruntownego zgłębienia wymagającej”. Ta trudność polega „na samym rozmyślaniu przerywanem i wyrwykowem to o losach ludzkich, to o wypadkach ziemskich”; „gdy wszystkie niemal słowa Hamleta są labiryntem myśli, jakże trudno jest grającemu tę rolę aktorowi uważać je zawsze z stanowiska autora”. — W niektórych scenach nowy Hamlet stanął na wysokości zadania: monolog „Być albo nie być” „oddał z przerażającą prawdą; scena jego z matką w akcie IV-tym należy do tryumfu jego gry”. Natomiast nie uchwycił władczygo tonu i tonu jej Szekspirowskiej, co, jak widać, od początku było słabą stroną pierwszych polskich *Hamletów*. Krytyk zwraca uwagę, że obłąkanie Hamleta jest właśnie szczytem tej ironji, a w szczególności objawia się ona w scenach aktu IV-go pomiędzy Hamletem a Gildensternem i Oldenholmem. Tymczasem publiczność przytłumuje je stale ze śmiechem, o co winić należy nie tylko oddawcę roli tytułowej, ale i słabych wykonawców ról obu dworaków. „Pan Anczye [ob. ojciec Władysława Ludwika] oddał rolę Oldenholma bez żadnego o niej wyobrażenia; ten przecięty dworak... wystawiony był jak człowiek ordynaryjny”;

równie miernym był w roli Głdensterna Jastrzębski. Króla grał na tem wznowieniu Szymanowski, od którego domaga się krytyk, ażeby w scenie przedstawienia (w IV akcie) wyrazem twarzy plastycznie i w większem stopniowaniem znaczył rosnący w duszy niepokój. Łatwą rolę Ofelji gra Ledóchowska, która, zdaniem krytyka, powinna podjąć się trudniejszej roli Królowej („Gazeta Warsz.” 1825, 20 sierpnia)

Ostatni głos krytyki teatralnej, jaki zacytujemy, pochodzi z pamiętnej daty 29 listopada 1830 roku. Uchodzić może za ostateczne zamknięcie sporu klasyków z romantykami, o ile ten odbił się w recenzjach *Hamleta*. Oznacza pełny triumf dzieła Szekspira nad myślą polską. Jest dowodem zupełnego przełamania muru uprzedzeń, który wybudował w Polsce Wólter w XVIII wieku. Z bezgranicznym entuzjazmem mówi o dziele Szekspirowskiem, a zarazem z ubolewaniem stwierdza brak należytej oprawy scenicznej, godnej geniuszu Szekspira.

Pochop do tego artykułu dał i tymrazem nowy *Hamlet*, który przechodzi w spadku z jednego pokolenia aktorskiego na drugie, jako najlepsza próba siły. W 1830 roku gra go Hipolit Piasecki, następca w tej roli Bogusławskiego, obu Szymanowskich i Werowskiego. „Cudowne dzieło zadziwiającego genjuszu — pisze recenzent, — który własnymi siłami zbudował sobie niezgasły pomnik w literaturze scenicznej, obrał sobie pan Piasecki za pole okazania, ile z pobytu swego zagranicą odniósł korzyści”. Dowodzi to, że debiutant „postępuje z duchem czasu i że zostawiając automatycznym deklamatorom role bohaterów salonowych, chwycił się tych, w których jedynie wielki i prawdziwy talent zająć może”. I mimo, że całość przedstawienia znajduje się „w poltowania godnym stanie”, artysta, przebywszy zagranicą dokładne studia, odniósł w tej roli pełny triumf. Zwłaszcza trzy sceny są godne najwyższego podziwu: scena z Ofelją („zwycięstwo nad własną namiętnością, oddane z wielkiem uczuciem i prawdą”), z Królową (mimo słabej partnerki,

zań w zamkniętem kołie warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a choćby nawet na łamach poważnych miesięczników

Widzimy, że poziom tych recenzyj z *Hamleta* jest wysoki, nie tylko u Iksów, ale także u ich poprzedników i następców. Krytycy teatralni operują znacznym aparatem powag zachodnich, zrazu francuskich, później niemieckich. Do *Hamleta* wracają często — bodaj że wszystkich przedstawień warszawskich najczęściej. Działają na nich rewolucyjny pierwiastek dzieła, odrębność jego formy, zagadkowa głębia jego treści. Tworzą przeto pierwsze polskie komentarze do *Hamleta*, docierając niedbale i zrazu nieudolnie do wnętrza duszy duńskiego królewicza.

Z tem zaś łączy się inna, cenna część składowa tych artykułów, tem cenniejsza, że niema jej w rozprawach ogólnych, niezwiązanych z wykonaniem dzieła. Oto za pośrednictwem krytyki teatralnej uzyskujemy pewien wgląd na pierwsze polskie interpretacje *Hamleta*. Widzimy niemal wykonawców głównych ról, grających długi czas starą metodą deklamacyjną, wypróbowaną w tragedjach francuskich. Subtelniejsze i głębsze wnikięcie w charakter Szekspirowskich postaci zrazu wydaje się być im obce. Ironja, sarkazm, władcive podłoże „obłąkania” *Hamleta* nie jest przez nich naktycznie zrozumiane; dlatego publiczność śmiejesię, chwytając grubo-realistyczną zewnętrzną powłokę niektórych scen i nie sięgając głębiej „oczyma duszy”.

Dopiero Piasecki, przyrzawszy się wzorom zachodnim, stwarza odmienną kreację *Hamleta*, jakkolwiek ramy przedstawienia, dekoracje i inscenizacja, nie dostarczają odpowiedniego tła, co z ubolewaniem stwierdza w r. 1830 entuzjastyczny wielbiciel Szekspira.

Juz z końcem XVIII wieku przedostał się *Hamlet* z repertuaru aktorów niemieckich na polską scenę. Drugą z kolei tragedją Szekspira, którą Bogusławski wprowadza do naszego teatru, — to przeróbka *Romea i Julji*.

Do rzędu konwencyjonalnych kłamstw, które utarły się w historii literatury polskiej, utrudniając zwłaszcza w zakresie dram

materyj: studjum monograficzne, należy wersja, jakoby *Groby Werony*, zastępująca przez długie lata na scenie polskiej arcydzieło Szekspira, były tłumaczeniem *Ducisa Roméo et Juliette* (1772)¹ Tymczasem już Wojciech Bogusławski zanotował pod r. 1798 wyraźnie, że „drama Merciego *Groby Werony* zadziwiająca Malarsa Maraino dekoracją podziemnego lochu ozdobił się”

Mercier (Ludwik Seb., 1740—1814) należy do znanych i ulubionych w Polsce pisarzy scenicznych. Jego „drama” p. t. *Teczka ocalenia*, tłumaczona przez Bogusławskiego w r. 1790, cieszy się u nas wyjątkowem powodzeniem, jako jedno z najwcześniejszych widowisk tego rodzaju. Mówi o nim *Rocznik teatru warszawskiego*

Gdy Antypytę królowie gromi w kłose,
 Śmieje na scenę z ~~namienioną~~ *namienioną*

Les Tombeaux de Vérone (1782) przekłada znany komedjo-pisarz, ks. Józef Kossakowski, biskup wileński. Z parafrazą *Ducisa* nie ma ta przeróbka nie wspólnego jest natomiast plagiatem z *Walmęgo*, z jedną, zato ważną, zmianą zakończenia: u *Weiszego* jest ono zgodne z oryginałem ~~—~~ *Merciera* ~~—~~ *namienioną* się pogodnem ocaleniem obojga kochanków.

Ciekawe są *foto libelli* tego dzieła, które tuż po *Hamlecie* wchodzi na repertuar sceny polskiej. *Weiszego* (Chrystjan Fe-

¹ Błąd ten, obok wielu innych, wprowadził, jak się zdaje, K. Estreichers, *Bibliografja, Dramatycy*, I, str. 373; za nim poszli wszyscy, nie wyłączając L. Bernackiego, który w rozprawie swojej pisze: „*Romeo i Julia* wystawił Bogusławski w Warszawie 1799 r. podług przeróbki *Ducisa*, przedłożonej na język polski przez biskupa Kossakowskiego p. t. *Groby Werony* (*Les tombeaux de Vérone*)... Nazwisko *Ducisa* objaśnia dostatecznie, jak tragedia shakespearewska w jego przerobieniu wyglądała”.

Jedyną gwałtowniejszą sprostowaniem inną, również dla studjum Szekspirowskiego zasadniczą pomyłką Estreichersa, który popularną u nas „dramę” *Zachokiego Abellina*, wielki bawdy wawnci zaliczył do przeróbek Szekspirowskich, podczas gdy pozostała ona w ścisłym związku ze *Zbójcami Schillersa*; zob. pracę moją *Schiller w Polsce*, Kraków, Akad. Umieć, 1915, str. 83 i n.

lika) *Romeo und Julia, ein bürgerliches Trauerspiel* (2-te Aufl. Leipzig 1769) grają naprzód aktorzy niemieccy w Warszawie. Jest to słabe naśladowanie niemieckie oryginału angielskiego. Tęgo wzoru trzyma się bezduszna wersja francuska, którą dopiero tłumaczy się na język polski. Na tak dziwnie okrutnej drodze dochodzi nas *Romeo i Julia!* Ile skarłów uрониł w tym pochodzie genjusz Szekspirowski, warty ręką niemiecką i francuską, — to zasługuje na bliższe zbadanie, tem więcej, że praca Kossakowskiego pozostała w rękopisie i poznać ją możemy jedynie na podstawie wersji Merciera. Nie jest przytem wykluczone, że tłumacz polski poczynał sobie swobodnie i, być może, wprowadził jeszcze dalsze zmiany od siebie.

Francuski naśladowca Szekspira poprzez wzór niemiecki poprzedza pracę swoją wstępem, w którym wyznaje, że arzu zamierzał trzymać się ściśle oryginału; „mais bientôt il s'est aperçu qu'il fallait laisser à ce grand poëte ses dimensions et son originalité; que vouloir le corriger, c'était l'anéantir”. Wspomniawszy następnie przeróbkę Ducisa, której zarzuca, że zbyt wielki nacisk kładzie na nienawiści dwóch rodów, oraz że zmienia charakter osób, — zaleca własną pracę w następujących słowach: „L'auteur de ce drame s'est attaché, au contraire, à tout ce que *Romeo et Juliette* lui offraient d'intéressant. Il a choisis ~~les traits~~ plus douces et a donné à Benvenuto un caractère inconnu sur la scène. D'après son plan un nouveau dénouement devenait nécessaire: il croit en avoir imaginé un du plus grand effet et qui doit offrir au spectateur un tableau neuf, frappant et vraiment théâtral”.

Jak w rzeczywistości wyglądają te zmiany, zobaczymy, gdy zapoznamy się bliżej z pracą Merciera. Spis osób u niego jest znacznie szcuplejszy, aniżeli w oryginale. Występują: Capulet, Montaigu — chefs de deux maisons ennemies; Juliette, fille du Capulet; Roméo, fils du Montaigu; Benvenuto, médecin-naturaliste, attaché aux deux maisons; M-me Capulet; Laure, suivante de Juliette. — Plusieurs parents; Domestiques

Jak widzimy, z 23 osób oryginału (nie licząc trzech muzykantów) przejął Mercier osób siedm, przyczem matka Julji, Marta, przeobraziła się w towarzyszkę Laurę (podobnie u Ducisa), a synowiec Montekiego, Benwoglio, został „medykiem-naturalistą”, jednocząc w sobie rysy Laurentego, Merkucja i Benwoglia.

Treść „dramy” jest następująca: Scena przedstawia salon, wychodzący na ogród. Północ. Julja oczekuje małżonka, którego poślubiła bez wiedzy rodziców. Wchodzi! Laura; tej skarty się Julja na despotyzm ojca, którego przeciwieństwem jest łagodna, kochająca matka. Dowiadujemy się, że akeja roz poczyna się już po zabójstwie Tybalta, który padł z ręki Romea w pojedynku (w oryginale akt III, scena 1). Julja broni Romea, czem zdradza się przed Laurą. Opowiada powiernicy o poznaniu Romea w czasie uroczystości urodzin, o późniejszych odwiedzinach nocnych i tajemnym ślubie przy pomocy Benwoglia, który ukrywa Romea w klasztorze. Słychać kroki Romea — zaczem Laura oddala się.

Romeo przychodzi z pościganem. Musi uciekać z Werony, gdzie wydano na niego wyrok śmierci, jako na mordercę. Julja pragnie iść za nim, ale Romeo poleca jej zostać, gdyż piękność Julji mogłaby go zdradzić. Obiecuje wrócić niedługo, gdy okaże się jego niewinność. Tymczasem niech pociesza Julję zaufana przyjaciółka, Laura. Właśnie jawia się ta ostatnia z wiadomością, że pani Kapulet pragnie ożenić z córką, — zatem Romeo ucieka, a Julja pada zemdlona. Pociesza ją Laura i wyprowadza do jej pokoju, w obawie, żeby nie zdradziła się przed matką.

Akt II rozpoczyna rozmowa Laury z panią Kapulet, która daje wyraz trosce z powodu stanu zdrowia Julji; wspominając zajście Tybalta z Romeem bierze w obronę młodego Montekiego, i wyraża nadzieję, że doktor Benwoglio zdoła nakłonić Julję do samajpójścia za hr. Lodrano, co przywróci jej utracony spokój.

Pozostawszy sama, pani Kapulet wyraża przekonanie, że despotyzm męża, który chce zmusić córkę do małżeństwa, nie

da się przełamać. Jakoż zjawia się zregi małżonek („mais voilà mon sévère époux”), wyrzucając żonie zbytnią łagodność, a córce nieposłuszeństwo. Zapowiada, że nie zgodzi się nawet na krótką zwłokę w zawarciu małżeństwa córk), i wyraża podziwienie, że śmierć Tybalta jest tylko pretekstem dla Julji w celu odwiecznienia umarłego.

Pani Kapulet uskarża się po wyjeździe męża na despotyzm mężczyzny; a gdy zjawia się córka, napróżno usiłuje nakłonić ją do wypełnienia woli ojca. Poprowadza tylko do powtórnego smutlenia córki — poczem postanawia werwać rady i pomocy Bravoglia. Przybywa tenże i opowiada Julji o szczęśliwej ucieczce Romea. W długich i suchych wywodach rozpatruje poddaństwo kobiet wobec mężczyzny i wychwala się, jako wychowawca Julji:

*Vous savez bien de la nature une âme douce et sensible,
 J'ai voulu qu'elle fût forte, courageuse, qu'elle fût grande
 Et forte.*

Obiecuje raz jeszcze wstawić się u starego Kapuleta. Jeśli to nie pomoże, przyzwie z powrotem Romea. Nawiasem wyznaje, że zara chętnie chciałby posiadać Julję, rozumie jednak, że nie dopuszcza do tego zbyt wielka różnica wieku, — porostanie więc jej przyjacielem oraz doradcą, i w tym charakterze ~~bierno-~~Julję w ramiona.

Akt III rozpoczyna Kapulet jeszcze jednym zapewnieniem, że woli swojej nie zmieni, i zapowiada córce, że ślub odbędzie się tego samego dnia. Julja decyduje się na samobójstwo. Wtedy Bravoglio ofiarowuje jej napój nasenny, zapowiadając, że wezwie Romea, a po przebudzeniu się Julji wszyscy troje uratują się ucieczką. Ojcu ma oświadczyć Julję, że zgadza się na jej ~~życzenie~~ życzenie: „Ainsi vous conservez la renommée d'une fille soumise”.

W akcie IV-tym Julja wyraża obawę, czy sadyty napój nie jest zbyt silny. Zgadza się serdecznie z matką, która czuje się szczęśliwą, że wkońcu córka uległa woli ojca. Tymczasem napój

działa; widząc to, zrozpaczona matka wzywa pomocy. A kiedy Laura zawiadomiła ją o zamiarze samobójstwa Julji, rzuciła przekleństwa na męża i sama postanowiła umrzeć. Kapulet posyła po Benvoglia, czyniąc sobie najcięższe wyrzuty. Benvoglio stwierdza śmierć Julji, potem, wraz z matką, wskazuje Kapuleta jako moralnego sprawcę tej śmierci. Laurze ~~nie~~ udziela wsparcia co do pogrzebu.

W akcie V-tym spostrzegamy Romea wśród grobowców, gdzie, w myśl listu Benvoglia, miał spotkać się z nim o północy. Napotyka grób Julji i już ma przebić się mieczem, gdy nagle słyszy głos Benvoglia, który go zapewnia, że śmierć Julji jest tylko pozorna. Niespodziewanie zjawia się ze swoim orszakiem Kapulet, którego zawiadomiono, że jakiś obcy zakradł się do grobowca Julji, ażeby wykraść jej zwłoki. Zdziwiony spostrzega syna wrogiego rodu w towarzystwie przyjaciela Kapuletów, Benvoglia. Przybywa nadto ze swoimi ludźmi stary Montaignu. Z ust Benvoglia dowiadują się oboje o tajemnych zaślubinach Romea z Julją. A kiedy obudziła się Julja, następuje wzajemne przebaczenie win i spóźniona zgoda na małżeństwo ze strony obu ojców.

Podaliśmy dokładnie treść sztuki Merciera, gdyż jest to jedyny sposób przyjrzenia się formie, w jakiej rozpoczęto u nas grywać *Romeo i Julję*. Zbadanie polskiego rękopisu teatralnego może wykazać ewentualne dalsze zmiany, niemniej jednak nie utrymamy poznania „dramy” Merciera bezpośredniowemu.

W porównaniu z angielskim oryginałem zmiany są bardzo daleko idące. Dotyczą charakteru osób, zatrzymanych ze scenariusza Szekspira. Stosunkowo najmniej zmienione są obie postaci tytułowe. Romeo zachował swój marzycielski charakter. Lirykiem jego uczucia dla Julji nie uległ obniżeniu, chociaż ucieczka z pokoju w chwili, gdy ukochana popada w omamienie i potrzebuje pomocy męża, nie wydaje się rycerskim.

Stosunek Julji do matki uległ zmianie. U Szekspira oboje rodzice stoją uczuciowo poza córką, — u Merciera łagodność

matki jest silnie zaznaczona, i trudno się oprzeć zdziwieniu, dlaczego córka nie zwierzyła się przede wszystkim współczesnemu sercu matki. Poza tem posiada Julja Merciera pewne rysy, związane z „czułością” swojej epoki. W epoce „szpasmów modnych” jej liczne omdlenia były szczególnie uzasadnione. Dodal jej nadto francuski dramaturg rys zalotności. W oczekiwaniu przybycia Romea tak mówi sama o sobie: „*Jama's mon âme émue du plaisir de plaire ne commande plus exprès-vement à la légèreté de mes pas*”.

Wizerunek obojga rodziców Julji wypada u Merciera inaczej, zwłaszcza, jak mówilibyśmy, w odniesieniu do matki, osoby cichej i łagodnej. Zato srogość ojca występuje silniej, aniżeli u Szekspira, gdzie pobudką nakazanego małżeństwa jest schlebający pysze Kapuleta związek z krewniakiem księcia, — podczas gdy u Merciera dziela wyłącznie niestem nie uzasadniony, ślepy absolutyzm ojca.

Z nowej kreacji Benvoglia był sam autor dumny, jak to czytamy we wstępie. W istocie — nie miał powodu pysznić się tą figurą, która czyni zastępującą duktwnem i niecznością samochwalstwem. Niesmaczny jest pomysł jego spótnionej miłości do Julji, a bezinteresowność jego pomocy staje się skutkiem tego wątpliwa.

W myśl przyjętego założenia skupił Mercier całą uwagę na miłości kochanków. Skutkiem tego zubożył niestety akcję. Odpadły wszystkie te wspaniałe, tętniące życiem sceny, cryto pomiędzy słotącymi, czy wśród przedstawicieli obu domów. Zatarł się gorący, południowy koloryt dzieła, a temperament roztopił się w rozwickłych tyradach. Pojawila się w nich dziwna tendencja obrony słabej pleikobiecej przed samowolą męską. Wiele niepotrzebnych słowna tentemat trad Benvoglio, jakby teoretyczny doktryner feminizmu, który starszą i młodszą panią Kapulet bierze w swoją opiekę przed tyranją ojca rodziny. Pogodne zakończenie stępia ostrze, ale i głębię tragizmu miłości, która mocna jest jak śmierć u Szekspira, a banalnie

szelankowym akordem zamyka się u Merciera. Nawet Ducis pozostał katastrofą Szekspirowską nieknięty, okazując — *szkrytą teatru francuskiego* — tacy trupy na scenie.

A jeżeli przypomniemy, że się do 2-jej sceny V-go aktu opierała przeróbka Merciera na wersji Weissego — i to nie wprost, lecz na podstawie francuskiego tłumaczenia Weissiego, którego dokonał d'Orincourt (*Romeo et Juliette, drame en cinq actes, en vers libres, 1771*)¹, zrozumiemy, po jak skomplikowanych drogach dokonywały się transformacje dzieła „dukiego geniuszu”, zanim w niezmiernie pomniejszonym i substałym refleksie padły na pokłą sceny.

Nawiasowo zaś warto zauważyć, że w teorii był Mercier bezwzględny Szekspira wielbicielem, który z oburzeniem odpiął sądy Woltera i badaczemu z romantyków nie dałby się przelicytować w entuzjazmie dla „wielkiego mistrza”. To jednak nie powstrzymało go od zniekształcania w praktyce arcydzieł Szekspirowskich; obok *Romeo i Julji* na tym samym poziomie stoją (inne przeróbki) Merciera, a *Wianowidze*; *Król Lear*, przewany *Le Vieillard et ses trois filles*, oraz *Tymon Ateńczyk*.

Wystawił Bogusławski *Graby Weronj* po raz pierwszy we Lwowie w r. 1798. Wystąpili w rolach tytułowych Owiński i Pieroczyńska; grał również dyrektor teatru, zapewne rolę Ka-puleta.

„Drama” zdobyła powodzenie. Wróciwszy do Warszawy, gra ją Bogusławski w r. 1800, wśród dekoracji malowanych ponad przez Smuglewicza. Grywa ją odtąd corocznie. Wedle cytowanej statystyki w *Roczniku teatru*, liczba przedstawień

¹ Zob. Zöllinger, *Opuscula, Ein französischer Shakespeare-Berichter des XVIII Jahrhunderts* — w „Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft”, tom II, Berlin 1902. — także H. Wagner, *Shakespeare's „Romeo and Juliet” in frenchischer Bearbeitung*, Diss. Univ. Rostock, 1902.

² Zob. Mercier, *De l'Art de se faire un Nom et d'être immortel* — *Revue* 1773.

Grobów Weronę dosięgła w r. 1813 cyfry dziesiątku. Niedługo potem — jak się zdaje — francuska przeróbka Szekspira schodzi z repertuaru. Pisze o tem Bogusławski w *Dzielnik*, w artykule o Mercierze: „drama *Grobów Werony* niedawno jeszcze z repertorium narodowego usunięta została” (Tom VIII, str. 76, r. 1823). Ponieważ wspomnienia te dotyczą głównie dyirekcji Bogusławskiego, przypuszczać można, że wraz z jej zmianą w 1814 roku znikają z komunikatów teatralnych *Grobów Werony*¹. Dopiero w 1824 roku (pod koniec) napotykamy ich wznowienie. Ale w tym czasie istnieje już u nas tywa reakcja przeciwko transformacjom Szekspira. Toteż po wznowieniu *Grobów Werony* sprawozdawca „*Gazety Warsz.*” domaga się przywrócenia prawdziwej postaci dziełom Szekspira, gdyż „z obcych przeróbek przekładane nie mogą nam dać wyobrażenia o autorze” i są jak „szkielet bez życia” (1824, 25 grudnia).

Trzecią z rzędu tragedją Szekspira, która pojawiła się na scenie polskiej, jest *Otello*, *marzyna Wenecki*. Poprzedziły *Otello* w Polsce utwory, trzecią pokrewne. Przedewszystkiem *Zaira* Woltera, napisana pod działaniem tragedji angielskiej, transponująca temat zdrożni męża na smak francuski, z przydaniem konfliktu miękkiego a obowiązkiem wolte ustoj mistrzów francuskiego teatru formalki. Ten przyczynek jest także i dlatego ważny, że skortysta z niego również Duch w swojej przeróbce Szekspira.

Zaira należy do najwcześniejszych w Polsce tragedji klasycznych. Przetłótyli ją po raz pierwszy Konarski na spółkę z ks. Augustynem Orłowskim — i wystawili w warszawskim Collegium Nobilium w r. 1747. W sześć lat później wychodzi drukiem w Wilnie nowe tłumaczenie, pióra Michała Sapięhy; dla teatru warszawskiego przekłada dzieło Woltera

¹ Wzmiankuje w 1805 i uspełnia nagłówek: „dramo przed *Otello* były grwane *Grobów Werony* *czyli* *Wenecki* i *Julio* („*Gaz. Warsz.*” z 2 czerwca).

przyjaciel Osińskiego, Konstanty Wolski, w r. 1801; po nim tej samej pracy podjął się Węgrowski w r. 1810 i Franciszek Sal. Dmochowski w r. 1821.

W oprawie scenicznej zjawia się *Zaira* nie tylko na scenie konwentalnej, ale i na teatrze nadwornym: w r. 1757 gra ją teatr sycylijski. Wystawia ją nadto drużyna aktorów niemieckich w Warszawie w r. 1775 jako „ein deutsches Trauerspiel“; ale, wedle informacji Mitzlera de Kolof, nie zdobyła uznania.

Jak widzimy, *Zaira* Woltera była w Polsce od połowy XVIII wieku bardzo popularna, co dla przyjęcia pokrewnego tematem *Otelła* nie mogło być bez znaczenia. — Ale nie tylko *Zaira*. Także i wśród „dram” niemieckich napotykaną grany w Polsce przed *Otellem* utwór, zbliżony tematycznie do Szekspirowskiego dzieła. Wskazuje to już sam tytuł: *Eleonora* czyli *Skutki przebaczenia niewinny małżeńskiej*. Wedle objaśnienia Bogusławskiego, była to „tragedia miłkka w czterech aktach, z niemieckimi niewiadomego ~~autora~~ przerobiona” i w r. 1792 po raz pierwszy grana. „Osnowa tej okropnej tragedji” stanowi dalszy ciąg sztuki niezmiernie u nas popularnego Kotzebuego, a mianowicie utworu, zatytułowanego *Nieznajść ludzi i żeł*, rozpoczynającego długą listę polskich przedstawień „dram” Kotzebuego (od r. 1791). Sądząc z uwag Bogusławskiego, należała *Eleonora* do typu „Familiendramów” i była trzecim tego rodzaju utworem, grany w Polsce. Osnowę stanowił konflikt dwojga zwałnionych małżonków.

Trzecią sztuką, przypominającą tematem tragedję Szekspira, była *Gabryella de Vergy*, tragedia w 5 aktach de Belloy'a tłumaczona przez Osińskiego, a wystawiona w rok po *Otelła*. Ten utwór zabłąkanego pomiędzy klasyków romantyka („un romantique avant la lettre”) przedstawiał okropną historję małżeńską, w której mił, oszalały zazdrością, zabija rywala, tylko platonicznie zakochanego w Gabryelli, — potem posyła serce zamordowanego tonie. Kiedy zaś spostrzegł po niewczasie, że jego podejrzenia były niesłuszne, — odbiera sobie życie.

Zarówno temat, jak i jasrawość użytych środków nawiązują analogię z dziełem Szekspira. Grano wprowadzić tragedję de Belloy'a po *Otella*, ale znaną mogła być wcześniej. „Komedya Francuska” grała ją od r. 1777, a ten autorytet był dla nas podówczas decydującym.

Jakoż to samo pióro duchowego wodza polskiego obozu klasyków, które przyswoiło mowie polskiej *Gabryelę*, zajęło się również *Otellem* Szekspira w francuskiej tegoż przeróbce.

Wiadomość o wystawieniu *Otella* zanotował „Nowy Pamiętnik Warszawski” w 1801 r. (II, str. 202). Podając „dzieło francuskie reprezentowane na Teatrze Warszawskim”, — wymienia: „iżjącego dziś jeszcze znakomitego pisarza Ducis Traagedję *Otella*, przerobioną ze sławnego angielskiego Poety Szekspira”.

Praca Ducisa, następcy Woltera w gronie francuskich „nieśmiertelnych”, jest pseudoklasycznym wajantem na temat angielskiego ~~wiersza~~. O jednej, zasadniczo ~~zmiennie~~ informuje sam autor w uwagach wstępnych. Jest nią wypuszczenie z ~~wśród~~ osób działających postaci Jagona. ~~Ostateczności~~ Szekspirowskiej piśze wprowadzić Ducis z najwyższym uwielbieniem, niemniej jednak nie uważa za stosowne wprowadzać ją na scenę francuską. „Jestem głęboko przekonany — zapewnia, — że o ile Anglicy mogą spokojnie przyglądać się machinacjom tego rodzaju potwora, Francuzi ani na chwilę nie znieśliby jego obecności, a tem bardziej nie mogliby patrzeć na to, jak rozwija on cały rozmiar i głębię swej zbrodniczości”. Z tego powodu Ducis nie tylko wyklucza Jagona, ale i tę postać, która go zastępuje, demaskuje dopiero pod koniec, a zdemaskowawszy oocnie, już jej na scenę nie wyprowadza. Ażeby zaś dać widzom zadośćuczynienie na wszelki wypadek, katę opowiedział o śmierci zbrodnicy wśród tortur. Przypuszcza bowiem francuski pisarz, że gdyby widz wcześniej domyślił się, kto kryje się pod maską fałszywego przyjaciela *Otella*, uczucie grozy zatarłoby litość i główną uwagę, którą chciał Ducis skupić na nieszczęśliwej parze kochanków.

Drobniejszą zmianą, o której również uprzedza autor francuski, jest przyznanie bohaterowi ciemnej, maurytańskiej cery, do czego mogłoby uprawniać dwuznaczne znaczenie słowa Moor (w ówczesnej angielszczyźnie zarówno Maur, jak Murzyn). Szekspir jednak miał niewątpliwie murzyna na myśli — a zmiana Ducisa miała na celu sprzeczne z duchem Szekspirowskim złagodzenie kontrastu, oraz ułatwienie aktorowi gry mimiczną, którą czarny kolor na twarzy utrudniał.

Zwraca nadto uwagę Ducis na przełożeniu „romansu o wierzbie” z aktu IV-go do V-go, a to celem wzmocnienia uczucia litości na chwilę przed katastrofą. Francuski dramaturg zaznacza z dumą, że on pierwszy zaryzykował wprowadzenie na scenę (w obrębie tragedji) pieśni, do której ułożył melodię Grétry.

W końcu omawia Ducis zakończenie. Pisze, że nigdy wrażenie nie było straszliwsze, niż na przedstawieniu Otello. Patrząc na katastrofę, widzowie powstali z mizis, a wiele kobiet zemdlało. Zdawało się, że sztylet Otella (u Ducisa) morduje nie tylko kochankę, ale przeszływa wszystkie serca. Bądź co bądź publiczność odetchnęła z ulgą po spuszczeniu zasłony; — dla wielu wrażenie było zbyt przykre, jakkolwiek oryginalną scenę dążenia zamienił Ducis na zabicie sztyletem. Licząc się więc z odmieną skalą wrażliwości francuskiej w porównaniu z angielską, dodaje Ducis od kłótni odmienne, szczególnie zakończenie. Sam opowiada się za pierwszym, jako bardziej odpowiadającym „istocie i moralności przedmiotu”, ale dyrektorom teatrów pozostawia możność i swobodę wyboru zakończeń.

Ponieważ u nas przez wiele lat grano tę „namiastkę” Otello, która w dodatku nigdy nie pojawiła się drukiem, należy bliżej poznać jej części składowe. Zamiast szesnastu osób, występujących u Szekspira, działa u Ducisa tylko siedem osób. Z tych oryginalne imię zachował jedynie bohater tytułowy, Otello; Desdemona nazywa się Hedelmoną, jej ojciec, senator Brabantjo, przezwany został Odałbertem, bezimienny doża wenecki otrzymał imię Moncenigo. Niema przedewszystkiem Jagona; brak

Kasja, Rodryga, Emilji (żony Jagona), Bianki (metrezy Kasji), Gracjana, brata, i Lodowika, krewnego Brabancji; natomiast występują figury nieznanne Szekspirowi: Loredan, syndok, Pezaro, weneccjanin, i Hermancja, piastunka Hedelmony.

Już ta zmiana „spisu osób” rzuca pewne światło na odległość przeróbki od wzoru. Zwłaszcza wykluczenie Jagona podcina nogi oryginałowi. Poprostu trudno sobie wyobrazić Otella bez jego chorąbego: wszak on to trzyma nić akcji w swoim ręku, on mota ją i wikła, niecąc i rozdmuchując żar zazdrości w sercu Murzyna. Jakże musi zblednąć sam rdzeń tragedji po usunięciu głównego jej motoru? — Jakoż nie tylko blednie, ale zmienia się często niemal do niepoznaki. Ducis, wyrwawszy dobeowolnie główny kół w płocie Szekspirowskiej intrygi, wypełnia lukę cienko „struganym” wedle prawideł „gustu” patykiem własnego pomysłu.

Przejdźmy kolejno tok tego „nowego” Otella. Jak łatwo się domyślić, wszystkie wstępne, uliczne sceny z oryginału zostały pominięte. Ducis rozpoczyna od sceny trzeciej Szekspira, stylizując ją na modłę rzymskich tragedji Woltera. Jesteśmy więc w sali obrad, gdzie senatorowie weneccy zebrali się na naradę. Słyszymy pochwały męstwa nieobecnego Otella, który już odbył zwycięską wyprawę na Turków; mowę pochwalną wygłasza Pezaro. — Wtem wchodzi Odalbert ze skargą na uwiedzenie córki, — zarazem zjawia się i Otello, a w odpowiedzi na skargę mówi poprostu i „czule”, jak przystało na *l'homme sensible* XVIII wieku:

Le ciel me fit, hélas! ce me demand le jour
Mourir pour un crime, et non pour un malheur
Vainc, tout sans forfait.

przyczem przypomina swoje dla państwa zasługi. Miłość Hedelmony ryskał — podobnie jak Szekspirowski bohater — opowiadając jej o niezwykłych przygodach. A gdy jej zaczęło pisywać cierpienia, przebyte w niewoli afrykańskiej, — wtedy rzekła do niego:

Oh! si jamais guerrier à ma main doit prétendre,
 Dites-lui de ma faire un effort sans tendre,
 Il aura découvert le chemin de mon cœur
 Ses vœux, à sa beauté — lui — t — ce — le — ont — l'ont — l'ont.
 Je les ai entendus...

Tak „craie” odbyła się ta scena, obłana w końcu łzami nie tylko wradliwej na „craie opowiadanie” Włonecjanki, ale i zahartowanego w boju afrykańskiego rycersa.

Wchodzi Hedelmona z Hermancją, nieodstępną w tragedji francuskiej powiernicą głównej bohaterki. Na zapytanie ojca potwierdza Hedelmona swój wolny a nieprzymuszony wybór miłosny i u kolan ojca błaga o przebaczenie. Ale Odalbert nie ustępuje; domaga się uwiecznienia Otella, a widząc wahanie dotychczas, ciska senatowi obelgi, przysięga zemstę i, przyjętą w teatrze francuskim modlą, wieści w dokładnym zarysie katastrofę, wolając:

„O ciel! dans ta vengeance
 Fais qu'il soit à son tour trompé par l'apparence!
 Aux yeux de cet ingrat, qui l'a trop mérité,
 Prends à la trahison l'air de la pitié!
 Et, s'il peut la saisir, l'abaissant par un soupç,
 Confonds l'un avec l'autre: et, sans avoir vu,
 Qu'il soit réellement par tous deux tourmenté!
 Et, cherchant la vertu, qu'il commette le crime.
 Et, dans le moment où l'on se venge,
 Le vainc l'édifie — au bord de son tombeau!”

A zwracając się do córki, zapowiada, że diadem, który nosi na głowie, przyniesie jej nieszczęście: „Matłonka — twierdzi — która poszukala ojca, może oszukać i męża”.

Wszystko to sprawdza się jota w jota, pomimo że dotychczas, po wyjściu Odalberta, pociesza oboje przypuszczeniem, że słowa ojca nie rzucają się, a gniew jego minie. Wykwa następnie Otella do okazania dalszych dowodów męstwa, gdyż niebezpieczeństwo

ze strony Turków jeszcze nie minęło, — poczem prawi pięknie o sile miłości, która równastany nawraca człowieka do natury:

*L'Amour fill de ses droits, comme la liberté,
 Rend l'homme à son état naturel.*

Po wyjściu senatorów dowiadujemy się z ust Otella, że jeszcze nie wiąże go węzeł matłchski z Hedelmoną, a dlatego głosz tę nieprawdę, ażeby ojciec nie mógł ich rozłączyć. Zapewnieniem gorącej miłości Otella kończy się akt pierwszy.

Oczywiście przez wypuszczenie osoby Jagona zmieniła się cała sytuacja już w tym 1-ym akcie. Przeczujemy, że to wszystko skończy się nieszczęśliwie, ale na jakiej drodze dojdzie do katastrofy, tego przewidzieć nie możemy. Zabrakło Jagona — a z nim razem zniknęły pyszne końcowe sceny 1-go aktu Szekspira: jego rozmowa z Rodrygiem, kapitalna autocharakterystyka, pogląd na świat i życie, rysujący się już plan zemsty na Otellu.

Pozostała sztywna, deklamaacyjno-retoryczna poza, dodane, fałszywe rysy „czułości“, sentencje w stylu J. J. Rousseau'a, mciwość ojca i jego złowróżbna zapowiedź, zaznaczona jako motyw moralny nieszczęścia obraza uczuć i obowiązków względem ojca, — motyw, który z tragedji antycznej przeszedł do Corneille'a i utrzymał się jako jedna z ważnych sprętych frankiego teatru.

Drugi akt Ducita rozgrywa się w pałacu Otella, zrywając niemal całkowicie z osnową Szekspira. Hedelmona oczekuje w towarzystwie Hermancji powrotu Otella z wyprawy wojennej; mówią o konieczności przypięszenia ślubu i pogodzenia ojca z mężem. Hedelmona przypomina zmarłą matkę i złe przecucia, jakie dręczyły ją na łożu śmiertelnem. Przewidziała nawet sposób śmierci córki:

*On eût dit, si son lit n'étoit, si son lit n'étoit
 Qu'un berceau sur lequel se voyoit un lit.*

Hermancja pociesza i uspokaja swą panią, poczem zapowiada przybycie nieznajomego młodzieńca. Jest nim Lovedan. Przybył

prosić Hedelmone, ażeby wstawiła się za nim u Otella i dopomogła mu do wzięcia udziału w wyprawie wojennej; szuka bowiem śmierci, i to — jak można się domyśleć — z powodu tajonej, nieszczęśliwej miłości do Hedelmony. Równocześnie zawiadamia ją, że jej ojciec, nie uznając wyroku doty i palając chęcią zemsty, może ściągnąć na siebie karę śmierci. Hedelmona, przerażoną wieścią, prosi młodzieńca, ażeby pośpieszył wstrzymać ojca w nierozważnych krokach, a Loredan, widząc, że może być pomocnym ukochanej, nabiera z powrotem ochoty do życia.

Tymczasem pojawia się w głębi Otello w towarzystwie Pezara zaniepokojony jest rozmową Hedelmony z nieznajomym. Odrzuca jednak radę Pezara, ażeby zapytał wprost Hedelmone, kim jest młodzieniec; zapewnia bowiem, że wierzy jej bezgranicznie, i w gorących słowach znowu maluje swoją miłość. Przeciwwstawia przytem siebie otoczeniu, jako *fiis de la nature*, który wszystko sam sobie zawdzięcza,

Qui dit tout à moi m'aim, et rien à l'imposteur.
 Sans crainte, sans mensonge, sans dissimulation.

Wyraża wkońcu obawy, że Odalbert może ściągnąć na siebie nieszczęście, i postanawia przypieszyć ślub z Hedelmoną.

Jak widzimy, treść II-go aktu Ducisa zrywaniemal całkiem z tokiem oryginału. Zaledwie odległe ślady funkcji Jagonadalyby się wskazać we wspomnianych czynach Odalberta, Kassja zaś w udziale Loredana; ale i tak pobudki tych czynów są zgola różną a ich tempo, w porównaniu z oryginałem, minimalne. Wystąpienie Loredana w tym akcie jest jedynym krokiem naprzód, — cała reszta polega na retorycznem powtarzaniu typowych dla tragedji francuskiej motywów.

Akt III i IV odbywają się na tem samym miejscu, co akt II, a zatem w szablonowej komnacie palacu Otella. Akt III oddala się jeszcze bardziej, aniżeli II, od oryginału, wprowadzając zupełnie nowe, oryginalne komplikacje. Rozpoczyna go znowu dialog pani z powiernicą, która odradza zawiadomić Otella

o porozumieniu z Loredanem i zapowiada, że wprowadzi go pokryjomu. Hedelmona, zostawszy sama, staje się znówu pastwą złych przeczuć oraz przędmiotem Corneille'owskiego tacierianiasięd dwóch sprzecznych uczuć: względem ojca i względem kochanka. Webodzi Loredan i narzeka na swój los, a sprowokowany przez Hedelmonę wyznaje jej miłość, co ona odrzuca z oburzeniem. W scenie 3-ej zjawia się Odalbert, a Loredan kryje się w głębi. Ojciec przybył, gdyż dowiedział się, że córka nie jest jeszcze poślubiona przez Otella. Zaczem wzywa ją, atczy opuści kochanka, ikoie pod grozą zabicia podpisać pismo, co też Hedelmona czyni na ślepo, nie znając tekstu skryptu (!). A gdy to uczyniła, Odalbert zawiadania córkę, że kocha się w niej syndoty, Loredan. Wyznawa zic wówczas ten ostatni z ukrycia, a ojciec, wbrew oporowi córki, łączy ich ręce. Gdy jednak-mimo-wszystko nie zdołał jej pociągnąć za sobą, opuszcza pałac Otella, zostawiając tajemniczy skrypt w ręku Hedelmony.

Przybywa Hermania z wiadomością, że na Odalberta wy dano zaocznie wyrok śmierci. Wtedy Hedelmona, zająwszy się wreszcie z treścią skryptu, który podpisała, postanawia wyzyskać sytuację dla ratowania ojca. Pismo zawiera zobowiązanie oddania ręki Loredanowi, synowi syndoty. To pismo, okazane doty, oraz diadem Hedelmony mają wstrzymać wyrok śmierci na Odalberta, — ma to być jednak tylko chwilowy wybieg, a nie istotna zgoda Hedelmony na małżeństwo z Loredanem. Kończy ten akt przybycie Otella, który zaprasza Hedelmonę na ślubny kobieriec i odmawia jej prośbie o zwłokę.

Widzimy, jak sztucznym i naciągany jest ten koncept, na którym polega rozwiązanie wązła dramatycznego. Zastępuje on machiawelski plan Jagona, który w pikielną orbitę intrygi wciąga kolejno cały szereg żywych i plastycznych figur Steele spina, osnuwając mistrzowską sieć, a z adlawej ona w końcu zezdrosnego Murzyna. W to miejsce wprowadza Ducis pomysł błdy i niernaturalny, na którym oprze się katastrofalne nieporozumienie w następnych aktach.

Pezaro bowiem, który ma działać zastępczo w miejsce Jagona, pozostaje aż do końca postacią bezkwiącą i w myśl założeń autora ani na chwilę nie odchyła maski. W akcie IV-yim donosi Otellowi o istnieniu przyrzeczenia oddania ręki Hedelmony Loredanowi, pozatem jednak wcale nie rosdmucha w Murzynie ognia zazdrości. — Ten zajął siężsam, i płonie pożyczanym od Szekspira ogniem. Otello dostrzegł pomieszanie Hedelmony podczas ślubu i brak diadem (refleks chustki u Szekspira, która na scenie paryskiej jeszcze w trzecim dziesiątku lat XIX w. budziła zgorzanie), — wypowiada nieufność co do dochowania przez nią wiary małżeńskiej i grozi zemstą, widząc, że żona zataiła przed nim bytność Loredana. Pezaro uspokaja wodza i zobowiązuje się zabić młodzieńca przy spotkaniu.

A kiedy weszła Hedelmona wraz z nieodłączną Hermancją, następuje przetransponowana na modłę francuską 2-ga scena IV-go aktu Szekspira. „Madame, me cherchiez vous ?” — zapytuje „ucywilizowany” Murzyn Ducisa, poczem z całą kurtuazją wyraża żonie nieufność. To jednak wystarcza, żeby „czuła” Hedelmona „rozplakałasię i odwróciłaoblicze”, a następnie, mdlejąc, upadła na fotel, — co wywiera tak głębokie na Otella wrażenie, że rzuca się do nóg małżonki i prosi ją o przebaczenie z powodu wypowiedzianianiebacznych i niesprawiedliwych podejrzeń.

Niebawem jednak przybywa Pezaro i przynosi „dowody” winy Hedelmony. Opowiada, że w krwawem spotkaniu zabił Loredana, a przy nieboszczyku znalazł diadem i fatalne zobowiązanie, podpisane przez Hedelmonę. Otello dziwnie spokojnie przyjmuje ten cios. Oddaje władzę Pezarowi i powierza jego opiececeloż Odalberta, którego, jakprzyznaje, skrzywdził; samzapowiada samobójstwo, i prosi Pezara, ażeby nigdy nie wspominał o nim przed Hedelmoną i nie psuł jej szczęścia u boku godniejszego męża. W tej chwili stroi się w apoteozę poświęcenia i ofiarności, o której nigdy się nie śniło Murzynowi Szekspira.

Ale w ofiarności pragnie przedcytować Otella jego mał-

żonka, Gdy zauważyła zmianę w zachowaniu męża i od-
czuła zbliżanie się katastrofy, chce sama zginąć, byle Otello
ocalał:

Et toi s'il faut, o ciel! que l'on de nous jette
Que sur moi seulement ton œil s'accomplisse!
Me voilà prête, bête! frappe. A ce jeu deux,
Je sais quel on espère je bêche ton corps.

W akcie V-tym Ducis, nawracając do wzoru, wprowadza
nas do sypialni bohaterki. Okazuje jej łóże i „torban albo
starą gitarę na fotelu”. Hedelmona wygłasza, po raz nie wtem
który, monolog na temat złych przeczuć, podczas to samo po-
wtarza Hermancji, zwracając uwagę, że właśnie zbliża się rocznica
śmierci matki, i przypominając jej ostatnie słowa („tu mourras
malheureuse”). Następuje *pięść* Izary, zamordowanej przez
zadrosnego kochanka, — *pięść* osnuta na Szekspirowskim po-
myśle w ostatniej scenie IV-go aktu, śpiewana tam przez Des-
demoneę, a następnie wspomniana przez Emilię już po zamordo-
waniu żony Otella (akt V, sc. 2). Oryginalny motyw przerabia
Ducis swobodnie na cztery regularne, pięciowierszowe strofy,
kończące się każdą analogicznym refrenem: „Chantez le saule
et sa douce verdure” („O wierzbo! wierzbo!” u Szekspira).
Nastroj podnosi szalejąca na dworze burza. Hermancja napróżno
usiłuje nakłonić panią do opuszczenia sypialni. Hedelmona zo-
staje i przyjmuje przeczuwany cios jako zasłużoną karę: „[s'
quitte ~~avec~~ ~~le~~ ~~ciel~~ et blesse la vertu”.

Gdy pozostała sama, modli się i zasypia, — potem wchodzi
Otello, rozczuła się na widok piękności uspiionej (podobnie
w oryginale) i trząs zapewnia, że nie wyrządzi jej krzywdy.
Ale w rozmowie z przebudzoną Hedelmoną ta ostatnia zostaje
zakończona okazaniem pisemnego zobowiązania. Otello zapo-
wiada zabójstwo i każe jej pomodlić się przed śmiercią (toż
u Szekspira). Hedelmona usiłuje wyjaśnić pochodzenie skryptu,
gdy jednak dowiedziała się o rzekomej śmierci Loredana, boleje

nad śmiercią niewinnego i mimo groźby szyletu Otella wyowiada te wzniosłe słowa:

— tout près de mourir
Je diffuse l'innocence ~~de mon sang~~ —

czem ostatecznie wywołuje śmiertelne pchnięcie. Natychmiast po dokonaniu zbrodni czuje Otello wyrzuty sumienia, a nie może patrzeć na ciało zabitej, zasłania je firanką.

Wchodzi Hermancja i donosi o aresztowaniu Pizara; tuż za nią nadciągają Moncenigo, Loredani Odalbert. Dopiero w tej chwili dowiadujemy się, że sprawcą intrygi był Pizaro. On kochał się tajemnie w Hedelmonie i on zmyślił zabicie Loredana. Tymczasem syn doży oddał mu dobrowolnie fatalne piśmo i diadem, prosząc, aby to wszystko zwrócił Hedelmonie, zdolał bowiem uzyskać przebaczenie dla Odalberta. Uwięziono więc Pizara, a on wyrwał wszystko, — nawet to, czegośmy na scenie nie widzieli a co było atrybucją Jagona. Moncenigo objaśnia Otella:

Voulut par des soupçons aigir votre furie
~~Et sans penser aux effets des transports jaloux~~
~~Oubliant tout ce que l'on peut faire de mal~~

Otello, dowiedziawszy się o tem, bierze w objęcia zmarłą i przebija się.

W warjantach znajdujemy zapowiedziane w przedmowie inne rozwinięcie; Otello już wznosi ramię do morderczego ciosu, — gdy wchodzi wymienione wyżej osoby, wstrzymują żądrosnego męża, Loredan wyjaśnia sytuację a Odalbert błogosławi młodą parę.

Tamte znajdujemy nadto rozszerzoną do 12 zwrotek „Romanse o wierzbie” (*Romanse de saule*), którą Ducis zaleca szczególnie „kobietom czułym i melancholijnym do śpiewania w samotności”.

Jakoż czułość stanowi znamienne piętno tej praterbki, która dzisiaj sprawia wrażenie niemal *curiosum*, a jednak przez

długi szereg lat zastępowała na scenie Szekspira. Ani śladu z jego ducha nie pozostało we francuskiej transformacji, — z materialnej treści dzieła zaledwie strzępy, powyżej zaznaczone.

Caulą jest Hedelmona, skłonna do płaczu i przeczuć, zaplątana w typowy konflikt obowiązków względem ojca i kochanka, nienaturalnie wroczą i uroczysta. Kochają się w niej aż trzy mężczyźni, a z tych najczulej ~~afrykański — panna —~~ w gruncie rzeczy salonowy „człowiek czuły”, wykształcony frazesem Rousseau'a, podobny do „Amerykanów” tragedji Woltera.

Z Szekspira pozostał zaledwie szkielec osnowy, głównie w akcie ostatnim. Odrąbano wszelkie epizody uboczne, ażeby uzyskać jedność akcji, skutkiem tego znieuruchomionej, toczącej się leniwo w pałacu Otella i w niedalekiej zapewne (tę bliskość akcentowali klasycy) sali obrad weneckiego senatu. Jego rozwodniony został w Pezarze, a jego intryga zdeformowana nienaturalnym udziałem Loredana, który jako narzędzie intrygi bardzo zdaleka przypomina i Kassja i Rodryga razem.

Rozumie się samo przez się, że pubująca litem, realistyczna dykcja ~~Szekspira~~ przekształciła się na konwencjonalny, pompacyjny dwunastozgłoskowiec francuski.

W tej postaci weszło na scenę polską „dzieło znakomitego pisarza Ducisa” bardzo rychło, bo już w dalsieję lat po pierwszym przedstawieniu w Paryżu.

~~Wiele~~ ~~zawieszony~~ zapiski, którą odnajdujemy w recenzji *Otella* z r. 1804, wiemy, że przekład polski był dokonany prozą. Przypuszczamy nadto, że jego autorem był Ludwik Osiński, wbrew utartej opinii, jakoby oba Szekspirowskie tłumaczenia Osińskiego (*Otello* i *Król Lear*) sięgały późniejszych czasów jego kierownictwa teatrem. Zdanie takie oparło się na podstawie tycjorysu Fr. S. Dimochowskiego, który poprzedza wydanie *Dzieł* Osińskiego. W odniesieniu do przekładu *Króla Leara* jest ono absolutnie błędne, recenzja bowiem z 1805 r. zaznacza wyraźnie, że tę przeróbkę Ducisa grano w tłumaczeniu Osińskiego. Niema więc powodu przesuwać chronologii przekładu *Otella* na czas

późniejsze, a tem samem przyjmował konieczność istnienia dwóch teatralnych tekstów *Otella* (pierwszy z r. 1801).¹ Przekonanie, jakoby Osiński dopiero pod naciskiem czasu i konieczności kasowych zwrócił się do Szekspira, jest czcym komunalem, wynikającym z nieznośności przeróbki Ducisa. Z podanego powyżej stwierzenia tej transformacji widać jasno, iż Ducisa mógł tłumaczyć najskrajniejszy klasyk, bez obrzydzenia swoich poglądów na teatr.

Jedyną, co prawda ważną, innowacją, było morderstwo na scenie, zatrzymane i ~~współdziałaniu~~ w ~~scenariuszu~~ w edycji Ducisa. Rozwodzi się nad tem jeden z najdawniejszych u nas recenzentów *Otella*, zamieszczający krytykę dzieła w „Gazecie Warszawskiej” po przedstawieniu dnia 4 listopada 1804 r. Podaje naprzód dokładną treść utworu; wspomina następnie, że grano tę tragedję w Paryżu w r. 1792 „wśród okrucieństw rewolucyjnych”, — potem czyni następujące uwagi: „Dobre przyjęcie dzieła tego, w którym okropność do najwyższego posunięta jest stopnia, pewnym było znakiem wpływu rewolucji na teatry i na publiczność, uczęszczającą wtedy na nie. Któryżby autor przed 1789 ośmielił się być wystawić w tym sposobie na scenie francuskiej morderstwo, tem większe sprawiające obrzydzenie, im widoczniejszą jest rzecz, iż Othello, wiadomiony o uprzątnieniu celu zazdrości swojej przez doniesienie mu zabicia Loredana, i po uwspółdziałaniu się przed nim kochanki, nie znalazł się bardziej ale raczej ulgę niż jaką w cierpieniach duszy znaleźć powinien. Ktokolwiek zna serce ludzkie, zgodzi się w tem z nami. Przekonał się o tem można ze skutku ~~tego~~ tego zabójstwa sprawia na spektatorach. Wrażenie jej tak jest przykre, iż zamiast wycisnienia czułych bez litosci i żalu, malują się na ich szumiałych twarzach odessa i odupienie.

¹ Podobnie błędne jest mniemanie, jakoby przedkładał Gobryet de Vergy de Bellay'a, granej w r. 1802, przeważił pod naciskiem działalności Osińskiego. Przeciwnie: całkowicie przeciwnie, jest i dla tłumaczenia Ducisa nieprzyjętą tę działalność.

Voltaire napisał *Zairę*, której intryga wzięta jest po większej części z *Othello*. Ale niezmiertelny ten pisarz potrafił z dzieła najmocniej oburzonego zrobić najwyborniejsze dzieło czułości. Wspomniemy tu jeszcze, iż gdy sztuka ta pierwszy raz grana była w Paryżu, niektórzy z przytomnych wstrzymać nie mogli odrazy swojej, i jeden z nich zawołał z gniewem: Afrykanin to zrobił, a nie Francuz (*sic*). Wreszcie tragedja *Othello* jest dziełem zawierającym wiele piękności w szeregach i w wersyfikacji (na język polski tłumaczona jest prozą), i chociaż bardzo jest daleką od doskonałości *Zairy*, uważać ją można jednak jako jedno z najlepszych dzieł Ducisa².

Znamienne są te uwagi sądowniejszego krytyka *Othello*. Ledwie wspomniany w nich Szekspir („osnowa wzięta z Szekspira”): ocenia się dzieło Ducisa w porównaniu z *Zairę*, przyczem pierwszeństwo przypisane zostaje brzoświeższej tragedji Woltera. Głównie scena mordu, co do której sam Ducis miał wyrafne skrupuły, dotyka krytyka oraz publiczność, nie tylko francuską ale i polską, wychowaną wznaku teatrufrancuskiego.

Hedelmoną „grała z uczciwem” Bogusława, córka dyrektora (późniejsza Osiriska). „Ton głosu jej na scenie przed rokiem jeszcze zdawał się być wielu nienaturalnym; teraz znacznie ~~go odległa~~ i deklamacja jej zaczyna ~~już~~ wyrażać prawdę i czułość. P. Szymanowski w roli Othello tę najlepiej scenę oddał, kiedy mu Pezar pismo Hedelmony i przepaskę jej oddaje. W graniu ogólnem aktorów nie zachowano w deklamacji i w poruszeniach koniecznego stopniowania, i tak np. Odalbert w pierwszysm akcie z tak mocnym mówił zapalem, iż w scenach późniejszych uniesienia jego zamiast być tywższemi zwalniać zdawały się”.

Już bez żadnych zastrzeżeń pisze o *Otelle* Iks warszawski dnia 30 maja 1815 r. Wylicza i zestawia obok siebie charakterystyczne rysy i motywy, namionujące parę nieszczęśliwych kochanków, — a jakkolwiek rysy te w przeważającej części są owocem inwencji Ducisa, kreację dwóch ról głównych przypisuje Szekspirowi, tak o nich pisząc: „Obie piękne, obie godne twórcy”.

czego Jęjuszu Shake sp era, obie grane na scenie naszej z dokładnością, niepospolicity talent dowodzącą”.

Obsada roli tytułowej nie zmieniła się. Otella gra Szymanowski, zdobywając najwyższe pochwały krytyka. „Pan Szymanowski — pisze — w roli Otella całą jego duszę wyniosłość, czułość pełną ognia, gwałtowne poruszenia i rozpacz doskonałym wydał sposobem. Nie było widza, któryby piękną grą jego najmocniej nie był wzruszonym. Głębokie słuchających milczenie, długie oklaski i wywołanie przykońca sztuki aktora, najlepszym zdania naszego są wsparciem”.

Po Bogusławskiej ~~grze~~ Hedelmonej Ledóchowskiej „z właściwą temu charakterowi prostota i szlachetnością. Skromne użytkowanie gestów, niejaka w ujęciu jednostajność i ton melancholijny, wystawiły nam w ciągu całej sztuki prawdziwy Hedelmony obraz”. Bardzo naturalnym było jej oburzenie, gdy Loredan w akcie trzecim wyznaje wrocia miłość, — a wartości mimicznej gry Ledóchowskiej w tej scenie Iks z naciskiem podnosi. Równie doskonale grała w scenie z ojcem (IV akt) — a zwłaszcza „w całym Vym akcie tyle było prawdy w grze tejżnakomitej aktorki, że... już nie Panią Ledóchowską, ale samą tylko widziliśmy Hedelmone”. Krytyk wylicza kolejno wszystkie tony i półtony tej gry, która w ostatnim akcie dochodzi kulminacyjnego punktu.

Odalberta grał Zieliński! Miał chwile szczęśliwe, ale za mało „szlachetności w gestach”; niepotrzebnie i za często zakrywał twarz obiema rękami. Podobnie Loredan w wykonaniu Wawrowicza miał jednostajnością głosu, monotonią patetycznej deklamacji nawet w scenach domagających się naturalności, i zbyt jakrowem wybijaniem nosówki t.

Dnia 22 lipca tegoż roku (1815) zagrał Otella nowy aktor tragedjowy, Ignacy Werowski. Wcześniej był senacyjny ze względu na porównanie z Szymanowskim. Publiczność przybyła bardzo licznie i — jak donosi Iks w recenzji — połowa oklaskiwała debiutanta, a druga połowa wyrzekała sykaniami niezadowolonych.

Miejska

Biblioteka Publiczna

w Suwałkach

AN 15

wolenie. Sam Iks zajmuje stanowisko pośrednie; przyznaje Werowskiemu wiele zalet, jak szerokość umiała, wymowę milczania, dobre stopniowanie głosu, naturalne gesta i pozy; mimo to jednak utrzymuje, że nowy odtwórca Otella nie objął całości tej postaci, lecz dał mozaikę pięknych szeregów. Miał przytem „więcej rozciąlanej tkliwości, niż ognia krwi Afrykańskiej”; zdaniem zaś krytyka obyczaje europejskie tylko pozornie „ukształdily Otella”; z chwilą, gdy do jego serca wpadła iskra zazdrości, odsłania się pierwotne, namiętne podłoże jego duszy i wybucha w scenie mordu; gra ją o wiele lepiej Szymanowski, aniżeli Werowski. Oba jednak popełniają, zdaniem krytyka, błąd niewłaściwy, gdy zamordowawszy Hedelmone, zanostą ją uprzejmie na łóżko: „grzeczność ta do śmiechu tylko pobudza”.

Ciekawym rysem tego artykułu jest, jak widać, dążność do silniejszych, bardziej jaskrawych a zarazem bliższych Szele spirowskiej kreacji Otella efektów. W tym czasie już nie tylko przestała razić scena mordu, ale zaczyna się budzić — nawet poprzez grubą pokost roboty Ducisa — potrzeba głębszego i naturalniejszego wniknięcia w namiętny charakter marzyńskiego bohatera.

Oczywiście dopiero poznanie i zrozumienie oryginału nada właściwy rozmach tym postulatom; nastąpi to jednak o wiele później. A tymczasem opinja co do Otella jeszcze nie jest zupełnie jednolita. Gdy po umilknięciu Iksów fałszywy ich następca, ekskamotujący dla siebie tę głodną literkę, zabiera głos na łamach „Gazety Warszawskiej” w r. 1821, nie tylko gani grektora hrowskiego Sosnowskiego, który wystąpił gościnnie w roli Otella (3 sierpnia), ale i za się pochyla mu sam wybór roli. „Artysta przyjeżdżający — pisze, — który, jak się zdaje, zjednać sobie sławę usiłuje, więcej o wybór sztuk starać się powinien; mało kogo zajmuje dzisiaj Othello, gdyż każdy jest przekonany, że chyba w głębi step (sic) Afrykańskich znaleźć się może ktoś podobny do niaturalnego, podejrzliwego i wściekłego Othella”.

Taki głos o „murzynie weneckim” Ducisa odzywa się u nas jeszcze w r. 1821. Cóżby orzekł, gdyby zobaczył na scenie wulkan namiętności, szalejący w piersi angielskiego Otella?

Drukiem praca Osiańskiego nie wyszła; natomiast pojawił się przekład Antoniego Chomińskiego, „b. kapitana wojsk polskich”, w Wilnie 1829 r., pod poprawnym nagłówkiem: „*Othello albo Mow w Wenegji* (nie Murzyn, jak w komunikatach teatralnych). Tragedja w pięciu aktach przez pana Ducisa w języku francuskim wydana a na polski przetłumaczona”.

Z względu na datę ogłoszenia tej pracy jest ona niemal anachronizmem. W r. 1829 — zatem już po wystąpieniu Mochnackiego — reakcja przeciwko fałszowaniu Szekspira zaznaczyła się u nas w całej pełni. — Mimo to „b. kapitan wojsk polskich” nie tylko tłumaczy i ogłasza przeróbkę Ducisa, ale i poprzedza ją wstępem, o wiele już spóźnionym. Drukuje więc list dedykacyjny „do Michała Chłewińskiego”, w którym zachęca przyjaciela, jako znającego język angielski, do porównania Szekspira z jego „wychowankiem” Ducisem, — ogłoszenie zaś swojej pracy uzasadnia tem „jż nie wszyscy u nas posiadają tłumaczeń/eprozaitczn dzieł Szekspira ~~przez pana T...~~ ~~języka francuskiego~~ wydane”. Sądzi więc — zapewne nie mając oryginału — że *Owello* Ducisa zastąpić może, ba! nawet przewyżzyć *Otello* Szekspira. Cytujehowiem obszernyustęp z przedmowy, poprze dującej dzieła francuskiego pisarza, a w nim następującejuwagi o stosunku wzorudo przeróbki: „Szekspire (sic), prawie zupełnie pobawiony wychowania, piszący wpośród ludu jeszcze barbarańskiego językiem ledwoukształconym, dla sceny całkiem nie urządzonej, nie wiedział, a może i mało ważył te prawidła i tę przyzwoitość dramatyczną, których ściśle dostrzeganie znamienne nam teatr; co gorszego, miewał on częstokroć istotną i szlachetną piękność z wadami prostactwa a niekiedy z błędami przesady. — P. Ducis przez sztukę swoją... umiał przypro-

wadzić, dać stosankową miarę i podbić prawos ustanowionym w naszym dramatycznym systemacie olbrzymie i potworne tragika angielskiego dzieła; usiłował on rozwikłać proste i górne rysy od tej nieczystej mieszaniny, co je tak hańbiła, oddał zaś je z taką mocą ognia, z tem prawdy wyrażeniem, które stowarzysza i prawie trównywa należytość ~~nie~~ twórczego talentu z należytością twórczego genjuszu. Z drugiej strony ileż to on dodał myśli głębokich i męskich, uczuć podniesionych albo tkliwych do tego, co mu dostarczał wzór jego”.

Od siebie uszadnia Chomiński, dlaczego wybrał *Otello*, a nie inną tragedję Ducisa. Wydaje mu się, że *Maur w Wenecji* najodpowiedniej spełnia pedagogiczną misję teatru, gdyż „przynosi okropne wprowadzie, lecz pełne nauki obrzydliwa. Wrażenia, jakie sprawia, nie są prostą bojaźnią lub litością; odkrywa on w najgroźniejszym sposobie skutki nierozsądnej ufności pokładanej w sobie, i ufności drugim bez namysłu danej; ostrzega, że zgwałcenie praw przyrodzenia w sprawach rodzinnych do wzajemniejszych nas doprowadza wypadków”.

Z tego stanowiska rozbióra polski tłumacz charaktery wszystkich występujących osób, opierając tę analizę na rysach, dodanych przez Ducisa a nieznanymi Szekspirowi. A więc „*Otello* stawia nam obraz czulej miłości dostojnego rycerza”, — lecz plani go podejrzliwość i zazdrość, których skutkiem jest to, że „*miewieściał rycerz przy piękności*”; *Hedelmona*, pozbawiona opieki macierzyńskiej, „zapomina praw świętych rodzinnych, uszanowania i miłości ojca”. „*Ileż to nie zadży na widok (jej) zgonu córek i matki?*”; *Odalbert* jest zbyt dumny, surowy i bezwzględny; „*Loredan* piękny dla młodych jest wzorem. Dowodzi on, że starannie wychowany młodzieniec, oddalony od zgiełku świata, stroniąc od słych przykładów, pod styrc^{em} ojcowskiego rządu hamujący porywczosć płochego wieku, karny, woli ojca uległy, skromny, czuły na prawa czci i dobrej sławy”, — umieć pohamować namietności i rywala stać się przyjacielem” *Montenigo* znowuż jest wzorem dobrych ojców, podczas gdy

Pezaro jest srebrem nieprawości, a Hermancja „jest przykładem
 że dobranej opieki dla jedynego dziecięcia domu”.

Oto jak wygląda Szekspirowski *Otello*, oglądany przez przy-
 znaną Ducisa przeróbkę.

Podał nadto Chomiński we wstępie przekład dedykacji
 i „ostrzeżenia” Ducisa, rzecz samą przełożoną nieśmiało, trzynasto-
 głoskowym wierszem parzystym, na wzór naszej tragedji „naro-
 dowej”, zrzucił wreszcie tłumaczeniem warjantów i nutową
 wkładką pieśni Izory. W ten sposób uzyskaliśmy spólniony,
 ale jedyny w druku przekładprzeróbki Szekspira przez Ducisa.

Po *Hamlecie*, *Romeo i Julji* oraz *Otello* przyszła kolej na
Króla Leora w przeróbce Ducisa. Pracę tą, wystawioną w Pa-
 ryżu po raz pierwszy w r. 1783, poświęcił Ducis matce, której
 „całą zasługą — jak pisze w dedykacji — była dziedziczna czu-
 łość, wyszana z jej łona”. Ta „czułość” stanowiła wspólne tło
 lektury *Leora*, podjętej w granierodzinnej, a przerywanej czę-
 sto wskutek wzruszenia, które ogarniało czytającego i słuchaczy
 przy scenach bardziej sentymentalnych.

W „ostrzeżeniu” (*avertissement*), które poprzedza przerwóbkę,
 zaznacza Ducis, że podejmując zważając na największą skrupułów
 miał co do wprowadzenia na scenę francuską obłąkanego króla.
 „Nie zapominawalem tego — pisze — iż surowość naszych prze-
 pisów i delikatność naszych widzów obciążają nas łańcuchami,
 które łamie i odrzuca śmiałość angielska, pod których jednakże
 ciężarem musimy poruszać się na trudnych drogach, dochowu-
 jąc pozorów (*avec l'air*) łatwości i swobody. Jestem daleki od
 tego — dodaje śmiało Ducis, — ażeby uwierzyć, iż to przeła-
 mywanie przepisów, ta niezależność, posunięta nawet do ekscesu,
 zmniejsza w czemkolwiek sławę Szekspira, to jest najmocniej-
 szego i najbardziej zadziwiającego poety tragicznego, który istniał
 kiedykolwiek, geniuszu szczególnie obfitego, oryginalnego, nad-
 zwyczajnego”. *Króla Leora* pojął Ducis jako przedewszystkiem
 dzieło moralizatorskie, na które ojcowie prowadzić mają dzieci.

Lzy, które wyciska ta tragedia, najbardziej przysłużyć się mogą „obyczajom i cnocie”.

Głęboko sięgające zmiany zapowiada nam już spis osób. Jest ich tylko czternaście (w oryginale 18). Brak figur pierwszoplanowych: blazna, Gonerylli, hrabiego Gloster, Króla francuskiego (oraz dworzanina Kurana, doktora, starca, dzierżawcy w hrabstwie Gloster). Kordelja nazywa się (może przez analogję do późniejszej bohaterki *Oteila*) Helmondą; hrabia Kent zastępuje i Kenta Szekspirowskiego i hrabiego Gloster. — jako taki posiada dwóch synów: Edgara i Lenosa, który, jak widzimy, przybrał imię jednego z panów sakockich w *Makbecie*, a potem niema w akcji żadnego podobieństwa z „czarnym” charakterem bękartu Edmunda. Przybyły nowe postaci: Norkleta, biednego starca, zamieszkującego leśną jaskinię, Volwicka, drugiego oficera księcia Kornwalji, Strumora, przedstawiciela sprzyśniętych po stronie Edgara. Na swoimem miejscu pozostali tylko: Lear, Książę Kornwalji, Regana, Książę Albanji i Oswald. O Gonerylli słyszymy jedynie wzmianki w opowiadaniach pod imieniem Wolnerylli (*Volnérille*); udział w akcji Helmondy jest bez porównania większy, aniżeli Kordelji Szekspira.

Rzucając się naprzód w oczy zmiany idą w dwóch kierunkach: jedności miejsca i akcji. Absolutnej jedności miejsca Ducis nie osiągnął, niezmierną jednak bujność akcji Szekspira zdołał sprowadzić do dwóch miejsc: akt I i II rozgrywa się w zamku księcia Kornwalji, akt III, IV i V w lesie w pobliżu jaskini. Z podwójną, równoległą akcją tragedji Szekspira poradził sobie pisarz francuzki w ten sposób, że odciał poprostu cały udział Gloster, który stanowiącej wtórnej akcji. Pozostała zatem tylko tragedia Leara i jego córki, Helmondy.

Z uproszczeń tych wynika, że wszystkie sceny Szekspira, które nie wiążą się bezpośrednio z tą akcją, uległy zagracie. Ducis przekreślił cały akt I, zawierający ekspozycję tragedji. Dramat swój rozpoczyna od dialogu ks. Kornwalji z Oswaldem w chwili, gdy pobyt Leara u Gonerylli ma się ku końcowi.

Poprzednie wypadki zostałytu częściowo opowiedziane: dowiadujemy się, że Lear zrzekł się władzy i podzielił królestwo pomiędzy dwie córki. Koncept „próby serc” został opuszczony, Helmondę król wypędził, gdyż oskarżono ją o czyny niegodne. Dopiero w dalszym toku (w sc. 3-ciej) dowiadujemy się, że było to oszczerstwo, rzucane przez Wolneryllę, ażeby zapobiec małżeństwu króla duńskiego, Uryka, z Helmondą, a przez to nie dopuścić do dalszego podziału kraju. Wolnerylla oskarżyła najmilszą córkę Leara o tajemne spiski z Urykiem, wymierzone przeciw Anglii, a nawet o zamiary ojcostwa; — tem spowodowała jego klątwę i wygnanie Helmondy wraz z Kentem, który stanął w jej obronie. Jest to, jak widzimy, zupełnie oryginalne i — powiedzmy szczerze — bardziej naturalne rozwiązanie akcji, aniżeli u Shakspera: słabą jego stroną jest to, że jest opowiedziane, a nie pokazane.

W chwili rozpoczęcia dowiadujemy się, że Lear już zawiódł się na najstarszej córce, żałuje odtrącenia Helmondy, i kto wie, czy nie pragnie powrotu do władzy. Tak przynajmniej podejrzewa książę Kornwalji, który właśnie z tego powodu schronił się w obrotym zamku, przygotowany na odparcie ewentualnego zamachu ze strony stronników Leara i Helmondy, która znikła gdzieś bez wieści.

Głową tych stronników jest zakochany w córce Leara Edgar. On ocalił ją i ukrył w leśnej jaskini u starca Norkleta, on przeciąga na jej stronę, zresztą bez trudności, brata swojego, równie szlachetnego Lenoxa; on stanąć ma w nocy na ciele zebranych w lesie spiskowców, przy ichpomocy obalić „tyrana”, księcia Kornwalji, i przywrócić na tron Leara. Pod koniec I-go aktu rozchodzi się wiadomość, że Lear opuścił Wolneryllę, ale zamiast udać się do Regany, wyjechał w niewiadome strony („on dit que sa raison commence à s'égarer”).

Dopiero w II-gim akcie pojawia się bohater tytułowy na totnie. Przybywa do zamku księcia Kornwalji, gdyż dowiedział się, że może tam spotkać niesprawiedliwie wygnanego Kenta;

zali się przed nim na okrucieństwa i znęcania się Wolnerylli, o wiele drastyczniejsze, niż u Szekspira; wspomina skrzywdzoną przez siebie Helmondę i z niepokojem mówi o początkach umysłowego rozstroju: oto często widzi Wolneryllę, a niktiedy, jakby dla kontrastu, Helmondę; „Je malheur tôt ou tard ételadra ma raison” — zapewnia. — Liczy jeszcze na to, że Regina ~~zostanie~~ go inaczey. Ale gdy ta przybyła, bierze ją w objęcie za Wolneryllę i karci ostreimi słowy. Niebawem Kent, dowiedziawszy się o władczych względem Leara zamiarach księcia Kornwalji i jego żony, objaśnia starego króla o wszystkim, ten zaś rzuca klątwę na drugą córkę (w słowach zbliżonych do wzoru: „O nature... stécher" en l'esperance et le fruit dans son sein”), potem, zawiadomiony o grożącym niebezpieczeństwie, wraz z Kentem ~~opuścił~~ ~~zawiesz~~ ~~pomimo~~ ~~zabijanej~~ ~~burzy~~. ~~Ten~~ ~~woniec~~ ~~aktu~~ ~~zbiega~~ się, jak widać, z zakończeniem II-go aktu Szekspira.

Ale to zbliżenie jest tylko chwilowe. Akt III wypełniony jest treścią nową i zaledwo w drobnych szczegółach przypomina Szekspira. Scenerja przedstawia na tle nocy skalistą polanę leśną w głębi, pod starym dębem, widać jaskinię. Odbywa się akt przysiężenia. Edgar wyprowadza z jaskini Helmondę, a na jej widok wszyscy dobywają szpad i przysięgają zemstę „tyranowi” (t. j. księciu Kornwalji). Gdy wyszli, nadciąga wśród odgłosów burzy Lear, i w słowach zbliżonych do angielskiego prototypu wzywa orkan, ażeby zrotył się jeszcze bardziej (por. sc. 2 aktu III-go u Szekspira). Przybywa Kent, a dostrzegłszy jaskinię, chce schronić się tam z Learem. U wejścia spotykają starca Norkleta, któey w tej chwili zastępuje Szekspirowskiego „biednego Tomka” (Edgara). Lear w obłąkaniu zapytuje go, tak samo jak w tragedji Szekspira: „Aurais-tu done aussi donné tout á tes filles?”

Zjawia się Helmonda z Edgarem. Stary król bierze ją za Wolneryllę — a gdy po wzruszającej scenie udało się jej niemal przekonać ojca co do swojej tożsamości, ten chce siebie ukarać samobójstwem, i dopiero zaprzeczenie Helmondy, że ~~nie~~ jest jego córką, wstrzymuje katastrofę. Jest to znowu dalski

refleks ostatniej sceny IV-go aktu Szekspira, w której Lear nie śmie uwierzyć, że stoi przed nim Kordelja, i prosi ją o truciznę.

W akcie IV-tym Kent i Edgar pocieszają Helmondę, że wypoczynek i sen pokrzepiający wrócą Learowi przytomność (toż u Szekspira), potem wnoszą uspiętego starca (por. sc. 7. a IV-go u Szekspira). Lear, obudzwszy się, mówi:

„O! ~~What~~ qual spectacle now you!

~~Perceive you ~~the~~ ~~dear~~ ~~old~~ ~~father~~ ~~in~~ ~~his~~ ~~bed~~ ~~?~~~~

(podobnie u Szekspira: „Niepotrzebnie dobyłście mię z grobu”).

Zwolna, przy bardzo trafnym stopniowaniu, odryskuje zdetrionizowany król przytomność i wkońcu poznaje córkę. Na wiadomość, że żołnierze z Oswaldem na czele przeciekają las, kryją Leara w dziupli drzewa. Niestety Helmonda, posłyszawszy z ust Oswalda, że ojcu grozi śmierć, omdlewa, czem budzi podejrzenie i powoduje rozkaz ujęcia. W jej obronie wyciąga obecny przy tem Kent szpadę, a co gorsza, Lear wychodzi z ukrycia, i chcąc córkę ocalić, sam siebie demaskuje i zostaje przez żołnierzy wprowadzony wraz z Helmondą.

Akt V rozpoczyna się przed bitwą. Księżę Kornwalji wraz z Reganą postanawiają zgładzić Helmondę. Ta, wprowadzona przez żołnierzy, prosi o życie ojca. Wstawia się za obojgiem i dobry księżę Albanji, proponując oddanie mu w zakład Leara i jego najmłodszej córki, skutkiem czego obydwiemożna powstrzymać wojnę domową. Ale księżę Kornwalji odmawia — a śpiąc na pole bitwy, wydaje żonie tajny rozkaz zabicia Helmondy. Ta ostatnia zapewnia ojca, że zaraz powróci, choć wie, że Oswald prowadzi ją na śmierć.

Bitwa kończy się, jak u Szekspira, przegraną dobrej sprawy. Przybywa zwycięski księżę Kornwalji, prowadząc Edgara jako jeńca. Starego Kenta i króla Leara każe wrzucić do wleży, przy czem zapewnia go, że Helmonda już nie żyje, — co gdy Lear usłyszał, pada zemdlony.

Ale te okrucieństwa przebiegają miarę. Część żołnierzy na

werwanie Edgara przechodzi na jego stronę. Już miał jeden z nich przebić „tyrana”, gdy Edgar powstrzymał go słowami: „il est ton roi”, czem sprawił, że i pozostała reszta ~~zobowiązała~~ ~~oprzeczenia~~ ~~księcia~~, którego Edgar ~~koniecznie~~ ~~uwięzić~~. Wszyscy z czołą otaczają Lears, składają broń u jego stóp i podchylają przed nim chorągwie.

Alc nie na tem koniec radosnych niespodzianek. W scenie ostatniej wchodzi książę Albanj i prowadzi ze sobą — Helmondę. Ocalił ją w chwili, gdy Oswald już miał jej zadać cios śmiertelny, — przyciem zabił Oswalda. Teraz zwraca ją w objęcia Lears i zawiadamia, że obie sio córki zostały uwiecznione. Lear oddaje Helmondę w maliclistwo Edgarowi.

Tak sielankowym tonem kończy się najkrwawsza tragedia Szekspira w przeróbce Ducisa: tam jedenaście trupów, — tu jeden tylko Oswald poniósł karę śmierci, i to posaczoną; inni winowajcy pozostali przy życiu, skazani na więzienie. Sprawiedliwość bowiem stało się zadość. Zwyciężyła sprawa dobra, skończyły się niezręczności starego króla, „czuły” słuchacz francuski mógł z ulgą oddechnąć, na co nie zerwałoby zakończenie oryginalne.

Pod ręką Ducisa zmienił on bardzo znacznie swoją fiziognomję. Ustaliła się jedna akcja, inaczej założona, z całego szeregu odmiennych perypetyj skomponowana, ze zmianą nie tylko osób, ale i funkcji przez nie pełnionych. Na czoło wysunęła się obok Lears jego najmłodsza córka — i ich dzieje wypełniły osnovę. Zniknął cały wspaniale rozwinięty element refleksyjny, reprezentowany w tragedji Szekspira przez nieśmiertelną postać bliźniaka, „biednego Tomka” i samego Lears; — główny nacisk spoczął na tonie lirycznym, na głębi i ofiarności wzajemnego przywiązania ojca i córki. Zatarł się wszelki rys rubaszny, a ten nadmiar akcji, który mimo obciążenia równoległej osnovy dziejów Glostera jeszcze pozostał, wpełchnięty został w rozwlekłe sześciorzędne.

Mimo tak daleko i głęboko sięgających odpodobień, wy-daje nam się *Król Lear* Ducisa bliższym pierwowzoru, aniżeli

Otello. W przeróbce Ducisa pozostały i nie straciły uroku zasadnicze sceny obłąkania Leara. Działając one jeszcze dziś tywo i podnoszą ten akcent liryzmu, który tkwi w dziele Szekspira a rozproszony został jeszcze rozlewniej w przeróbce Ducisa. Wartości tego pierwiastka nie można przecoczać. Wszak w strukturze tragedji klasycznej, wypełnionej koturnowym patosem, liryzm tegotypu był wartością nową, która mogła być działać ze sceny odywco i podniecająco w kierunku poszukiwania odmiennych, romantycznych bródel. „Czułość” Ducisa, widoczna zarówno w *Otello*, jak jeszcze bardziej w *Królu Learze* i *Romeu i Julji*, jest bądź co bądź wynikiem antyracjonalistycznej reakcji. Tego tonu doszukiwał się Ducis przedewszystkiem w Szekspirze, a znalazłszy tam całą symfonię tego rodzaju dźwięków, przeniósł je i przetwarzał na użytek francuskiego teatru. Mimo całego pozanowienia dla szkoły francuskiej, wprowadził do tego teatru nietylko odmienny ton sentymentalny, ale nawet zasadniczo nowe motywy. Dość przypomnieć scenę morda i obłąkania. Ducis obie, choć z ciężkiem sercem, zatrzymał: albowiem właśnie energia sentymentalna, tkwiąca w tych obu scenach, była tak silna, że musiał jej ulec konserwatyzm przesądów estetycznych, tak silnie jeszcze obserwowany przez następcę Woltera.

Dnia 5-go kwietnia 1805 r. odbyła się „na benefis panny Bogusławskiej pierwsza reprezentacja tragedji w 5 aktach z angielskiego Pana Shakespear, na język francuski przez p. Ducis przerobionej, a na polski przez Ludwika Osińskiego przetłumaczonej, p. t. *Król Lear*”. Rola tytułowa — czytamy dalej w „Gazecie Warszawskiej” — „ojca przesładowanego przez dwie własne córki, między które w starości podzielił swe kraje, wystawiona była przez Pana Bogusławskiego w sposobie naturalnym i tkliwie aż do łez wzruszającym. Wezwanie jego na teatr po skończeniu sztuki wśród powszechnych oklasków dowodziływe z jego gry ukontentowanie (sic) publiczności i stanowi pochwałę, która najchlubniejszą jest wtenczas, gdy tak sprawiedliwie zasłużoną; Panna Bogusławska, grająca w tej tragedji rolę

Elmнды, trzeciej, cnotliwej córki Leara, dzieliła w części te poklaski licznie zebranej publiczności, umiejącej nadgrażać talenta*.

Zapowiedziany w tej notatce rozbiór dzieła pojawił się w dodatku do „Gazety Warszawskiej” z dnia 30 kwietnia 1805 r., po powtórnem przedstawieniu *Króla Leara* (25 kwietnia). Opiera się on na analizie L. A. Harpa, zamieszczonej w korespondencji tegoż z w. księciem rosyjskim, ~~potemniejszym~~ ~~carem~~ ~~Pawłem I~~. Zauważa przytem polski krytyk na wstępie, że „tłumacz poczynił w niektórych miejscach odmiany, zmniejszające błędy tej sztuki”. Następuje dokładne streszczenie tragedji Duncana, w którym krytyk podkreśla to, co wydaje mu się błędnem. A więc niedostatecznie uzasadniona obawa księcia Kornwalji wobec zdzieciinniałego Leara; zbędność postaci Lenoxa, który „tak jest niepotrzebny w sztuce, iż niewiadomo wkońcu, co się z nim stało” ~~i dlatego~~ to nie obchodzi; wprowadzony jest tylko w tym celu, ażeby „Edgar miał przed kim czynić rozciągły wykład rzeczy”. Całą treść I-go aktu uważa krytyk za „równie długą, jak zawiklaną”, tak, że nawet miejsce akcji jest niejasne. Tak samo niewiadomo, gdzie rzecz dzieje się w akcie II-gim i dlatego „osoby na niewiadome to miejsce schodzą się”. Zadziwia również, dlaczego księżę Kornwalji i Wolnerylla, obawiając się Leara „nie mają na niego baczności i pozwalają mu się tulać”; dlaczego w akcie III-cim opuścił Kent w czasie burzy obłąkanego starca. „Starzec gormaża z wiatrami i niebezpiecznymi mówiąc, że nie są jego dziećmi, że nie im nie dał (podkreślenie oryg.), że wystawia im nagość swojego czoła etc. (w polskim rozmowa ta jest skrócona i zmieniona). Wszystko to może здаwać się nieco nadzwyczajnem; lecz odpowiedzą: on jest warjat — i wszystkiego zbęda. Oh! jak wygodną bardzo jest rzeczą wprowadzić warjata na teatr, aby zmyślonem obłąkaniem wymówić i zakryć prawdziwe wady”. Po spotkaniu Leara z Helmondą „spektator spodziewa się, iż nastąpi poznanie... ale autor potrzebował czwastego aktu i zadowolając się z najpiękniejszą sceną przedlute-

obłąkania Learsa oraz apostrofy jego córki doziół, zupełnie niepojętej dla krytyka racjonalisty.

Recenzent polski powtórzył te zarzuty, dodał nadto objaśnienie Laharpa, dlaczego *Król Lear* zyskał na scenie francuskiej powodzenie: oto z tej przyczyny, „wówczas teatr ten powstał być zgromadzeniem ~~wybitnych~~ ~~znawców~~ i osób, posiadających wiadomości i dobry gust”.

Zdawałoby się, że pierwszy polski krytyk *Króla Learsa* podziela w zupełności stanowisko Laharpa. Tymczasem niespodziewanie pod sam koniec artykułu oświadcza, że tak nie jest. „My — pisze — w tej mierze uważamy przeciwnie, iż znajdując się w tej sztuce niektóre sytuacje tak tliwie i wzruszające, iż ~~spektator, ślad za~~ ~~zawieszoną~~ ~~zapomnianą~~ ~~przez~~ ~~niektórych~~ ~~osób~~ o błędach sztuki i poklaskuje temu, co go tak czule porzuciło”. Ten dostrzeżenie emocjonalnego pierwiastka tragedji jest cenne, gdyż ~~nie~~ ~~ma~~ ~~szanse~~ ~~nowy~~ ~~hierarchii~~ ~~który~~ ~~w~~ ~~przebiegu~~ ~~historii~~ nie został zatarty.

Rola Learsa stała się najwybitniejszą kreacją aktorską Wojciecha Bogusławskiego. Totem gdy w r. 1816 zjechał do Wilna na gościnne występy, oczywiście wystąpił i w tej popisowej roli. Zajął się tem przedstawieniem nieznaną autor w „Tygodniku Wileńskim” (1816, II, str. 24). „Wczoraj — donosił dnia 17 maja — dana była na naszym teatrze tragedia Szekspira *Król Lear*, tłumaczona z angielskiego na język francuski przez Laplasa, z Laplasa naśladowana przez Diusysa, z Diusysa przetłumiona na język polski, a to z tak doskonałym stopniowaniem, że między tylk rękami genjusza Szekspira niewiadomo gdzie się podział”. Po tem bardzo postępowem spostrzeżeniu podaje krytyk ciekawą wiadomość, że „przesłej zimy w Wilnie dana taż sama tragedia innego tłumaczenia, zbitała się bardziej w postępie akcji do układu dzieła Szekspira... Spektator, przy całym zaniedbaniu prawideł artystotelesowych, do naszych wystaw teatralnych mało stosownych, mógł w niej naówczas rozpoznać dziełowiełkiego oryginalnego genjusza, niewyczerpanego w swoje

środki i osobliwego zjawy serca ludzkiego". A wyśmiewając pracę Dacisa, stosuje do niej krytyk słowa Naruszewicza:

Ni opólcza, ni płacze zrobił.
Śmiechem tylko przysposobił.

W dzień latpótniej, gdy dla 62-letniego podówczas „ojca polskiego teatru" urządzono w Warszawie benefis, — wystąpił Bogusławski w roli Lears. Ówczesny recenzent położył znowu główny nacisk na wrzuceniową wartość, która pokrywa „błędy sztuki". Nieszczęścia starego króla „każdego do łez wrzucić muszą". Podobnie jak pierwszy recenzent, tak i krytyk *Leara* z 1822 roku za główny błąd tragedji poczytuje rozwiązanie i „nienaturalny obraz obłąkania Lears", cytując jako przykład tę samą scenę niepoznania Helmondy. Co więcej, dopuszcza się plagjatu, odpisując w tem miejscu cały ustęp z rocznika 1805, a i w dalszym ciągu streszcza wywody swojego poprzednika. W ten sposób uproszczony „rozbiór" zamyka własną uwagą, że „jenjusz tylko Szakspera mógł podobne dzieło utworzyć, w którym wyczerpane zostały wszystkie środki, wzbudzające politowanie".

O popisowej roli „weterana sceny narodowej" wyraża się krytyk z najwyższą pochwałą: „Widzieliśmy go jeszcze dzisiaj takim — pisze, — jakim był przed 17 laty, kiedy po raz pierwszy w tej sztuce wystąpił; jak wtedy, tak i teraz gra jego łączy widzom wycisnęła; jak wtedy, tak i dzisiaj publiczność wywołała znakomitego artystę po sztuce". Helmondę grała Nacewiczówna („zasługuje na pochwałę"), Księża Kornwalji „bez powagi i czucia" Jastrzębski; Edgara „ciągle lepiej" Piasecki, Oswalda, przybrany w świetny strój rycerski, ale jakakolwiek się i śmiech wzbudzający — Zieliński.

Z krótkiej recenzji „Gazety Warszawskiej" dowiadujemy się, że 27 listopada 1807 r. „pierwsza była reprezentacja tragedji w 3 aktach z niemieckiego tłumaczonej pt. *Elfyda*. Autor niemiecki wzięł rzecz z Szakspera". Poślowat Odłowski, mówiąc

Regulskiego przełożona, *Makbet*: — w przeciągu roku grana była wedle *Rocznika teatru warszawskiego* pięć razy. O tłumaczu polskim wiemy tylko tyle, że przełożył nadto *Meropę Woltera* (*Pam. Warsz.* 1815).

Dla dziejów polskiego Szekspiryzmu wystawienie *Makbeta* na podstawie tekstu Schillera posiada ważne znaczenie. Nie jest to bowiem przeróbka, odpodabniająca pierwowiez po myśli panujących wówczas uprzedzeń szkoły francuskiej, ale próba inscenizacji dzieła Szekspira bez głębiej sięgającego zacierania istotnych jego cech. Podjął się wszak jej i przeprowadził na scenie wejmarskiej w r. 1800 najwybitniejszy uczeń Szekspira, oparłszy się na dokładnem tłumaczeniu Eschenburga, z którego nawet jedną scenę dosłownie przepisał (a mianowicie wstępną scenę czarownic z IV-go aktu)¹.

Toteż zmiany Schillera powodują się przeważnie koniecznościami teatralnych wymagań, trzykrotnie tylko dotycząc istotnych właściwości dzieła. Zmiany zewnętrzne polegają: na rozdzieleniu scen, złączonych w oryginale bez względu na wchodzenie lub wychodzenie pewnych osób; na zmniejszeniu liczby miejsz akcji — a to: w I-ym akcie z siedmiu zmian do trzech, wględnole czterech, w II-ism akcie caly czas bez zmiany („pokój”), w III, IV i V-ym trzy zmiany; na wypuszczeniu dwóch scen podrzędnych: na zamku Macduffa (akt IV, sc. 2) oraz Hekaty i trzech czarownic w przedostatniej (5) scenie III-go aktu; na drobnej zmianie konstrukcyjnej, która polega na tem, że akt III kończy się w inscenizacji Schillera czwartą sceną oryginahu, — scena piąta, jak wspomnieliśmy, została skreślona, a scena szósta rozpoczyna, jako pierwsza, akt IV tekstu Schillera; wreszcie na skreśleniu pięciu osób drugorzędnych, amianowicie: Lady Macduff, syna Macduffa, posłańca (skutkiem opuszczenia sceny na zamku Macduffa) i panów szkockich: Mentelitha i Cathnessa.

¹ Eschenburg, *W. Shakespears's Schauspielc.* V Bd. Zürich 1776, — Schiller Werke w „*Deutsche National-Literatur*”, Bd. 121/2. Stuttgart

Trzy zmiany istotne nie sięgają również zbyt głęboko. Wstępną scenę czarownic rozszerzył nieco Schiller, dodając od siebie około 14 wierszy, w których podniesiono wolność woli i swobodę wyboru pomiędzy złem a dobrem; o Makbecie mówią czarownice jako o człowieku szlachetnym, w którego moce jest oparcie się przygotowanym dla niego pokusom. Körner nie był tym pomysłem zbyt zbudowany; w liście do przyjaciela zaznaczył, że ścisły Szekspirjanin nie pochwali tej wkładki, której Schiller broni w odpowiedzi względem na psychikę widzów („weil die Masse des Publikums zu wenig Aufmerksamkeit hat und man ihr vordenken muss“).

Drugie odstępstwo od oryginału napotykaemy w powtórczej scenie czarownic (akt I, sc. 3, — u Schillera 4). Tutaj wymyślił niemiecki dramaturg całe opowiadanie czarownicy o rybaku, któremu podrzuciła skarb do wyłowienia, co tak popsulo jego charakter, że wkońcu został zbójcą i skończył samobójstwem. Epizod ten — drukowany także osobno (w *Taschenbuch der Liebe und Freundschaft*) — zastępuje niezawiniony pościg żeglarsza przez złość czarownicy. Zarówno poprzednia, jak i ta zmianawyniknęły z głębszych pobudek, a mianowicie z zapamiętania Schillera na głęboko moralną misję teatru (*Die Bühne als eine moralische Anstalt betrachtet*).

Trzeciawersiodziemianna istotna dotyka monologu odwróconego w akcie II (sc. 3, — u Schillera 5). Jeskrawy komizm tej sceny działa w oryginale nadzwyczajną siłą sytuacyjnego kontrastu; tego Schiller nie rozumiał, inaczej bowiem nie byłby zastępował monologu dobrośliwą piosenką poranną (*Verschwinden ist die finstre Nacht, — die Lerche schlägt, der Tag erwacht*).

Podaliśmy tekst Schillera w dokładnem zestawieniu z oryginałem, ażeby poznać w przybliżeniu pierwszą postać Makbeta na scenie polskiej. Nie wiemy wprowadzić dokładnie, jak ze swego zadania wywiązał się Reguński, ale już sam fakt, że nie zwrócił się do istniejących przeróbek francuskich, lecz obrał tekst Schillera, dowodzi trafnego wycucia właściwej drogi.

Mimo zmian, jakie wprowadził Schiller, tragedia Szekspira uka-
~~wała się~~ wała się tym razem w formie bez porównania mniej znie-
 kształconej, aniżeli w opracowaniach Mendiera i Ducisa. Nie
 była to wszak przeróbka — ale inscenizacja, dokonana przez
 twórcę „romantycznej” *Dziwnej Orleańskiej*.

I dziwnym zbiegiem okoliczności *Makbet*, który przez kła-
 syków uważany był za tragedję najbardziej zbliżoną do typu
 francuskiego, a przez Osińskiego oceniany był nawet bardzo
 wysoko, — pojawia się u nas w postaci stosunkowo najmniej
 uszczupionej, tem samem odskakują ~~—~~ — swoiścią swojej struktury
 od tych „uczylizowanych” przeróbek francuskich, w których
 poznaliśmy przedtem inne tragedje Szekspira. Obok *Hamleta*
 Schrödera oznacza *Makbet* Schillera tę drugą, bliższą prawdy,
 niemiecką drogę, na której równoległe z francuską dochodzą
 nas pierwsze odgłosy myśli Szekspira.

Niejakie wyobrażenie o przekładzie polskim *Makbeta* daje
 wykład Osińskiego, poświęcony Szekspirowi. Podaje w nim pro-
 fesor warszawski dokładną analizę dzieła, które uważa za naj-
 cenniejszy utwór Szekspira, przyczem opiera się i na cytatach
 z „polskiego tłumacza”, a tym wówczas mógł być jedynie autor
 teatralnego tekstu, Regulski. Widzimy z wyjątków, że przekład
 dokonany był prozą i nie trzymał się ściśle wzoru. Lady Makbet
 nazwaną została Elfydą; w chwili popełnionego na Dunkanie
 mordu tłumacz „daje słyszeć grom piorunu”, co mu wytyka
 Osiński jako niepotrzebny dodatek. Natomiast pochwytuje mu za
 dobre, że w scenie aktu IV-go, „kiedy trzy piekielnesiostry od-
 prawują swoje obrzędy, — tłumacz polski nader sprawiedliwie
 opuścił to dziękwyliczenienazwiskich przedmiotów, które Szyl-
 ler w przekładzie swoim dlatego pewnie zachował, aby dał lepiej
 znać autora, nie dlatego zaś, aby one w wystawieniu dzieła
 mocy jakiej udzielały obrazom”. Naogół określa Osiński prze-
 kład polski jako „ładki i mocny”.

Znamy późną recenzję *Makbeta*, ogłoszoną w „Gazecie War-
 szawskiej” po przedstawieniu w r. 1825 (wrzesień). Charaktery-

„Dziennik powszechny“ ogłaszał przez cztery dni z rzędu (od 6—9 maja) artykuły protestujące, przyczem dwa odrzucił, gdyż „przekraczały granicę przyzwoitości“. I te jednak, które wydrukował, uderzają w tak głośny ton oburzenia i zużywają tyle słodkiej satyry, że sprawa Ducisa musi być w Polsce 1829 r. zgóry uznana za przegraną. Protestujący nie mogą wyjść ze zdziwienia, iż są jeszcze w Warszawie tacy, którzy przekładają Ducisa nad Szekspira: „Oto patrzcie — wołają, — przeparte u rogatek warszawskich legjony jeszcze się srodą: zaciągają Welitów, sypią szanice za kulisami i osłoniły trójnóg jedności sławnym tytułem, jakgdyby wieniec Apollina dały się osłonić Morfeusza kajdany“; z oburzeniem piętnują „zniewagę, ucrynioną pamiętce i cieniem Szekspira“, wylizują „poprawki“ Ducisa i wskazują sceny, zabezpieczające miły sen. Najciodsłwszy z opo-
 nentów (podpisany literą J) pozornie broni Ducisa i klasyków, — w rzeczywistości wyszydza dotkliwie i klasyków i dyrekcję teatru.

Zatakowany z wielu stron Ludwik Osiński zwraca się do redakcji „Dziennika“ z prośbą, ażeby zechciała „światłem swym zasłonić niewinnych od straszego monopolium rozumu i nauki i gniewu nieubłaganego gromiących artykułów“, — ale w powietrzu wisi najcięższy cios, jeszcze nie zadany, lecz już zapowledziany notatką „Gazety Polskiej“, że „pomści zniewagę, mającą się wyrządzić Szekspirowi i teatrowi narodowemu“ (6 maja). Cios ten zada Maurycy Mochnacki, *magnas partis* krytyki romantycznej.

Artykuł Mochnackiegopt. „*Makbet* Szekspira i Ducisa, drukowany w „Gazecie Polskiej“ 10 maja, w sam dzień głośnego przedstawienia, ujmuje rzecz bardzo szeroko. Przedewszystkiem zapytuje autor, co mogło skłonić dyrekcję teatru do zastąpienia dotychczasowego przekładu tłumaczeniem parafrazy Ducisa. Przypina Mochnacki, że ów przekład był „dość niedbały... obcięty, okrzęsany. Przecież nie zatarły się w tym złym przekładzie wszystkie cechy angielskiego pisarza. Zostały jeszcze nietknięte rysy ogólne, ośalał ogólny efekt... Aczkolwiek dużo zmie-

niony... *Makbet* Szekspira sprowadzał jednak publiczność i nieraz gmach teatralny licznym widzem napędził. Sprawiały to błyski potężnego geniuszu, których ani zła pobieżna, ani wytwórczość rzeczy i gra artyściw, sztucznem zrozumieniem i myślą ~~autora — zupełność niemożliwa, ani rezultat — mniej potrzebna~~ zmiany i obcinania przyjąć nie zdołały".

Obowiązkiem przeto kierownictwa teatru było posłuchać głosów „światlejszej krytyki w dzisiejszych Niemczech, w Anglii i we Francji” — i postarać się „o lepszy, rzetelniejszy przykład — dla ukazania tego dzieła w prawdziwym świetle i właściwszej postaci”. W ten sposób ujrzelibyśmy „na scenie oczystej rzecz nową, nieznaną ~~nam~~ w Pruszech: pierwszą, prawdziwą trajedię” (podkr. Mochnackiego), ~~— a skutkiem tego poprawi-~~ byśmy, „na czem istota trajedii zalety” (podkr. Mochnackiego). Tymczasem dyrekcja postępuje wprost przeciwnie i wystawia *Makbeta Ducisa*, „w którym ~~nie ma ani cienia ani~~ śladu starego, szczerego *Makbeta Szekspira*”; a czyni tak, jakkolwiek nawet w Paryżu i w tej przeróbki nie gali. Widocznie więc przenosi Ducisa nad Szekspira.

Tak niesubstancyjny i anachronistyczny bąd zwalcza Mochnacki szeregiem argumentów. Wskazuje nowoczesny pogląd krytyki zachodniej na Szekspira; cytuje Jonesa, Home'a, Lessinga, Herdera, Bouterwicka, Jean Paula, Goethego i Schległów, zgodnych w tem, że „na Szekspirze gruntuje się powodzenie i doskonalenie stopniowe wszelkiego systemu literatury dramatycznej” i „ładziei Szekspira samowolnie poprawiać i przekształcać nie godzi się”.

A podczas gdy taka opinja ustalała się na Zachodzie — myśmy „przekładali wtenczas trzynastomiarowym wierszem klasyczne trajedje i rozdzieliliśmy się zdaniem krytyków francuskich”. Tego Mochnacki nie gani, rozumie bowiem historyczną konieczność tej pracy; co więcej, — pojmuje, że dawniej, nie doceniając Szekspira, można było przedstawiać jego przeróbki. „Ale teraz w r. 1829 wieku dziewiętnastego ogłaszać... *Ducisa*, który, jak słusznie twierdzi „*Dziennik Powszechny Krajowy*”, jest

najnieodolniejszym naśladowaniem i najprzyworniejszym przekształceniem, na jakie się kiedykolwiek bądź zdobyć mogła zachwalność prerabiaczów i naśladowców tragedji szekspirowskich dla odjęcia tym niezrównanym dziełom wszystkiej mocy, wielkości i przynęty; teraz, mówię, ogłaszać po tylu rozprawach... reprezentacją *Mokbeta* Ducisa, nie jest to chcieć patrzeć jeszcze przez okulary francuskiego Szekspira? Nie jest to chcieć czynić zniewagą pamięć i cniom tego pisarza...? Nie jest to chcieć ubliżyć godności naszej polskiej sceny, szukając tego w mętach, czego w czystym źródle dostać można?"

W dalszym ciągu analizuje Mochnacki przeróbkę Ducisa, wtykając najbardziej jaskrawe przekształcenia. Zauważa, że są dzieła nieśmiertelne, które trwają ponad czasem i przestrzenią (*Iliada*, *Pieśń Dantego*, *Raj Milтона*, *Hamlet* i *Mokbet*), a zaś, którzyby próbowali je zmieniać i prerabiać, są jak złodzieje, zakradający się „dowarsztatu artysty”: „mają te samonarzędzia, te same sprząty, tykoż tej sprawności nie mają i tego dowcipu”.

Z tego punktu widzenia ocenia Mochnacki francuski klasycyzm, który okazuje się szczególnie jaskrawym fałszem tam, gdzie powoduje „helenizowanie romantycznych nawet utworów”. Literatura starożytnej Hellady była oryginalną, przystosowaną do potrzeb narodu; Rzymianie wstąpili pierwsi na fałszywą drogę naśladownictwa, a cóż dopiero Francuzi za Ludwika XIV. „Nigdzie naśladowstwo nie doprowadziło do zamierzonego celu, bo nie przeciwniejszego greckiemu klasycyzmowi, nie przeciwniejszego rozumowi, jako ta chęć wskrzeszenia klasycyzmu”. „Ta usilność urodziła *Mokbeta* Ducisa. Ta ta usilność może go i wprowadza na scenę naszą. Czerwony afisz, niedziela, tyrady, okłaski, wywołanie tłumaczaiaktorówiędą w pomociej usilności!”.

Tut pod tym artykułem czytamy zawiadomienie: „Dziś pierw tyraz tragedja Szekspira podług prerobienia Ducisa pt. *Mokbet*”.

Przerabiając *Mokbeta* kierował się Ducis temi samemi pobudkami, co przy innych pracach tego rodzaju. Sądził więc, że dla zapewnienia powodzenia angielskim tragedjom należy usu-

nęć z nich to wszystko, co mogłoby urazić smak francuski. W przedmowie do *Makbeta* — „najstraszliwszego ze wszystkich utworów” Szekspira, jak sądzi Ducis, — zapowiedział zatarcie wrażenia grozy (*l'impression de l'horreur*) oraz kolejne a ostrożne

W myśl tego założenia znikają z dzieła sceny czarownic. Jedyńc w warjantach podał Ducis *ad libitum* króciutką a odmienioną scenę „trzech furij”, celem ewentualnego utycia jej na zakończenie I-go aktu; aby jednak i tak nie wypadła zbyt jaskrawo, poucza Ducis w scenariuszu: „elles sortent toutes ensemble du milieu des rochers et ne se laissent apercevoir qu'un momentou mēmeelles peuvent'échapper sans être vues du spectateur”. Prorocześnosc czarownic jest niewidzialna („zamknięta w przepokojach” — ~~dziwi Makbeta~~), ~~została~~ ~~zabaw~~ ~~rzech~~ ~~posuwa~~ ~~się~~ ~~niamal~~ ~~całkowicie~~ ~~odrębną~~ ~~kolcją~~. Makbet zabija wprawdzie Dunkana, ale skruszony, powraca na drogę cnoty i oddaje koronę wręce jegosyna. Ukaraną zostaje jedynie Lady Makbet, nazwana Fredegondą: zostaje pod koniec uwięziona, albo (wedle wersji w warjantach) sama odbiera sobie życie.

Przybrało dzieło fakturę, zbliżoną do klasycznej. Liczba osób została zredukowana do dziesięciu; skreślono Banka (i oczywiście wizję jego ducha), Makduffa wraz z rodziną, Donalbaina i L.; akcję zamknięto w zamku Inverness (w aktach II—V) oraz w pobliskim lesie (akt II); rozwlekłe tyrady i opowiadania zastąpiły czyn dramatyczny.

Tę postać *Makbeta* przełożył na język polski Franciszek Gąsiorowski a wystawił Osipiński, mimo tak głośnych protestów krytyki. Nawet zachowujący ton umiarkowany recenzent „Gazety Warszawskiej” stwierdza na samym początku: „Nie trzeba wielkiej znajomości sztuki, żeby czuć, jak dalece *Makbet* Ducisa niższy jest od *Makbeta* Szekspira, albo raczej jak bezkorzystna a nawet szkodliwa była praca Francuskiego autora, pragnącego przyswoić sobie i literaturze narodu swego dzieła angielskiego Sofokla. Ktokolwiek zna *Makbeta* Szekspira, ten

z boleścią dostrzega w przerobieniu francuskim całość rozczarowaną, zeszpeconą i do niepoznania odmienioną". Krytyk przytacza zdanie Geoffroy'a na dowód, że nawet we Francji istnieje relikcja przeciw transformacjom Ducisa. Uważała, że ten ~~ostatni w r. 1815 drukuje „Pamiętnik Warszawski” artykuł~~ ~~„Makbeta”, który zupełnie inaczej pojmuje i wyklada Schlegel~~. Gani pominięcie ludowego pierwiastka nadprzyrodzonego, który uosabiają czarownice; zastąpienie tryków opowiadaniem; zatarcie języka oryginału. „Dzieła wielkich autorów, jakim był Szekspir — pisze recenzent, — powinny być święte i nieetykalne. Chcieć je przerabiać i poprawiać, jest to sięgać na nie ręką świętokradzką. Wszystko w nich, nawet uchyleńia, szanować należy. Z tych uwag i to wypływa, że Dyrekcja Teatru Narodowego mogła była wstrzymać się od wystawienia na scenie dzieła Ducisa”.

Oto konkluzja, do jakiej dochodzi niemaljednomyslnie krytyczna opinia polska w r. 1829.

Cały ten ciekawy i pouczający epizod, związany z *Makbetem*, posiada znaczenie symptomatyczne. Dowodzi wszakże, iż w r. 1829 już był się u nas dokonał przełom w problemie Szekspirowskim. Zrazu wielbiona, później tolerowana maska francuska, pod jaką prezentują nam „dobroć polszczyzny” — zostaje ostatecznie zrzucana. Już w r. 1815 drukuje „Pamiętnik Warszawski” artykuł, krytykujący wydanie Bowlera, który powypuszczał z dzieł Szekspira miejsca „nieprzystojne” (Nr. 38). W krytyce teatralnej odzywają się coraz częściej protesty z racji przedstawień *Hamleta* i *Króla Leara*. aż wreszcie wybucha burza opozycji, kiedy Osinski w r. 1829 ośmielił się wystąpić z przeróbką *Makbeta*.

Jest to zakończenie tego procesu, który rozwija się dookoła pierwszych polskich przedstawień Szekspira, jako po linii najbliższej, — a równocześnie dokonuje się na znanej o wiele bardziej drodze rozważań teoretycznych, nie słyszonych bezpośrednio z działaniem teatru Szekspira.

OD KLASYKÓW DO ROMANTYKÓW

Czem dla teoretyków Stanisławowskich był w stosunku do Szekspira Wolter, tem dla późniejszych staje się August Wilhelm Schlegel. Jego odczyty *O dramatycznej sztuce i literaturze* (*Ueber dramatische Kunst und Literatur*), wygłoszone z wiosną 1808 r. w Wiedniu a wydrukowane w Heidelbergu (1809—11), posiadają dla kultu Szekspira w całej Europie znaczenie epokowe. Przetłumione na język francuski już w r. 1814, zdobywszy niezmierny rozgłos we Francji, gdzie zresztą napełniają już licznokola wielbicieli Szekspira, — wstrząsają wszędzie do głębi podstawą dramatu klasycznego i godzą skutecznie w samo centrum Wolterowskich o Szekspirze komunalów. W Polsce zarówno klasycy, jak i romantycy, dzieło Schlegla czytają skwapliwie: jedni próbują z niem polemizować, inni z entuzjazmem przyjmują jego wywody: zbyt bowiem jest głośne i poważne, ażeby można było przejść nad niem do porządku.

Jest tych odczytów piętnaście. Postawiony w nagłówku problem omawiają one w trzech częściach, a mianowicie: *Dramat klasyczny, Naśladowcy dramatu klasycznego, i Dramat romantyczny*. Dwie pierwsze części, obejmujące 11 wykładów, wypełniają dwa tomy, ogłoszone w r. 1809; część trzecia pojawia się o dwa lata później. — Tom pierwszy wyklada w siedmiu odczytach ogólnie zasady poezji klasycznej i romantycznej, podział dramaturgji, istotę tragedji i komedji, wreszcie dramaty starożytnej Grecji; tom drugi omawia ~~teatr rzymski, włoski i fran-~~

owski aż do nowych usiłowań Diderota i Beaumarchais'go (*Rührendes Drama*). Zasadnicze znaczenie mają wykłady IX i X, poświęcone teatrowi francuskiemu. Tu jest jądro negatywnej strony całego zagadnienia. Schlegel omawia stosunek Arystotelesa do teorii francuskiej. Rozbiera trzy jednostki i wykazuje złe skutki zbyt ciasnego przestrzegania przepisów; rozpatruje romantyczne pierwiastki w *Cydzie* Corneille'a, — co spożytkował u nas Morawski w swojej recenzji; wyjaśnia jedność idei dramatycznej na przykładzie rzeki o kilku odnogach (wnet powtórzy to Węzyk); dramat klasyczny porównuje z rzeźbą, romantyczny z malarstwem; w końcu przeprowadza polemikę z Wolterem. W odczycie X-ym wykazuje wpływ prawideł na postać francuskiej tragedji; rozbiera pojęcie godności tragicznej; wytyka konwencjonalizm i fałszywy system ekspozycji; kreśli ogólną charakterystykę Corneille'a, Racine'a i Woltera, a dając przegląd ich dzieł, wywodzi, że sami niezawsz ściśle dotrzymywali trzech jednostki; za największe arcydzieło tego typu uznaje *Atalję* Racine'a.

Te wywody Schlegla mogły być działać, od r. 1809 począwszy, jako przygotowanie dla pozytywnej strony zagadnienia, która ogłoszoną zostaje w r. 1811. Z tych czterech ostat nich odczytów — XII i XIII zajmuje się teatrem angielskim, XIV hiszpańskim, a XV niemieckim. Owe cztery wykłady — to proklamacja teatru romantycznego, bez porównania bardziej doniosła, aniżeli późniejsze wystąpienie Wiktora Hugo.

Centralną i esencjonalną częścią tej proklamacji — a zarazem całego dzieła — jest odczyt XII, poświęcony Szekspirowi. Jest to synteza długoletnich rozmyślań znakomitego pisarza nad sztuką Szekspirowską, kamień węgielny całego współczesnego studjum o Szekspirze. Przeprowadza autor naprzód porównanie teatru angielskiego z hiszpańskim oraz zastanawia się nad duchem romantycznego widowiska — potem, przystępując do analisy twórczości Szekspira, którą już dawniej rozpoczął róz Dławą o *Romeu i Julji*, omawia dane biograficzne, zwalczając

przytem komunal o braku wykształcenia Szekspira i „barbarzyństwie” jego epoki. Dowodzi, że w kompozycji arcydzieł Szekspira nie można niczego ani ująć, ani dodać: rozpatruje mistrzostwo charakterystyki, bystrość obserwacji, zdolność wtywiania się w każdy typ (tu cytuje porównanie Goethego z kryształowym zegarkiem, powtórzone w jednej z naszych recenzyj), znajomość serca i umiejętność oddania gry namiętności, obszerność skali charakterystyki (różnecznicy, narody, klasyspołeczne, świat nadmysłowy), wieszanie tragizmu z komizmem, ironję, właściwości dykcji Szekspira (jak Proteus zmienia toni barwę). Przechodzi następnie kolejno dzieła Szekspira: komedje, tragedje (omawiając Makbeta, karcii Schillera z powodu zmiany charakteru czarownic), tragedje rzymskie, sztuki historyczne angielskie i i.

Dla rozwoju polskiej teorii mają powyższe wywody Schlegla znaczenie przełomowe: one paraliżują ostatecznie wpływy Wolterowskie, i — posilkując się pomocą pokrewnych sobie sądów — torują w Polsce drogę romantycznej dramaturgji.

Niejednokrotnie spotyka się cytaty z dzieła Schlegla w recenzjach teatralnych. Po raz pierwszy — o ile zauważyliśmy — wymienia go Iks w ocenie *Ataśi* 20 stycznia 1816 r., a w kilka miesięcy później, po przedstawieniu *Hamleta* 6 sierpnia 1816 r., cytuje tytuł epokowego dzieła. Ale już przedtem czyni z niego użytek w całej pełni Franciszek Wężyk, w rozprawie *O posazii dramatycznej*, przedłożonej warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk w tym samym roku, w którym pojawiła się trzecia część odczytów Schlegla.

Pierwszy cytat z odczytów Schlegla ma charakter polemiczny. Chodzi o „jedność dramatycznego działania” (rozdz. VI, § 1: O treści czyli osnowie dzieł dramatycznych)¹. Wężyk przyznaje, że są osnowy, które nie mogą się obejść bez ubocznych

¹ Zob. Tomko w: *cz. Staw*, *Przegląd do historii romantyzmu w Polsce*, Kraków 1878.

epizodów. Ale pogląd Schlegla w tej mierze uważa za zbyt daleko idący. „Ani pójdziemy za zdaniem tego niemieckiego pisarza — pisze, — 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 wpadają... Czyliż nie można (mówi on dalej) do takiej wysokości podnieść słuchacza, ażeby z niej podobne działania widzieć i ogarnąć potrafił...”. Zdaniem Wętyka można to uczynić tylko w takim razie, jeżeli boczne odnogi niezbyt odstrychnęły się od głównego koryta, to znaczy, jeżeli epizodynie oddalają się zbyt od głównego toku akcji dramatycznej. W „zdaniu sprawy” sąd konkursowy dodał i ten argument, że „niekiedy rzeka dzieli się na drobne koryta, które się już więcej z sobą nie łączą”, a „z górnych stanowisk widzenia i objęcia”, na które doradza Schlegel wznieść widza, „mamy nienajlepsze wzory dzieł dramatycznych”. — Cały ten zakwestjonowany obraz porównawczy Schlegla znajduje się w jego IX odczycie (tom II, str. 80).

Dwa inne cytaty z Schlegla, przytoczone przez Wętyka, pochodzą z pierwszej części niemieckiego dzieła, omawiającej dramatykę antyczną. Autor *Głłiskiego* jest najwidoczniej pociągnięty obrazowością stylu niemieckiego teoretyka, gdyż i drugi cytat powtarza konwencjonalne odąd porównanie tragedji *Ajschylosa*, która zjawiała się nagle w świetnej formie, jak Minerva wyskakująca „w zupełnem uzbrojeniu z głowy Jowisza”. Ostatni wreszcie cytat, to podane w dopisku streszczenie *Achamów* Arystofanesa na podstawie niemieckiego przekładu Schlegla.

Ale ważniejsze bodaj, aniżeli cytaty, jest ujęcie całego zagadnienia wedle wzoru Schlegla, to jest negatywna krytyka teatru francuskiego i pozytywny jej korrelat w formie entuzjastycznej oceny twórczości Szekspira. Jest to odwrócenie punktu widzenia Woltera, którego dokonuje w Polsce Wętyk pod wpły-

wem Odezytów Schlegla. W pewnym kierunku posuwa się on nawet dalej, aniżeli niemiecki teoretyk, kiedy mianowicie krytykuje układ *Atafji Racine'a*, uznanej przez Schlegla za arcydzieło¹. Tu wymienia Wętyk Szekspira, jako mistrza „wewnętrznego seen układu”, wspomniawszy już przedtem *Burzę*, jako wzór ekspozycji. Celem układu wewnętrznego jest to, „ażeby każde słowo, każde odczwanie się nie tylko było zgodne z charakterem mówiących osób, lecz nadto, żeby stąd musiało wypływać, co wprzód mówiąca osoba już powiedziała, i dać naturalną pobudkę do tego, co się na potem mówić ma”. Tę trudną sztukę „harmonji charakterystycznego lub od namiętności pobudzonego języka” posiadało niewiele pisarzy. „Shakespeare, podług zdania wielu rozsądnych krytyków, odebrał od natury ten dar niepospolity w udziale. Dlatego zgłębianie dzieł jego i tych wzorowych piękności, które się w nich obficie rozsypane znajdują, najlepszą będzie szkołą dla dramatycznych pisarzy”. Nadto jest Szekspir wzorem w budowie monologu (przykładem *Hamlet*) i charakteru (*Otello*).

W tom entuzjazmu wpada Wętyk, gdy w rozdziale „o pisarzach dramatycznych” przychodzi mu podać charakterystykę Szekspira, tego „prawdziwie wielkiego a mało znanego pisarza”, „jednego z największych genjuszów dramatycznej poezji”. Genjuszem jest Szekspir nie „kształtem zewnętrznym i rzadnością budowy”, których wartość jest „pomierna”, ale „wartością wewnętrzną, poezją myśli i rzeczy... tajną dla wielu harmonją uczuć i charakterów, niepojętą zdolnością malowania podług natury ludzi, od najlichszego żebraka do największego monarchy”. Tu czyni Wętyk koncesję przeciwnikom nowej sztuki: przyznaje, że są w dziełach Szekspira „znakomite uchybienia i pomniejsze skazy. Lecz jak hojnie nagradzają za to pierwszego rzędu pięk-

¹ I tu jednak oparciem krytyki Wętyka były zapewne zastrzeżenia Schlegla, który, oceniasz bardzo wysoko *Atafję*. — pisał jednak o Racine: „Er hatte keinen Überfluss an Charakterstärke, ja es sind Spuren von Schleichlichkeit sichtbar... der süßlichen Galanterie hat er gleichfalls gebaldigt“.

ności" — Ktokolwiek przeto „wybiera dramatyczną poezję za przedmiot swej pracy, ten niech czyta i zglębia dzieła Shakespearu we dnie i w nocy, tak jak Horacy zalecał Pizonom dzieła greckich pisarzy poznawać: *Vas exemplaria graeca versate manu diurna, versate quoque nocturna*”

Po szerszy rozbiór odsyła Wętyk do komentatorów Szekspira: Pope'a, Johnsona, Lessinga i Schlegla. Ale przede wszystkim XII odczyt Schlegla jest obszernym rozwinięciem tych rysów Szekspirowskiego teatru, które Wętyk w toku rozprawy uznaje za wzorowe a na końcu raz jeszcze wolętnie sumarycznie

Lecz nie tylko teoretyczne wywody Schlegla urobiły nowy punkt widzenia na sztukę Szekspira. Znakomicie poparta je praktyka, to znaczy pierwszywzorowy przykład dzieł Szekspira, dokonany przez Schlegla przy pomocy Ludwika Tiecka i ogłoszony w dalszej części tomach w latach 1797—1810 (Berlin). Jest dla nas rzeczą niewątpliwą, że uwielbienie Wętyka dla Szekspira bierze swój początek z lektury dzieł angielskiego mistrza w opracowaniu Schlegla. Dowodzą tego ustępy z dzieł Szekspira, podane w rozprawie Wętyka. Warto zbadać je bliżej, gdyż są to pierwsze u nas poprawne tłumaczenia Szekspirowskie, dokonane co prawda z drugiej ręki, ale tej miary, jaką ma przykład Schlegla.

Pierwszy cytat Szekspira w rozprawie Wętyka jest tłumaczeniem monologu *Hamleta* w scenie 2-ej aktu I. Mógł Wętyk posłużyć się istniejącym wówczas tekstem teatralnym Bogusławskiego, albo „minkowickim” przekładem *Hamleta* J. N. Kamińskiego z r. 1805 (drukowany w Minkowcach na Podolu). Obie te przeróbki proszą wypłynęły z tego samego źródła, to jest z tłumaczenia Schrödera. — Wętyk jednak przeszedł nad niemi do porządku dziennego. Zwrócił się natomiast do VI-go tomu przekładu Schlegla, i stąd przełożył, po raz pierwszy u nas poprawnie, trzynastozgłoskowym białym wierszem monolog duńskiego królewicza. Na dowód pochodzenia tego urywku przytoczamy zwrot, opuszczony przez Schrödera (i Kamińskiego):

Bevor das Salz höchst feinedatter Thronen
 Der wunden Augen ~~ihm~~ noch verbleibe —

który tłumaczy Wętyk:

A nim by obłudnem! aczy paranoję
Zapalił się szaleb

Dowód może być szerzej przeprowadzony na większym o wiele urywku z *Otello*. Wętyk przekłada dwa ustępy V aktu tej tragedji: wstępny monolog Otella w 2-iej scenie, i ustępkoincowy, zawierający apostrofę bohatera ~~do Desdemony~~. ~~W pierwszym~~ urywku pomija dwa wiersze początkowe, oraz dopuszcza się jednej, zbyt daleko posuniętej dowolności, zapewne skutkiem nieprzełożenia niemieckiego tekstu. Mówi mianowicie:

Nigdy takich powieściw z tak wielkim bezwatydem
 Nie słczył; ostatu.

Woryginalie te słowa Otella na widok uspianej Desdemony mają treść inną, a mianowicie oznaczają ostatni, słodki a zarazem śmiertelny uśmiech:

So sweet and sure as death —

[Schlegel: ...noch einen und den letzten!
 So süß wie der so süßlich!..]

[Ulrich: O, jeszcze jeden, jeden i ostatni!
 Tak słodki śmiertelnym uśmiechem!]

W drugim cytacie z *Otello* opuszcza Wętyk wiersz zbyt „marynarski”, zastępując go kilku słowami: „tu jest kres ostatni” —

Here is my journey's end, here is my butt,
 And very sea-made of my utmost salt.

[Schlegel: Hier ist mein Reinfahrts- und's Ackerfahrts-
 Die feinste Seemack für mein ruhend Schiff!]

Wzwrócić⁷ do Desdemony przeinacza Schlegel, a za nim Wętyk, określenie „o ill-starr'd wench” (Schlegel: o Kind des

Jammers; Wętyk: Godna płaczu niewiasto). Zbyt dowolnie
warszaj^o tłumaczył: ~~was~~

—with the little arm and the good sword
I have made my way through many dangers,
Then twenty times your stop

(Schlegel) Wo mir der kleine Arm, die gute Schwert
~~Überwunden~~schaffte durch mehr Hindernis
Als zwanzig Mal dein Stopp

(Koch) —tym [miejm] mieczem
Zwycięzłem zawsze mocniejsz sto razy

Zestawiliśmy dokładnie te próby przekładu Wętyka, ażeby wskazać ich zaletność od tłumaczenia Schlegla a nadto ich poprawność w stosunku do dotychczasowych przeróbek. Jutsama forma, wiersz biały, jest śmiałą innowacją, którą wprowadza Wętyk w myśl swoich teoretycznych poglądów. „Nierównie pożyteczniej i naturalniej byłoby, gdybyśmy do dramatów wiersz nierymowany zaprowadzić zdołali” — pisze w paragrafie „o wierszu”. „Jełby przez to kajdan porzył się dowcipisarzy? Jełby ubyło fałszywego blasku tym, którzy nie bacząc rzeczy, na samych rymach zakładają porządek?”

W treści Wętyk „baczy rzeczy”; toteż dopiero dokładniejsza analiza wykrywa pewne odstępstwa od oryginału, które przytem nie są tak doniosłe, żeby zadierały jego istotę.

Sąd, oceniający pracę Wętyka, a^o złożony z Osifskiego, Niemcewicza, Koźmiana i Jana Tarnowskiego, nie dopuścił jej do druku głównie z dwóch przyczyn: nie podobala mu się krytyka *Atcji* i entuzjazm dla Szekspira. W ocenie oba te punkty zostały ściśle ze sobą związane. „Jak niebezpiecznem sądzi deputacja łatwe potępienie wzorów Rasyna — powiedziano, — tak niebezpieczniejszem daleko uważa wystawienie za wzór i w tym względzie i w innych Szekspira”. Cytowany przez Wętyka monolog *Hamleta* uważała „deputacja” zacoś wprost przeciwnego, aniżeli Wętyk, dla którego był on wzorem monologu

Ujęta w pięć punktów konkluzja opinii, odrzucając pracę Wętyka, wypełnia dwa punkty środkowe — trzeci i czwarty — reasumując powyżej podanych zasadniczych zarzutów: punkt 3: „le 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” (cytat Horacjowski z *Listu do Pizonów*, zastosowany do Szekspira, musiał klasyków szczególnie dotknąć). — oraz punkt 4: „te autor nadto dozwala powstawać przeciw uznanym już powszechnie prawdom, do czego z uszczerbkiem dobrego smaku pisarze niemieccy obszernie już i pochopnie otworzyli pole”

Przeciwko tej opinii zaprotestował Wętyk, jak wiadomo, artykułem bezimiennym *O poezji w ogólności*, ogłoszonym w „Pamiętniku Warszawskim” w r. 1815 (III, str. 35). Nietyle treść, jak racjonalny podniosły ton entuzjazmu dla nowej sztuki stanowi znamienne cechy tego wystąpienia. „Prawdziwego natchnienia dzieła — wolał teoretyczny wielbiciel Szekspira, Ossjana i Schillera — nie z długiego rozmysłu... lecz piorunem... na świat wychodzi”. A wspominając dramaturgię mimochodem, łączy w tej wzmiance jednorodne zjawiska: Ossjana i Szekspira, jako powstałe nie na „utartej przez Homera lub Sofokla drodze”

Odrzuconą rozprawę z r. 1811 rozbił Wętyk na trzy części, i wprowadziwszy niektóre do niej zmiany, ogłosił kolejno na końcu trzech tragedji, wydrukowanych w r. 1821 i 1822 (*Głęboki, Barbara Rostkowska i Bolesław Śmiały*). Wzmianki o Szekspirze pojawiają się tu rzadziej, ustępując miejsca kultowi dla dramaturgji największego ucznia Szekspira, — Schillera. Żnka „wezwanie do studjowania „dnem i nocą” twórcami „angielskiego Sofokla” — w tym miejscu pojawia się silnie zaznaczone przede wszystkim pod wpływem wystąpienia Brodzińskiego, postulat narodowości, streszczający się w następującej dyrektywie: „mieście we dnie i w nocy przed oczyma waszemi te wzory, w których wyższego

rzędu jaśnieją piękności; nie przywiązujcie się wyłącznie do żadnego, ażebyście sami mogli być kiedyś wzorami"

Zawarta w „teorii poezji” Euzebjusza Słowackiego po-
bieżna wzmianka o Szekspirze nie posuwa tego problemu ani
o jeden centymeter poza ramy XVIII wieku. Przeciwnie, jest
odbiciem tej konserwatywnej opinii, która urobila się pod wpły-
wem Woltera w stuleciu „oświecenia” i już wtedy nie była bez-
sporna. Jest więc Szekspir dla ojca Juliusza „wielkimgenjuszem
bez nauki”; stąd tragedje jego „to mieszaniiny częściródnorod-
nych, wielkich myśli i płaskich conceptów, górności i podłości,
szlachetności i grubijanstwa. Najslawniejsze są: *Otello* (sic), *Ko-
biety Windsorskie*, *Hamlet*, *Macbet*, *Juljusz Cezar*. Jak widać,
profesor wileński *laroni in verba magistri* a osobliwie dzieł Szek-
spira prawie że nie znał, gdyż nawet grane w Polsce *Romeo
i Julja* oraz *Król Lear* zostały w jego wyliczeniu pominięte,
leńd *Otella* przekręcone (możetylko błąd drukarski?) a *Kamosaki
Windsorskie* wstawione w rząd tragedyj.

Podobnie wsteczne stanowisko, choć nietak rażący stopień
ignorancji, zdradzają wobec nowej dramaturgji dwaj inni z po-
śród wybitnych teoretyków ówczesnych: Kajetan Koźmian
i Jan Śniadecki.

Pierwszy z nich zasiadł w gronie egzdaiów, którzy oceniali
rozprawę *Węzjka*, a w kole lksów miał miejsce na antypodzie
Morawskiego. Dowodzi tego recenzja *Helgundy* Hoffmiana
z r. 1812 (a zatem jeszcze przed zorganizowaniem się koła kry-
tyków teatralnych), przedrukowana w *Pismach prozą* (Kraków
1888). Szekspira, ani tegoż apostoła, Schlegla, nie wymienia
wprawdzie Koźmian po imieniu, ale niewątpliwie pod ich to
adresem kieruje swoje negatywne uwagi. Uznając jedynie trójcę
mistrzów francuskiego teatru za niezawodne wzory, sądzi, że
wszelkie „rozwołnienieprzepisów, a tem bardziej odstąpienie od
nich, tem jest szkodliwsze i niebezpieczniejsze, iż obłąkuje młode

umysły; poparcie i skłonność do naśladowania znajduje w niedołądności teraźniejszych pisarzy i wstręciędo trudnej pracy". „Nie mogąc się wynieść do dzieł geniuszu", chcą „małym kosztem dopiąć sławy. Ogłaszając się nowymi prawodawcami nie wiedzą, iż podają się na pośmiewisko rozsądnych krytyków". Tacy to „prawodawcy" wylęgli się „na łonie niemieckiej literatury, której pisarzy w umysłowych dziełach pewny rodzaj ciężkości i niewolniczego naśladownictwa przepisów nigdy nie opuścił". Owi to „obrońcy własnej niedołądności.. pobalamacili młode umysły tem powabnym zdaniem, iż geniusz więzów znać nie powinien". Wydaje nam się, że słyszymy w tych słowach echo ze „zdania sprawy" z pracy Wętyka, w którym uznano za „niebezpieczne" wzorowanie się na Szekspirze, tak gorąco zalecano „przeprawodawstwo" Schlegla.

O piśmie klasycznych i romantycznych pisze Jan Śniadecki („Dziennik Wileński" 1819, I, str. 2), nawiązując do głośniejszej rozprawy Brodzińskiego, — ale przedewszystkiem ma na oku atak na tragedję nowego typu. Wyszredziwszy z niesłychanie ciasnego założenia (Horacy—Boileau—Dmochowski, jako trybunał rozstrzygający), ze szkiełkiem racjonalisty w oku, oburza się na mitologję romantyczną, wprowadzoną do dramaturgji: „szadzi czarownic, ich gusła i wieszczby", — wszak to z tych „bredni" spłotła się najpiękniejsza i najplastyczniej użyta sprężyna czynu dramatycznego w *Macbecie*. „Rozmowy djabłów i aniołów" stanowią organiczną część poematu dramatycznego o Faucie, obrzuconego stekiem obelg przez polskiego racjonalistę.

Nie mniej gniewają go romantyczne zmiany w budowie sztuki: zaniechanie ścisłego podziału na akty i sceny, które — zdaniem Śniadeckiego — prowadzi teatr do zamiany na „karczmę", „izbę gwaru i zgiefku", co powoduje „durzenie w jalone w *rozstrzygnięciu* „*szlachetna*" a zatem unieście wychowawczą *naszej* sztuki.

Od tych uwag przechodzi autor do obszerniej krytyki Szekspira, cytując przy tem Samuela Johnsona, pseudoklasycznego

komentatora Szekspira. Śniadecki charakteryzuje naprzód „barbarzyństwo” wieku i niedostateczność wykształcenia Szekspira; brak urządzeń technicznych w ówczesnym teatrze; nieokrzesanie publiczności i języka angielskiego; dorywczosć tworzenia i niedbałość wydań dzieł Szekspirowskich. Na tej podstawie, zasnając się Johnsonem i nie rozumiejąc celu ani istoty mieszania piśmienników tragedjowyców-komedjowców, utrzymuje Śniadecki, że Szekspir nie napisał właściwie ani jednej tragedji, ale tworzył „rodzaj zły i zamiarom sceny przeciwny”, tak zwane *dramy*.

To zaliczenie Szekspira do „dram” jest bardzo znamienne. Tłumaczy nam wspomniane już z długotrwałe u nas nieporozumienie, zarówno artystyczne, jak ideowe, wypychające tragedję nowego typu w głąb „dram germanicznych”. Cios Śniadeckiego jest późnym reflekssem tego konwencjonalnego fałszu, który zwała recenzja Morawskiego o Cydzie, o cały rok wcześniej.

Wynikiem „wiary wieku” są czary i wprowadzanie „umarłych z grobu” na scenę Szekspira. W akcji są „wystrzaly genjuszu”: trafność charakterystyki, „zdania łuwagi pełne głębokiego pomyślenia”, poszczególne sceny „wyborne, trafne i zadziwiający”. „Ale żadna sztuka w całości wziętaani nie jest porządna, ani przyjemna. Jest to budynek powabu i odrazy, zlepiony ze sztuk okazałych i pięknych, i z ułomków nieokrzesanych, grubych a nawet obrzydliwych.” I dziś sztuki te „bawią lud angielski, jak go bawiły w XVII wieku... ale pisarze dramatyczni dalsi w Anglii nie naśladują tego, co jest w Szekspirze na gance, co prawidłom sztuki przeciwnie i co na wiek dalsi nie przystoi”.

Stawia następnie Śniadecki scholastyczne pytanie: „czyby był Szekspir tak pisał, gdyby był znal przepisy Arystotelesa i Horacego... gdyby był czytał Racyna i Moliera”. Odpowiedź wypada oczywście przecząco: w wieku XIX Szekspir „nie wprowadzałby na scenę niedorzeczności wieku XVI... ani by wywoływał z grobu dawno zagrzebanych głupstw”; przyjąłby „ton przyzwoity” i nie poruciłby prawideł; nie dawalby lekcy mo-

ralności „w nieładzie i roztrzępaniu”; „błędów i wad powszechnie uznanych by nie wystawiał i nie opowiadał za wzory, ani utwierdzał ludzi w zarazie i nierozsądku”.

Występując w obronie rzekomo zagrożonej słudy teatralnej, podtrzymuje Sniadecki postulat trzech jedności, którego nie znał Szekspir; „ale to był lew, który bez przewodnika torował sobie drogę po nieznanych puszczech i zaroślach, zostawując ślady swej zadziwiającej siły; romantyczność zaś... znosząc правило jedności, jest to lis w bajce Esopa, dla którego winogrona niedojrzałe dlatego, że za wysoko wiszą”.

W dalszym ciągu gloryfikuje Sniadecki „nożyce zimnego romansku” i zwalcza swobodę „imaginacji”, której owocem są „duby bab wiejskich” na teatrze i „opętanie go djablami”. „Uciekajmy od romantyczności, jako od szkoły zdrady i zarazy — woła w końcowej konkluzji, — szanujmy od dwóch tysięcy lat przepisane prawa”, — nie „podrzucinajmy Szekspira”, gdyż „możemy się zarazić jego błędami, ale nie dosięgnąć w niczem jego wielkości; przez co cofamy oświecenie o dwa wieki, nieznaczny smak... i naprowadzamy ludzi na niedorzeczności”.

Oba formujące się w tych latach systemy poetyki: Osińskiego i Brodzińskiego — pozostają w tych częściach, które zajmują się dramaturgią, w ścisłej zależności od Odczytów Schlegla i z punktu widzenia tego teoretyka patrzą na dzieło Szekspira. Osiński czyni to z rezerwą, niekiedy opornie, — Brodziński bez zahamowań; w istocie jednak oboj uznają i cenią bardzo wysoko autorytet Schlegla, a co dziwniejsze, Osiński poddaje się jego wpływowi silniej i wyżej, aniżeli Brodziński, który, obok Schlegla, zasięga w sprawach dramaturgji także rady Lessinga i Schillera.

O stopniu zależności Osińskiego od Schlegla daje wyobrażenie już sam punkt wyjścia wykładów literatury porównawczej profesora warszawskiego. Tu na wstępie porusza on spór kła-

syków z romantykami, przyczem wygłasza apoteozę Schlegla: „Mi nader znakomity w literaturze niemieckiej — piase, — biegły starożytności badacz, który obległ stwierdził po wszednie szanowanym przekładem pierwszych poetów greckich, hiszpańskich, angielskich; oddając cześć wysoką wzorom Homera i Sofokla, uznał w późniejszych, a mianowicie w Szekspirze i Calderonie, niepospolitego rzędu zalety. Miał jako poeta, którego przyrodzonym żywiołem jest zapal i podziwienie, przeniknął się aż do entuzjazmu pięknościami, które do ojczyznej mowy przeniósł, i choć uczucie swoje przedać w serca innych, użył do tego wszelkich sił swego dowcipu”

Ów „mąż”, którego w dalszym ciągu nazywa Osipiński po imieniu, wywiódł zarówno klasycyzm, jak romantyzm z jednego źródła: świata starożytnego, — zatem oba te prądy, jak niemiła Osipiński, nie mogą zbyt różnić się w swej istocie. Osipiński staje wśród dwóch obozów z różdżką oliwną. Radzi naprzód „torem Schlegla” przywoić mowie polskiej wielkie dzieła romantyczne; sądzi, że to przyczyni się do usunięcia wielu nieporozumień; przypomina, że nawet *Cyd* („jak niedawno światły krytyk osądził”, t. j. Schlegel, a za nim Ika) jest dziełem „romantycznym”, a wreszcie zapowiada, że „niepodobna (bądź) pominąć uczonych tego pisarza (t. j. Schlegla) uwag, gdy część literatury dramatycznej rozważa nam przyjdzie”. Jakoż ich nie pomija, ale w całej rozciągłości, zarówno w punktach zasadniczych, jak i w szczegółach, z uwag Schlegla obficie korzysta.

Dzięki temu pogląd Osipińskiego na Szekspira, zawarty w jego poetyce, jest — mimo drobnych zastrzeżeń i ustępstw na rzecz dawniejszej, konwencjonalnej opinii — bardzo postępowy. Wypowiedział go Osipiński w osobnym ustępie („Teatr angielski. Szekspir”), a nadto rozsyłał wiele uwag o Szekspirze wśród innych wykładów.

Genjusz Szekspira uznaje Osipiński bezwzględnie. Zjawia się uń „wśród otaczającej go dzikości”, przetrwał w pełnej sile dwa stulecia cywilizacyjnego rozwoju — i tem dowiódł swojej istot-

ności. „Od niego się poczyna teatr angielski, żaden z późniejszych dramatycznych pisarzy nie sławie jego nie ujął; a co dziwniejsza, w najświetniejszym zestawie literatury kiedykolwiek nawet poprawniejsze wzory zjawiały, żaden z poetów, żaden z krytyków nie zdołał w Anglii sądu o Szekspirze, nawet o samej sztuce, odmienić”. „Niepoprawne bowiem wzory dzieła, w których krytyka wiele błędów odkrywa, długo trwać mogą, jeżeli je zdobi wielka liczba nadwyzrajnych zalet”.

Tymi zaletami to „twórczy pomysł, mocne czułe, trafiały wyraz i trafny sąd”; „gdyby był znał sztukę”, — ~~niepodobna~~ *ceterum censeo* — „doskonałość byłaby niewątpliwym jego udziałem”. Nawet scena francuska uznawała te „nadwyzrajne zalety” obok „dziwactw i niewłaściwości”: „przyswoiła sobie *Hamleta, Julię i Romo, Otella, Leara, Makbeta*” (w jakiej formie, o tem Osipiński nie wspomina); „Szekspir podziela chwałę z Kornelem, Raszynem i Wolterem...”, „co wszystko dowodzi, że sztuka Szekspira nie zawsze był może, jak niektórzy mniemają, szkołą potworów i dziwactw, bylebyśmy umieli prawdę od fałszu, pozór od istoty rozróżnić”.

Raz jeszcze reasumuje Osipiński „zalety” dzieł Szekspira, z akcentem tym razem o wiele silniejszym: „Któż lepiej od niego — pyta — znał serce człowieka? Ktoś go dalej w skrytości jego zagłębił? Kto z większą prawdą przyrodzienie naśladował? Tyle różnych charakterów, tyle postaci, tyle odmiennych cieniów — jedynę namiętność, bądź z dziejów i natury, bądź z zamożnej wyobraźni powziętych, nie przestaną świadczyć, ile Szekspir znajdował w duszy i pojęciu swoim rzeczywistych bogactw. Nie on nie winien narodowi, bo w nim żadnych wzorów nie zastał; naród jemu wiele”. Wspomina Osipiński w dalszym ciągu historyczne dramaty Szekspira, któremi szczególniejszaskarbił sobie miłość narodu, poczem zaznacza rozbieżność sądów o Szekspirze.

Sekstuje następnie profesor warszawski systematykę twórczości Szekspira, dzieląc ją na trzy grupy, przytem zaznaczo-

że łączenie pierwiastków komediowych i tragedjowych stanowi osobliwą w nich cechę, która „niezawsze jest w Szekspirze naganna”, jak tego dowodzi przykład *Romeo i Julji* (piastunka) oraz błazen w *Królu Learze*. Drugą grupę obok komedji tworzą tragedje narodowe, trzecią tragedje rzymskie oraz *Otello*, *Romeo i Julja*, *Lear*, *Hamlet* i *Makbet* — *Otello* i *Makbeta* uznaje Osipiński za arcydzieła, i tę ostatnią tragedję poddaje dokładnej analizie, dowodząc, nie bez słuszności, że trzy ostatnie akty nie utrzymują się na tak wysokim poziomie, jak dwa pierwsze. Przewyższa *Makbet* innościela angielskiego twórcy „doskonalszem osnowaniem całości”, „jednością akcji, skupionej w postaci tytułowej do tego stopnia, że bez wielkiego trudu możnaby tragedję „przywieść do jedności miejsca i czasu”.

Podobnie jednolitości osnowy nie posiadają inne dzieła Szekspira — i to poczytuje im Osipiński za błąd, którego nie chciał uznać Schlegel. Polski teoretyk zastrzega sobie stanowisko bezstronnego sędziego, a jako taki chce „wskazywać i zalety i błędy”. Skutkiem tego i wobec *Makbeta* wypowiada szereg zastrzeżeń, odnoszących się głównie do logicznego uzasadnienia poszczególnych momentów akcji; „uwielbiam piękności Szekspira, gdzie je widzę — zapewnia, — ale wszystkiego bez wyjątku nie poczytam za doskonałość”. W *Makbecie* „licza zalet i główny popęd całości niezmierznie przeważa pomniejsze uchybienia” — ale gdzieindziej, np. w *Romeo i Julji*, „szukać potrzeba piękności w tłumie dzikich i niedorzecznych wyrazów”. „Najniebezpieczniejszym” zaś jest styl Szekspira, jak to stwierdził Blair, z którego Osipiński przywołuje obszerny cytat.

Źródło „błędów” Szekspira upatruje Osipiński raz jeszcze w braku „tej właśnie przewodni, która by ten bogaty umysł troskliwą strażą od zбочzeń, częstych nierówności, a niekiedy od ważniejszych zapomnień chroniła. Szuka bez genjuszu nie wyda znakomitych utworów; lecz genjusz nie może się obejść bez pomocy sztuki, bo ona sama dziełom jego znamię doskonałości nadaje”.

Taki jest ostateczny sąd Osłińskiego o Szekspirze. Daleki od potępiania w rodzaju słów Kozłuiana i Śniadeckiego, nie popada, pomimo głębokiego przejęcia się nauką Schlegla, w skrajne uwidbienie. Zajmuje wobec nowego typu dramaturgji takiesamą umiarkowane stanowisko, jakie odnośnie do całego obszaru piśmiennictwa wpajał w uszy swoich uczułów profesor wileński, Leon Borowski, który zeskojarzenia „wymowy” (sztuka) z poezją (natchnieniem) wyprowadzał jedynie bezwzględnie i trwale arcydzieła.

Do Szekspira nawraca Osłiński ponownie, gdy omawia inne zjawiska dramaturgiczne. W ustenie o „teatrze Niemców” parafrazuje najwyraźniej poglądy Schlegla, zaznacza wybitną zależność Strasny Orleański od Henryka VI-go części I-jej („często nawet same wyrażenia pierwotnie do Szekspira należą”), przy czem przyznaje wyższość Szekspirowi. W „ogólnych prawidłach” raz jeszcze uzasadnia główną swoją tezę, że „chwala” Szekspira wcale nie zasada się na „pogardzie przepisów”, a „jedność akcji”. Pojęta jako „jeden czyn wielki i bohaterki”, wysuwa Makbetsa na czoło arcydzieł Szekspirowskich. Tą jednością akcji może zastąpić genjusz wszystkie inne jednostki — ten przewód przyznaje Osłiński Szekspirowi; ale „smaku od genjuszu odjąć nie można. Bar ten sam przez się nie stworzy dzieł wielkich; lecz umysł twórczą ~~obdarzony~~ pomnoży ją za pomocą smaku... Zapewne nie pogarda przepisów zadziwia w dziełach Szekspira, ale wyższego rzędu półności ze smakiem zgodne”.

Brodziński, który w starciu dwóch prądów usiłuje zajęć stanowisko umiarkowane, nawet pośredniczące, a stawiając postulat zawołania szekspira jego podstawę do biernego świ skości, jakoby najlepiej odpowiadającego psychice narodu polskiego, — nieumiarkowanym jest jedynie w dziedzinie dramaturgji. Tutaj bowiem odrzuca wszelki kompromis, potępia ber-

względnie komedię francuską i opowiada się całkowicie za wzorem Szekspira.

Takie stanowisko zajmuje już w głośniejszej rozprawie *O kła-
syczności i romantyczności* (1818), ogłoszonej po trzyletnim
bezpośrednim zetknięciu się z teatrem w charakterze jego se-
kretarza. Typ tragedji francuskiej potępia głównie z powodu
„braku czucia”, stosując przedewszystkiem do niej porównanie
z „foremnie strzytonym ogrodem... którego piękność jedynie na
regularności zasadzona”, a krzewy, „dopóki regularnie ziemni
nożycami podstrzygane będą, corazsuchszymi sterzeć muszą ga-
lężmi”. Przypominamy, że ta figura poetycka jest starodawnej
u nas provenjencji: użyta przez Woltera w *Listach o Angiel-
czykach*, powtórzona później w przedmowie Samuela Johnsona
do wydania dzieł Szekspira w 1765 roku, przejęta wkońcu
i przez Schlegla — pojawia się u nas w *Monitorze* i wśród
pierwszych polskich angłomanów (Świtkowski w „Magazynie
warszawskim” 1784, Bykowski i w l.); dla wystąpienia polemicz-
nego Śniadeckiego stanowi też ona punkt wyjścia („nożycami”).

Na przeciwnym biegunie „foremności i braku czucia” usta-
wia Brodziński Szekspira, mianując go „ojcem dramatycznej ro-
mantyczności”, którego „genjusz nieznałazł jeszcze bezstronnego
krytyka; zawsze albo zapalonych apolożystów zyskiwały dzieła
jego, albo je głęboko dręczono nożycami”.

Sam Brodziński staje w rzędzie „zapalonych apolożystów”,
„czerpiąc moc tego ducha od natury uczonego i samej naturze
podległego”. Nazywa go „samotnym genjuszem, który wśród
całą naturę przemierzył, powiernikiem serca, najskrytacz jego
tajemnic wydzierającym, sędzią, czytającym w zamieniu, umy-
śle, dzieła natury i dzieje ludu przenikającym, mocą czucia
uprzedzającym wszystkie prawdy filozofji, władcą rozległych
krajów imaginacji, z których wszystko rozrzewniające i okropne,
piękne i przetratające łaską czarodziejską na ziemię sprowa-
dzał”.

Najbardziej poruszyło Brodzińskiego „czucie” Szekspira w scenie obłąkania Lady Makbet; mówi o tem w rozprawie *O kłasyfikacji* i raz jeszcze wraca do tej sceny w rozprawie *O męce*.
 — Jako dwa przeciwnościwa zestawia i karci Brodziński — równi tragedję francuską oraz „dramę” niemiecką; obie formy przechodzą miarę: pierwsza jest za ciasna, — druga za obszerna. W ten sposób wyodrębnia Brodziński sztukę Szekspirowską, i w okresie trwających u nas co do jej istoty nieporozumień wyznacza jej oddzielne stanowisko. Zarazem pozwala się domyślać, że tę sztukę właśnie uznaje za wzór. Jednak nie wzór niewolniczego naśladownictwa. Nie dopuszcza takiej interpretacji postawiona już w rozprawie afirmacja narodowości, rozwinięta w rozprawie *O sztuce* i *O męce*: „nie należy do niego, nie należy do niego, nie należy do niego” — „zglębiać Szekspira i Schillera i w części Goethego nie przeto, żeby to malować, co oni, ale żeby tak wiernie obyczaże wystawiać, jak oni”.

W *Mystkach o dążeniu polskiej literatury* (1820) ponawia Brodziński atak na wzory francuskie. Domaga się pokazania narodu na scenie, a nie królów i dworaków, — i to uważa za istotę narodowej dramaturgji. Któż zaś pełniej i wszechstronniej niż Szekspir zaklął w gest teatralny przeszłość narodową? Zdaniem Brodzińskiego potrafi uczynić to tylko ten, kto poznał naprzód czło-wieka, a „wszechgłówności jego serce”, — a wszak „powiernikiem serca” nazwał Brodziński twórcę *Otello*.

Rozróżnienie dwóch skrajności w dramaturgji i krytyka tragedji francuskiej powtarza się we fragmencie rozprawy o *Barbarze Feliańskiej* („Pamiętnik Warsz.” 1821). Jako źródłopoglądów na istotę tragedji wskazuje sam autor Lessinga *Dramaturgję Hamburgską*, której znajomość widoczna jest także w innych pismach Brodzińskiego.

W wykładach literatury polskiej (1822–30) uznaje Brodziński dramaturgję, zgodnie ze Schległem, za syntetyczny szczyt twórczości literackiej. W przyznaniu mu celów dydaktycznych podziela zapatrywanie Schillera, którego rozprawę *O scenie, jako*

instytucji moralnej sam tłumaczył. Ale po przykład tego działania sięga Brodziński znowu do Szekspira, powołując się na *Makbeta* (odstrasza od zbrodni), którego wpływ widzi w osnowie *Judyty* Karpińskiego.

Żagadnienie unarodowienia polskiej literatury poddaje Brodziński w wykładach ponownemu rozpatrzeniu. Tutaj problem stworzenia narodowego teatru napawa go nawiązaną troską. Jako ~~właściwie~~ ~~naszwa~~ ~~się~~ ~~działa~~ Szekspira, — ~~o~~ ~~drugiej~~ ~~jedynak~~ strony specjalny, sielankowy, wrodzony organizacji psychicznej autora *Wielkiego* punkt widzenia stwarza również specjalny rzut oka na tę sprawę. „Nie mamy, jak Szekspir, ~~charakterów~~ oryginalnych i posępnych — mówi, — dzieje nasze pomiędzy europejskimi są najmniej tragiczne”. Stąd „tkliwa” społeczność nasza nie wymaga wcale wstrząsających motywów osnowy Szekspira. Niemniej jako nauczycieli wskazuje Brodziński raz jeszcze Szekspira, Schillera i Goethego; oni nauczą, jak budować tragedję historyczną, jak „wiernie obyczaje wystawiać” „podług godności historycznej, z poetycznym zglębianiem charakterów”.

Kilka drobniejszych artykułów pod wspólnym nagłówkiem *O tragedji* ogłosił Krauzeński w V-ym tomie zbiorowych *Pism* Brodzińskiego. Tutaj, wśród *Kilku uwag o tragedji francuskiej* znajdujemy jeszcze jedną charakterystykę Szekspira, która jest parafrazą XII-ej lekcji Schlegla. Polski teoretyk przeciwstawia, wzorem niemieckiego, oryginalną sztukę Szekspirowską teatrowi francuskiemu, który jest owocem nadladownictwa. Nazywa Szekspira „patjarchą wszystkich tragiczków germańskich” oraz twórcą tragedji historycznej, która za wzór powinna służyć polskiej dramaturgji. Podkreśla mało zaznaczany rys „dumnej bezstronności”, z jaką Szekspir odtwarza przeszłość historyczną, podporządkowując „czułość w szczegółach, gorącą się imaginacji i porusza ją wymową, te świetne dary, które zdają się wyprowadzać poetę za władzie stajnie” — „sinnemu i hartobliwemu rozmowi, który nie nie zapomni i nie nie przebacza”. Odmienne ~~miteli~~ Ajschylos, Calderon i Wolter, „Szekspir szuka fatum

w samym sercu człowieka, i gdy nam je pokazuje tak dziwacz-
nem, mistycznym, niepewnem, ~~my~~ nas rozwścieić bez podziwu
dziwaczność przeznaczenia”.

Ta obiektywna prawda przedstawienia stanowi szczególną
cechę dramatycznych kronik Szekspira, w których Szekspir oka-
zał się nadto „razem Eschilem i Arystofanese[m], wystawił razem
smutny i komiczny obraz przewrotności człowieka” nicod[em] tego
~~wielkości, Brodziński, trzymając się tego wywodku Schlegla,~~
po raz pierwszy u nas zwraca w tym stopniu uwagę na Szek-
spirowski dramat historyczny, kończąc charakterystykę angiel-
skiego twórcy przekładem monologu Ryszarda III i entuzjastyczną
pochwałą tej kreacji („charakter prawdziwie kolosalny!” — wola
z niemiecka).

Kilka uwag o tragedji francuskiej stanowi jakoby wstęp do
tej charakterystyki Szekspira. W nich Brodziński, wyszedłszy
z antycznego punktu widzenia, który istotę tragedji upatrywał
w budzeniu „litości i przerażenia”, dowodzi, że wprawdzie wra-
żenie to może budzić tragedia francuska, lecz mimo to nie łączy
nas z jej postaciami bliższa niż sympatja, skutkiem ich jedno-
typowości, — podczas gdy w tragedji greckiej, niemieckiej i an-
gielskiej „sympatyzujemy z osobami, dzielimy ich stan, wysię-
pują one przed nami więcej indywidualnie”, a skutkiem tego
takie charaktery, jak Otella, Makbeta, Ryszarda i Korjolina
„na zawsze zostają w pamięci naszej”. Ten jeden powód wy-
starcza, ażeby Szekspir był „godzien najpilniejszej uwagi wszel-
kich myślących ludzi”. Najlepiej „złębił” go Schlegel, — zatem
przytacza Brodziński ustęp z jego odczytu, w którym pisarz
niemiecki podkreśla Szekspirowską zdolność malowania cza-
sów i ludzi oraz szczególny dar stwarzania światów czaro-
dziejskich

Osobno rozpatruje Brodziński różnicę typu i charakteru
w artykule *O kreśleniu charakterów*. Tu stawia postulat kreś-
lenia charakterów indywidualnych, t. j. zgodnych z chwilą dzie-
jową, temperamentem, stanem obyczajów, warstwy, wiadomości

i zatrudnienia, właściwych danej epoce i danemu narodowi. „Wzorów do tego nie znajdziesz ani w greckiej, ani w francuskiej tragedji, szukać ich potrzeba w dziełach Szekspira, Goethego i Szyllera” — powtarza raz jeszcze.

Omawiając szczegóły, niejednokrotnie potrąca Brodziński o dzieło Szekspira, niemal zawsze stawiając je u szczytu twórczości. Jako jeden ze sposobów budzenia „okropności tragicznej” (drugiego, wedle Arystotelesa, obok „łitości” celu tragedyjowego), wymienia Brodziński „przezcucia i szczególny humor osób, wypadki wrójące”, a jako przykład cytuje *Hamleta*, *Leora* i *Otello*; innym środkiem budzenia grozy są „obrazy fantastyczne”, których wspaniałym przykładem jest Banka lub kilkakrotnie wspomniana, ulubiona Brodzińskiemu scena somnambuliczna Lady Makbet, a wreszcie monolog Ryszarda III, dręczonego zmorą senną. Ale „najistotniejszą okropność tragiczną” tkwi w samym czynie, którego nie powinna pętać refleksja, chyba że powoduje jeszcze silniejsze natężenie grozy, jak w scenie Hamleta, wstrzymującego się od sekcja stryja w czasie modlitwy, ażeby nie wysłać go na drugi świat w stanie skruchy (artykuł: *Porównanie tragedji z epopją*).

Wspomniał nadto Brodziński Szekspira jako wzór w kreowaniu postaci, zastępujących chór grecki, gdyż są to „niejako reprezentanci tego, co słuchacze czują i myślą, a co one tylko trafniej i poetyczniej wyrażają”; wymieniając miłość jako najobfitsze źródło „wrażenia scenicznego”, powołał się na *Otello* (● *kreowania charakterów*).

Raz tylko — o ile zauważyliśmy — w całej swojej działalności krytycznej powtórzył Brodziński Wolterowską opinię o Szekspirze. Omawiając budzenie uczucia „łitości” w artykule *Porównanie tragedji z epopją*, zaznacza, że w wysokim stopniu zajęty to dół stylu. „Niech będzie rzecz sama z siebie najrzecwiejszą — piękna, — jeżeli jej poeta nie odda stylem do serca przemawiającym, żadnego nie zrobi wrażenia”. Pod tym względem „nigdzie bardziej nie uderza obrazu natury, jak w takich sytuacjach; w Szekspirze, w owym chwycnym genjuszu, który równie jak

przeznaczenie leżał nie zdaje z uczuciami człowieka, znalazłemy wzory i najwyższej w tym względzie doskonałości i najwięcej błędów”.

Ale tych „błędów” nigdzie Brodziński nie wskazuje — a nawet, co jeszcze dziwniej, wygłosiwszy sądtak wyjątkowy, nie „błąd”, ale bezpośrednio konkretny przykład wzorowy na obudzenie litości podaje, cytując odpowiedź obłąkanego Leona na zapytanie najmłodszej córki: czy może jesteście królem? — Nie, ale byłem ojcem. — „Jaka znajomość serca ludzkiego — woła Brodziński, — że w obłąkanym umyśle starca zginęła już pamięć wielkości i darów losu, ale że nie mogło być niczem zatarcie uczucie naturalne miłości ojcowskiej”. A przytem zdradza stę Brodziński, że *Króla Leona* zna nie z oryginału, ale z przeróbki Ducisa; nazywa bowiem dobrą córką nie Kordelją, ale Helmondą.

Kiedy w r. 1830 wystąpił Brodziński z rozprawą ● *egzotycy i entuzjazmie*, pragnąc zwalczyć przesadę uczuciową drugorzędnych naśladowców Byrona, nie zmienił swojego stanowiska wobec tragedji. Jak dawniej tak i teraz potępil konwencjonalny fałsz francuskiego teatru, przeciwstawiając mu szczerotę patosu Szekspira, Schillera i Goethego. Opiera się ona na znajomości natury ludzkiej, płynie „nie z zachuby, ale ze szczerego natchnienia”; przykładem szczerzej i naturalnej egzaltacji jest *Werter*, *Zbójcy* i *Hamlet*.

Nową gwiazdę romantyczną, Byrona, zestawil Brodziński w tej rozprawie z Szekspirem. Obu twórców uznał za „reprezentantów” swojego wieku. Obaj to „nadzwyczajni genjusze” — obaj są niedościgli i nie powinni być ślepo kopjowani. Szekspir jest mistrzem obiektywizmu i „największym malarzem wyszłych z natury charakterów”.

Na tem zamyka się linja poglądów dramaturgicznych Brodzińskiego, którą już na innym miejscu usiłowaliśmy nakreślić, z odmiennego jednak punktu widzenia¹. Obecnie skupiliśmy

¹ *Dotyczy nowszej tragedji polskiej. Typ pseudoklasycyzmu*, str. 222 i n.

uwagę na poglądy o Szekspirze, rozwinięte konsekwentnie i bez znaczących zboczzeń od tych zasadniczych punktów, które wyznacza rozprawa z r. 1818. Brodziński jest na małą skalę polskim Schległem. Ściśle od tamtego zawisły, jakkolwiek nie zajmuje się specjalnie dramaturgią, gdziekolwiek o nią zaszepli, potępia bezwzględnie teatr francuski a przeciwstawia mu Szekspira. Jest to główny, zasadniczy i niezmienny motyw, który przewija się stale poprzez całą tę stronę działalności krytycznej Brodzińskiego. Ewolucji podlega tylko pojmowanie wczoru. Zrazu Szekspir, Schiller i Goethe podani są jako wór bez bliższych określeń i ostrzeżeń; później postulat tragedji narodowej, choć nie niedostatecznie zakreślony, przedstawia wprowadzić trzech mistrzów romantycznego teatru na tym samym szczyście, ale ostrzega przed automatycznym (wyrażenie Brodzińskiego) ich naśladownictwem. Choćby „Rasyn czy Szekspir do ucha nam szeptał” — pisze Brodziński w rozprawie *O egzaltacji*. — wyniknie z tego „automat, mogący się ruszać i krzyżeć”, ale nie żywe dzieło, które musi posiadać „znajomość natury ludzkiej, głos uczucia, obraz dziejów i obyczajów”. Mistrzem w tych wszystkich dziedzinach był Szekspir. U niego więc trzeba się uczyć, z niego brać wskazówki i impulsy twórcze — ale nie powtarzać za nim niewolniczo, choćby dlatego, że innym jest materiał, dostarczony przez polską psychikę narodową, innym zaś jest twórczo Szekspira.

Tak przedstawia się ostateczna konkluzja, do której prowadzi Brodzińskiego jego niezmienny od pierwszego wystąpienia kult dla Szekspira, normowany również od początku rysującym się postulatem narodowości.

Rozprawa *O egzaltacji* zamyka rozwój teoretycznych poglądów Brodzińskiego na istotę dramatu; artykuł *O poetyczności* rozpoczyna proces ewolucji pojęć krytycznych Józefa Korzeniowskiego. Ale artykuł ten wyprzedza o jedenaście lat

rozprawę Brodzińskiego (drukuję „Pamiętnik Naukowy”), wyszedł przytem z pod pióra, które w pierwszym dziesięcioleciu swej pracy uprawia równoległe oba „style”, a jeszcze w r. 1830 dał scenę narodowej, niemal jako zamknięcie jej repertuaru klasycznego, tragedję o *Polopidach*.

Młodzięcza rozprawa autora *Mnicha* trzyma się całkowicie konwencjonalnej doktryny francuskiej. Przykładypatosuezierpie z tragedji francuskiej, Addisona *Katona* i Wergilijusza *Enoidy*, nie wspominając ani słowem Szekspira.

~~Natomiast~~ *Kurs poezji*, wygłoszony z katedry liceum krzemienieckiego (1823 r.), już we wstępnych uwagach o poezji w ogólności obwołuje Homera i Szekspira „dwoma największymi genjuszami poezji”, przydając im w drugim rzędzie Molięra i Goethego. A kiedy w rozdziale „o stylu poetycznym” (V) poruszył następca Felińskiego na nowo sprawę patetyczności, po przykład na „wzniosłość wyrażenia” sięgnął tym razem do *Makbeta*, cytując słowa Makdufa, rozpaczanego po morderstwie dzieci. Także i próby obrazowego stylu dostarczył Szekspir: niewymieniając tytułu, powtórzył Korzeniowski słowa Bolingbroke’a w dialogu z Janem Gaunt w 3-ciej scenie 1-go aktu *Ryszarda II*.

Poezji dramatycznej poświęcił Korzeniowski IV-tą część *Kursu*. Już przedtem, w ogólnym wstępie do wykładów, wymienił szereg źródeł, skąd czerpał swoje poglądy dramaturgiczne (Eberhard, Schlegel, Bouterwek, Eschenburg, Blair). Były to źródła przeważnie niemieckie, a wśród nich najobficiej działał Schlegel.¹ Nic dziwnego przeto, że zasadnicze poglądy Korzeniowskiego na sztukę Szekspira pokrywają się z zapatrywaniami Brodzińskiego, z tą jednak różnicą, że teoria „sielskości” nie krępuje

¹ Tę bliższą zależność *Kursu* Korzeniowskiego od Schlegla zauważył wpiśmiote *Wskazy* Chłedowski, zaznaczając w depisie do rozprawy *Arystoteles, goście romantycyści* („Halicyon” 1833, II). *Arystos* trzyma się w dziedzinie teoretycznej i historycznej sztuki pięknych Eschenburga, gdzie najdłużej stawał się ~~zależnym od~~ estetyków, w oddziale historyczno-literaryjnym o poezji dramatycznej wszystko z Schlegla wzięto.

autora *Azieli*, a przeto może on być swobodniejszy i bardziej kosenkwentny.

Najwyraźniej występuje to w pojmowaniu dramatu historycznego. Jako hasło naczelne wysuwa Korzeniowski — podobnie jak Brodziński — „zachowanie zwyczajów, obyczajów, sposobu myślenia, słowem rysów charakterystycznych, właściwych różnym wiekom i narodom, zwłaszcza w materjach, z historii wziętych”. Określa to terminem: „kostjum dramatyczny” — i raz jeszcze powraca do tej sprawy, związuwszy ją z dramatem historycznym Szekspira (cz. IV, rozdz. VI). Wpierw jednak przeprowadza podział tragedji na heroiczną, romantyczną i historyczną. „Niektóre z dzieł Szekspira” należą do grupy romantycznej obok dzieł teatru hiszpańskiego i *Dziwnej Orleańskiej* Schillera; inne zalicza profesor krzemieniecki do kategorii historycznej, którą zajmuje się najszczerzej, wyróżniając w niej dwa działy: tragedję historyczną właściwą (cieli skutki „czynu publicznego” rozciągają się na naród lub część jego, np. w *Ryszardzie III* i innych sztukach Szekspira, w *Wallensteinie*, w *Wilhelmie Tellu* Schillera, w *Atolji Racine’a*) — i prywatną, która „wystawia sprawę prywatną, wpływającą jedynie na los osóbdziałających, jak np. w *Brytaniku Racine’a*, w *Otelu* Szekspira i l.”. Celem obu rodzajów jest budzenie „trwogi tragicznej” („kiedy drżymy o los osóbdziałających”), arcywzorem zaś scena, w której *Otello*, wszedłszy z zamiarem zabicia tony, daje jej czas do przygotowania się na śmierć.

Do zagadnienia „kostjumu dramatycznego” powraca Korzeniowski w *medaile „o dramacie angielskim i niemieckim”* (VI). Tutaj Szekspira nazywa nie tylko twórcą dramatu angielskiego, ale wogóle „największym dotąd z poezji dramatycznej poetą”. Tragedja historyczna angielskiego mistrza nosi „piętno prawdy” w malowaniu ludzi, obyczajów, ducha epoki; wprowadza różne warstwy i misztu sceny tragiczne z komicznemi. „Wprawdzie to pomieszanie, w którem ~~gdzieś~~ przebrana miara, szkodzi jedność tonu i wrażenia; lecz gdy piętno ory-

ginalności i genjuszu, wyciśnięte w rozmowach najpospolitszych ludzi, podnosi wszystko do sfery poetycznej, ta różnorodność bez szkodliwej powagi prawdy tych obrazów podwaja". Szekspir jest „nieporównany w kreśleniu charakterów”; „umiał się on przejąć duchem dziejów nie tylko swojego kraju, ale i obcych”.

Celem romantycznej tragedji Szekspira (nie historycznego dramatu) jest „sprawienie głębokich wrażeń przez prawdziwy, silny obraz charakterów i namiętności”. I w tym rodzaju mieszają się pierwiastki tragizmu i komizmu, jedność akcji jednak jest ściślejsza, aniżeli w dramatach historycznych, interes skupia się na jednej lub dwóch osobach, ekspozycja naturalna, jasna, tok scen ścisły, „śmiały i nieuległy w układzie dzieła urojonym prawdom miejsca i czasu”. Styl dzieła Szekspirowskiego jest „bez jednostajnej a tak łatwej foremności i pompy tragedji francuskiej”, natomiast indywidualizowany, wdialogo żywy i naturalny, niekiedy w słowie zbyt gruby i trywjalny, co jest wina epoki.

Dzieło Szekspira powinno być wzorem dla każdego dramaturga, nikt bowiem nie wejrział głębiej w duszę człowieka; tu przytacza Korzeniowski dłuższy cytat z pracy Bosterswaka, poczem jako najwspanialsze wzory sztuk „właściwie romantycznych” wymienia *Sen nocy letniej* i *Burzę*.

W kulisie dla Szekspira, kombinującym się z nie mniejszym entuzjazmem dla teatru Schillera, wytrwał Korzeniowski niezmiennie do końca życia. W r. 1837 układał wraz z ks. Hołowitkim plan przekładu wszystkich dzieł Szekspira, realizując go częściowo tłumaczeniem *Króla Jana* i *Króla Ryżarda II*.

Szekspir-janinem, którego entuzjazm dla awońskiego mistrza nie ma żadnych ograniczeń, jest Maurycy Mochnacki. Zachwył swój oparł przede wszystkim na nauce Schlegla, Schillera i Lessinga, a nadto młodych teoretyków romantyzmu francuskiego, Sainte-Beuve'a i Charles'a. Ponad innych wysunął się A. W. Schlegel; u niego Mochnacki uczy się metody, parafrazuje jego myśli i gęsto przytacza cytaty.

tów romantycznej dramaturgji (zapowiedź odrodzenia „w wywijającej się z piełuch niemowlęctwa dramatycznej literaturze naszej“). Punkt wyjścia tej rozprawki, drukowanej w dwóch numerach „Gazety Polskiej“, jest polemiczny i zaczepia właśnie o szczegóły z Szekspira. Mochnacki zbija twierdzenie krytyka „Gazety Warszawskiej“, który utrzymywał, że „wymierzony nad Hedwigą sztylet obrzydliwszy był nierównie od sztyletu dalekiego Otella, zatopionego w łonie Desdemony“. „Szekspir — wywodzi Mochnacki, — największy z pisarzy dramatycznych, wszystko poświęcił litości i trwodzi: cześć i sława autorowi *Haralda*, że posiadał za przykładem tego mistrza“.

Porusza Mochnacki w dalszym ciągu sprawę różnomiarowego wiersza, jako rzecz sprzeczną z doktryną francuską i niebywałą dotąd na scenie polskiej. Tę formę popierają Szekspir, Calderon, Goethe, a nawet Eurypides. W niej ukazał się przedewszystkiem „ów dramatyczny duch Szekspira, którego same wejście przejmujące zgrozą dzisiejszych klasyków! Klasyków, którzydotąd jeszcze uważają go za upiora, tulającego się w nocnym cieniu, a na zagojenie tranionego serca okropnością tego widma sentymentalnych szukają balsamów“.¹

W drugiej części artykułu zastanawia się Mochnacki nad istotą tragedji. Utrzymuje, że z chwilą, gdy chrześcijaństwo przekreśliło pojęcie starożytnego fatum — „zmienił się cel tragedji. Makbet, złudzony poszeptem czarownicy, popełnia niesłychany czyn: te piekielne istoty są sprawczyńiami i następnych jego zbrodni. Lecz władza ich we wszystkiem różni się od starożytnego fatum. Niemasz w niej tej okropnej, nieokreślonej rozciągłości; bo od Makbeta zaletało nie ufać zdradzieckim wróżbom. Szekspir wprowadza tu na scenę wyobrażenie szatańskiej niegodziwości. Ogólną myślą tej tragedji jest: że złe do-

¹ W 1826 r. pojawiły się w Paryżu: „*Chateaufort sur Shakespeare, traducta conformément au texte original, en vers blancs, en vers rimés et en prose — par feu A. Bruguères*“. Ten wyłoga w literaturze francuskiej formy mógł mieć znaczenie i dla rozwoju naszej literatury dramatycznej.

chy patrzą z zawisną boleścią na świetność i okazałość w moralnej naturze. Tym więc sposobem człowiek wyjarzmiony został z pod władzy zewnętrzznego przymusa. Wola jego już nie jest określona niezmienną koniecznością i tylko z własnymi walcząc powinien namiętnościami. Czem był los w greckich tragediach, tem samem prawie są teraz namiętności, jak skoro je się ukracamy”

Również ogólniejsze zagadnienie poruszył Mochnacki w związku z Szekspirem w artykule *Z powodu tragedji Wallensteina* („Kurier Polski” 1830). Postawił tu żądanie *prawdy* na scenie, opowiadając się przeciwko konwencjonalnej retoryce; przy tej sposobności przeciwstawił teatrowi francuskiemu Szekspira i Calderona, jako malarzy uczuć.

Szekspir był dla Mochnackiego *afasimo posto*; oznaczył to niejednokrotnie, kładąc przytem mistrza angielskiego w rzędzie pierwszych „prawodawców romantycznego Parnassu” („Gazeta Polska” 1828, artykuł bez tytułu). *Macbet* i *Otello* to były dwa arcydzieła, które cytuje najczęściej przyróżnych sposobnościach.¹

Zbierając wreszcie rozproszone uwagi w jedną, syntetyczną całość, ogłasza Mochnacki w „Kurjerze Polskim” (1830, 6 lipca) artykuł pod nagłówkiem: *Szekspir*. Już znaną skądinąd tezę autora jest twierdzenie, że Szekspir musi być podstawą sceny nowożytnej; dopóki zatem nie będzie lepiej spolszczony i staranniej wystawiony, niema mowy o postępie w polskim teatrze i podjęciu niu amalu, który lubuje się w kuglarstwie w „garderobie i dekoracjach”

Wskazuje Mochnacki na fakt coraz głębszego wnikania w ducha Szekspirowskiego nawet we Francji; wywodzi, że duch

¹ Nadto wspomina Mochnacki (zgodnie *Romeo i Julia*), w której stopień i wyraz

dotyczy się o „*Wzrost*” *Wzrostu* („Gazeta Polska” 1827). Ewentualnie do „*Wzrostu*” i „*Wzrostu*” *Szekspira*” wyraził się także w swojej opisy *Romeo i Julia* („Gazeta Polska” 1828).

to rewolucyjny, który podniósł scenę niemiecką i „naprawił krytykę; pobudził filozofów do dumań; natchnął Lessinga, Schillera i Goethego... Ten traicany Tytan Wöhlhelma Schlegla zaczyna przekształcać mocą ducha średnich wieków Europy dotychczasowe systema krytyki francuskiej. Oświeca rozumy; burzy przesady. Umarły, silniej działa na umysły, niżeliwzyszczy razem żywych pisarzy dramatycznych”.

Mochnecki cytuje w dalszym ciągu artykuły (młodzieńcze) Sainte-Beuve'a i Chasles'a, ogłoszone w „Revue de Paris”. Wspomina „niezręczne” naśladownictwa Szekspira, dokonane przez Arnolda i Lemercier'a. Zwraca uwagę na analizę świata fantastycznego w *Burzy i Nocą Siegmundowej* (tak!), dokonaną piórem Chasles'a, a w szczególności zatrzymuje się dłużej nad rozbiorem *Hamleta*. Przytacza więc uwagi Chasles'a o ironji *Hamleta* i jego stosunku do świata duchów, a następnie wypowiada własne zapatrywania, polemizując ze zdaniem Chasles'a i Goethego na temat obłąkania duńskiego królewicza. Stan duszy *Hamleta* po rozmowie z deniem ojca określa Mochnecki jako niezwykły, jednak nie dopatruje się w nim cech patologicznych. Głównie zastanawia go zasadniczy problem, dlaczego *Hamlet* ociąga się z wykonaniem aktu zemsty. To zagadnienie rozwiązuje Mochnecki samodzielnie. Sądzi, że zwłokę powoduje rozmyśl, z którego wyrosło postanowienie dokonania tylko zemsty tej miary, iżby dorównywała wielkości zbrodni. Z tego powodu *Hamlet* nie zabija króla w stanie skruchy, pragnie bowiem „duszę jego w wieczne podół zatracnić”. „Na tem zależy traicność tego poematu... Tą myślą wiecznego zatracenia podług wyobrażeń religijnych *Hamleta* zafarbowane są wszystkie jego postęпки i mowy; dlatego taka napozór inkonsekwencjaw jego działaniu; takie opóźnienie; taki głęboki smutek. W nic nie wierzył; ale potem prędko nawrócony do wiary przetratiłwem widzeniem, bardzo daleko chciał zemstę swoją rozciągnąć. Pod ten widok ujęte sceny tej trajedji mają ścisły związek między sobą. Loika *Hamleta* bardziej przeraża, niżeli zbrodnia króla.

A on sam, jeśli go z tego stanowiska uważać będziemy, jest potworem mimo całej mądrości i filozofii swojej”

Rozprawa *O literaturze polskiej w wieku XIX* (Warszawa 1830) jest esencją artykułów Mochnackiego, rozproszonych w pięciu poprzednich latach po czasopiśmie. Ponieważ jednak doszukuje się „uznania samego siebie w naszym jestestwie”, przede wszystkim jako „najslabszym i naśladowniczym odbiciem tego jestestwa, nie odwraca się

Szekspira jednak wymienia kilkakrotnie mimochodem, bądźto cytując dla względów plastyki stylu powiedzenie Hamleta (str. 10), bądź też *ex re* zachwytów nad głębią miłosnego afektu w IV-ej części *Osiadła*, nad które „nikt piękniejszego od czasów Julii Szekspira nie skreślił obrazu” (str. 170). Wyjątkowe zastrzeżenie co do rzymskich tragedji Szekspira znalazło się w dopisku, związanym z ostrą krytyką analogicznych dzieł klasycznego teatru francuskiego: „Wprowadzał i Szekspir rzymskich bohaterów na scenę — opinuje Mochnacki, — ale te utwory nie są najcenniejszymi jego dziełami” (str. 210).

Najobszerniejszą i najważniejszą wzmiankę o Szekspirze zamieścił Mochnacki przy sposobności znanego rozdziału poetów na „objektowych” i „indywidualnych”. Przykładem pierwszych jest Szekspir (po nim Goethe i Bohdan Zaleski), wzorem zaś obiektywnej twórczości kreacja Hamleta (scharakteryzowanego powtórnie wedle artykułu o Szekspirze), Julji i Ofelji. „Taki poeta — pisze Mochnacki — nie ma ekscentrycznego punktu za granicami świata i natury, z któregooby na nią patrzył, a potem mędrkował, filozofował; ale jest umieszczon wewnątrz niej samej. Nie zbliża się ku niej refleksją, rozumowaniem, ale w niej żyje — jej życiem żyją jego twory”. Przeciwnością typu Szekspirowskiego jest, zdaniem Mochnackiego, twórczość Byrona, J. J. Rousseau'a, Schillera i Mickiewicza

Akcja Mochnackiego dokonuje ostatecznego przełomu w murze pseudoklasycznych uprzedzeń wobec sztuki Szekspira. Odezwołując się jeszcze głosy zastrzeżeń w obu „Gazetach Warszawskich” i w „Bibliotece Polskiej” (Fr. S. Dmochowski) giną bez echa w chórze młodych entuzjastów (Witwicki, Podczyński, J. B. Ostrowski, Ordyniec), którym przewodzi wybitna indywidualność Mochnackiego. Najbliższy i najwybitniejszy z przyjaciół, Michał Grabowski, zastąpi Mochnackiego po r. 1830, gdy tamten porzucił teren teoretycznych uzasadnień programu romantycznego w Polsce. W stosunku do Szekspira zajmie Grabowski oczywiście takie samo stanowisko zachwytu, opierając się na tem samem, uniwersalnem u nas, źródle romantycznej koncepcji sztuki Szekspira, t. j. na kursie ~~Schlegla~~ ~~Zimmermanna~~ to Grabowski już w pierwszym wystąpieniu, drukując w „Dzienniku Warszawskim” (1828, t. XII) *Mysli o literaturze polskiej* mówiąc o rozwoju krytyki na Zachodzie, dwa zasadnicze wymienił dzieła: *O Niemcach* pani de Staël i *Kurs dramatyczny* A. W. Schlegla. „On (pisał o tym ostatnim polski krytyk), rozbierając sceniczne widowiska Europy dawnej i teraźniejszej podług nowej swojej, romantycznej teorii, szukał w nich piękności naturalnych, nie jak dotąd wymaganych, konwencjonalnych zalet; i stawiając obok siebie plody Greków, Francuzów, Anglików i Hiszpanów, już samą sprzecznością jednych z drugimi objaśniał je, i pokazywał, jak duch i genjusz właściwy każdego narodu odbija się w przedmiotach sztuki. On dał teorię romantyczną, która przed nim była jeszcze ciemną i w wielu częściach niezdeteminowaną, i według niej tłumaczył fenomena sztuki, które dopiero w właściwem miejscu i właściwem świetle stanęły”

Szekspira wspomina Grabowski w tej rozprawie ubocznie. Mówi o nim, jako o mistrzu angielskiego teatru, „genjuszem wielkim, wszystko obejmującym, któremu się natura w poufanych objawieniach jako ulubieńcowi swemu pojmować dawała”; przypomina dawne uprzedzenia, cytując w dopisku Goldsmitha, „najnaturalniejszego pisarza swegowicku w Anglii, który jednak

w uprzedzeniach swych o sztuce nie pojmował zalet Szekspira¹; zaznacza w końcu rolę Szekspira, jako nauczyciela poetów niemieckich

W rozprawie *O poezji XIX wieku*, napisanej pod koniec 1830 r., ale ogłoszonej dopiero w kilka lat później¹, trzy gwiazdy pierwszej wielkości wyznaczył Grabowski na niebie literatury powszechnej: Dantego, Szekspira i Calderona; nie zajmując się jednak bliżej dramaturgią, poza ogólnikowe komplementy pod adresem twórcy *Małbeta* nigdy nie wyszedł.

Toteż o wiele wnikliwie pod tym względem stanowisko zajmuje Walenty Chłędowski, autor obszernej a znamiennej rozprawy p. t. *Arystoteles, spóźnie romantyczności*, ogłoszonej w „Haliczaninie” w r. 1830 (Lwów, tom I). Charakterystycznym jest już samo założenie tego studjum, „My zakładamy sobie jedynie zbadać — zaznacza wydawca „Haliczanina” — i z jego (Arystotelesa) Poetyki wykazać, w jakim stosunku byłby Arystoteles do nowszej, t. zw. romantycznej poezji”. Zdaniem bowiem Chłędowskiego „Szekspir i Calderon, tak jeryjalni w dziełach swoich... nie wiedzieli bynajmniej, co to jest romantyczność, ani jej mieli pojęcie”. Dla teoretyków klasycyzmu francuskiego „Szekspir, w niedołąnym nawet przetworze Ducisa, jestesse za tegi”; a tymczasem Arystoteles, gdyby mógł dzisiaj rozwinąć poetykę — „tak Homer jak Dante, Sofokles jak Szekspir znaleliby w niej miejsce”.

Tezę tę układa Chłędowski w dziewięć punktów, z których sześć zajmuje się tragedją, przeprowadzając dowód na to, że Arystoteles „romantyczną trajedję by pojął i rozumiał”. W punkcie ósmym i dziewiątym przytacza Chłędowski Szekspira: dowodząc, iż scena nowożytna ulemosliwła posługiwanfe się chórem, jako przykład stawia Chłędowski tragedję Szekspira, pytając: „acóóby stąd [t. j. z wprowadzenia biernej masy] wynikło, gdyby osoby, jak np. przyjaciół Hamleta, powiernicę Lady Makbet, porucznika w *Otello*, Kenta w *Lirze* i t. p. mnożył i gromadami wprowadzać?”; poruszając sprawę niestawania ele-

¹ *Literatura i Artyści*. Włocław. 1837. tom I.

mentów tragicznych i komicznych (co zganiał był u Szekspira Korzeniowski), utrzymuje Chłędowski, że i tę właściwość teatru Szekspira akceptowałby Arystoteles.

Punkty ogólne rozwija Chłędowski w szczegółowych ustępach, jeden z nich poświęcając Szekspilowi. Ustęp ten jest polemiką z artykułem Śniadeckiego z przed lat jedenastu. Chłędowski podejmuje zagadnienie: czyby był Szekspir tak pisal, gdyby byłnal przepisy Arystotelesa? — i rozwiązuje tę kwestję w sposób przeciwny wilchowskiemu profesorowi. Arystoteles — zdaniem Chłędowskiego — najwyteż postawiłby Szekspira „z pomiędzy wszystkich nowoczesnych dramatycznych poetów”. Jedynie nadmiar grozy „w *Androniku* przez tyle morderstw, w *Lirze* przy lupieniu ócz Glosterowi” — możeby znalazł mniej uznania u Arystotelesa; ale i pod tym względem więz ponosi często aktor, nie autor. W każdym razie mędrzec grecki zganiałby „owe przetwory dzieł Szekspira, w których Hamlet, Romeo, Lir, Kordelja itp. przy tyciu zostają”.

Szekspir — zdaniem Chłędowskiego — dobowuje wszystkich przepisów: „więcej się zgadza z prawdziwym Arystotelesem, niżeli wszyscy traicy francuscy”. Arystoteles patrzyłby z podziwem na charaktery Szekspirowskie, zwłaszcza w dramatach historycznych; są to nie tylko indywidualne charaktery, ale zarazem przedstawiają one „ogólność charakteru narodu”. Genjusa Szekspira „umie wynachodzić takie osobistości, w których się razem najpowszechniej odbija ogółowy charakter narodu”. Arystoteles podziwiałby Falstafa, charaktery z ludu prostego, nowy świat Oberona i Tytanji.

Zgodziłby się Stagiiryta na prozę Szekspira, gdyż nie rymy stanowią istotę poezji, ale „najczystsza, najtreściwsza prawda. Forma zaś tej prawdy musi być oczywiście nieskończenie rozmaita, jak są jej przedmioty. Arystoteles, który wszędzie w swej *Poetyce* więcej na treść i na prawdę w treści, niżeli na mechaniczne formy nalega, uważając z tej strony Szekspira, uznałby go poetą w najwyższym tego słowa znaczeniu. Jego przedsta-

wienie przedmiotów jest samą prawdą, prawdą czerpaną z życia i świata; jego słowa, zarówno czy w rytmie, czy w prozie, są to złote wiadra, które mi z czystej studni wydobywa dla nas nektar najczystszej poezji”.

Ostateczną konsekwencją wywodów Chłędowskiego jest wskazanie nowych wzorów, które „nauczą nas wiele i poprowadzą wzorem jedynie poezji godnym i prawdziwym”. Te nowe wzory, to Szekspir, Goethe, Schiller, Byron i „w wielu dziełach Calderon”.

Dylemat Szekspirowski w elementarnym kontraście dyskusji za, czy przeciw — zostaje, tak widzimy, całkowicie w tym czasie rozwiązany. Teoretycznie Szekspir do w. 1830 zwycięża wreszcie na całej linii, zdobywając nie tylko uznanie, ale i entuzjazm, zarówno w centrum stołecznym, jak i kresowym Lwowie i Wilnie. Główne źródło tegoteoretycznego entuzjazmu: *Kurs poezji dramatycznej* Schlegla, pojawia się we fragmentarycznym przekładzie E. Komarnickiego (a mianowicie I rozdział drukuje „Gazeta Polska” 1830, maj i czerwiec)¹. W tym samym czasie „Melite” Odyńca ogłasza urywek tłumaczenia *Romeo i Julia*, dokonanego piórem Mickiewicza.

A to zajęcie się Szekspirem przez mistrzapołskiego romantyzmu sięga czasów dawniejszych, wileńsko-kowieńskiej „brytanomanji”, której bezpośrednim refleksem były motto Hamletowskie, położone na czele *Romantyczności* i II-jej części *Dziadów*. Już na początku trzeciego dziesiątka lat XIX w. stawał Mickiewicz w rzędzie wielbicieli Szekspira, kiedy, dotknięty atakiem Jana Śniadeckiego na duchowych przodowników romantycznego Parnasu, wysyłał z Kowna do przyjaciół wileńskich balladę *Romantyczność* (styczeń 1821), popierając antyracjonalistyczną „wiarę gminu” wewnątrztrzym polem widzenia Hamleta.

¹ W 1834 p. drukuje wileńskie „Wiadomości naukowe” przekład pierwszej księgi Schlegla.

ROZDZIAŁ IV

ŚLADY SZEKSPIRA W TRAGEDJI „NARODOWEJ”

Tragedja „narodowa”, która formuje się w Polsce na przełomie XVIII i XIX stulecia, jest wewnętrznie modelowana na wzorce teatru francuskiego, ale zewnętrznie, przez kostjum historyczny, w jaki przebiera swoich bohaterów, jest zjawiskiem osobliwym, nie znajdującym analogji w całokształcie dramaturgji mistrzów francuskich.

Na dnie tej pseudonarodowej ecehy leży patrijotyczny zamiar gloryfikacji dziejowej przeszłości w dobie zmierzchu niepodległego bytu. Tragedja „narodowa” sięga czasów legendarnych (Heligunda, Krakus, Wanda), z predylekcją postukuje tematów w polskiem średniowieczu (Bolesław Śmiały, Bolesław III, Zbigniew, Leszek Biały, Przemysław, Kazimierz Wielki, Władysław IV), dotyka walk polsko-rosyjskich (Gliński), zatrzymuje się nad ostatnim z Jagiellonów, wspomina bój cecorski i Chmielnickiego brzemienią w skutki rebelję. Jest w pewnym stopniu udramatyzowanym „śpiewem historycznym”, który mógłby nasunąć ogólne wspomnienie Szekspirowskiej *tree Tragedy*.

Poza tę analogją ogólną znajdują się jednak i szczegółowe zblżenia, — wprawdzie nie do mało znanych ówczesnie „historyj”, ale do innych, najpopularniejszych i grywanych już u nas arcydzieł Szekspira. Wplecione zostały tereminisocencje we francuską konstrukcję dramatu; niemniej jednak dadzą się wydobyc drogą analizy, jako najdawniejsze refleksy działania nowego typu dramaturgji. Ulegają jej przedewszystkiem autorzy znani skądinąd ze swoich skłonności do literackich „nowinek”: więc „poeta serca”, Karpiński, i twórca „dumy”, Niemcewicz.

Judyta Karpolskiego (1792) jest pierwszą naszcenie polskiej heroiną o charakterystyce grubo ujemnej. Pobudki jej działania są złożone. Wymieniona naprzed, zaniechana później sprężytna akcji opiera się na motywach *Fedry*, więc na nieodwzajemnionej miłości do posierba Bolesława. Pobudka druga, o znaczeniu rozstrzygającym, nosi niewątpliwie *Makbetowski* charakter. „Młodzik do rządu się wdiera”, — więc *Judyta*, która pragnie tron zapewnić własnym córkom, snuje krwawy plan mordu Bolesława, a mianowicie podszerzuwa trzech zbirów, ażeby królewicza zabili podstępnie w czasie bitewnej zamieszki. Żądzą władzy zamatra *Judyta* kilkakrotnie z naciskiem. Gdy *Władysław* zapowiada, że odda rządy synowi, *Judyta* wybocha w monologu (a. II, sc. 4):

Mnie to kłóty na spotkani obdaję tak ostrą?
~~Ja potrzebuję czasu — smaku — siły —~~
 U jednego młodzika na łaskawym chlebku?

Pycha, jako centralną sprężynę działania, wskazuje *Judyta* w słowach, zwróconych do „poufalej” *Praksedy*:

~~Był — mówi — nie wiem — doznał — mi — czasu — kochał — w — gronie.~~
 Teraz, co tylko wypłynę o wlos nad moją kochę.
 Albo mi się zdawało — mi — albo ja się wozłam.

Powodowana tem uczuciem, prowadzi *Judyta* typowo *Szekspirowską* intrygę, w której jedna zbrodnia powoduje jako konieczną konsekwencję zbrodni następną. — a) *przez* *Prakseda* wypowiada o tem postępowaniu królowej następującą opinię (a. II, sc. 6):

Jeśli śledej nie masz tyle | serce — siły,
 Tak — mówi — w — kochanym — nie — potrafię — żyć
~~Żmierz — smaku — obdaję — smaku — siły.~~
 Było tylko ślepotą zwolna dogodziła.
 Niezmienne dzieł — rozpacza, rozpaczta i pycha,
 Gdzie występki największy, wszędzie ją popycha.

Jest przytem rzeczą ciekawą, że żaden z potwornych planów *Judyty* nie udaje się, a choć *Prakseda* utrzymuje, że kró-

lowa „codzień świeże depta trupy”, my żadnego trupa nie widzimy. Łańcuch zbrodni pozostaje niezrealizowanym: zabójstwo Bolesława, usunięcie sprawców tego zabójstwa przez wysłanie spóźniejącej pomocy, która by ich zasiała na miejscu, zanim wklat ą intrygatorke, wreszcie pozbycie się Praksedy, gdyta przed Judytą objawia litość i zwróciła się do niej z prośbą o zamieszanie krwawych postanowień. Żadne z tych zamierzeń nie doszło do skutku; tylko Judyta truje się, gdy dość naiwnie dziergana nie intrygi została odsłonięta.

Posługuje się Judyta kłamstwem i obłudą, podobna i pod tym względem do Lady Makbet. Popiera więc u Władysława starania syna o wysłanie go na pole bitwy, a następnie udaje trwozę o jego życie (a. III, sc. 2).

Prócz tych zasadniczych rysów w charakterystyce postaci tytułowej, znajduje się nadto w tragedji Karpińskiego scena (5-ta akt III), która w pomysłcie sytuacyjnym wydaje się nieudolnym odbiciem słynnej wizji ducha Banka na uczcie u Makbeta. Duch ten zjawia się jedynie Władysławowi, który „strwożony biegnąc do Wszobora”, — woła:

Wszoboro, gdzie on się ukrył? Jak mówią,
jak nie stał przy jego.

— na to Wszobor:

Ktoś ci grozi, Panie!
(tem, po wyjściu Wszobora)
Zal ciężki jakosś mu robi to mieszanie...

Dopiero w dalszym toku akcji wydźwignęła się ta niezbyt jasna scena. Księżniczka kijowska Zbysława opowiada Wszoborowi, że odwiedził ją Władysław w stanie silnego pomieszania:

Władysław do Zbysławy
Władysław do Zbysławy

Dowiedzujemy się z ust Wszobora, że w tej samej sali, „nawet u tegoż stołu”, dokonano się strwożenia otrucia Młogosława,

syna Bolesława Śmiałego, wraz z toną, Eudoksją. Obecnie, po wielu latach,

Król miał mieć przywilegi w bojażli o zbroń,
Ze się ~~Minopolu~~ ~~zostawia~~ ~~zostawia~~ ~~zostawia~~ ~~zostawia~~.

Zbiława wyraża mimochodem przypuszczenie, że zbrodni tej dopuściła się Judyta.

Widzimy, że zarówno charakterystyka postaci tytułowej w tragedji Karpińskiego, jak błado i nieśmiało zaznaczony motyw dachu dowodzą, iż w pseudoklasycznej strukturze dzieła znalazły się pierwiastki odmiennej prowenjencji, „romantyczne”, przynależne do innego typu dramaturgji. Już Brodziński w wykładach literaturypolskiej dopatrywał się wyraźnej analogji z *Macbethem*, którego mógł być ponać Karpiński w teatralnej przeróbce niemieckiej Stephaniego lub, co prawdopodobniejsze, w przekładzie Le Tourneura.

Napisany w r. 1789, ogłoszony drukiem w r. 1803, a przedstawiony na scenie warszawskiej w r. 1807, *Władysław, król polski i węgierski pod Warną* J. U. Niemcewicza jest pod względem historycznym bardzo pouczającym zjawiskiem. Zachowując konstruktywnie postać francuską, wprowadza w głąb tej budowy — podobnie jak tragedia Karpińskiego — motywy z innych *tragedj*

I w tym wypadku dotyczy to przede wszystkim postaci tytułowej. Władysław Niemcewicza posiada bardzo wybitną fizioznomję „człowieka czulego”, który wykarmił się na lekturze Younga, Ossjana, Rousseau, a może i — *Hamleta*. Współczesny recenzent napiisał o nim, że „ustawicznie skartysję i wdyma”, a skutkiem tego „w całej sztuce jest więcej tliwości, niż mocy” („Gazeta Koresp. Warsz.” z 17 listopada 1810: „List do Redaktora”).

Sentymentalna jest miłość Władysława do Elżbiety. Kiedy Tarnowski zwraca uwagę króla, że nie on, lecz Hunyady cieszą się afektem Elżbiety, wtedy mówi Władysław „z pomieszaniem i żalością”: „Hunyad kochanym.. srogą rozdzierając bliźnę, Z rozpaczą wlewasz w serce zazdrości truciznę. Czemuż mi tajemnicę okropną objawił..?” A kiedy ochłonął, pociesza się „ze spokojnym smutkiem” wspomnieniem znikomości doczesnej, stanowiącej zasadniczy motyw „trenów” Yimingo. „Wierz mi — mówi — w tem życiu, choć się człowiek rządzi moga, Szczęście jest tylko cieniem, frasunki istota, Tyle źródeł obfitych miłk i utrapienia, Rozkosze tak znikome, tak długie derpienia.. Ach, śmierć jednym schronieniem w moich utrapieniach.” A praniona śmiertelnie na polu bitwy, kate się nieść do Elżbiety, mówiąc: „Przy królowej nieszczęsnie niech dokonam życie”. Wnieiony na chorągwiach, kończy tragedję słowami:

Ustał by, patni, niech mi agoa mój nie zasrocza
Kto m... .. bez... ..
Śmiejąc się, niech... ..

Ży królowa.. mię niebo gąbiąc bez ustanku,
 Przecięło pasmo życia w dół moich poranku.

„Okropne skutki nieszczęsnego miłości” — to jakby tytuł powieści sentymentalnej. W tragedji określa Elżbieta w ten sposób swój afekt dla Hunyadego. — Określenia tego możnaby użyć za podtytuł dramatu, który, pod wpływem manieri ezulostikowej, pomniejsza wielki tragizm historyczny do drobnych ramek eklogi sentymentalnej.

Posłużył się nadto Niemocewicz motywem ducha Akt IV rozpoczyna się nocą, a wyobraża namiot, w którym widać uśpionego Władysława. Ten „porywa się po chwili z przerażeniem i jak gdyby cień ojca znikający widział przed sobą, wyciągając ręce, mówi z trwogą”!

Czas, wcz ci przebieżam... lecz obrótaj miła
 Serwie to, czy przebieżam istotić się przebieżam?
Przebieżam istotić przebieżam istotić przebieżam,
Czas istotić przebieżam istotić przebieżam,
Czas istotić przebieżam istotić przebieżam?

W ustępie tym można się dopatrywać kontaminacji różnych zjawisk pokrewnych, angielskiego pochodzenia. Inszenizacyjnie narzuca się wspomnienie 2-ej sceny IV aktu *Juliusza Cezara* Szekspira, gdzie Brutus uklada się do snu w namiocie a duch Cezara zapowiada mu klęskę pod Filippi. Ponieważ posłańcem istotić przebieżam w istotić przebieżam duch ojca, przeto i reminiscencja 4-ej sceny I aktu *Hamleta* jest uzasadniona. Sama zaś podstawa pomysłu, niezależnie od scenicznej oprawy, znajduje pełne rozwinięcie w balladzie angielskiej i „pieśniach Ossjana”, skąd — jak to wykazałbyśmy gdzieś indziej¹ — przedostaje się do „dum” Niemcewicza.

Ale i działanie Woltera zaznacza się wyraźnie w dalszem rozwinięciu tego motywu. W scenie następnej po monologu Władysława przybywa Tarnowski i zapytuje:

Wolter, w jakimże ciębie postrzeżam istotić starik?
 Te najstare wlosy, ten wzrok obłąkany...

Zaczem Władysław opowiada o złowróżbnym śnie. Wydało mu się, jakoby znalazł się nocą w katedrze waweskiej. Nagle: „Zdrżał grób ojca mego, a ogromne wieko Spadło i huk po gmachu rozszedł się daleko... Widzę cię ojca mego z grobupowstańcy”, „wzbroczonej zbroi, posępnay i błądy”. Jest to sytuacyjny refleks ostatniej sceny III-go aktu *Semiramidy*, granej u nas w r. 1801.

Cały ten motyw staje się ulubionym w dramaturgji Niemcewicza. Napotykamy go i w *Zbigniewie*, „tragedji lirycznej”,

¹ *Dzieje polskiego opłoru przed ogólnym Niemcewiczem*, Rozpr. Akad. Um., Wyd. filol., 1917.

granej z muzyką Kurpińskiego w r. 1819, i w rękopiśmiennym *Bohdanie Chmielnickim* (1817), znanym z dokładnego streszczenia¹. „Tragedja liryczna”, napisana, wedle autora, „w rodzaju przybliżonym do tragedji greckiej z chórami”, z drobną koncesją na starą modłę jedynie co do jednoci miejsca („scena nie w obwodzie jednego gmachu, lecz w okolicy Wrocławia, na miłą modę rościągającą się”), powtarza w miarę *en scène* II-go aktu sytuację z *Władysławem pod Warną*. Widzimy zatem w porze nocej namiot królewski, a w nim Bolesława, który przed bitwą dama melancholijnie nad znikomością rzeczy doczesnych. „Cóż jest nazem własnem? — pyta sam siebie. — Chyba śmierć i ta glina, co w zamknięciu ciasnem Pójdzie w głąb ziemi równic z zwłokami nędznika”.

Tę samą sytuację powtórzył Niemcewicz raz jeszcze w *Bohdanie Chmielnickim*, zasilając ją nadto zjawą ducha. To niepublikowane dzieło posiada dla analizy historycznej wybitną wartość. W budowie trywa z sakramentalnym postulatem trzech jednoci: zmienia swobodnie miejsce, wciąga obfitą bujność wypadków i posługuje się w szerokiej mierze elementem widowiskowym; używa nadto zmiennej formy wierszowania, wprowadzając obok ~~synastozgłoskowca~~ wiersz krótszy, ośmiozgłoskowy, z świadomym celem wydobycia nastrojów lirycznych.

W akcie I-ym „teatrum wystawia skały naddnieprskie”. Ten romantyczny sztafaż służy za tło również romantycznego monologu Rozandy ~~opartej~~ na zamiennych motywach odmiennego spojrzenia na „dziką” naturę. „Jakże miłem jest dla mnie to dzikie ustronie — rozpoczyna Rozanda, — Tu rozpacz łez spoczywa na nieszczęsemłonie. Ten kot orłów, te skały stronne, niedostępne, Te nieprzejrzane lasy, cienie ich posępne, Szum Dniepru, co się głucho o skały rozbija, Jak słodko mým dumaniom i duszy mej sprzyja, Wszystko ciche, jak wieczność...”

Jestto zgola odmienny ton w ustach dramatycznej heroiny.

¹ Streszczenia podał prof. Wn. Chruszowski w „Pamiętniku liter.” 1906.

Rozbrzmiewa w nim paralelizm mikro- i makrokosmu, melancholijny liryzm nieokreślonej ręką ludzką przyrody, typowo romantyczna „Waldesamkeit”, płynąca z lektury *Nowej Heloizy*, pieśni *Osajana*, *Wertera*, *René'go* oraz innych pokrewnych zjawisk literackich.

Charakterystyka Chmielnickiego nosi również zabarwienie odmienne. Jego porywczy temperament, doprowadzający do zabójstwa podczas uroczystości atamana Bobuna, gdy ten doradzał zawarciu pokoju z Polską, — ma oparcie o tradycję historyczną i znajduje niejedną analogię w teatrze klasycznym. Natomiast filozoficzny podkład jego monologów jest anachronizmem, a jego istota reżolucyjną mową youngizmu, ossianizmu i hamletyzmu.

Scena kulminacyjna rozgrywa się na tle nocy w akcie V-ym. Bohater dręczony jest wyrzutami sumienia; nagle wśród grzmotów „ziemia się otwiera” a z rozpadliny wylania się krwawy cień Bohuna z wróżbą śmierci. Na to odpowiada Chmielnicki:

Gdyś mi tydzień, miś, śmiech, — kiedy wczorajśmi trwał;
O ty, co nieogrzanych namiętności śmiechony,
Powiedz, kiedy ciekł mej dusi z tej płaczu doliny,
Znajdźmyż mi wczoraj?

Tę i sam niepokój, wyrażony najświetniej w monologu „Być albo nie być”, dręczył duńskiego królewicza.

Zniechęcenie do życia, romantyczne *taedium vitae*, pojawia się jako motyw przewodni niejednokrotnie. Chmielnicki sam pragnie śmierci, gdyż „tłum go nieszczęść obarcza”. „Cóż jest życie bez władzy? — zapytuje; ale natychmiast odpowiada: „ale cóż jest władza? Cóż jest chwala, co sława z przeważnym znaczeniem? — Letkim wiatru szelestem lub znikomym cieniem”. Jednakże tuż przed wypieciem trucizny budzi się instykt życia. „Przebóg! — woła bohater — ach, co za straszne, okropne wzdrygnięcia Wzbudza w człowieku chwila naszego zniszczenia! Myśleć, że ten, co patrzy na dnia jasność miłą, Wkrótce będzie popiołem, zimną gliny bryłą!”

Jak Faust Goethego, tęga się Chmielnicki z blaskiem słowa, wpadającym przez okno, a wypływszy truciznę, kończy słowami Salomonowego *vanitas vanitatum*:

Znika jest próżność świata; burliwe zapaly
I to spragnienie władzy i ta żądza chwały,
Wszystko jest niczem...

Treść *Wandy*, tragedji Tekli ŁubieŃskiej, granej w Warszawie w r. 1807, podaliśmy gdzieśindziej dokładnie na podstawie dochowanego rękopisu¹. Zajmując się obecnie odwrotną, „romantyczną” stroną zagadnienia, zwracamy uwagę, że odmienne cechy tego zapomnianego dzieła dają się odczuwać przedewszystkiem w jego konstrukcji. ŁubieŃska nie uwzględniła jednolitości miejsca; jedność akcji rozrywa ciekawym epizodem „Wahlerodyzmu” Kaslerza, który ongiś popadł w niewolę niemiecką, ale dochował pamięć pochodzenia i obecnie ciągnie na Polskę z Rytygierem, malując talony zamiar niedopuszczenia jej do małżeństwa Wandą, ani do ataku na Kraków; epizod ten wysuwa się na plan pierwszy w akcie II-gim, przerywając tok główny.

Akt V przypomina inscenizacyjnje ostatni akt *Ryszarda III* „teatr wystawia obozy obu narodów nad Wisłą — widok Krakowa a szesególniej Zamku królowej”. „Trąby wojenne odzywają się”: przybywa Wanda, jakoby polska dziewczica Orleańska, „przybrana do boju”, z orszakiem rycerzy, niepozabawiona nawet cudownych właściwości, gdyż samo jej spojrzenie nieci popłoch i klęskę a Rytygiera doprowadza do tego, iż sam ranizic śmiertelnie, — gdy zaś dowiedział się o samobójstwie Wandy, „umiera z tą nadzieją, że będą złączeni”.

Rozmach tej akcji wychodzi poza szranki francuskiego teatru, jakkolwiek bitwa toczy sięniema scenie, a o jej poszczególnych

¹ Rkp. Biblioteki Teatrów warsz. Nr 9; zob. *Dejmo pogród...*, *Tygodnik obywatelski* (t. w.), str. 278 i n.

fazach opowiadają starym sposobem. Ale już samo ustawienie na scenie dwóch wrogich obozów było dla ówczesnej krytyki teatralnej czemś niebывалem. „Przytomność obu stron” — wytykał recenzent „Gazety Warszawskiej” — nie da się „pogodzić z prawdopodobieństwem”.

Prekursor romantycznej dramaturgji, Franciszek Wętyk, posunął się dalej w teorii, sniżeli w praktyce. Jeżeli jednak pominiemy zestawianie artykułów z dramatami Wętyka, a jedynie porównywał będziemy teren praktycznych realizacyj, znaczny postęp tragedji Wętyka w pierwszym okresie jego twórczości okaże się niewątpliwym.

Okolicznościowy dramacik młodzieńczy, *Rzym oswobodzony* (grany w r. 1809), nazwał Wętyk oryginalnie „sceną historyczną”, w poprowadzeniu akcji nie respektując ani jedności czasu, ani jedności miejsca. Do tragedji *Gilfki* (napisanej również w r. 1809) wprowadził drobne i drugorzędne odmiany: „rozwołnił” czas i miejsce w duchu umiarkowanego liberalizmu, a zarówno początek akcji, jak i akt trzeci rozpoczął monologiem bohatera na tle nocy. W późniejszej *Barbarze Radziwiłłównie* cofnął się Wętyk całkowicie na stanowisko pseudoklasycyzmu; zato w *Bolesławie Śmiałym* (grany w r. 1816), a jeszcze bardziej w *Wandzie, Królowej Polki* (grana w r. 1818) dał pełną rolę swoim romantycznym skłonnościom.

Bolesław Śmiały „ozmieszcza” akcję czterech aktów na zamku Wawelskim, akt V zaś przenosi na Skalkę. Obfitość faktów przełamuje jedność czasu i materialne ramy sceny francuskiej. Atak zbuntowanych rzesz na zamek Wawelski w III-im akcie jest najdalej posuniętą pod tym względem nowością.

Ważniejsze są zmiany wewnętrzne, dotyczące przedewszystkiem charakterystyki Bolesława. Od tej postaci bije podmuch wielkich kreacyj Szekspira. Rozmach jego zbrodniczych czynów przywodzi na myśl Ryszarda III; nieposkromiona duma oraz

granie z niebezpieczeństwem w obliczu zbuntowanego tłumu mają zakrój namiętności Korjolan. Nawet klątwa biskupa Stanisława nie łamie woli króla: on „pokaże przed Boga obliczem, że wszystkim jego, inna wola niczem”. Dopiero zabójstwo biskupa niweczy to żelazo woli. „Z zakrwawionym orężem w ręku i w najwyższym pomieśzaniu” wypada król w ostatnim akcie z kościoła na Skałce, ścigany przez ciało zabitego. „W pomieśzaniu i obłąkaniu, chcąc wyjść z miejsca sceny, otwiera podwoje kościoła, w którym widać zwłoki Stanisława, otoczone kapłanami i oświetlone od pochodni”.

Nowe wartości tragedji Wętyka dostrzegł członek grona Iksów w recenzji sztuki („Gazeta Warsz.” 1816, 22 i 24 grudnia). Autor — pisał „zdaje się szukać pośredniej drogi między tak nazwaną klasyczną i nowoczesną dramatyką, na której, podług mniemania wielu, łatwiej pogodziłby można tę nigdy nieszechwianą surowość i powagę trajedyj francuskich z prawdą i całą rozmaitością natury Anglików i Niemców”. Zaniechał więc nienaturalnej ekspozycji francuskiej w tej mierze zadziwił w I-ym akcie „mniemaniem”, ~~dot. niektórych wierszy~~ „odnoś Szyllera”, np. „spiczą na skrzydłach gromów straszna chwała”, „rozbil się głaz przelotgi o ziemię z kaminem”.

Wanda, Królowa Polski, jest w pewnym kierunku na linii rozwoju polskiego dramatu dziełem przelomowem. W budowie mianowicie zrywa ona ostatecznie — jak to już stwierdziliśmy na innym miejscu¹ — z szablonem wzorów francuskich biorec sobie za wzór analogiczną w treści „tragedję losu” Zacharjassa Wernera (*Wanda, Königin der Sarmaten, eine romantische Tragödie.*, przedstawiono w Weimarze 1807) oraz „romantyczną tragedję” Schillera (*Dziwna Orfeńska*). Wętyk skombinował antyczną ideę klątwy losu z powodem przekroczenia praw naturalnych z pokrewnym motywem dzieł Wei-

¹ *Ibid.* *Dzieła reguły. Typ. nowożytny, str. 301 i n.*, gdzie ma się do dokła-
dziej analizując stosunku *Wandy* Wętyka do *dziwi* Wernera | Schillera.

nera i Schillera, — dalej jednak głębiej nie postąpił, i odmiennej koncepcji człowieka, choćby w tym stopniu, co w *Bolesławie*, nie stworzył, poprzestając na przejęciu zewnętrznej, widowiskowej strony „romantycznego” dramatu oraz na pewnych, również zewnętrznych, analogjach w akcji. Jest z tego powodu *Wanda* dziełem bardzo znamienne, także i dla psychiki autora. Przypomina się tu żywo stosunek Woltera do Szekspira, co prawda bardziej w rezultatach praktycznych, aniżeli w teorii, gdzie sta nowisko opozycyjne było przez Woltera silnie akcentowane. Natomiast Wętyk nieomal entuzjazmował się w teoretycznych rozważaniach nowym typem dramaturgji, w praktyce zaś na cały krok się nie zdobył; stawał w pół drogi: albo więc w ramy starej konstrukcji wprowadzał nowe pierwiastki wewnętrznej budowy człowieka, albo też odrzucał ~~skorupę~~ lecz pozostawiał jądro bez zmian istotnych.

Pseudoklasycyzm tragedji Euzebjusza Słowackiego nosi ledwo widoczne szczyrby. W *Mendogu* (grany w r. 1813) jest pewna swoboda miejsca i czasu, a nadto zwraca uwagę sybaryjska analogja z „dramą rycerską” C. H. Spiessa *Klara z Hohentichen*, — analogja, przetworzona jednak w sposób znamieny na modłę pseudoklasyczną. W *Wandzie* (druk. 1826) zaburzenia w miejscu z powodu braku żywności mogłyby przypomnieć *Kozłana*.

Tę samą rzymską tragedję Szekspira przywodzi na myśl *Bolesław Śmiały* Antoniego Hoffmanna (grany w r. 1815) w końcowych scenach IV-go aktu, kiedy bohater tytułowy wobec napadu tłumu na zamek igra z niebezpieczeństwem, sam prowokuje wzburzone masy, drażniąc je przypomnieniem klątwy Rzymu i zamierzając się puginałem na brata Hermana. „Niech ja sam jeden — woła — z tego zostanę pogromu, Ale król, niepodległy prócz Boga nikomu”. *Bolesław* maluje się w tym dramacie jako silna, nieugięta indywidualność. Moralny przełom, którego wkrońcu ulega, uzasadniony zostaje tem, że tylko sam

król może być własnym sędzią. Pokrewieństwo z charakterystyką Bolesława w dziele Wętyka jest tu widoczne.

Jak widać, dwa tematy, opracowane przez tragedję „narodową”, były jakoby *kat eroicko romantyczne*: motyw Wandy tryzmem jej nieszczęśliwej miłości i heroicznej śmierci, — i motyw Bolesława Śmiałego wybachowością jego charakteru, utrwaloną w historjizatargu z biskupem. I z przedziwną konsekwencją te właśnie tematy zostały podjęte później przez dramaturgów romantycznego znaku.

Wolterowski Szekspirjanizm pozostawił ślad nawet na jednym z arcytypów „narodowej” tragedji: na *Lodgardzie Kropińskiego*. Element widowiskowy gra ważną rolę w ostatnim akcie, rozgrywającym się natle nocy. „Teatr wystawia gamek z zewnętrznej strony zamku, wychodzący na plac obszerny, na którym stoi posąg Przemysława”. Przy blasku księżyca i wśród bicia dzwonów odbywa się efektowny pochód „senatu, ludu i wojska w porządku i smutnej ciszy”. Centralny motyw tragedji: szalona miłość Przemysława do Rysy, doprowadzającą króla do przepaści, odpowiada oczywiście tragedji *Antonjusza i Kleopatry*. W pewnym, co prawda dość mechanicznym związku cytował jeden ze współczesnych krytyków *Lodgardy* i Szekspira. Broniąc dzieła Kropińskiego przed zarzutem błędów historycznych, przypominał, że podobnie nie są ściśle zgodne z prawdą historyczną dzieła Corneille'a, Racine'a, Woltera, Szekspira i Schillera (Aleks. Kołuchowski, „Pamiętnik Warsz.” 1816).

Sprawa źródeł historycznych jest w ówczesnej dyskusji teatralnej dość silnie akcentowana. W praktyce bowiem widać pogłębiające się dążenie do prawdy, wprowadzicie ciągle jeszcze nie wewnętrznej, lecz zewnętrznej, co do faktów historycznych, na których ówczesni dramaturdzy opierają swoje konstrukcje. *Bolesław Śmiały* Hoffmanna został osnuty na ustępie z drugiego tomu *Historji narodu polskiego* Naruszczyca; *Barbara Radziwiłłówna* Felickiego na kilku źródłach z epoki jagiellońskiej (War-

szewicki, Orzechowski). Tendencja ta jest również rezultatem postępu w rozwoju historycznego dramatu.

Charakterystycznym tworem rozkładu tragedji pseudoklasyycznej są oba dramaty Ignacego Humnickiego. Bardziej jednolitym w swoim epigonizmie jest *Zółkiewski pod Cecorą* (grany w r. 1820), który, nawracając treścią aż do Wacława Rzewuskiego, zawiera poza tem cały szereg reminiscencyj z innych tragedji „narodowych”, a nadto w „mise en scène” ostatniego aktu nachyla się jakoby ku szerszym prądom widowisk teatralnych. „Teatr wystawia noc — czytamy w scenarjusz, — w czasie tej sceny ~~wydział~~ ciągle zgiełk, wrzawę, słychać ryczące spieś i widać nikańciewiatła i błyskawice”.

Edypa tegoż autora (grany w r. 1824) określił trafnie współczesny recenzent jako „klejonkę myśli, zdań i obrazów... niespojonych ze sobą, a nawet sprzecznych”. To, co w tej „klejonce” jest nowe, jest posledniego gatunku. Usunąwszy chóry, autor wprowadził w ich miejsce rozmaite sztuczki widowiskowe, oraz posłużył się w charakterystyce niejednym rysem z „dramy” niemieckiej.

Oba utwory Humnickiego są znamienym przykładem zupełnego wyczerpania się żywotnych elementów tragedji pseudoklasyycznej. Pozostałej stąd próżni autor, „klasyk” z usposobienia i tradycji, nie umie a może i nie chce wypełnić tą żywą treścią, jaka tkwiła w arcydziełach romantycznych.

tyc krwawe promienie po niebie rozwodził", następnie „nie-przejrzany kir" pokrył ziemię, — wreszcie zajadłały „ślepiące błyskawice", rykocły grzmoty, zawył wiatr, ciskając kłębami piasku i wyrывая drzewa. Sceny tej nie odważył się jeszcze autor pokazać; zamknął ją po starcu w opisie.

Katastrofa w akcie trzecim (i ostatnim) rozgrywa się na tle nocy. Dekoracja przedstawia ołtarz, przy którym odbył się ma ślub Kammy i Synoryza, a z rekwizytów najważniejszym jest puhar, z którego Kamma, ziewolona do ślubu groźną zabiła syna, wypila truciznę, podobnie jak Andromacha Racine'a. Ale przed śmiercią zdążyła jeszcze opowiedzieć o powtórej zmurze, w której zabity mąż wrywał ją do siebie; analogicznysen miał również Synoryz, który wypija resztę trucizny i umiera wraz z Kamką.

Ważniejsze historyczne znaczenie, a także zaginiony utwór dramatyczny ~~znanego~~ ~~kapłanów~~, ~~posiadawców~~ ~~tragedja~~ Jana Maksymiljana Fredry p. t. *Harald*, grana w Warszawie w r. 1827 (30 września)². Popiera ją autorytet Mochnackiego, który aż dwukrotnie zajął się oceną dzieła („Gazeta Polska" 1827, 12 października i 21 grudnia).

Pierwszy artykuł Mochnackiego o *Haraldzie* nosi charakter polemiczny. Zwraca się szczegółowo recenzentom „Gazety Warszawskiej" i „Korespondenta", którzy zbyt pobieżnie i podstępnie ocenili nową tragedję polską, nie dopatrując się jej doniosłości i stawiając nieuzasadnione zarzuty, a nadtopopadając w sprzeczności. Mochnacki, uznając dzieło Fredry za „szcawowy zadatek pomysłniejszego na przyszłość wzrostu i powodzenia" „w wywijającej się z pieluch niemowlęctwa dramatycznej literaturze naszej", zbija szczegółowo postawione (głównie na podstawie teorii francuskiej) zarzuty.

Ekspozycja tragedji, mimo „te wykracza przeciwko tak zwa-

² Wyrok doktora Zdzisława Jana Maksymiljana Fredry w wydaniu Bobrowicza, lipiec 1837. Jako motto ma *Harald* dwuwiersz Byrona:

nym prawidłom szczórcznego kunsztu", wydaje mu się prostą, naturalną i właściwą, a tajemnicze wejście Harald'a „należałoby policzyć między najcenniejsze zalety całej tragedji". Charakter Harald'a, choć nie posiada zalecanego przez Boileau „przyjemnego szaleństwa" (*une agréable fureur*) — jest głęboko pomyślany „tragedja rozważliwa, obca niedzielnym cudności, efektom i dalski, jak owe czasy barbarzyństwa i feudalnej ciemnoty". Pierwsza scena pomiędzy Harald'em a Hedwigą budzi istotnie litość i trwogę; a wszak „Szekspir, największy z pisarzy dramatycznych, wszystko poświęcił litości i trwodze: cześć i sława autorowi Harald'a, że poszedł za przykładem tego mistrza! W czemby zaś sztylet Harald'a miał być obrzydliwszy, jak się wyraża pan T. w *Goscinie Warszawskiej*, od sztyleta Otella, utopionego w łonie Desdemony, tego nie pojmujemy i tego zapewne nikt nie zrozumie, kto sobie przypomni, że w przekonaniu Harald'a Hedwiga była wierołomną małżonką i sprawczynią wszystkich jego nieszczęść"

„Wszelkie fakta, położenia i charaktery w osnowie Harald'a są rezultatem dojrzałego namysłu, głębokich rozumowań i dokładnej serca ludzkiego znajomości". Odpowiada im końcowa katastrofa śmierci Hedwigi, która nie podobalą się recenzentom, oceniającym ją ze stanowiska *Andromachy Racine'a*, „jakgdyby (taowała Mochnacki słośliwie) w żadnym rozbiore nie można się było obejść bez popisywania się erudycją i cytacyj francuskich"

Rozmaitością wiersza nietylko „nie zgrzeszył autor przeciwko powadze stylu, ale owszem wzbogacił go i ozdobił najcenniejszemi wdziękami poezji, wszędzie zastosowanej do uczuć i sposobu myślenia rozmawiających osób". Tak czynili najznakomitsi pisarze dramatyczni: Szekspir, Calderon, Goethe, nawet Eurypides.

Najcenniejsze historycznie jest końcowe uogólnienie artykułu Mochnackiego. W sporze klasyków z romantykami Harald' znakomicie popiera stanowisko tych ostatnich. „Przed niewidu

jeszcze laty — pisał Mochnacki — ktośby był pomyslił, że na tej scenie, gdzie wyłączną oddawano cześć francuskiej Melpomencie, gdzie klasyczny koturn traików z czasów Ludwika XIV poważnem stąpaniem swoim zagluzzał wszystko, cokolwiek uwłaczało jego wielmożność, ... że teraz, na tejże samej scenie i w polskiej ~~scenie~~ ~~scenie~~ ów dramatyczny duch Szekspira któregośame wejście przejmujeszgrozą dzisiejszych klasyków!"

Zapowiedziany w pierwszym artykule rozbiór *Haralda* ogłosił Mochnacki w numerze z 21 grudnia („Gazeta Polska” 1827). Oparł go na wywodach Schlegla, tam to źródło wskazując. Podtrzymał zdanie, że *Harald* posiada wszystkie elementy, które składają się na istotę tragedji w myśli nowych poglądów. Podkreślił szczególnie poetyczną epokę wojen krzyżowych oraz ogólny ton naturalności i prostoty. Zaznaczył raz jeszcze siłę wrażeń, jakie sprawia pojawienie się bohatera oraz „~~atletyczny~~ ~~układ~~ ~~tego~~ ~~charakteru~~”. Zastanawia się nad „ogólną myślą” utworu, przypominając dawniejsze latum i jego nowożytne przeobrażenie w postaci czarownicy *Małbeta*. Pokreśla działanie klątwy w *Haraldzie*, utrzymując, że „charakter Hedwigi jest po mistrzowsku określony”. Katastrofę uważa za uzasadnioną, pomimo że giną postaci dla widza sympatyczne, a wychodzi cało „mściwy Harald, sprawca ich niedoli”, który jednak „jest może niewiniątkiem w porównaniu z Lady Makbet, Ryszardem, Kleopatryą w *Rodogunie* i Franciszkiem Moor w *Zbójcach*”.

Dochowanie jedności miejsca i czasu poczytuje Mochnacki za „najmniejszą z zalet” *Haralda*. Wspomina nadto „drobniejsze uchybienia”, które jednak „nie zasługują na uwagę myślących ludzi”. Raz jeszcze zaznacza wkońcu wartość zmiennej wersyfikacji, choć przyznaje, że jest ona w wielu miejscach niepoprawna, a i ~~wyłączenie~~ ~~bywa~~ ~~nie~~ ~~tylko~~ „starowne”.

W ~~zasadzie~~ ~~przez~~ ~~nie~~ ~~zmi~~ ~~enił~~ Mochnacki stanowiska, jakie zajęł pierwotnie w ocenie utworu Fredry; tylko ton entuzjazmu osłabł, czyniąc miejsce chłodnej analizie.

opowiada bohaterka Ingonowi. Dwanaście lat minęło od tego dnia, gdy Hedwiga pod nieobecność ojca, biorąc „zwojny pociąg za kochanie”.

~~Bez nim w ślubne wstąpiło oparwa,
Lecz... ..~~

Urażony tem ojciec przeklął ją i nie pozwolił się przebłagać. Ratuje ją Harald, wywołując z kraju, lecz słowa klątwy ciągle drżą w jej uchu.

Mimo wszelkich zakłęd Ingon opuszcza zamek, w przekonaniu, że przetrzymując tajemnicze werwanie, powstrzyma niebezpieczeństwo. Hedwiga — pozostając w kamnolocie sama z synem, i przyklękając, rozpoczyna wspólną z nim modlitwę.

W modlitwie oboje zasypiają — i w tej sytuacji zostaje ich na początku II-go aktu Harald, gdy wszedł ze sztykletem w ręku tajemnym wejściem. Przypomina w tej chwili nie tylko Otdla (a. V, sc. 2), ale i Hamleta, wstrzymującego cios, gdy spostrzeżł króla, zatopionego w modlitwie (a. III, sc. 2). Mówi więc:

~~Lecz nie! nie! — Ingon powstrzymał
Sara słoń lekkie dla siebie... ..~~
(słodzi Hedwige)

Powstań Hedwigo!

Wzrost pół słowa!

Znasz rolę? na śmierć bądź gotowa!

Hedwiga bierze go trazu za ducha:

Czy się spolicie, o przyszła własność?
A w głębiach grobu zamieszki
Powstań, umiesz?!

Ostatecznie polski „mściciel”, mniej impulsywny aniżeli murzyn afrykański, nie zabija swojej ofiary, lecz groźbą zabicia syna (motyw stary, użyty niedawno w *Kammie*) wymusza przysięgę, iż Hedwiga nie zdradzi jego ukrycia w zamku.

W ścieżce III-cim wypada Harald niespodzianie z kapii i rzuca się z mieczem w ręku na Ingona, lecz zostaje przytrzymany, rozbrojony i okuty w kajdany.

Tymczasem serce Hedwigi ulega staremu konfliktowi pomiędzy obowiązkiem względem pierwszego męża a miłością dla Ingona; lecz tragizmowi tej sytuacji poddaje się bohaterka z dziwnie biernym fatalizmem, powtarzając często, i jakby w refrenie, słowa ojcowskiej klątwy:

W akcie IV-m przekonuje Ingona, że nie można walczyć z przeznaczeniem. Za więź, choć nimiwiadomą, musi odpokutować: nie będzie boną ~~wiedzą~~ z nich, lecz uda się na samotną pokutę. — Ingon skłania się ku tym zapatrywaniom i zezwala na rozmowę Hedwigi z Haraldem; lecz ten ostatecznie wszelką myśl o ugodzie odrzuca, a uwolniony z kajdan, przyjmuje wyzwanie Ingona. W walce pada Ingon. Na wiadomość o tem Hedwiga przebiega się. Lecz Harald pozostaje do końca w swej zemście nieugięty. Odpycha dziecko Hedwigi, zamykając tragedję słowami:

Wielki odwrót! strona!

Zanim pójść w ocean sercu od zemsty nie boję!

Tragedja zemsty Jana Maksymiljana Fredry ma u nas dość jasne antecedencje, przedewszystkiem w *Zairze*, oraz — także dekoracyjnie — w „dramie” niemieckiej Woltera, idąc po linii motywów francuskich, uwydatnił w swojej tragedji silnie starcie pomiędzy miłością a obowiązkiem, czego dość blady ślad pozostał w stosunku Hedwigi do obu mężów.

Motyw klątwy ojca został zaznaczony w *Otello* Szekspira, w słowach Stabaneji, skierowanych domurzyną, który bez jego wiedzy i woli poślubił Desdemonę:

Płnuj ty, odkąd jest na twym ciele,

Bo zniknąłaj ojca, który zabił i ograł.

(a. 1. sc. 3. tl. J. Pasterkowski).

Ten motyw ma w tragedji Fredry znaczenie centralne, znajdując pełne poparcie w parafrazie *Otello*, dokonanej przez Ducisa, który klątwę ojca spotęgował złem przecuciem matki, mającej udział w katastrofie na lożu śmierci, o czem wspomina Desdemona przed zamordowaniem.

Parafraza Duclisa jest wogóle bliższa tragedji Fredry, aniżeli angielski oryginał. Wyklucza udział Jagona; zamiast Emilji Sackspira modlując na starą modlitwę powiernicę Hermancję (której w dziele Fredry odpowiada poufała Elwida); wprowadza Loredana tajnem wejściem do komnaty Otella (jak nasz autor Harald, rzucając nawet na chwilę w duszę Ingona cień podejrzania, że Hedwiga pozostała w znowiu z Haraldem); na zabójstwo bohaterki wyznacza rocznicę śmierci matki (por. złe przeczuć Hedwigi w dzień kilku rocznic).

To są bardzo widoczne zbliżenia, które wskazują, po jakiej drodze dostał się „duch Sackspira” do utworu, którym Mochnaeki chciał rozpocząć nową epokę w dziejach polskiego teatru. — Jest dziś rzeczą widoczną, że znakomity teoretyk zbyt wysoko cenił tragedję Fredry; w każdym jednak razie nie pomylił się co do jej: rzeczowej i formalnej odrębności, na której polega wybitna wartość historyczna wspomnianego utworu.

W r. 1828 wystawił teatr warszawski bezimiennie tragedję w czterech aktach p. t. *Arcez*. Ten utwór Józefa Supińskiego, wydany drukiem o wiele później, przeszedł współcześnie bez wrażeń; jednakże nie jest pozbawiony historycznej wartości.

Utrzymany w tonie klasycznym, opiera się na typowej kłótni pomiędzy miłością a obowiązkiem. Do akcji wplata Edypowy motyw kłatwy, którą obwieścił pastelnik, mieszkający na szczycie skały, gdy parze królewskiej urodził się syn, Alcyn: — przez niego to nawiedzą kraj straszliwe klęski. Zaczem królowa oddaje dziecko na wychowanie ludziom obcym, rozpaczającą pogłoską, że Alcyn umarł.

Tymczasem, nie wiedząc o swem pochodzeniu, rośnie Alcyn pod imieniem Arceza, a gdy doszedł wieku młodzieńca, zakochał się w Egemie, córcekróla Bardana, naczelnikaplemienia Ultonj. O rękę jej, a zarazem o władzę, współzawodniczy z Arcezem Heremon, synowiec starego wodza Turgutana, który zna tajemnicę pochodzenia Arceza. Totem gdy widzi, że Arcez zdobył

miłość Egemy, wtedy wyjaśnia, że Egema jest — siostrą Arceza, co powoduje katastrofę samobójstwa bohatera tytułowego.

Jak widać, zużytkował autor motyw starożytny kazirodztwa, w formie miłości pomiędzy rodzeństwem, sankcjonowany przez romantyzm. Zewnętrznie bodaj umieścił „scenę w Irlandji w IX stuleciu”, dodając nawiasem: „Rzecz wzięta z podań miejscowych”. Nicudolnie wprowadzić, ale już wyraźnie, zaznaczył paralelizm życia człowieka i przyrody, najwyraźniej w słowach Arceza, skierowanych do Turgutana (a. II):

Pójdź, patrzaj, czy tywidę się serca me go ranę?

Widzisz że imi wata, to also zblęknę?

~~Sięś się, wsiadę z sobą~~ jestem, ośi się to ranę się?

Grani siębo — pójdojczy — i sięś a si obwiśe.

~~Przebieganie to jest podobne do tego, jak było!~~

~~Wszystko to jest podobne do tego, jak było!~~

Pozatem jednak zarówno budowa wewnętrzna, jak i styl utworu ~~nie~~ są jeszcze w znaku teorii francuskiej.

Ogłoszone drukiem w r. 1826 (Poznań) *Próby dramatyczne* Józefa Korzeniowskiego są odnogą łzawego dramatu mieszczańskiego niemieckiej provenjencji i jako takie mają na szczele naszej antecedencję od końca XVIII wieku, gdy Kotzebue zawładnął polskim teatrem. Ich znaczenie historyczne polega przede wszystkim na tem, że są pierwszą próbą polskiej kreacji tego typu, napisaną z talentem, który uznawał twórca romantycznego dramatu, Juliusz Słowacki.

Klara, poema dramatyczne w jednym akcie, pozostaje w bliższym stosunku — jak stwierdzono — z Kotzebuego *Das Kind der Liebe*; *Aniela*, tragedia w pięciu aktach, mapowałą aliczną parantelę niemiecką (Goethego *Clavigo*, *Stella*; Schillera *Intryga i miłość*)¹. Korzeniowski, prowadząc w pierwszemu dziesięcioleciu swojej twórczości dziwnie paralelną pracę w obu „stylach” dra-

¹ Zob. Z. Reutt-Witkowska, *Stofa nad utworem dramatycznym* Korzeniowskiego, *Prace Instytutu Literackiego*, Nr 15—16, Kraków 1921, str. 11 i n.

masa, w próbach romantycznych idzie śladem Niemców, a zatem nie jest bezpośrednim uczniem Szekspira, którego *Króla Jona* i *Ryszarda II* później tłumaczy.

Wpływ niemiecki jednak wcale nie wyklucza pokrownych ech wrażeń Szekspira. W *Anieli* brzmią one całkiem wyraźnie. Zwrócił na nie uwagę już w r. 1844 Aleksander Przeździecki — co prawda w kilku tylko ogólnikach¹. Genjuszem opiekuńczym, który unosi się nad *Anielą*, jest, zdaniem jego, Schiller z Szekspirem, a mianowicie *Istrygo i miłość* oraz *Hamlet*. „Nie mógł się powstrzymać autor — pisze Przeździecki — od wprowadzenia na scenę Szekspirowskich grabarzy i tego nikt mu za złe nie weźmie, bo skutek tej fantasmagorji zawsze jest wielki”. Jest „jakieś przypomnienie Szekspira w ojcu Anieli, urzędnikach, służących i grabarzach”; dialog „niekiedy się do zwięzłości Szekspirowskiej zbliża”. Dokładniej jednak stosunek *Anieli* do dzieła Szekspira dotąd nie został oznaczony.

Mimo obfitej sumy nowych elementów, z jakich składa się tragedia *Anieli*, oś dramatycznego konfliktu opiera się na starej podstawie. Tworzy ją walka obowiązku z miłością. Gustaw dał słowo Anieli, że ją poślubi, później jednak pokochał Helenę, i miotany sprzecznością dwóch nakazów a nie umiejąc wybrnąć z tego dylematu, sprowadza katastrofę, którą już w pierwszym akcie przewiduje w złowróżnym śnie bohaterka tytułowa, i pod tym względem przypominająca heroiny klasyczne. Wszystkie inne motywy oraz cała formalna struktura dzieła stanowią zjawisko nowego typu.

Ze stanowiska sztuki Szekspira interesuje wyraz uczuć Anieli oraz motywacja pozornej miłości dla niej Gustawa. Aniela bowiem nie ze wszystkim jest sentymentalną płakasz, drapującą się w afektowane pozy ówczesnej „czułości”. Jej miłość mocna jest jako śmierć, nie tylko w ostatecznym czynie rozpaczy, ale

¹ Aleksander Przeździecki, *O dotychczasowym stanie sztuki dramatycznej w Polsce*. „Biblioteka Warszawska” 1844, II, str. 168 i n.

i w słownej ekspresji. W pierwszym dialogu z Gustawem (a. 1, sc. 4) Anieli opisuje wrażenie, jakie wywarło na nią wyznanie

1 G

Zdów zrobił serce: ~~jak tak w mi wstąpił,~~
~~Wszystko mi się wydało, jakby mi się~~
~~Obawiałem się, że mi się wydało,~~
~~Jeżeli mi się wydało, jeżeli mi się wydało?~~
Przywodził mi się, że mi się wydało?
 Wszystko ~~mi się wydało~~ serce,
 Kiedy mi włosy wstały mi o tobie,
 W chwili, gdy zawola mi się pokochałem
~~Mi się wydało, że mi się wydało~~

A kiedy pod koniec Herman czyni sobie wyrzuty, że nie stłumił w zarodku płomienska nieszczęśliwej miłości córki, Anieli odpowiada:

Miętna, mój ojciec, mógłbyś temu zabiec?
 Nie, żadna siła nicotnie nie przyszkodzi,
 By strzyżąc światy, która wyszła do świata,
~~Że mi się wydało, że mi się wydało~~

Mylisz się ojciec, mógłbyś mi się wydało?

m = an. 1 e

Że mi się wydało, byłby mi się wydało?
 Gdyby mi się wydało, byłby mi się wydało
 Wyciągnął ręce i do siebie wodził:
 Mógłbyś być mi się wydało
 I mi się wydało, że mi się wydało

O ile te głębokie akcentymilosnegoliryzmu mogły się były wykształcić na erotyzmie Julji Kapulet, to sytuacyjnie nie Julia, lecz Rosalina odpowiada Anieli. Przynajmniej uzasadnienie pozornej miłości Gustawa do Anieli odpowiada najzupełniej erotycznemu złudzeniu Romea przed poznaniem Julji. Tłumaczy to Gustaw Anieli w pierwszym dialogu, opowiadając rzekomo o przyjaciela, który

~~Wstał mi się wydało, że mi się wydało~~
 Gdy serce ~~mi się wydało, że mi się wydało~~

Kocha, miłował, szukał i stracił

Jak wielką zarobek. W smutku czoła swoje
Stworzył niebiańskie. Podstęp swojej myśli
Jak promienistą postać zarysował

Á a duszę walczył / ten obraz

Głęboko w niebiańskich wód. Ni wiec

Chciał marom swoim nadać niebiańskie imię

Wybrał kochał, czytał i słuchał

I w tej chwili, tuż przed głową kochał

Ále niedługo twój obraz

Zbyt szybko pomału gozicki zawód, Serce,

Przez wyjątkowość, w tym momencie

Nagle obaczył postać, która przemala

Ręzy / farby złotych jego marzeń

Przez wyjątkowość, w tym momencie

Jak, podar w płótnach jego się, zadla...

Jest to sytuacja, którą nieśmiertelnie określił św. Augustyn słowami *amare amorem*, na scenie zaś przeżył Romeo po spotkaniu Julii.

W akcji scenicznej jednak jest Gustaw o wiele bliższy Hamletowi. Posiada wspólne z nim trzy zasadnicze rysy: rozbujającą wyobraźnię, skłonność do ogólnych refleksyj i niezdolność decyzji. Pierwszą cechą zaznacza sam w autocharakterystyce, mówiąc do Anieli:

„Jego myśli

Wszystko wiodły go do tych przedsięwzięć

Dalek młodzieńczo tylko powściągnięte,

I wielkie dusze walczyły. Śmiało,

ona nagle miała bujać w tej krainie

Wojak, której latok, której kwiatów

Na dzień przesiedlić i w prawdziwe życie

Płacił niepodobna.

Rozpatrując stan własnej duszy, czyni to Gustaw często w stanowiska refleksyj ogólnych. Mówi zatem do Anieli:

Często przypadek, los / kocha / dręca

Wszystko, co się dzieje w tym świecie

Lecz pod jego ręką gwiazdy ten się zrodził,

Kto sam dla siebie milosierdzie nie zastąpi,
~~Kto sam dla siebie milosierdzie nie zastąpi,~~
 Męstwa swój duszy

Tego „męstwa” brak duszy Gustawa. Marja, przyjaciółka Heleny, tłumaczy jej:

Gdy ciałem stoisz, szokiś ił bez granic
 Moc ił woli / ~~Wolę ił woli~~

W rezultacie — mocy woli Gustaw nie pozyskał. Znalazł się w sytuacji, określonej groteskowo przysłowiem (i wymianę w komedji współczesnej): „osiłkowi w tłoby dano” — Gustaw nie potrafi zdobyć się na wybór, oscyluje w tragicznej masce pomiędzy Anielą i Heleną, powoduje samobójstwo pierwszej i zamknięcie się w klasztorze drugiej, — aż wkońcu sam odbiera sobie życie. Naśladując Hamleta, lubis wój dramata układać w monologi. Pierwszy monolog wygłasza na początku IIgo aktu, poszukując „roztargnienia” na ~~temie romantycznej, lednej samotni, szaleńczej ludzi~~ — ~~Grzechony wyszatamiżumieni postawia wiarę i wiarę~~ do Anieli, lecz wnet potem cofa decyzję, oświadczając, że tylko Helenę kocha, Anielę zaś „jest dla niego niczem”. Natychmiast jednak wybucha zaprzeczeniem:

Jakto? ił młody ił n' e wiarę? Jakto?
~~Grzechony wyszatamiżumieni postawia wiarę i wiarę~~
 Szczęśliwy serca, śnieżyć od ciele i kosa!
 (s. II, ss. 2)

Gdy jednak dowiedział się, że Helena postanowiła wstąpić do klasztoru, jak to Ofelji radził był uczynić Hamlet, — zrywa Gustaw z Anielą, przeczuwając straszliwe skutki tego kroku (monolog a. IV, sz. 1).

Przeczcucia te nie porwalają zasnąć Gustawowi. Jego monolog w scenie 4-ej aktu V, „opowiadający o wrażeniach bezsennej nocy, posiada wiele istotnej siły dramatycznej, a przypominając zewnątrznie nocne monologi bohaterów „tragedji narodowej”, wykazuje zarazem olbrzymią różnicę tonu. Dla Gustawa czas jakby stanął w miejscu „i godziny ciężkie do nieskończo-

nych granic porozciągał". Pozostał sam na sam z myślą o wystęku

Jam tylko został i występok za mną,
~~Jan tylko został i występok za mną,~~
~~Był tylko występok za mną,~~
~~Był tylko występok za mną,~~
 I uderzenie król zmił czud i liwy!

Przy moich ustach jęk smutne dawony
 I jęki pogrzebne kolo moich przodków!

Groza ustępuje wraz z nadciągającym świtem:

Dzień już zaczyna; wkrótce szejdzie słońce,
 Posłeci chmurki wachodu, gór wierzchołki,
 Kościołów krzyże. Ujrzą świat wśród wrzawy,
 Ludzi i miasta, zgubię się, i moje
 W sercu przestanę czytać.

Ale groza powraca, gdy Gustaw dojrzał przez okno zbiegowisko obok domu Anieli. Zaczem mówi:

Trzęsę się cały i allhi straszne ryay
 Krzycę ~~nie wiem co mówię~~ W ~~nie wiem~~
 Mary, kłóćmi noc mi przestraszała,
Słucham ~~nie wiem co mówię~~ mi podać
 Jakaś nadłódka ule nie odpycha
~~nie wiem co mówię~~ ~~nie wiem~~
Poznał król, Dziwno ~~nie wiem~~
 Ściska pierś zdej, i podnosi włosy

A gdy dowiedział się o nieszczęściu, pisze list do Stejcyca, a ukrywając pod płaszczem pistolet, ucieka z domu.

Dokąd dąży? Naprzód do lasu, gdzie już raz szukał „roztańnienia”. Obecnie idzie po śmierć. W drodze napotyka Wilhelma, nieszczęśliwie zakochanego w Anieli. Zdawałoby się, że w tej chwili wybuchnie konflikt, podobny temu, w jaki popadł Hamlet z Laertesem. Lecz Wilhelm, przez cały czas akcji nie-
 możność bierny, i teraz nie zdobywa się na faden eryn; więc gdy Gustaw wziął go za rękę, — „pościwy człowiek”, „postrzępiony

go, odwraca się ze wstrętem" i mówi „achi”, co mu wystarcza na wyrażenie oburzenia wobec moralnego sprawcy śmierci ukochanej. Zato pragnie Wilhelm pomóc Hermanowi, który zjawia się również w lesie w stanie silnego rozstroju nerwowego i bleda nad swoją niedolą, podobnie jak to czynił król Lear (stąd „jest jakieś przypomnienie Szekspira w ojczu Anieli” — zauważył Prądziński), i jak Lears Kent, tak Hermana pociesza i wyprowadza Wilhelm.

Następna, słodna scena ostatniego aktu jest aż nazbyt widocznym odbiciem *Hamleta* (a. V, sc. 1). Przedstawia „dzikie miejsce, na którym widać kilka mogił” (komentarz samobójców) oraz zwłoki Anieli, które „leżą na murach, przykryte białym prześcieradłem” (więc kontaminacja z pogrzebem Ofelji). Monolog grabarza, który, kopiąc, mówi na temat nieustającej kośby śmierci i równości wobec niej wszystkich ludzi, jest ubogim refleksem dumań Szekspirowskich grabarzy; w tym samym typie utrzymany jest ostatni, refleksyjno-lyryczny monolog Gustawa na mogile Anieli.

Wspomniana analogja z urzędnikami i służącymi dotyczy 2-giej i 3-ciej sceny V aktu, w której zaznacza się udział i ruch „tłumu” po samobójstwie Anieli. Wypełniają te sceny dialogi służących, zgrębnie zindywidualizowane, oraz zbiorowe wystąpienie służących, urzędników, sąsiadów i pachołków.

Ze tragedja duńskiego królewicza zaciążyła najsilniejz dzieł Szekspirowskich na wrażliwości polskiego dramaturga, tego dowodzi nie tylko Gustaw, pierwszy polski *Hamlet* w minjaturze, ale i następne dzieło Korzeniowskiego, *Mnicz*, osądzone grubo później swojej wartości przez Mochnackiego („dziecinną kompozycją” przerwał tę tragedję Mochnacki w artykule „Kurjera Półkolego”, 1830, 13 sierpnia).

Analogje dotyczą w tym wypadku nie charakterystyki, ale Pomysłów sytuacyjnych, związanych z interwencją Ducha w ostat-

Zasadnicza różnica pomiędzy „tragedią narodową”, której ulubionym bohaterem był Bolesław Śmiały, a oratoryjnym dziełem Korzeniowskiego polega nie tylko i nie przedewszystkiem na zmianach formalnych (romantyczna scenerja skal, wiersz biały, jedenastozgłoskowy) i na szerokiem uwzględnieniu elementu lirycznego, ale głównie na przeniesieniu punktu ciężkości na wewnętrzny tragizm króla po dokonaniu zbrodni, którą koczowały się tragedje „narodowe”.

Mnich przeżywa swój krwawy los zdala od ludzi, szukając samotni wśród niedostępnych urwisk. Tam towarzyszy mu Duch zamordowanego biskupa, prowadząc drogą pokuty do odzyskania łaski przebaczenia. O tem obcowaniu z Duchem dowiadujemy się naprzód z opowiadania zakonnika Wacława w 3-ej scenie 1-go aktu; dopiero jednak w akcie ostatnim słyszymy i widzimy bezpośrednio, jaką rolę odgrywa Duch u boku pokutnika.

Shakespeare'a jest *mise en scène* 2-giej sceny tego aktu: w grodną noc, wśród błysków i gromów, wyklęty i wygnany z klasztoru Bolesław szuka schronienie w skalnej pieczarze wśród przepaściastych szczytów. Towarzyszy mu Duch, zrazu niewidzialny. Głos Ducha „ponury, wychodzący z głębi jaskini”, miesza się do dialogu Bolesława z Adalbertem, interweniując na rzecz Sorenławity. „Przebacz mi!” — rozkazuje ten sam głos, gdy Bolesław opiera się prośbie pokiego rycerza, — a gdy i to nie pomaga, „Duch pokazuje się i przybliża ku Bolesławowi”. Ten „cofa się i postrzega Ducha”, poczem woła

Ukryj się bliżej! — Ty jesteś to straszliwe?
 Ohi! ~~niebezpieczny~~ ~~nie tak~~ ~~w~~ ~~moim~~ ~~sercu~~,
 Zatrój te oczy, które śmierci szukała!

Raz jeszcze żąda Duch: „Przebacz mi!”. A gdy Bolesław uległ rozkazowi, wzywa go:

Idź za mną!
 BOLESŁAW. Idę, prowadź mnie!
 (*Wychodzi Duch i zamyka się za nim.*)

Idą do kościoła, gdzie zakonnicy odprawiają chóralską modlitwę. Bolesław (a. III, se. 6), „zatrzymując się na progu”, pyta: „Gdzie mię prowadzisz? dalej nie postąpię!”.

Nie sięga tej dalej analogja z *Hamletem*, a mianowicie 4-tą i 5-tą sceną I-go aktu tej tragedji. Analogja jest nie tylko sytuacyjna, ale i werbalna. Sytuację Korzeniowski przedstawił, kładąc niewidzialny nakaz („przysiąćcie!”) przed pochodem Ducha, który prowadzi za sobą tytułowego bohatera. Gdy widać zjawia się oczom Hamleta, woła przerażony królewicz:

Angels and ministers of grace, defend us!

Następnie, na niemy rozkaz Ducha, wychodzi za nim Hamlet, a znalazłszy się na innej części terazy, mówi dosłownie to samo, co powtórza za nim Bolesław:

Where wilt thou lead me? speak; I'll go no further

Sięgając głębiej, dostrzeżemy, że rola Ducha w obu dziełach opiera się na tej samej ideowej podstawie: jest to w obu wypadkach imperatyw wewnętrzny, kierujący krokami bohatera poprzez cały tok akcji. Hamletowi nakazuje zemstę, Bolesławowi przebaczenie; obu prowadzi do śmierci, która jest wyzwoleniem z twardej pęt tyrcia. U Hamleta następuje ona po wypełnieniu ciężkiego obowiązku, u Bolesława po ekspiacji, którą zamykają słowa Ducha:

Ju mi zakończył dzień swój opłakano!

~~ju mi zakończył dzień swój opłakano!~~

To zakończenie *Mnich* jest apoteozą idei chrześcijańskiej, którą Korzeniowski wynosi ponad formalistykę papieskiej klątwy. Sądząc, że właśnie ten rys zapewnia dziełu Korzeniowskiego trwałe piękno.

Równocześnie z „klasycznymi” *Petropidami* w Warszawie — wystawia teatr lwowski zgoła odmienny utwór tegoż autora pod nagłówkiem: *Dymitr i Marja, czyli Wódzka i zemsta*, „tragedja romantyczna” (1830, 4 lutego).

Znamienne określenie rodzaju tragedji powtórzył Korzeniowski za *Dziwiołą Orleantką* Schillera. Niemniej charakterystyczny jest podtytuł: *Wróżba i zemsta*. Dramatem zemsty była *Tragedja hiszpańska Kytla, Tytus Andronikus, Juliusz Cezar i Hamlet* Sockspira. W utworze Korzeniowskiego, opracowującym scenicznie temat *Gertrudy Komorowskiej, zemsta dotyka Wojewody, opiekunela Cyganów i, pośrednio, zabójcę zony*. Przesłanki zemsty rozwija na chwilę przed ostateczną katastrofą duch-Cyganka, mściwe fatum tragedji, wyobrazicielka „wróżby”, rozpoczynającej i zamykającej akcję (a. V, sc. 3). Ten dialog Wojewody z Cyganką nasuwa wspomnienie sceny z II-ej części *Dziadła*, w której Sowa wypomina w podobny sposób Widmu okrutnego pana jego zbrodnie¹. Katastrofa pochłania cztery ofiary: prócz Marji i Dymitra, na którym wygasa ród Wojewody, słyszymy z ust Cyganki zapowiedź śmierci ojca Marji i wyrok Wojewody, wydany na intryganta, Stefana.

Wróżba — jak powiedzieliśmy — otwiera właściwą akcję w 5-ej scenie I aktu. Na widowni pojawia się Cyganka, nieśmowita postać nie z tego świata, występująca w węzłowych punktach działania. Mimo że jest osobliwie zainteresowana, korytarząc w swojej osobie „wróżbę” z „zemstą”, — przypomina czarownicę z *Makbeta*, względnie ich surogat: wróżkę w parafrazie Duda. Jak tamta, tylko o wiele wyraźniej, zapowiada na początku katastrofę: utopienie Marji i otrucie Dymitra. Powtórnie zjawiasz z przestrożą (akt IV, sc. 1) w obozie Dymitra, wzywając go do powrotu. Na początku V-go aktu odprawia misterjum, które w niektórych rysach przypomina początek IV-go aktu *Makbeta*.

¹ *Młody Cyganki*:

„Pomóż mi tę chwilę pamiętać,
Tę chwilę szczerą, płaczącą, —
Gdy on i ja — była — następną
Wielką, wielką, wielką, wielką —
Nie mógł się przedrzeć do twojego ucha? —
Tęż nie mógł miś cię zabić i zabić.”

Rzecz odbywasz się z bogatym aparatem romantycznych akcesoryj: „Miejsce nad brzegiem Bugu. Noc. Grzmi i błyska”. Z oddali słychać śpiew. „Dymitr w hełmie wchodzi szybko i staje, słuchając”. Gorączkowo zapytuje o grób żony. Zamiast wyrażnej odpowiedzi słownej, Cyganka, tak jak czarownice *Makbeta*, — wywołuje wizję: „W tej chwili daje się słyszeć płód za sceną, w głębi przesuwa się postać Marji w biele, z twarzą ku Dymitrowi obróconą”.

W scenie następnej nawiedza Cyganka, jak z mora, samotnego Wojewodę. Podejmuje ostatnie słowa jego monologu: „Nie zaśnie więcej, kto do zbrodni śpiący” — i powtarza dosłownie za *Makbetem*: „Nie zaśnie więcej” (a. II, sc. 2: I heard a voice cry: „Sleep no more! Macbeth does murder sleep! the innocent sleep”).

Ostatnie słowa Dymitra: „O wrótko! jakżeś wierna i prawdziwa!” — podkreślają ważność wróżby, a nadto przypomnieć mogą częste odwoływanie się *Makbeta* do wstępnych przepowiedni, wypełniające także i ostatnie oderwanie się Szekspirowskiego bohatera.

Wkońcu jako drobny szczegół analogiczny zacytować należy wołanie Dymitra, gdy, przestrzeżony przez Cygankę, w szybkiej powrocie widzi nadzieję ocalenia żony i, powtarzając rozpaczliwy okrzyk Ryszarda III, woła dwukrotnie: „Konia!... Konia! Gdzie koń mój?” (A horse! a horse! my kingdom for a horse!).

Inne motywy tragedji Korzeniowskiego nie noszą wyrażniejszych cech Szekspirowskiego dramatu. Zbieżności są tu względne i ogólnej natury. Ślub tajemny wbrew woli ojca stanowi jedno z założeń *Otello* oraz *Romeo i Julji*; absolutyzm Wojewody, planującego odpowiednie stanowić małżeństwo syna, znajduje ostrywście swój odpowiednik w akcji starego Kapuleta; porzucenie Dymitra z Marją — ostatnie przed śmiercią — mogłoby Przypomnieć podobną scenę z historii werońskich kochanków; intryga Stefana odpowiada najogólniej machinacjom intrygan-

tów Szekspira, zaś obłąkany ojciec będzie po wsze czasy przywoził na pamięć nieszczęśliwe króla Leara.

Wątki te weszły w skład „romantycznej” tragedji Korzeniowskiego, nie jako specjalne reminiscencje Szekspira; — ale pokrewne rodzajowo i skojarzone ze światem nadmysłowym w postaci Cyganki, stworzyły nową formę tragedji polskiej, której patronem w ostatecznej konsekwencji jest Genjusz angielskiego teatru.

Ogłoszony w r. 1829 (Warszawa) „drammat wt 3 aktach” A. E. Odyńca p. t. *Izora* jest w inscenizacji „dramą rycerską”, oddawna na scenie polskiej zaaklimatyzowaną. Akcja toczy się w średniowieczu nad brzegami Renu; akt I wyobraża „salę gotycką na kolumnach wspartą, na ścianach obrazy, zbroje, tarcze i pęki orędów”. Niedaleko szukając, — *Herold Fredry obiera zupełnie za analogiczne miłośnika i sankcjonowane powaga „piewa Oszjana” i powieści Waltera Scotta.*

W motywach treści słyszemy o turnieju, który dał początek dramatycznemu powikłaniu: Na turnieju Edwin (imię, uznane przez literaturę „dnia” i romansów ~~— za —~~ *sentymentalna*) poznał i pokochał Izorę, tak samo jak Rytgier w *Wandzie Łubieńskiej*. Podobnie romantyczny kierunek wskazuje motyw przebranki: Edwin walczył na turnieju niepoznany, jako „czarny rycerz”; na scenę wchodzi po raz pierwszy w przebraniu Mistrza, „z arką przez ramię zwieszoną” (a. I, sc. 3), podejmując funkcję Meistersingera Balderona z „romantycznej tragedji” Wernera, a jeszcze bardziej samego Rüdigera, który w dziele Wernera staje przed Wandą w przebraniu pielgrzyma (ze sztuczną brodą), w tragedji zaś *Łubieńskiej* pod postacią posła. Walka o zamek jest motywem konwencjonalnym: w granej u nas od 1803 roku i uznanej za najlepszą „dramie rycerskiej” C. H. Spie ssa, *Klara von Hohenstein*, Henryk, landgraf Turyngji, dobywa zamku Ottona von Schöbera zdradą; w *Izorze* zamek Hildebrana osal nie wpadł w ręce rzekomych zbójców, których nocą naprowadził baron Artur.

Główny jednak tok romansu Izory i Edwina snuje się torem bardzo zbliżonym do *Romea i Julji* Szekspira. Połączenia się zakochanych przeszkadza rodzowa nienawiść ich ojców; dlatego Edwin z zapuszczoną przyłbicą wziął udział w turnieju u Hildebrana, gdzie zakochał się w Izorze, jak Romeo na zabawie maskowej u Kapuletów.

Sprawę młodych popiera sędziwy kapelan Eustachy — oczywiste odbicie Ojca Laurentego. Jemu zwierza się Edwin i prosi o pomoc (a. II, sc. 4), naśladując Romea (a. II, sc. 3), przy czem Eustachy obiecuje połączyć zakochanych ślubem tajemnym w kaplicy zamkowej.

Ten ważny moment poprzedza monolog Edwina na początku III-go aktu. Jesteśmy na dziedzińcu zamkowym. „Pojednej stronie kaplica z wystawą, na kolumnach wspartą, po drugiej, naprzeciw, skrzydło zamku z oknami. Noc”. Edwin, słysząc bicie zegara, „porywa się”. Monologowi jego towarzyszą błyskawice i coraz częstsze grzmoty. Nagle „światło okazuje się w oknach zamkowych”. W otwartem oknie staje Izora i rozpoczyna dialog miłosny z kochankiem, na wstępie sceny balkonowej z *Romeo i Julji* (a. II, sc. 2), której fragment w tym czasie przełożył był Mickiewicz, a wydrukował w *Melitele* — Odyniec (1830).

Przerywa schadzkę ojciec Izory, chwytając Edwina. Ale na wyjaśnienia nie ma czasu. Zbrojcy napadają zamek, skutkiem czego Edwin, zamiast na ślubny kobierzec, spieszy do walki, ożywia zwątlale męstwo obrońców i odpiera napad, przy czem wódz zapaśników, młóśc Edwina, zostaje ranny i wzięty w niewolę. **Dramat** kończy się bezkrwawo, jak w *parafrazie* Szekspira: pojednaniem zwaśnionych ojców i zgodą na małżeństwo młodych.

Na uboczu tej głównej akcji stoi postać o słabym, ale wyraźnym zarysie groteskowym: jest nią opiekunka i ciotka Izory, Urszula, odpowiadająca mamce Julji, Marcie. Trochę podstarzała Telimena, żyjąca wspomnieniami dawnych sukcesów, a trochę smanierowana siewantka, — ma być w ponurych powikłaniach dramatu Szekspirowską domieszką humoru, która działa siłą kon-

trastu. Komicznym epizodem poszukiwania romansu „Zwierzciła honoru” zamyka akt pierwszy, gdy pierwsza porypetyja zaciemniła horyzont (zamiar wydania Izery za Fryderyka); potem zjawia się dopiero w połowie III-go aktu, zapowiadając ucieczkę na skutek fałszywego alarmu o rzywiątwie zbójców; wkońcu, gdy już wszystko się wypogodziło, zatrzymują Urszulę, uciekającą „w aksamitnym szkarlatnym płaszczu”, drogiej pamiętając z owych lat, gdy rycerze walczyli o jej łaski na turniejach.

W obrębie tej pierwszej akcji znajduje się druga, komplikująca tok główny, a dziwnie zbiciśna z treścią — Zemsta Al. Fredry. Tworzą ją dwa naprzemianległe pomysły zemsty obu wrogów-sąsiadów, pokrywające się najzupełniej z planami Cześnika i Rejenta. Hildebran zamierza poślubić wdowę, hrabinę Matyldę Salzbach. Gdy dowiedział się o tem Artur (który sam dawniej zakochał się do Matyldy), postanawia ośmielić z nią syna, na co ona chętnie przystaje. Z tą miobową nowiną posyła do Hildebrana herolda. Hildebran wpada w szal zemsty („zemsta dzika, wściekła, szaga”) i, wzorem Szekspirowskich okrutników, zemstę chce wyrzucić zrazu na posła, rozkazując gozabić, a następnie zwrócić ten wykaz na jeszcze straszliwsze decenie wyzdania-języka-heroldowi, cooczywście przypomniał sobie przytęłą scenę wydarcia oczu Gloucesterowi w *Królku Learze* („... wezwał Karla! Niech mu język wyrwie z gardła, By nie głosił hańby mojej!”); dopiero zrelektowany przez księdza Eustachego, puszcza Hildebran wolno herolda, a nawet każe mu wypłacić „sto sztuk srebra”. Żaden z tych sprzecznych planów nie dochodzi do skutku, gdyż rozbija je małżeństwo Edwina z Izorą.

Analogja z Zemstą Fredry jest uderzająca. Rejent (w pierwotnym planie nazwany „baronem”) sam chętnie poślubiłby Podstolinę, ale nie chce ryzykować, i musi syna, by ją odbił Cześnikowi. Wacław zakrada się do domu Cześnika jako „je-nucc”, „konnasz pana Miłczka”, celem zbliżenia się do jego siostrzenicy Klary. Krzyżujące się plany: Cześnika z Podstoliną (Hildebran z Matyldą) i Wacława z Podstoliną (Edwin z Ma-

tydą) rozbiła malteźstwo młodych, uwiecznione zgodą ojców. Nawet tragicomiczne poselstwo Papkina, w którego wmałwia Cześnik po powrocie że został przez Rejenta otruty, mogłoby być poczytane za refleksy sceny Hildebrana z heroldem Artura.

Poszukując tródel literackich osnowy *Zenaty*, odnalazł E. Kucharski dwie komedje Goldoniego (*Un curieux accidente* i *Sior Todaro Brontolón*), które, dopiero złożonywszy razem, uzyskuje się skrzytowanie planów malteźskich Cześnika i Rejenta¹. *Izora Odyńca* podaje cały ten deseń w pełnem rozwinięciu, a tem samem może rościć sobie daleko pełniejsze prawa do powinowactwa z *Zenatą*.

Ocenę *Izory* ~~znalazł~~ w listach Mickiewicz, zaznaczając przy tej sposobności swój własny stosunek do Szekspirowskiego dramata. Utworem młodego przyjaciela twórcą *Dziadów* wcale nie był zbudowany. Plan, czy szkic *Izory* znalazł Mickiewicz już w marcu 1827 r. Już na tej podstawie pisał z Moskwy: „Muszę ci prawdę powiedzieć, że niezbyt wielkie mam o dramacie owym nadzieje, bo nie mogłeś w tak młodym wieku nabyć dostatecznej znajomości ludzi, aby ich charaktery nie w próżnej deklamacji, ale w prawdziwych, głębokich rysach odmalować; chyba to będzie coś nakształt *Dziadów*”.

Te przecisucia okazały się aż nadto trafne. Otrzymawszy kilka scen dramatu — o co należał, — pisze Mickiewicz tegoż miesiąca (22 marca): „Jeżeli będziesz nowe pisał drama, zaklinam cię, obierz przedmiot historyczny, a przynajmniej epokę i miejsce. Inaczej nigdy się nie ustrzeżesz deklamacji, jaką tchną już sceny twojej *Izory*”.

Znajomiwszy się w całości z „drammatem” *Odyńca*, nie zmienił Mickiewicz swojej opinji, ale sformułował ją dokładniej w rok później, omawiając rzecz w dwóch listach, pisanych w Petersburgu w kwietniu i maju 1828 r. „Odebrałem *Izorę* przed przed samym z Moskwy wyjazdem” — donosi Mickiewicz. —

¹ Kucharski i Kucharska, *Prace o literaturze starożytności*, Warszawa 1911.

„Odczytałem kilkakrotnie. Nie uciechy cię zdanie moje; może być mylnie, ale je otwarcie powiem. Liść z krytyką ze sceny w scenę i z wiersza w wiersz, długa robota. Zacząłem ją jednak i poszłem. Teraz tylko w ogólności nadmieniam. Treść, czyli jak mówią intryga, mogłaby posłużyć do operetki, ale do dramatu jest nadto wiele i razem nadto mało. Ani wielkiego wypadku, ani wielkich charakterów, ani wielkich sytuacji. Żadna z nich mocno nie zajmuje czytelnika. Zjawienie się Edwina teatralne wprowadzaje; ale co (innego) teatralność adramatyczność. Śpiewy jego ~~ładne, czysto przedmiotowe i w ogólności wciągłe~~, gdzie przechodzisz w liryeczność, okazujesz zwykły swój talent, tylko właściwa dramatyczna część jest u ciebie *totalment manque*. Całość nie warusza gwałtownie, ani głębokiego nie zostawia wrażenia; dlatego ją słę nazywam. Zalet jest wiele. Najprzód miejsce wiele pięknych; łatwość wierszowania przedmiotowa. W wydaniu pewnego rodzaju dojrzałość, to jest, ani zbyt nich bez potrzeby uniesień, ani wielkich upadków. Jest to praca młoda, wiele oblecująca, ale w świat jej puszczać nie radzę. Jeżeli czytasz Szekspira, sam lepiej poznasz i zrozumiesz wady swojego poematu. Myśl tylko nad każdą sztuką Szekspira. W tłumaczeniu Guizota (miernem) są wstępy, zawierające niekiedy zdrowe uwagi. Wynajdi tłumaczenie Bandy, niemieckie, wierne i tanie. Przeciwi wstępy, odczytaj Schlegla o Szekspirze, trochę przesądzone, i Tiecka głębokie uwagi. W Goethego *Wilhelm Meisters Lehrjahre* są skarby uwag dla pisarza dramatycznego; *Hamlet* tam przedmiotnie rozstrzygnięty. Nie trzaskaj się pierwszego kroku trudnością; jesteś młody, zdrow, w silie talentu; gdybyś jeszcze dziesięć dramatów spalił, byłbyś miał czas dwadzieścia dobrych napisać. Ja kilka ich całych w ogień rzuciłem, kilka w połowie dokonanych, i dotąd jeszcze nie mogę sił zebrać na tragedję..”

Jak widać, w tym czasie szczególnie silnie snił Mickiewicz swój dawny sen o dramacie. Ale nie była to już klasyczna tragedia o Demostenesie. Tu przełom w wyobrażeniach Mickiewi-

lecz „śpiewa”, używając różnorodnej strofiki (cztero-, pięcio- i sześciowierszowej) oraz różnej długości wiersza (ośmio- i dziesięciogłoskowego), podczas gdy wszystkie inniposługują się w dalszym ciągu aleksandrynem. Forma śpiewu Ministrela jest balladowa, wzorowana w/drocznie na Mickiewiczu.

Akt II ma w pierwszej scenie całkowicie zmienną formę. Podniecony afekt Hildebrana wypowiada się bądźtrostroficznie, bądź wierszem różnej miary; nawet trzynastogłoskowiec przybiera tu ton IV-tejczęści Dziadów (np. „Lecz nie! onabyśmota nieknowała zdrady, | Tyś ją, wężu piekielny, jadem swym napoił, | Ty przeciw mnie swem ładłem serce jej uzbroił...”); dykcja uspokaja się w następujących scenach, wracając w dawne łotysko aleksandrynu.

Liryzm miłosny skupił się w 1-ej scenie III aktu: monolog Edwina, „scena balkonowa”, dialog z Hildebranem i Eustachym napisane zostały wierszem ośmiogłoskowym, który powraca raz jeszcze pod koniec sceny 6-tej, nawyróżnienie gniewuopojmanego w niewolę Artura.

Ten niepokój formy, odwołanie w permutowaniu wierszy różnej długości (z pochodzenia raczej hiszpańska, aniżeli angielska) jest równie zmienną „romantyczną” cechą dramatu Odyńca, który wprawdzie marzenia o stworzeniu rodzimej formy nowożytnej dramaturgji w żadnej mierze nie spełnił, niemniej jednak posiada wartość historyczną jako jeden z wczesnych wyśkików rozbijania skostniałej budowy klasycznej na rzecz nowego typu teatralnej produkcji¹.

¹ Ogłoszony równocześnie z Icarą — Edward Stefan Witwickiego stoi poza rozwojem dramatu. Wchodzącącoby szereg wątków sentymentalnych, począwszy od trendów Younga, pojęci omantarszej Gray'a i Harvey'a aż do Wertera, Rosęgo i Gustawa, — z dramatem Szekspira łączy się utwór Witwickiego szczególnie zwracającym, a mianowicie mottem z Cymbeline („O melancholio! Któż zdołał zmierzyć twoją głębię?”).

CZĘŚĆ DRUGA

OD SŁOWACKIEGO
DO WYSPIAŃSKIEGO



ROZDZIAŁ I

SŁOWACKIEGO DRAMATY PRZEJŚCIOWE

Od osmnastego roku życia marzy Juliusz Słowacki o tworzeniu tragedji. „Pamiętam — notując w Pamiętniku, — jak siedząc raz w ciemnym pokoju na kanapie i słysząc czytającą w przyległym pokoju Ludwisę — marzyłem o tragedjach, jakie w przyszłości pisać będę...”. Marzyli mu się bohaterowie z nowogreckiego powstania, zapewne o melancholijnym obliczu Byrona. Lecz w rzeczywistości siła tradycji działała jeszcze zbyt silnie: „Teraz pisałem już tragedje — wspominał, — ale te nie są ani o Grekach, ani tak słote i iskrzące się, jak mi się przedstawiały w przeszłości”.

Z tragedji tych, które nie wyszły poza sferę marzeń, przekazał Pamiętnik potomności późniejszy o rok pomysł sztuki na temat Mahometa. Gdy przyszły twórca romantycznego dramatu w Polsce po ukończeniu studjów uniwersyteckich „nudził się bardzo przez te całe pół roku w Krzemieńcu, przez całe wieczory chodził po pokoju i myślał”,... „marzyła mu się wtenczas jakaś tragedja o Mahomedzie. Chciał go wystawić zakochanego w córce swojej Fatymie, tak, jak to nam historia opowiada; zadróść Aiszy, jego żony, przywiązanie Alego do Fatymy miało stanowić intrygę, Mahometa miał wystawić w guście Fausta lub Manfreda, rozmawiającego z duchami... miał go wystawić w paroksyzmic słabości czyli choroby, którą cierpiał i udawał, że z duchami rozmawia. O takiej to tragedji, niepodobnej do wykonania dla 19-letniego chłopca, marzył i wszystkie jej części rozwijały się w jego imaginacji”.

Byłby więc ten romantyczny „Mahomet” przeciwieństwem „klasycznego” *Mahometa* — Woltera; i tu znaczy się pierwszy ślad związku z epoką minioną.

Przełożona przez Debouhra w r. 1788, dedykowana biskupowi wileńskiemu (na podobieństwo oryginału, który był poświęcony papieżowi), antyklerykalna sztuka Woltera, tłumaczona powtórnie przez F. Rożena w r. 1816 na łamach „Pamiętnika Lwowskiego”, po raz trzeci w sześć lat później w „Pamiętniku Warszawskim” przez K. Tymowskiego, — należała do stałego składu przedstawień scen polskich. Teatr narodowy w Warszawie gra ją jeszcze w r. 1826, a zatem na niedługi czas przed młodzieńczym marzeniem Słowackiego o tragedji.

Romans w tragedji Wolteranie wysuwa się na plan pierwszy; niemniej jednak namiętna miłość Mahometa do Palmiry tworzy ważną sprężynę akcji i źródło katastrofy. Obok tego motoru działa inny, tendencyjny, atakujący ostro fanatyzm religijny (*Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*), którym posługuje się, jak ślepem narzędziem, sceptyczny czuśt Mahomet, „Tartufe z mieczem”, opanowany chęcią władzy i nienawidzący tłumu w poczuciu swojej nad nim wyższości. Postaci Mahometa przedstawił Wolter Zopira, szryfa Mekki, obrońcę sprawiedliwości i starej, prostej wiary ludu. Najpełniej rysują się te kontrasty w scenie 5-ej II aktu, w dialogu Zopira z Mahometem, gdy pierwszy zarzuca drugiemu:

W imię twoje bronię pokój, sarce zdrady kroję,
Chciałbyś mnie podjąć?...

Obaj bowiem nie czują się chwilowo na siłach, ażeby rozprawić się z bronią w ręku. Kończy zaś swoją tyradę Zopir krótką, ale wyczerpującą konkluzją:

Hajduki! tarcze! miecze, miecze! chwyciłem miecz!

Te motywy i te rysy charakterystyki zażytkował Słowacki, porzuciwszy marzenia o nowogreckich bohaterach i romantycznym

Mahometcie, pisząc natomiast tragedję o Mindowem, która mu się później nie wydała ani złota, ani iskrząca, ale przeciwnie, „bardzo słaba, oprócz kilku scen¹“, a zwłaszcza III-go aktu, odczytanego staremu Niemcewiczowi w r. 1830.

Początki Mindowego muszą być silniej związane z poprzędającą linią rozwoju polskiego dramatu, aniżeli to czyni się dotąd. Jest zjawiskiem nad wyraz znamionnem, że, jak nad kolebką romantyzmu Mickiewicza, tak samo nad pierwszą tragedją Słowackiego unosi się duch Woltera. Stąd bierze swój początek „bezbożność“ tego dzieła: wielki konflikt dwóch wier, w którym obłuda krzyżackiego krzyża ściiera się z prostotą ludowej „jodły“ litewskiej. Dialog Mindowego z Hejdenrichem w akcie I-ym, a jeszcze silniej rozmowa ich w akcie III-im — mają swój odpowiednik we wspomnianym dialogu Zopira z Mahometem.

Tylko w charakterystyce tych dwóch postaci zaszczytne zmiany. Zatarła się klasyczna jednolitość kontrastu skutkiem skomplikowania wewnętrznej treści obu antagonistów. Bliżej Mahometa stanął Hejdenrich: dla niego interes pozostał bogiem, lecz interes nieosobisty, sprawa Zakonu, którą reprezentuje, buntując się sam przeciw obłudzie mnichów, konieczności kłamstwa i paktów z pogardzanym księciem litewskim. W scenie 1-cj aktu III-go mówi do Hermana:

Przyda, tronie two gładki, lecz wyprany ci brzoło,
 Że mi w niemniej już idzie posłanie Papieża;
 Mam obawy, może konfura, może sena tyrota,
 Jednak bawie tu dotąd! bawie w mojej turcie!
 I nadto twój proś, może obywatela.
 Starec się wiać przeważę podstępnieci słowy.
Dawaj — Krzyżak powracaj ten kłopot — Przejm
 iars wieśniak

Słowacki tworzył żywą i wielką figurę Krzyżaka, pozostawiając jej gest rycerski w słowie i w czynie, gdy, podejmując

¹ Zob. Listy, Paryż, 13 kwietnia 1832 roku; też w przedmowie, gdzie wyszczególnia kilka scen I aktu i cały akt II.

wyzwanie Mindowego, „rodziera komię istaje w zbroi lw zwierzchnim krzytackim płaszczu”, jakby z ulgą odrzucając maskę pokory; lub gdy w akcie IV, ym imperatywnym gestem toruje sobie drogę poprzez wzburzony tłum mnichów.

Jeszcze dalej idącym odpodobnieniom uległa postać Mindowego, która tylko sytuacyjnie może odpowiadać Zopirowi Woltera, w charakterystyce natomiast jest bardzo powkładana. Pycha, wyniesienie się ponad tłum i posługiwanie się nim dla zaspokojenia własnej ambicji — rys ten zna dramat pseudoklasycyzmy. Widać go także w kreacji Mahometa i w postaciach naszych Bolestów Śmiałych. Podkreśla go Mindowe w drugiej rozmowie z Hejdenichem:

Ty chcesz czarnobiałych zbrodni? ty chcesz dąsac nim?
~~Wzrostem dąsac? Rozwój pod białym szablono~~
 Lud podły, niemy, ślepy, czelny — poddany
~~Wzrostem dąsac? Rozwój pod białym szablono~~
Wzrostem dąsac? Rozwój pod białym szablono

Interesem przeto Mindowego nie może być, jak u Zopira, „słuszność cnoty”, lecz przedewszystkiem poczucie własnej wielkości, cecha przejęta w spuściznie przez romantyzm po teatrze klasycznym, przystrojona grymasem Byronizmu i tragedją samotnictwa, która wydręła przepaść nie do przebycia pomiędzy jednostką a tłumem, — motyw zasadniczy dla poezji Słowackiego, głęboko wrosły w głębię jego życia i tylko wzmocniony bieżącym prądem literackim.

Nie Zopira — ale Mahometa rysy nosi Mindowe: w swem poczuciu indywidualnej sily, w umiejętności podwójnej gry, jaką prowadzi z Krzyżakami, w zdolności do okrucieństwa, którą jednak łagodzi uczucie synowskie dla matki, straszliwy ból ojca na wiadomość o morderstwie dzieci, i owa jedyna, ale jakże piękna i czysta łza, upuszczona nad ciałem umierającego starego sługi, Lutuwera.

Dodaniem tych rysów Słowacki przelamuje znowu szablon

jednorodnej charakterystyki: tworzy człowieka żywego, który umie kochać i cierpieć.

Mindowe kocha Aldonę, ale ta miłość nosi już konwencjonalny charakter. Oparł ją Słowacki na tragedji swego ojca, która dla genery *Mindowego* posiadawyciżne znaczenie, wciągając ją siłą ścisłąjmi, rodzinnej tradycji z czasem minionym.

Romana, wypełniający rolę *Mendoga*, rozpalciera się na trójką: *Mendog*, *Aldona*, *Dowmunt*, zachowanym całkowicie w dramacie syna. Próbuje go wprowadzić Juliusz rozszerzyć w kierunku miłości Hejdenricha do *Aldony*, lecz, za ledwo za znaczywszy ten rys, dramatycznych korzyści z niego nie wyciąga. W szczególności związek obu tragedji polega na powinowactwie motywów sytuacyjnych, nastrojowych i charakterystycznych, przyczem szczegóły, zaznaczone ledwo *in crudo* w sztuce *Euzebjusza* podniecają wyobraźnię syna w kierunku ich rozbudowy.

Zwróćmy uwagę na wstępny monolog *Aldony* w tragedji *Euzebjusza* Słowackiego. Za murami zamku toczy się walka między *Mendogiem* a *Dowmuntem*, rozstrzygająca o losach *Aldony*, która mówi:

Jaka wszędzie przeszedł się świat...
Oh, gdy słucha w tych murach serca milczenie,
 Tęczy się za wiatrem twierdzy walka strona.

W najwyższym napięciu nerwów *Aldona* oczekuje wieści z pola bitwy:

Wszakże... wiesz, jak... wiesz, jak... wiesz, jak...

Ta biała próba nastroju nocny, ten moment trwałego nasłuchiwania — zostaje rozwinięty w najefektowniejszej scenie *Mindowego*, gdy waga się losy *Aldony*, a ukryty *Mindowe* ma być świadkiem mimowolnej schadzki z *Dowmuntem*. Ołbrzymi postęp rysuje się dokładnie, gdy porówna się skalę obu nastrojów:

„Luzga dopartywa,

A na dworze noc ciemna, slychał szum jaskółki
Szum szum cięży... Wszystko! wszystko mnie przeraża,
Ten szum drzew i ta ciemność — to ciemność ciemności.

Taś, wzięty w tenże młoty kłopot wachala.

Czyżby szum jaskółki widać po szumie?

Chciałem go widzieć... Bóg! slysząc slysząc kłopot!

O nie, to żagle szumie w szumie szumie...

Jest w dalszym ciągu pierwszej sceny *Mendoga* wspomniany zamiar ucieczki Aldony wraz z powierniczką Uteną, zaręczoną pierwszą zamierzona „przebieranka”, która z „dramy rycerskiej” przeszła do tragedji Euzebjusza, a stąd obficie rozplenila się w dramacie *syna*:

W prostym wiewióreczk stronie obiedwie przebraze

Przejdziem w noc, slysząc szum jaskółki...

Kto wie, czy nie to był impuls do pomysłu uprowadzenia Aldony przez Hejdenricha w romantycznie zmienionej sytuacji pod koniec III-go aktu. „Już się księżyc zniża” — mówi komisar,

W ciemności szum jaskółki slysząc szum jaskółki.

Widzi się, że kryje kłopot w szumie...

Wyraźne zblizenie sytuacji jest widoczne w motywie z a k r a d a n i a się do siedziby wroga, dośd powszechny ~~szum~~ tragedji, która uległa wpływowi „dramy” (*Mendog, Harald, Inora*). W dziele Euzebjusza akt trzeci przenosi akcję do gaju Fioruna, dokąd zakradają się Dowmunt i Trojnat w przebraniu żołnierzy Mendoga z zapuszczeniem przyłbicami. Tak samo wygląda u Juljusza pierwsze wystąpienie Dowmunta „w kapturkowej szero”, z ~~zapuszczeniem przyłbicami~~ jego nocna wizyta u Aldony, a w końcu ukrycie się Trojnata i Hejdenricha poza ołtarzem świątyni pogodniejszej w akcie IV-ym.

Gdy Dowmunt w gaju Piotuna zasadza się na życie Mendoga, serce jego trawi przedewszystkiem niepewność, czy żona dochowa mu wiary: „Jeszcze wierna swej chwale?” — niepokoi się, —

Młoda, bojaźliwa

Pozwiliś mi groźbom nieład tyraza?
 Jesteś pewna, że nie zdradzę cię?
~~Że nie zdradzę cię w najgorszym momencie?~~

Wprost do tych obaw nawikują pierwsze słowa Dowmunta w dziele Juliusza:

Przebieg obywateli

Serce Aldony — teraz widzę ją — tak blade,
 Czy drżące sumienia nie zdradzi?

Kiedy Mendog przyłapał Aldonę na rozmowie z przebrałym Dowmuntem, — pyta jej niespokojnie (a. III, sc. 4)

Kto rozmawiał z tobą?

Kto był ten nieznaniec? Jakim miał celem?

MENDOG. Jest to żołdacz... o wsparciu uprosił mnie, panie,
 Niezaszłiwym!

MENDOG. Dlaczego tak się nieścisł z nim?

Ty, coś nigdy na moje pogroźki nie działa?

Walczył w tym kolekcji...

Również w tragedji syna zachowanie się Aldony budzi od razu podejrzenie w sercu Mindowego. Gdy rozpoznana w zbroi krzyżackiej Dowmunta, — mdleje, czem powoduje inkwizycję Mindowego w akcie II-gim,

O wiesz (a, że głęboko oczy ścisnąć toną
 I puszczają się / zbroja stalowa
~~Że nie zdradzę cię w najgorszym momencie?~~ takie lice
 Żejem, niecham, — wyglądasz pod przyłbicą.
 Miał być bledy?

ALDONA. Prawdę kłam?

MINDOWE. Ten Krzyżak młody,

Krzyżak, czy żołdacz?

ALBONA (na głos): On go nie poznał!

MENDOGGI: Widziałem,

Jaki zadziła, pada.

Ważę go!

MENDOGGI: Wszak miś kłosek! ja go nie znam, panie!

Widzimy znów, jak ta sama scena rozwinęła się w ręku Juliusza, uwypuklając sposobem stawiania pytań chytre okrocinistwo Mindowego.

Wreszcie jeden charakterystyczny rys zbliża silnie ku sobie obie Aldony. Jest nim obawa śmierci. Tę głęboko ludzką cechę dodał Esztyjusz do charakterystyki Aldony, łagodząc w ten sposób sztywny herosizm klasycznych bohaterów. Opowiada o tem naprzód Keyartad (a. II), gdy zadaje Mendogowi sprawę z wróżenia Aldonie sztyleta, jako wyniku śmierci:

Uniosła twój ~~świat~~ przedziwienie.

I bliżej sztylet, lubo bladej twarz okryła.

~~—Dziękuję, sztylu.~~

Obaczniej zaś spowiada się sama Aldona przed powierzoną w akcie IV-tym.

Nie sądzi, abym w rozpacz ~~mi~~ zapanowała

~~Wszystko miś kłosek! ja go nie znam, panie!~~

I abym się o przestępstwo nie obala drwiąc.

Na obraz własnej twarzy, w której może los wstrząsnę.

Ach! w jakim widok śmierci nie widziałeś bojaźni? i t. d.

Rys ten przejął w pełni Juliusz Słowacki, nadając mu jednak sposobem przedstawienia, dodaniem motywu przestępstwa śmierci, tę głębię liryzmu, do jakiej nie był zdolny dramatem pseudoklasyczny. Gdy Mindowe (akt II) zapowiada śmierć Aldonie, ta wola „z przerażeniem”:

Ógrypsz mi, panie! błagam — bogam — kłosek!

Nie zadaj mi śmierci, ja się śmierci boję!

Wszystko miś kłosek! ja go nie znam, panie!

Kochaj mnie, a! przeczynam, będzie nadta skóra

Patni! Mindowci patni! jak twarz mi ja blade,
 Na twarzy rozmarzone gorące kolory,
 Szczęśliwym błaskiem pojęć i wspomnień wazy
 —————
 Ni jedne z dębów swoich, co stępem się znała,
 Mnie do nich nie skłoni, broni się wręcz,
 A gdy mówi, głos znika, jak gdyby się tępiła,
 Płimłkiem mowy, lub marze podjąć próżnia,
 Zbudzić głuchą szept, która, jak sen miły,
 Żyjącą całonocną światłością mogły

Na tem wyczerpują się analogie obu tragedji, ale nie zamyka się jeszcze suma wszystkich wątków „klasycznych”, które weszły w skład pierwszego dramatu Juliusza. Kulminacyjna scena romanu, zamykająca (przedwczesnie — jeżeli zważyć strukturę całości) akt II, jest, jak wskazano, odbiciem pomysłu z *Britanikuś* Racine'a. Nie od rzeczy jednak będzie tu zaznaczyć inną, „romantyczną” a rodzimą analogję: dwie, równie szczytowe sceny z III-go aktu *Harolda*, granego i głośnego dzięki Mochnackiemu w tym właśnie czasie, gdy Słowacki przebywał w Warszawie. Przypominamy ową sytuację, gdy Harold, ukryty obok w kapiści, czai się na tylic Ingona, a Hedwiga, związana przysięgą miłczenia, w śmiertelnem przerażeniu prowadzi dialog z Ingonem.

Ale znowu opracowanie tego samego pomysłu pogłębia się nieskończenie w tragedji Juliusza. Młodością poeta umie już badać progresję wrzesa, natęczał stopień trwogi w echowych odzwianach się Aldony, tłumiał nawet romansowy ton Dowmunta, gdy, naocznie stwierdząc wszygrozę niebezpieczeństwa, powraca „blady, pomieszany”; straszliwym śmiechem Aldony potrafi sięgnąć szczytu grozy, a jedynie próbą o różę zatracić o fałszywy ton romanu.

Jeżeli do wymienionych wątków dodamy wspomnienie *Grzyby* w opisie ubóstwa Litwinów (na co sam autor zwraca uwagę w przypisie), to uzyskamy całą bodaj sumę wspomnień „klasycznych”. Wszystkierozsypane są w trzech pierwszych aktach *Mindowego*, gotowych już w r. 1829. Materjalnie wiąży

one dzieło Juliusza z tragedją starego typu, sposobem jednak opracowania znacznie się od tamtej różnił. Motywy te traktuje Słowacki jako materiał surowy, który przetwarzana nowe wartości. Nadaje im obrót, kierunek i barwę odmienną. Korzysta z doświadczeń swoich poprzedników, z długoletniego działania „dramy” rycerskiej, z lektury dzieł o nowym napięciu uczuciowym. Pisze swoje dzieło w okresie, gdy już dramat klasyczny dawno się przetył. Mimo to jednak nie tworzy odrazu Mahometa z obliczem Fausta lub Manfreda, ale dzieło, związane genetycznie i ewolucyjnie z dotychczasową linią polskiej tragedji. A przetworzywszy stare wątki, wprowadza do niego motywy nowe, choć również już przedtem pracą ćwierci wieku na polskim gruncie zaaklimatyzowane: wprowadza Szekspira.

Szekspira znalazł już Słowacki w czasie pisania trzech pierwszych aktów *Mindowego*. W 1828 r., 2 listopada, dostał Aleksander Bécu wypis z *Ramón et Juliette*. Jak wskazuje brzmienie tytułu, czytał Słowacki parafrazę Ducisa. Zapewne znalazł również ze sceny wileńskiej, a zwłaszcza warszawskiej, tetragedję Szekspira, które były stale grywane i gorąco dyskutowane: więc *Hamlet* wedle Schrödera, *Otello* i *Króle Leara* Ducisa, wreszcie najgłośniejszego *Macbeta* (Schiller-Ducis), o którego tak namiętny bój stoczono w Warszawie w r. 1829.

Bezpośrednie ślady działania motywów Szekspirowskich są w trzech pierwszych aktach *Mindowego* nieliczne i niezbyt pewne: mimo to twierdzenie, jakoby wogóle ich tam nie było, wydaje się niezbyt śmiałe. Na początku II-go aktu *Mindowe* wysyła Trojната do klasztoru Wojsiełka. „Już odkrył Trojната zamiary” — mówi Rogneda „na stronie”. Chce się go pozbyć raz na zawsze, zatem wręcza mu pismo, zamknięte pieczęcią, której nie wolno przelamać: pismo ~~zawiera~~ ~~zawiesz~~ ~~przymusowych~~ postrzyżyn Trojната i zamknięcia go w klasztorze. Tego samego pomysłu spróbował król w *Hamlecie*, posyłając pasierba do Anglii z tajem-

piszmem, domagającym się śmierci Hamleta (a. IV, sc. 3). — Lutwer, zapewniając Mindowego o zabiciu i pogrzebaniu Dowmunta, używa kontrastu Hamletowych grabarzy. „Panie! on już w grobie” — zapewnia,

Dotąd jeszcze, tak, dotąd slyszę piśń wesołą,
Którą tam śpiewa grabarz, kopiąc grób głęboki,
I pot śmiesz na moje wyrażenie szło.

Przedewszystkiem jednak nasunęła się analogja z obłąkaniem Ofelji. W *Hamlecie* uzasadnia ten stan patologiczny zawód miłosny i zabójstwo ojca z ręki ukochanego. Uzasadnienie Słowackiego jest bodaj głębsze. Opiera się na wstrząsie nerwowym, jakiemu ulega Aldona w nocnej scenie z Dowmuntem, nie mogąc uniknąć zdemaskowania męża wobec Mindowego i widząc zbliżającą się nieuchronnie śmierć Dowmunta. Obłąkanie wybucha pod koniec tej sceny paroksyzmem śmiechu następującą po nim reakcją omdlenia. Poprzedza te silne objawy łzanie róży, świadczące o poczynającym się zaciemnianiu zmysłów. „Nic, nic... — mówi Aldona, — daj mi tę różę, z helmu twego różę, Może zmysły orzeźwi”. Obok śladu dawnej, sidankowej manieri, ta róża ma znaczenie głębsze, symboliczne. Mimo omdlenia Aldona kurczowo zaciska ją w dłoni, i napróżno Dowmunt usiłuje wyrwać ją, ażeby zatrzeć po sobie wszelki ślad, któryby otywiał rozpaczliwe wspomnienie śmiertelnej rozłąki. Obrywa tylko płatki kwiatu: „Kwiat zerwałem — gałązka w jej została dłoni, Tak mocno trzyma”. Symbolizm róży, której kwiat zniszczyło nieszczęście, może brać swój początek od wążnej, a podobnie przenośnej funkcji kwiatów, o których tylemówi obłąkana Ofelja, nazwana przez Laertesa „różą majową” (*O rose of May!*).

Omdlałą Aldonę znajduje w „przedstawienu gmachu” Hejdenrich w 2-iej scenie III-go aktu. Jej obłąkanie rośnie stopniowo, raczej na podobieństwo króla Leara, aniżeli Ofelji. Przyszędzszy do siebie, Aldona nie ma jeszcze całkowicie zatartej świadomości. Poczesa się zrazu, że śmierć Dowmunta była tylko senną

zmorą, lecz odknąwszy się całkowicie, błaga Krzyżaka, by śpieszył z ratunkiem do wzięcia Dowmunta. Ale już jej wyobraźnię opanowuje krwawa wizja trupa bez głowy; na zapytanie, czy jest chrześcijanką, odpowiada słowami Gustawa z IV części *Dziadów* („jestem nieszczęśliwa“). Następnie „śmieje się z wrażliwym obłąkaniem i wpatruje się w ciemność“, — jakby wdziała rodwojenie osobowości, „materjalizując“ oddalającą się postać własnej, obdarzonej zdolnością czucia i myślenia. „Ja bez czucia zostanę!“ — woła z rozpaczą, ostatnim odruchem zapadającej w ciemność świadomości:

— *Słowa nie są jej —*

Ortygło — zapomniałam — pamięci słabo kryję,

Wizję — a słowa same się są wzbliżem myśl,

Wydę — a myśl ~~niepamiętność~~

Odtąd nawiedzać ją będą wspomnienia, nie związane realnie z toczącą się falą wypadków, rozpoczęte cichym akordem najdawniejszych pragnień dziewiczych, gdy była kapłanką wiośny a „wokół jodły cichym unypiały szumem... przy blasku srebrnego księżycza“.

Ten subtelny rysunek początków obłąkania Aldony nie ma nic wspólnego z szaleństwem Ofelji, przedstawionem w gotowej, skrytalizowanej formie. Zasadniczy moment progresji uwzględnił Szekspir w obłąkaniu Leara, — jeśli więc chodzi o wzór, to tam go szukać należy.

Ofelją zaś staje się Aldona dopiero w dalszych wystąpieniach. Jej dwukrotne oderwanie się w akcie IV-yim ma postać krótkiego śpiewnego wiersza, treścią zaś nawiązując do myśli o śmierci Dowmunta, wspomina „~~Widzę grobową~~ smutną“ — znać na hełmie Dowmunta, ~~widzę grobową~~ zobaczyła, — i powtarza wzbuch śmiechu. Podobną treść zawiera pierwsza śpiewka Ofelji, także i w przeróbce Bogusławskiego:

Jakto? hej nie powieści,

~~Widzę grobową~~

Ach nie! żniwie go w grób wrzucił
Tak, w ziemię go wrzucił.

jakkolwiek ojca, a nie mejsa ma na myśli.

Tragiczne spotkanie nocne z Dowmuntem staje się monodramem Aldony. O nim mówi i śpiewa w akcie ostatnim. Włóczęgi formalnie się treściowo łączą się ze słowami Aldony ze scenami obłąkania Ofelji, przypominając raczej somnambuliczną scenę, w której Lady Makbet przeżywa na nowo mord Dunkana. Jedyny ustęp, który oddala się od bezpośrednio tragicznych wspomnień, ma inną, a wyraźną analogję w słowach Julji, gdy chce zatrzymać Romea mimo nadciągającego świtu (a. III, sc. 5). Nawet podobnych słów używa Aldona, gdy, podchodząc do okna, mówi:

Czemu tak wzdrięła? czemu tak wzdręła?
Już mię porwana drogą mój, mity!
Jeszcze gwiazd cały spoczywa we śnie,
Ledwo wieczorna gwiazdy zabiły
Lecz oko twoje żółtych widać
Usta! usta! błękitny śmiech!
Czy nie tak znow! ten głos słowika?
Czy nie tak znow! ten blask księżycy?

[pauza] Chcesz już iść? Jeszcze rano nie tak bliski,
Słowik to, a nie skowronek się zrywa... i t. d.

akt III. Pańkowski.

Jeszcze raz pojawia się Aldona na scenie, już po wypiciu trucizny, prowadzona przez Dowmunta. Tym razem sięga obłąkaną myślą jeszcze dalej w przeszłość: wspomina piosenkę przy kroceniu, śpiewaną przez piastunkę; następnie śpiewa piosenkę ślubną, śladem Ofelji wylizując kwiaty: rozmaryn (jak tamta), kwiat polnej róży, jaśmin i liść paproci. Ale występujące w dalszym ciągu *lucidum intervallum*, zamknięte w chwilowym rozpoznaniu Dowmunta, przypomina znowu *King Leara* (zwłaszcza w parafrazie Ducisa), a mianowicie rzewną scenę spotkania się ojca z Kordeliją (a. IV, sc. 7). Obłąkany śmiech zamyka życie

Aldony, nawracając symetrycznie do punktu wyjścia jej obłąkania.

Jak widzimy, ważny w romansie *Mindowego* epizod obłąkania Aldony, zspoczątkowany w akcie III-im a rozwinięty szerzej w dwóch ostatnich aktach, nosi wybitnie Szekspirowskie piętno i, co najciekawsze, jest kontaminacją obłąkania Ofełji i Learsa.

Inne Szekspirowskie wątki zjawiają się w dwóch ostatnich aktach młodzieńczej tragedji Słowackiego, jako widoczny wynik późniejszych uzupełnień i dodatków. Pochodzą one głównie z *Makbeta*. Natrafiamy na nie w 3-iej scenie IV aktu, łamiącej jedność akcji. W świątyni pogańskiej Rogneda odprawia czary, sypiąc kadzidło na ogień. Przyzywa boga (Pioruna) i dachy pomniejszych, a w szumie wichru wydaje się jej, jakoby „wir duchów przy blasku księżycy płynął, topił się i łamał”. Składa ofiary trzem bogom: wiosny, zimy i piekiel, poczem dostrzega zjawy „w mrocznym kadzidel dymie” i zapytuje je o los syna. Odpowiedzi „okropnej i ciemnej” udziela jej głos szarlatana z za ołtarza:

Mindowe zginie od ręki rycerza,
Który poległ, zabity z Mindowy rozkazu.

Cała scena aż nazbyt przypomina początek IV-go aktu *Makbeta*: czarodziejskie praktyki czarownic nad rozpalonym kotłem, wywołanie duchów i dwuznaczne wyrocznie — o tem, że nikt, zrodzony z kobiety, nie pokona Makbeta, oraz o walce z nim lasu Birnamskiego.

Nie ta jednak, oddawna zauważona analogja jest sama przez się ciekawa, — lecz racjonalistyczny sposób i kierunek ujęcia nadprzyrodzonego wątku. I pod tym względem widoczny jest ślad Wolterjanizmu: poeta nie daje nam istotnej, realnej wizji, lecz akcentuje jej nierealność nawet w słowach Rognedy („To może natężone zmysły mnie uwiodły”) i utracą powagę wróżby, umieszczając w ukryciu za ołtarzem oszusta — Hejdenricha. Skutkiem

tego jej sprawdzenie się nie jest wynikiem jakiejś siły fatalnej, lecz zrządzeniem ślepego przypadku.

Atise en scène ostatniego aktu tragedji Słowackiego odpowiada sytuacji w zamku Dunzinnan w V-ym akcie *Makbeta*. Mindowe obletany, „jak tygrys w klatce”, w słowach wrótbę przypominanej przez matkę widzi pewność ocalenia. Przed Rog zedł przybiera postę Byronowego zbrodniarza („znużony po zbrodniach”) i skarty się słowami Ryszarda III, że „nikt go nie kochał”. Łączy zatem znowu gest *Makbeta* i Ryszarda III z przydaniem byronistycznej, melancholijnej zaprawy. Pojedynek Mindowego z Dowmuntem jest powtórką ostatecznej rozprawy *Makbeta* z Makdufem, przyczem niweczając wrótbę odkrycie przyłbicy Dowmunta równa się wyznaniu Makdufa, iż „przedwzecznie z łona matki był wypruty”.

Agonję Mindowego przedstawił Słowacki na scenie, przyczem zaostrzył wrazenie ulubionym, jak widać, rysem mączenia się świadomości, przypominającym w pewnej mierze przedśmiertną anorę senną Ryszarda III: zwiaduje się Mindowemu mnich krzyżacki, wyobraźiciel potęgi zła, której uległ, i postrzytyny Trojnat i, jakby w przeczuciu najgorszej klęski, — dzieci. Te zgladził już skrytobójczy szylet Trojnat. Sam morderca, przecjęty do głębi zbrodnią, opowiada o krwawym czynie na sposób Tyrrela w 3-iej scenie IV aktu *Ryszarda III*. — I raz jeszcze wraca Trojnat do tego tematu w analogicznej formie, podsam koniec tragedji.

Cały ten V akt *Mindowego*, słabo związany z poprzednim tokiem akcji i nawiedzony gromadnie reminiscencjami z *Hamleta*, *Makbeta*, *Romeo i Julji* oraz *Ryszarda III*, jest najwidoczniej kompozycją późniejszą, utworzoną już po wyjeździe z kraju, gdy pobyt w Londynie nasunął tywe wspomnienia Szekspira, a widziana na scenie kreacja Kean'a w *Ryszardzie III* odbiła się echem w korespondencji.

Poza pokrewieństwem poszczególnych wątków i motywów dotostają nowe elementy, wplecione w starą strukturę tragedji.

Rysuje się widoczne usiłowanie uchwycenia kolorytu epoki w drobnych zresztą wzmiankach o ubóstwie Litwinów, ich biadach, obrzędach religijnych, pieśniach przykołowrotku i t. p. W charakterystyce postaci obok utartych rysów występują nowe, zalamując jednorodny szablon pseudoklasycznych bohaterów. Mindowe, w ogólnem ujęciu tyran pseudoklasyczny, — w szczególności komplikuje się i porzuca na modłę bohaterów Szekspira i Byrona; Hejdenrich, ambitny kapłan, rozrasta się do posągowej postaci historycznej; Rogneda, gdy przeklina syna w imię obowiązku wyższego rzędu, staje na koturnie heroin klasycznych, — gdy mu wybaczta, pociesza i wspiera w nierównej walce, staje się współczującą matką-lwicą, na miarę Szekspira; sylwetka Lutawera nosi również piętno odrębne, wyobrażające ślepe posłuszeństwo, starą wiarę i kult dla przyrody, który maluje się pozatem w nastrojowych obrazach i porównaniach. Tylko Aldona i Dowmunt są jednorodni w charakterystyce. Lecz nie w znaczeniu starej szkoły. Są to amanci nowego typu, poruszani motorem uczucia, które wykarmiło się na nowych, sentymentalnych zjawiskach. Wreszcie *Trojnat* rysuje się najorniej, wyraźnie, jako figura bierna, która porywa się na jeden czyn końcowy, tem tragiczniejszy, że właściwie zbędny i niepotrzebny.



W budowie jest *Mindowe* dziełem o wiele mniej rewolucyjnem, aniżeli poprzedzające go tragedje Korzeniowskiego, *Harold Fredry* i *Isora Odyńca*.

Z jednością akcji urywa: obok walki dwóch wiar stawia romans Mindowego i epizod porwania Aldony przez Hejdenricha. Lecz tych trzech akcji nie umie jeszcze poeta zespolić jednością dramatycznego celu, która zastąpiła dawniejszą jedność akcji. Nie wiąże ich organicznie łańcuchem wzajemnych przyczyn i skutków, prowadzących do jednego kończącego dramatycznej wspólnoty.

Podobnie mechanicznem rozzerwaniem akcji są dodane póź-

niej sceny w akcie IV i V-ym. Ponadto dają one złudzenie, jakoby autornie obserwował jedności miejsca, podczas gdy w istocie akcja toczy się nieprzerwanie w tej samej szablonowej „sali w zamku Mindowy” w trzech pierwszych aktach oraz w akcie ostatnim (pod koniec III-go aktu w niedalekiem „przedsieniu gmachu”). Akt IV-ty składa się ze scen, nie związanych organicznie z głównym tokiem: wypełnia go więc epizod w klasztorze Wojciełka, śmierć Lutwera w lesie sosnowym i zaklęcie Rognedy w świątyni pogańskiej. Również i czas, mimo sprzeczności niektórych powiedzeń, ogranicza się krótkim upływem.

Koncepcja akcji trzyma się — jak zauważono¹ — starego konwensansu: sprętyncę tworzy nie fatum, ani fatalność charakteru, lecz namiętność, wola i rozum. Zato katastrofa jest krwawa, Szekspirowska, — zostawia trzy trumny na scenie i dwa poza nią.

W dykcji mać ślady dawnego stylu, zwłaszcza w aktach początkowych. Echem tyrad dźwięczy pierwszy dialog Mindowego z Hejdenrichem, efektowna w tymże stylu zapowiedź Mindowego na zakończenie aktu, że „Dowmunt zginie przy stopach Aldony”, przemowa Hejdenricha do Hermana w akcie III-im (od słów: „Prawda, trzeba lwa głaskać...”), rozdzielanie przydawki od rzeczownika, stawianie dopełniacza przed wyrazem rządzącym, niektóre zużyte metafory. Lecz nawet w te ostępy zakradają się obrazy i przenośnie nowe, czerpane z żywego źródła życia przyrody, albo „złote” i „brylantowe”, w myśl stałej predylekcji wyobratni Słowackiego²; nadto zjawia się zdolność budzenia nastrojów i dreszczów, nieznanych tragedji starożytnego typu, oraz przyśpieszone tempo dialogu, zachęcające retorykę dawnego stylu.

Wiersz jest o wiele bardziej jednolity, aniżeli u poprzedników nowotarów. Z wyjątkiem pieśni obłąkanej Aldony i zaklęcia Rognedy — jest to utarty trzynastozgłoskowiec, jednako z usi-

¹ Zob. Juliusz Kleiner, *Juljusz Słowacki*, Warszawa 1918, tom I, str. 71.

² Zob. Mieczysław Słowacki, *Przewodnik w sztuce i literaturze*, *Archiwum* 5, 1910, str. 192-338. „Przewodnik naukowy i literacki”, Lwów 1911.

O ich syntezie w praktyce marzył już Wętyk, nie zdając sobie sprawy, że w rzeczywistości nie da się przeprowadzić, o czym bodał przykład Woltera mógł pouczyć.

Słowacki nie miał tego celu na oku. Tworzył dzieło nowe, ale nie potrafił jeszcze całkowicie wyzwolić się z pod działania starej szkoły. Dzięki temu stał na najważniejszym punkcie ewolucyjnym i mimo „słabości” *Mindowego* osiągnął bardziej wydatny rezultat artystyczny, niż ci jego poprzednicy, którzy próbowali posunąć się dalej niż on w postukiwaniu nowego typu tragedji.

Słowacki natomiast oparł się na wspomnieniach Woltera, na tragedji ojca, „dramie” rycerskiej, i — w ogólnej pobudce — na powieściach krzyżackich Mickiewicza. I dopiero ruszywszy z tego miejsca, posłuchał się szeregiem wartości nowych, wśród których dzieło Szekspira zajmuje miejsce pierwsze.

W ten sposób dokonał młody poeta zdawna oczekiwanego a stanowczego pchnięcia polskiego dramatu na nowe tory.

Drugi młodzieńczy dramat Słowackiego, *Marja Stuart*, powstał w jesieni 1830 r., po napisaniu trzech pierwszych aktów *Mindowego*. Tem tłumaczy się fakt, że *Marja Stuart* nie powstaje w bezpośredniej atmosferze działania sztuki Szekspira, która myśl twórczą poety przenika intensywnie dopiero po wyjeździe zagranicę. Jej „ojcem chrzesnym” jest przede wszystkim Walter Scott, a obok niego Alfieri, Aleksander Dumas i Wiktor Hugo. Z tej kompozycji wyrosło dzieło, wewnątrz i zewnątrz o wiele bardziej jednolite, aniżeli *Mindowe*, pedantyczne w rozkładzie akcji, wolne od „części przynajmniej błędów” pierwszej tragedji, na co sam twórca w przypisie zwraca uwagę.

Ponieważ akcję rozmięcił poeta w jednolitej atmosferze pałacowej, a punkt ciężkości położył nie na historycznym kolorycie, ani nie na fatalistycznych premisach konfliktu, lecz na ście rania się namiętności (miłość, ambicja), przeto „romantyzm” *Marji Stuart* występuje w ograniczonym stopniu. Botwel jest

dzelną figurą dworaka minionej ery, który wziął na siebie maskę Byrona, — katastrofa jest wynikiem „intrygi pałacowej”, przypominającej Wolterowskie tragédie.

Główne zatem zmiany dotyczą nie akcji, lecz przedewszystkiem wewnętrznej budowy postaci, oraz związków uczuciowych pomiędzy nimi (jedyny refleks subiektywnego przeżycia poety). W tym kierunku zatarła się jednotypowość klasycznego szablonu, przynajmniej w pierwszoplanowych figurach. Złotą postacią jest królowa i Henryk, — nowe kreacje to barfiarz Rizio, paź i Nick, błazen Henryka.

Ten ostatni przedewszystkiem, jako znamienny wytwór tragedji nowego typu, a zarazem jedyne w *Marji Stuart* zauważone echo sztuki Szekspira. Ta nasuwająca się analogja z błaznem króla Leara została w ostatnich czasach zakwestjonowana na rzecz błaznów Wiktora Hugo w *Cromwellu*² — zdaniem naszym niesłusznie. Funkcjczesterech „wesołków” (*les fous*) W. Hugo wcale nie pokrywają się z rolą Nicka. Są one rozwinięciem programowych założeń autora, wypowiedzianych w przedmowie do tragedji, wedle których genjusz romantyzmu wyrasta z połączenia groteski i wzniosłości. Wesołki w *Cromwellu* — to właśnie element tej groteski.

Timczasem Nick Słowackiego, to gorzki i mądry błazen, który śmiechem pokrywa bardzo niedostatecznie płacz własnej duszy: nad dołą własną, nieszczęściem swojego pana i melancholją głupstwa, które jest wieczne, choć pokrywa je płaszczyk mędków. Niektóre zasadnicze rysy tego melancholijnego Stańczyka odpowiadają w zupełności figurze błazna króla Leara. Zaznaczają się przedewszystkiem w pierwszym wystąpieniu Nicka (a. I, se. 5), który wraca bez błazeńskiej czapki z drwórkami i na temat tego braku (metonimja błazeństwa) wypowiada szereg gorzkich żartów, mających na oku podrażnienie ambicji króla; proponuje naprzed, ażeby czapkę błazeńską ubrał kandelersz

² Zob. *Żół. Kł. 1891*, str. 1.

Morton; następnie żali się, że Rizzio, służąc stronie silniejszej, lepiej na tem wychodzi, aniżeli on na służbie u słabego króla, — wkońcu temu ostatniemu ofiarowuje czapkę z dzwonkami, które zagłuszą harfę (Rizzia).

Całkiem podobnie poczyna sobie błazen Leara w pierwszej swojej scenie (a. I, sc. 4). I jego żarty obracają się dookoła kaptarka, który ofiarowuje Kentowi, kpiąc z niego, iż on popiera Leara, więc stronę słabszą, króla, który oddał władzę córkom. „A bitter fool” — nazywa go Lear. Na groźbę obicia odpowiada błazen: „Truth's a dog, must to kennel; he must be whipped out”, — czemu odpowiada ton skargi Nicka (a. IV, sc. 4):

*Słabemu za (grzesz) — dźwili się dworzanie,
A (a widziałem) w gardę w mi (mnie) —
... .. tak jak pies w pręga,
Jak tuś! pies do mi (mi) się przywiózłem, panie.*

Żartobliwa forma pokrywa mądrość spostrzeżeń Szekspirowskiego błazna. „This is not altogether fool, my lord”, — mówi o tem Kent. Rys ten rozwinął i pogłębił Słowacki w kierunku ogólnoludzkich spostrzeżeń w dialogu Nicka zastrologiem („głupstwem okrywa głębokie marzenia” — mówi o nim astrolog). Utrzymuje błazen Leara w piosence, że właściwie „mądrzy ich rolę grać raczą”, gdyi „lepiej od błaznów dzwaczą”, — umierający zaś Nick prosi żartobliwie, byciałojego niosło „czte rech najuczestszych ludzi”.

Dodał nadto Słowacki głęboki rys melancholji, może przy pominając sobie figurę „biednego Tomka”, który na widok nie szczęścia Leara z trudnością utrzymuje się w roli szaleńca („Ży me ku jego tak stronie się chył, że zdolne zdradzić moje są przebranie”).

Nick Słowackiego w obliczu śmierci odrzuca maskę i z całą downą mocą liryzmu okazuje prawdziwą twarz, na której niedola życia wyryła głębokie brzozy cierpienia.

ROZDZIAŁ II

PEŁNE WSPÓŁZYCIE SŁOWACKIEGO Z SZEKSPIREM

Właściwe i wieloletnie współzycie Słowackiego z dziełem Szekspira rozpoczyna się dopiero po wyjeździe zagranicę. Przedtem znał poeta polski mistrza ze Stratfordu zapewne tylko z przeróbek, skutkiem czego uległ zrazu silniej „romantycznej” dramaturgji francuskiej. Po Wolterze, którego tradycja rysuje się wyraźnie w pierwszych aktach *Minona*, powstaje *Maryja Stuart*, — w ostatecznym jej rezultacie zostało trzy akty *Mindona* i dramat szekspielskiej królowy nie oznaczają zupełnego zerwania z tragedją starego typu. Stanowią one zatem ogniwo przejściowe do pełnych już „romantycznych” krescyj, fascynujących się z chwilą, gdy duch Szekspira oświadną całkowicie wrażliwą wyobraźnię twórcy *Balobdyg*.

Pierwszy impuls w tym kierunku dał może pobyt londyński, a zwłaszcza oglądany na scenie *Ryszard III* z „nieporównanym” Keanem, którego gra „zupełnie była w guście” Słowackiego. Odtąd rozpoczyna się długotrwała „anglomanja” Słowackiego, popierana coraz dokładniejszą znajomością angielskiego języka. Z *Pacyta*, 20 października 1831 r., posyła poeta matce wiersz, napisany przez siebie po angielsku, — a niebawem, 10 grudnia tegoż roku, opowiadając o dwóch niepozornych obrazkach Rafaela w Luwrze, o których, bez znajomości rzeczy, sądziłby można, „że je jakie dziecko nabażgrało”, czyni Słowacki następujące porównanie: „Pomyślałem wtenczas, iż tak często nieznającym się na głębi poezji Szekspir wydaje się dzieckiem albo warjatem, wtenczas, kiedy każda jego scena odkrywa głę-

boką znajomość serca ludzkiego i napiętnowana jest wielkością poetyckiego genjuszu”.

Ta pierwsza opinja Słowackiego jest znamienna przez to, że podejmuje zdanie polskich wiblicieli Szekspira z XVIII wieku, podkreślając rys „znajomości serca”, zauważony najrychlej przez ludzi „czułych” wieku oświeceniowego.

Prowadząc dalej studia angielskie (w styczniu 1832 r. Słowacki już „trzępie” po angielsku, w kwietniu tegoż roku pisze dziennik w tym języku), uzupełnia poeta *Mindowego*, korzystając obficie z motywów Szekspira.

Osiedlenie się w Genewie nietylko nie osłabia, ale przeciwnie, wzmacnia i pogłębia kult dla sztuki Szekspira. Praktyczna znajomość mowy angielskiej rozszerza się w rozmowach, które poeta prowadzi z Anglikami u pani *Pattey*, czem nie przestaje chwalić się przed matką (zob. 13 lipca 1834, 5 lutego 1835). Ślady lektury Szekspira zjawiają się niezbyt często, ale dobitnie, przyczem najczęściej prowadzą do — *Hamleta*. Przypominając sobie chorego na suchoty przyjaciela Zienkowicza, jak zagnał go przy odjeździe z Paryża, pisze Słowacki (30 grudnia 1832): „Widzę go dotąd przed sobą, jak mówi Szekspir, oczyma duszy moje], choć go może oczyma głowy nigdy nie zobaczę”; utożwiera więc słów *Hamleta*, które posłużyły już jako motto *Romantycyzmu Mickiewicza*.

Najdonioślej brzmi wyznanie w liście, który donosi o *Belle-dynie* (18 grudnia 1834). „Szekspir i Dant — pisze poeta — są teraz moimi kochankami i już tak jest od dwóch lat. Im więcej w obydwóch się wczytuję, tem więcej widzę piękności. Mamo moja! Jaki ja byłbym szczęśliwy, gdybym mógł z tymi dwoma umarłymi usiąść pod jaką lipą albo dębem i marzyć i pisać marzenia i gwarzyć z Tobą, kochana Mamo, i opowiadać ci: zapamiętałem plany moje poetyczne tak, jak niegdyś bywało. Tu jestem tak samotny, że niktnie słucha moich marzeń! Jakdobrze Szekspir małuje ten stan w *Ryszardzie II*”, — następuje wolny przekład słów *Mowbray’a*, księcia *Norfolku*, wyrzeczonych do

Ryszarda II (akt I, sc. 3) — poczem kończy poeta: „Te słowa zawsze czytam z głębokim smutkiem, chociaż wyznaję, że szczęśliwszy jestem, niż rycerz Szekspira, bo nie potrzebuję mamki dla nauczenia mię po francusku i mogę się rozmówić z ludźmi, ale to jednak zawsze smutno”.

Gdy następnego roku (w sierpniu 1836) wybrał się poeta na letni pobyt do Veytoux, zabral ze sobą „kilka swoich ulubionych autorów i z tymi — pisał, — jako to: Szekspirem i Byronem chodzę po górach, kładnąc się pod drzewami i czytam”.

Wyjazd do Włoch i na Wschód, mimo nowych a tak silnych wrażeń, nie wytrącił z ręki Szekspira. W cudnem Sorrento Słowacki „całe dni przepędzał z sobą samym i z Szekspirem” (Neapol, 3 sierpnia 1836). Wróciwszy z podróży na Wschód i osiadłszy we Florencji, pisał matce, że wspomnienia tej wycieczki porostaną na zawsze w jego pamięci „jak sen letniej nocy”, a mówiąc o pragnieniu sławy, w tymże liście (21 sierpnia 1837) porównał się melancholijnie z Ofelią „która, nachylając się po kwiaty, upadła w strumień i długo ją szata napęczniona powietrzem utrzymywała śpiewającą na wodzie, aż utonęła i pieśń jej ucichła..”.

Niebawem „brylantowa imaginacja” Calderona „upoili” polskiego twórcę (pisze o tem 3 października 1837). Czas jakiś jednak opierał się nowemu kochankowi głęboko wrosły w duszę kult Szekspira, — echa zaś jego odczywają się aż po koniec życia i twórczości Słowackiego. Wspomnieniem „wertepu krzemienieckiego”, które nawiedziło go w dzień wigilijny, tłumaczy poeta swój „Szekspirowski wpał” (2 stycznia 1838); opisując tłusty czwartek we Florencji, mówi o fragmencie maskarady ulicznej, w której jadący na nędznej szkapie Brutus przypomniał mu kalemur z *Hamleta* („nie Cezara w Kapitole, ale kapitalne zbil ciele”). Raz jeszcze w tym czasie i w tym samym tonie cytuje poeta *Hamleta* (21 sierpnia 1838), pisząc: „myśląc o Jasie, przychodzi na myśl te słowa Hamleta, który, przeczucując kości

na omentarzu, zawołał: i kiedź te kosztowały matkom tyle trosk i starań nato tylko, ażeby teraz niemi grać w kręgle?!”

Besporednie echo zachwytu Słowackiego dla dzieła Szekspira oderwało się po raz pierwszy w jego poezji w *Kordjanie*, wiążąc się ze wspomnieniami londyńskiego pobytu. Scenę aktu II-go umieścił poeta w Dover, w związku z czem pozostaje epizod z *Króla Leara*, rozegrany w tejże miejscowości (a. IV, se. 6) „Kordjan siedzi na białej kredowej skale nad morzem, czyta Szekspira” i tłumaczy swobodnie słowa Edgara, który, jako „biedny Tomek”, wstawia w odlepnego ojca, Gloстера, że znajduje się na stromym szczycie w pobliżu Dover.

W tłumaczeniu Słowackiego napotykamy kilka interesujących dowolności: na zboczku skały widać człowieka, który chwast zbiera, zamiast potytecznego kopru morskiego (*sampfire*); ludzie wydają się jak mrówki, nie jak myszy (*like mice*); okręt — zamiast barki — jest „łapią tylko, mniejszą od węzła kotwicy”, podczas gdy w oryginale wydaje się szalupą, a ta ostatnia boczka.

Najważniejsza jest zmiana „kopru” na bezużytecznychwast, gdyż na niej oparł poeta porównanie-własnego otrudu życia, pisząc:

Próżno był geniusz świat cały posiada,
Na każdym szczoblu życia rzeczywistość czeka.
Prawdaświe, jam podobny do tego człowieka,
Co zbiera chwast po skałach życia, — ciężka praca!

Przerywając lekturę *Króla Leara* — wygłasza Kordjan, również na porównaniu opartą, apostrofę

Szekspirze! ducha! budźwalsi pier,
Wzięszą od góry, którą Bóg postawił.
Boi ty ślepoty o przepaści prawdy.
Z nieskończonością zbliżyłś twój niemi
~~szaleńcy...~~

wrjami

Tę samą cudotwórczą władzę przyznał był już poeta Szekspirowi w przedmowie do trzeciego tomu poezji (Paryż 1833), pisząc, że ponad trzech wyobraźcili epoki (Dante, Wolter i Byron) „wzniósł się Szekspir, bo on nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzą do Boskiej podobną”.

Najścisłej opanowała młodzieższą wyobraźnię Słowackiego tragedia o Makbecie, a zatem to dzieło Szekspira, które zdołało się u nas zaaklimatyzować najbardziej bezspornie. Wśród mozaiki wątków poezji Mickiewicza, Byrona, Goethego i Wiktora Hugo, dostrzeżono również ślady lektury *Makbeta*, najwyraźnicząc w „Przygotowaniu”, które stanowi próbę polonizacji sceny 1-cj aktu IV *Makbeta*. Wyobraża zatem „chatę sławnego niegdyś czarnoksiężnika Twardowskiego w górach Karpackich”, niedaleko Krakowa (Krzemionki?), gdyż słyhać bicie dzwonów krakowskich; szatan używa sprzętła Twardowskiego, a Mefistofel modli się na jego grobie.

Ale poza temi zewnętrznymi akcesorjami wszystko inne nosi piętno Szekspirowskie: polecenie szatana, atchby namaścić kolo czasu „krwią dziecięcia”; budowa zegara czasu; transpozycja pomysłu kotła, jego zawartości i widm, wylatujących stamtąd.

W obrębie poematu wyraźna werbalna reminiscencja z *Makbeta* pojawia się w scenie widm (a. III, sc. 5), gdy naprzeciw Kordjana wychodzi z sypialni cara Djabel, ze słowami:

Zdław/tem cara —) byłbym go dobił,
lecz niepodobna mi to było zrobić.

co jest powtórzeniem słów Lady Makbet w odniesieniu do Duncana (a. II, sc. 2: — Had he not resembled My father as he slept, I had done't)

Wśród monologów Kordjana znajduje się jeden o treści i zakroju Hamletowego „Być albo nie być”. Wygłasza go bohater przed nieudalą samobójstwem w akcie I (scena 2), snując refleksje na temat pozagrobowej zagadki:

Ból, chwila, jedno słowo — potem dźwięk bliskie!
 Lecz jeśli nie odwołam się?... i kłó przetrwać?
 Już się nie wyślę... nie wyślę... nie wyślę...
 A potem... potem... potem... nawet...
~~.....~~
 Że nie niczna — i Boga nie wyślę...
 Nie... będą...
~~.....~~
 Jak słońce nad głazami i słońce w wodzie —
 Prawie lub ommenit...

I jeszcze jeden szczegół możnaby związać z Szekspirem, — a mianowicie słowa Prezesa, który, chcąc wstrzymać spiskowycel od zamachu na cara, zapytuje:

A czy jako Antoniusz Eupatryjczyk
Placisz słowem Cezara? / do zewnątrz słucha?

Tutaj tradycję historyczną mogło być poprzeć wspomnienie zarówno tragedji Szekspira, jak i Woltera.

Ale wainiejsze bodaj, aniżeli rysy poszczególnie, są zdobycze natury ogólnej, do których niewątpliwie przyczyniło się znakomicie studjum Szekspira: swoboda w dysponowaniu czasem i przestrzenią, gra tłuma, indywidualizacja mowy, bliski ironji tragicznej.

W *Kordjanie* Słowacki przełamuje konwenans trzech jednoscí, komponując akcję, złożoną z luźnych epizodów, na podobieństwo *Deladów* Mickiewicza. Ruch tłuma, w drobnej mierze zastosowany w *Anieli* Korzeniowskiego, rozprowadza szeroko, zwłaszcza w 1-cj i 3-cj scenie III aktu, wydobywając przytem na sposób Szekspira poszczególnie maski charakterystyczne rozmówców. Czyni to przede wszystkim zapomocą zindywidualizowania ich mowy, zastosowanej do warstwy społecznej, z jakiej pochodzą (szewc, żołnierz, szlachetny gwałtowny plemię — stać sługi, Grzegorza, którą uważać można za znakomite rozwinięcie zarówno Mickiewiczowskiego Kaprała, jak, jeszcze bardziej, wiernego sługi Edmunda w poemacie dramatycznym

Witwickiego. Ironja ma w *Kordjanie* różnorodne zabarwienie: jest antyfeministyczna w epizodzie z Violetką; ma antyreligijny zgrzyt Mindowego w oderwaniach się papugi; jest wreszcie „tragiczną”, poprzedzając, namodlię Szekspira, katastrofę-zabicia dziecka podczas koronacji (bezpośrednie omen i wstęp do tragedji spisku) wesołem opowiadaniem Szewca o przygodzie Garbusa.

Nie był jednakże *Kordjan* dramatem „scenicznym”. Podstawę jego założenia stanowiła rywalizacja z *Dejadomj*, a skutkiem tego zasadniczy element wewnętrznej budowy dzieła jest subiektywny. Do dziejów więc tragedji — zjawiska *par excellence* obiektywnego — *Kordjan* właściwie nie należy, itylko zewzględu na echa Szekspira, z natury rzeczy niezbyt liczne, powinien być wspomniany.

Gdy jednak Słowacki powziął zamiar dramatycznego — a zatem obiektywnego — wiecia przedstawienia mitycznej prehistorji Polski, echa Szekspira oderwały się głębią fanfara.

„Balladynę Szekspir splodził w głowie Słowackiego” — uważał pierwszy Zygmunt Krasifski, a za nim tylu innych specjalistów-badaczy, którzy stosunek tej tragedji do dzieła Szekspira rozpatrzyli bardzo szeroko, może nawet zbyt gorliwie mnożąc ilość tych „wpływów”.

Sam twórca powołał się na *Króla Leara*, flizując do matki: „Jęte! ma ona (t. j. Balladyna) rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira. O, gdyby stanęła!kiedy przy *Królu Learze*!” (18 grudnia 1834). Nie mniejsze jednak podobieństwo ma *Balladyna* ze *Snem nocj letniej*, *Burzą*, *Ma!betem*, które to tragedje łącznie z *Królem Learem* urodziły istotnie w głowie Słowackiego u!dramatyzowaną balladę.

Jej świat duchów oparł się na *Snie nocj letniej*. — obok tego pomocniczo, jednak wyraźnie, działała *Burza*. Ta „machina cudowna” złożoną została z elementów zupełnie odrębnych od tych, któremi posługuje się epika klasyczna; również innym

jest fatalizm skutków, opartych na pomyłce; sama jednak ingerencja, bezpośrednio i naprzemian wplatający się w tok realnych wypadków wpływ duchów nie różni się zasadniczo od współdziałania „machin cudownych” starego typu.

Feria Słowackiego składa się z trzech duchów: królowej Goplany i dwóch elfów służebnych, Skierki i Chochlika. Goplana modelowana jest, jak wiadomo, na Tytanię, — Skierka i Chochlik jednak mają rysy nie tylko Puka i Wrótki (w pierwszym wystąpieniu: a. I, sc. 2 — por. *Sen*, a. II, sc. 1), ale także (w stosunku do swej pani) Arjela i Kalibana z *Burzy*. Chochlik jest przeciwstawiony Skierce jako duch leziwy, krynobny, niedbały, oporny rozkazom, przezywający Goplanę wiedzącą, ostro przez nią karcony i skazany na karę zamknięcia w muszli ściebiej przez Skierkę, który jest duchem dobrym, łagodnym, chętnym, zamilowanym w śpiewie, narzędziu czarów, jak u Arjela.

Ze sporu Oberona z Tytanią może jeden rys przedostał się do polskiej tragedji. Spór toczy się o pałkę, w którym rozmawiała się Tytania; ta ostatnia wyrzuca nawzajem Oberonowi jego miłostki z Filidą pod postacią pasterza Koryna. Kto wie, czy ten sielankowy rys nie przyczynił się również do kreacji Filona.

Miłość Goplany do Grabea, ich pierwszy dialog — to oczywiście odbitka rozmowy Tytani z Bottomem (a. III, sc. 1), w której powtarza się wiele podobnych zwrotów¹, obok rysów zupełnie odmiennych a oryginalnych (znakomita autoprezentacja Grabea, motyw zazdrości o Belladynę i t.).

Pierwszy rozkaz Goplany wysyła Chochlika za Grabem, którego ma wodzić po bagnach, iżby nie trafił do domu i nie zobaczył Belladyny. Tak samo Oberon wysyła Puka z polece-

¹ Zobnił je prof. Władysław Jędrzejko w książce *Skierka i Chochlik* (Kraków 1910) — tu cytaty poprzedzono, które uzupełnił moim dodatkową analizą wątków Szekspira w *Burzy*, dokonana przez Jana Zahorskiego (*Szekspeare w Polsce*, „Dzieła Szekspira”, wyd. H. Biegańskiego, Lwów 1887, tom IX).

niem błakania Lizandra i Demetriusza po leśnej gąszczu (a. III, sc. 2), a i w *Burzy* Arjel wodzi pijanego Stefana po bagnach (a. IV, sc. 1).

Już tylko *Burzy* odpowiada drugi rozkaz Goplany: Skierka ma podważyć mostek, przez który przejeżdżać będzie karetka Kirkora (chodzi o zatrzymanie go przed chatą wdowy), — tak jednak, ażeby „nie szkodzić żywym, ani ludziom, ni końcom”. Podobnie w *Burzy* Arjel, na rozkaz Prospera, rozbija okręt Alonza, ażeby zmusić zabogę do zatrzymania się na wyspie, przyczem nikt nie ma ponieść szwanku.

Na wyspie Arjel niewidzialny prowadzi Ferdynanda cudowną muzyką ku — miłości. Toż czyni Skierka, wprowadzając Kirkora do chaty i czarem pieśni budząc w jego sercu miłość do obu dziewcząt, gdyż Goplana nie oznaczyła dokładnie, która ma stać się przedmiotem afektu. Podobnie Oberon zbyt ogólnikowo wskazał Pukowi młodzieńca „w steńskim ubiorze”, czem mimowoli spowodował miłosny konflikt.

Są tu i językowe zbliżenia. Kirkor „z zadziwieniem i niespokojnością” mówi:

„Dusicki takto cudno

Slyszę... dziewczęta, wazze są to jawni? —

„Slyszę... jawni są.”

„... Where should the man be? He's at the work?”

Na początku II-go aktu Chochlik wodzi pijanego Grabca po trzęsawiskach, na podobieństwo cytowanej powyżej analogii z *Burzy*; w 4-ej scenie III aktu Goplana kreśli koło czarów, jak Prospero, przemienia Grabca w króla dzwonkowego i, jak Tytania, oddaje mu w służbę elfów.

Feerja w dwóch ostatnich aktach *Balladyny* odsuwa się na dalszy plan, a zarazem wyzwala się z pod zależności od Szekspira. W czasie uczt oby elfy występują w roli ministra i błazna Grabca: nadto Skierka wywołuje „śpiew duchów”, demaskując czciciowo zbrodnię Balladyny. W burzliwą noc, gdy ma

nastąpić zamordowanie Grabca, oba cify wybierają się na powietrzną wycieczkę, przyczem Skierka czyni to w szlachetnym celu niesienia pomocy „swej matce bociana”, — a głównie dla podniesienia grozy wypędzenia matki-staruszki z zamku.

Na początku V-go aktu następuje odlot Goplany, która „popłatała ludzkie czyny” i za karę musi odlecieć na mroźną północ. Widat ją raz jeszcze później, jak, uczepiona za klucz żuraw, przelatuje nad zamkiem gnieźnieńskim, rzucając bolesny jęk potępania.

Istotne działanie feerji, jako współczynnika akcji realnej, ogranicza się do trzech pierwszych aktów *Baldwyny*. Występuje ono w scenach naprzemianległych: na trzy sceny aktu I-go wypełnia scenę środkową (2-gą; w scenie 3-ej działa Skierka ubocznie, wypełniając zlecenie Goplany), a w niej założenie pierwszego poplątania, którego skutek — mord Aliny — ogląda Goplana z ukrycia w 2-ej scenie następnego aktu, podczas gdy scena pierwsza wypełniona jest w całości feerją (kara Grabca), kombinującą na sposób Szekspira eteryczność duchów ze skrajnym realizmem syna organisty. Na pięć scen III-go aktu świat nie naturalny występuje w scenie czwartej, prowadząc ostatecznie poplątanie: sprawę korony Popiela.

Podobną jest struktura feerji w *Śnie nocy letniej* z tą różnicą, że permutacje wszystkich trzech światów (duchów, rycerzy i chłopów-rękodzielników) odbywają się tu częściej i w obrębie scen poszczególnych, a ostatecznie wystąpienie duchów jest zarazem epilogiem całości.

Tak realny oparł Słowacki na ulubionej tragedji — *Makbecie*. Gdy Kirkor w pierwszej scenie przychodzi pytać Pustelnika w lesie o radę co do wyboru żony, przypomina to sytuacyjnie Makbeta, który prosi czarownicę o odsłonięcie przyszłości (a. IV, sc. 1). W oburzeniu Pustelnika-Popiela na wspomnienie zbrodni, spełnionej ośmiś na jego dzieciach, drży ton i motyw Szekspirowski. Popiel przypomina sobie, jak „nocą do komnat weszli brata zbroje, | Różyeczki moje trzy z łodygi ścięto! | Dziecinki moje

w kołyskach zarżnięto! | Aniolki asoje! — wszystkie moje dzieci!" (por. rozpacz Makbeta na wiadomość o zamordowaniu dzieci, a. IV, sc. 3).

Postać tytułowa, szlak jej czynów, torowany fatalizmem zbrodni — to kombinacja zarówno Makbeta jak i jego sony; zauważył to prof. Windakiewicz. Szczególnie silnie utkwiła w myśli Słowackiego scena somnambulizmu, zużytkowana już jako *idée fixe* w obłąkaniu Aldony. W odniesieniu do Balladyny Słowacki stan patologiczny rozprowadza na szerszą skalę, wiążąc go z wyobrażeniem krwawej plamy. Jej wizje, jako przeżycie zbrodni (~~zbrodni~~ ~~nie-dobromanej~~), ma Balladyna — niemal od samego początku swego wystąpienia. Widząc, jak mało zebrała ~~malin~~, mówi:

Jak mało malin! a jakie ostrwane,
By krew. — Jak mało — w której głądź strona?
Nis wiem... a niby jakie zapalone.
Jak krew... Coemu ty, ślisko, walczyś krawo?

Po zabójstwie siostry widzi Balladyna krew dookoła siebie i jej niestartym stygmatem plami czoło. „Wbięga na scenę obłąkana”, zdaje jej się, że wiatr i drzewa pytają o siostrę. Widome przedstawił Słowacki groźbę tych zjaw w *Kordjanie*. Do Balladyny miał wzór w scenie Makbeta po zamordowaniu Dunkana: mordercy wydaje się również, że ściga go głos niewidzialnej postaci, zapowiadający utratę snu; sądzi, że woda wszystkich ~~nie-dobromanej~~ krwi z jego ręki (a. II, sc. 2), — a tak samo Lady Makbet w scenie katalepsji nie może zmyć z ręki krwawej plamy (a. V, sc. 1). Pod koniec I-go aktu, gdy drużki przynoszą Balladynie białe róże, odpycha je, gdyż widzi na kwiatkach krwawe plamy. Nadto Goplana ostrzega ją w tonie wróżby: „Lękaj się drzewa! lękaj się kwiatu!” (por. pierwsze zjawisko do Makbeta, a. IV, sc. 1: „beware Macduff, beware the thane of Fife!”) Raz jeszcze odtywa się wspomnienie sceny somnambulicznej, gdy Balladyna „sama, wchodzi w noenym ubiorze, z nożem w ręku”, ałby zamordować uśpionego Grabea, jak Makbet

Dunkana. Jest to trzeci z rzędu jej morderstwo. Mimo to nie jest w stanie opanować trwogi, która wytrąciła też broń z ręki Kordjana. Lęka się zmierów i ciemności, w których mogłaby dojrzeć matkę; błyskawica wydaje jej się szczególnie czerwona, jak dawniej maliny. Po dokonaniu zabójstwa spotyka Kostryna, przyczem nasładowuje znany okrzyk Ryszarda III („Święcy! — mój cały zamek za błysk święcy!”) Następuje podział ról, odwrotny jak w *Makbecie*. To samo roztargnienie spowodowało, że, jak Makbet zabrał ze sobą niepotrzebnie sztylety pańców, które, gdy zabrakło mu odwagi, musi odnieść na miejsce Lady Makbet. — podobnie Balladyna zapomina o celu zbrodni, to jest o koronie Popiela; wraca po nią, lecz nie może jej odnaleźć, aż w końcu wyręcza ją Kostryn. Zbliżenia słowne w dialogu obojga zbrodniarzy cytuje Windakiewicz.

Najsilniej uderza w oczy podobieństwo ust. Po tylu mniej lub więcej szczęśliwych próbach zażytkowania motywu ducha na scenie polskiej — posługujecie z koleitym motywem, Słowacki, opierając się ściśle na duchu Banka. Od siebie dodaje poeta niejako wstęp i przygotowanie tego efektu, wprowadzając naprzód „śpiew duchów”, który Balladynę wprowadza w omdlenie. Gdy opanowała się, mówi do gości, podobnie jak Makbet: „Proszę, pijcie! — widzę, | że lepiej zrobię, usiadłszyś krośno | Niż przy puharach” (por.: Give me some wine, fill full. | | drink to the general joy of the whole table. — inne bliższe analogie werbalne tych scen u Windakiewicza)

Nie pominał Słowacki także rysu obłudy, właściwego Lady Makbet. Obłudnym pożegnaniem Kirkora rozpoczyna Balladyna karierę, która krwawym szlakiem doprowadzi ją na tron (a. III, sc. 2; — podobnie obłudnym jest powitanie Dunkana przez Lady Makbet)

Uzupełniają tę maskę tragiczną Balladyny rys okrucieństwa i motyw wiarołomstwa, — oba wzięte z *Króla Leora*, który stanowi jeszcze jedną część organiczną w budowie tragedji polskiej

Królem Learem jest w *Balladynie* wdowa-matka, ofiara niewdzięczności starszej córki, dla której ma widoczną predylekcję, z jej strony ~~niewdzięczną~~. Rys ten występuje w ~~podobnym~~ *Wdowie* (a. I, sc. 3), która Kirkorowi zaleca naprzód *Balladynę*. Nie mogąc zdobyć się na wybór, „pan czterowiezowy” staje na stanowisku Leara, pytając obie siostry: „czy mnie kochacie?” *Balladyna* odpowiada wymownie w czterech wierszach:

.. Ach, ja ci nie powiem
 Nie.. ale nie innym wymówić — tak, panie —
 Ale ty zgadniesz, choć będę miłowała;
 Zgadną, rycarzu.

Podobnie nie umiała rzekomo znaleźć słów, dostatecznie uczynnych, *Conerila*:

Yes, I love you more than words can tell the matter.

Natomiast Alina jest, jak *Kordelja*, mało mowna; odpowiada jednym słowem: „Kocham”.

Na powtórne zapytanie Kirkora (jak będę kochał?) — *Balladyna* odpowiedziała w ośmiu wierszach z jeszcze większą emfazą, — Alina przyrzeka tylko „kochać i być wierną”.

Wróciwszy do chaty po zamordowaniu siostry, opowiada *Balladyna* matce (akt II), że Alina uciekła z jakimś miłokosem. To najwne oczernstwo znajduje odrazu wiarę i powoduje wybuch gniewu *Wdowy*, podobnie jak *Gloster*a, gdy bękart Edmund oczernił dobrego syna *Edgara* (a. II, sc. 1). „Wyrodne dziecko! — przeklina *Wdowa* — Węć idź aż do piekła!”

Wątek niewdzięczności córki wzmacnia poeta od siebie rozdziałem społecznym, jaki wytworzył się pomiędzy żoną Kirkora a matką-chłopką. *Balladyna* wstydzi się matki, zamyka ją w ustronnej komnacie, a gdy przemocą wtargnęła na ucztę, — wypiera się jej i także wygnać z zamku w noc burzliwą. Wtedy *Wdowa* wybucha tonem i słowami Leara, wołającego:

Świątek mój jest święty;
 Niechaj się w niego wtrąca;
 Niechaj się w niego wtrąca;

Toteż nie nadładownictwem Szekspira jest *Bolladyna*, lecz pierwszym w Polsce pozytywnym, ożywym i twórczym wynikiem przejęcia się dziełem angielskiego mistrza.

Azeby osiągnąć tego rezultatu musieliśmy przedtem uczyć się Szekspira mechanicznie przez kilka dziesiątków lat. Dopiero po tem przygotowania wydała zbiorowa dusza Polski genialny talent Słowackiego.

O ile oś dramatyczna *Bolladyna* wspiera się na przetworzeniu wątków *Szekspira*, to fragment tragedji, oznaczony tytułem *Housztyński*, wiąże się z dziełem mistrza ze Stratfordu ogniwem kongenjalności. Szczęsny wydaje się przedewszystkiem dla tego „polskim Hamletem”, że jest nawskróć subiektywną kreacją duszy twórcy, której „hamletyzm” jest właściwością wrodzoną, utrwaloną zarówno sytuacją życiową, jak i lekturą dzieł, wyrosłych z romantycznego źródła „boła życia”.

Głęboka melancholja uciska duszę bohatera. „O smutek! smutek!” — skarży się w pierwszej scenie po rozmowie z Amelią; „nudzę się” — to niemal pierwsze słowo, jakie wypowiada w dramacie.

Nęka go bezczyn, uzasadniony zarówno przez przyczyny filozoficzne, jak i realne (powikłania sytuacji dramatycznej). Pierwszą stanowi odwieczny, Salomoniowy motyw *vanitas vanitatum*, źródło elegijnej literatury pre-romantycznej. „Czasem jakas błyskawica — spowiada się sam przed sobą po dialogu z Amelią — pokazuje mi nicosić wszystkiego, a nawet nicosić samej myśli, marzącej o nicosiści”. Ten bezdeny pesymizm próbuje Szczęsny ograniczyć wiarą w pozagrobowe szczęście. Rozczytuje się w dialogu Platona o nieśmiertelności duszy. Lecz i pod tym względem nie zdobywa absolutnej pewności. Problem ~~istoty~~ wysuwa w ostatniej rozmowie z Nieznajomym, zajmując stanowisko ~~Hamletowego wątpliwia~~: „Być albo nie być”... „W grobie się nie nie łą” — mówi. — „Czy sądzisz, że myśl jest tak silna, że ją niemogą całkiem stargać wypadki okropne

życia? Czy dusza jest niewypaloną nigdy lampą? Czy ziemia grobowa może jej dać nowe kolory i siły wilgotną, jak kwiatowi? Czy dlatego niszczy ciało, aby dusza żyć mogła?... więc niszczy coś — dla niczego!... A jeżeli nie będę pamiętał o tem, czem byłem, cóż znaczy to słowo: będąc?"

„Co robić? powiedz w ahajjaca zię my śli, co robić?” — takie są ostatnie słowa Szczęsnego w dookreślonym fragmencie. To wahanie się — jakota hamletyzmu — stanowi również zasadniczą wypadkową duszy Szczęsnego. Pierwszą, kardynalną jego przyczyną jest niewiara w samo życie i znak pytania, postawiony nad jego krszem.

Są nadto inne, metafizyczne również powody. Szczęsny jest bohaterem wyobraźni, a nadmiar jej niweczy zdolność czynu. Pod tym, a także i pod wielu innymi względami Irydjon jest mu duchem pokrewnym. „Patrząc na te gwiazdy — mówi znowu w monologu (a. I, sc. 4), — dusza moja wyrывa się do nieba. Gdyby rozszerzenie i wzniosłość myśli, jaka przelatuje błyskawicami przez moją duszę, były naturalnym stanem człowieka i nie znikaly ze słowami: człowiek ten byłby wielkim bohaterem”.

Na jawie jednak ten pęd *ad astra* łamie się tuż nad ziemią. Szczęsny nie widzi celu, godnego siebie, ani dogmatu, któryby go porwał. Uważa bowiem sam siebie — i uważają go drudzy — za „wielkiego człowieka” (słowa Księdza Prokopa, a. I, sc. 2). Wyznaje, że usiłował okazać się nim w rzeczywistości, lecz wkońcu znudziło go „przerabianie ciągle nicości na wielkość olbrzyma”, a mniemanie o jego wielkości „dusi go” jak „maska, którą mu na twarz włożono”.

A cel dla swych dążeń nieutracił Szczęsny dopiero skutkiem tragicznej sytuacji życia. On był zawsze „niejedakończonym tworem Opatrzności”. Z gorzką autolironją wylicza swoje „czyny” młodzieńcze: w stanie podchmielonym porąbał ptaki ks. Sapieżyny, i jeździł factorem takim samym, jak ks. Józef. Był zatem zawsze „niczem”, choć do wielkich czynów czuje się powołanym a „dama jest duszą duszy” jego (mówi w akcie IV-ym, sc. 1).

Nietyle więc brak woli, jak raczej ten wielokrotnie podkreślany moment zdeklasowania — stanowi jedną z głównych przyczyn bezczynności Szczęsnego. Nie umie chwycić za koło życia, gdyż nie widzi właściwego dla siebie miejsca. Wydaje się sam sobie obcy — to znów karlem; jest zbyt wielkim, ażeby wziąć udział w akcji ludzi przeciętnych, albo tak małym, „że niema czem nabić harmaty”. Stąd poczucie własnej niepotrzebności — drugie, obok niewiary w życie, źródło smutku.

Ten rys jest zupełnie obcy Hamletowi, a dziwacznie osobliwy w psychice Szczęsnego, dla którego Polska upadająca otwierała niemal bezgraniczne pole czynów, godnych jego „wielkości”. Natomiast cecha to samego twórcy, który, wyrzucony poza obręb życia, doszukiwał się na drodze do *Anhellego* racji własnego bytu.

Obok przyczyn metafizycznych, tkwiących w charakterze Szczęsnego, którego hamletyzmu nie godzi się poczytywać za naśladownictwo duchowego profilu królewiczaduńskiego, istnieje cały szereg powodów realnych, które wstrząsają i uzasadniają „wahającą się myśl” bohatera. Z tych przesłanek pozytywnych buduje poeta tragiczne powikłanie, którego analogja z *Hamletem* jest widoczna, a niekiedy jakby — celowa.

Wydaje się mianowicie, jakoby Słowacki, opierając się na przesłankach dzieła Szekspira, świadomie dążył do nasilenia ich tragizmu. Tak wygląda już od pierwszej sceny stosunek Szczęsnego do ojca, odpowiadający stanowisku Hamleta wobec stryja. Szczesnemu, podobnie jak Hamletowi, był innym, dopóki nie dowiedział się o zdradzie Hetmana. To wstrząsnęło nim do głębi i spowodowało przeobrażenie, którego ani ojciec, ani Amelia nie mogą zrozumieć. „Ojciec nasz — mówi Amelia — nie może pojąć nagłej zmiany twojego charakteru i dlatego używa wszelkich sposobów, aby ciebie z nieczynnego życia obudzić, wyrwać i między ludźmi postawić na wysokim szczeblu”; na to odpowiada Szczesnemu z gorzką ironją, której nauczył się od Hamleta: ojciec „szacuje mnie, jak Holender rzadkiego tulipana”.

Jest to sytuacja wyjściowa tragedji Szekspira po rozmowie z Duchem, w której Hamlet dowiedział się o zbrodni stryja. Król nie może zrazu odgadnąć przyczyn zmiany w usposobieniu pasierba (a. II, sc. 2), poleca Rosenkrantzowi i Gildensternowi, ażeby starali się rozproszyć melancholję Hamleta, „z całego serca” zgadza się na przedstawienie aktorów i przyjmuje za możliwą opinię Polonjusa, że powodem zmiany w Hamlecie jest nieszczęśliwa miłość do Ofelji.

W *Horsztyńskim* Polonjusa zastępuje Ksiński. On pyta karta-błazna, coszczególnego odkrył w postępowaniu Szczęsnego, na co kartel donosi o miłości do Salomei (a. I, sc. 1), a wiadomość tę podaje Ksiński Hetmanowi (a. I, sc. 3).

Główną jednak przyczyną tragizmu Szczęsnego nie jest miłość — jak nie jest i dla Hamleta, — jakkolwiek i w tym kierunku nasilenie tragizmu postąpiło bardzo głęboko. Nie jedna Ofelja, ale trzy różne uczucia „rozdierają serce” Szczęsnego, wszystkie trzy karygodne: — uczucie dla domniemanej siostry, miłość dlażony ślepego konfederata, lzmysłowy kaprys dla córki zamęczonego przez Moskali Gzregorza. To uczuciowe rozdarcie w trzech kierunkach, celowo jednak rozmieszczonych na jednej płaszczyźnie możliwości pokrzywdzenia patriotów-męczenników (wszak Horsztyński jest ojcem Amelji), komplikuje tylko główny konflikt, to jest tragiczną przepaść pomiędzy ojcem a synem.

Groza tej sytuacji jest tak potężna, że Słowacki bardzo subtelnie nie dopuszcza do bezpośredniego zetknięcia Hetmana ze Szczęsnym. Hamletowy bowiem problem zemsty obowiązuje i w *Horsztyńskim*, układając się w myśli Szczęsnego jako nierozmiernie tragiczny dylemat: z ojcem — lub przeciw ojcu. To zagadnienie przenosi poeta z komnaty pałacowej na olbrzymi teren narodowej walki. Z ojcem — to znaczy przeciw ojczyźnie, która ma zrzucić jarzmo wroga; przeciw ojcu — oznacza, nie tylko pośrednio, ale i bezpośrednio, sbrodnię-ojcostwa, a zatem ideę zemsty, z której wykonaniem zwlekał Hamlet, dla przyczyn o wiele niższego rzędu.

Myśl zabicia ojca świta zwolna ale wyraźnie w głowie Szczępnego, — ktowic, czy również niejako daleki refleks osobisty (dr. Béca). O Hetmanie mówi Szczępnny od początku z gordą ironją, niemal z równością. Gdy od Michasia dowiedzial się o policzku, wymierzonym starcowi przez Hetmana w czasie uerty. wybuchł: „A gdybym ja ojca napiętnował znakiem?” Przez cały tok akcji, w której nie śmie wziąć udziału, „w jego sercu jest jakaś okropna walka” (mówi Książdz, a. I, se. 2). Aż wreszcie utwierdza się w straszliwym przekonaniu, że zacząć powinien — od ojcobójstwa. „Gdybym był Rzymianinem — mówi do Nieznajomego, — zacząłbym od okropnej rzeczy... Wczoraj śniło mi się o głzi, a oczy miałem otwarte”; na co Nieznajomy: „~~Masz — masz~~ twarz zabójcy!” „Okropniczą!” — ~~odpowiada~~ Szczępnny, nie mając odwagi wyraźnie nazwać swej myśli.

Gdyby był Rzymianinem, postąpiłby może Szczępnny jak bratobójca Horacjusz w tragedji Cornelle'a. Ale jest romantycznym neurastenikiem o duszy hamletycznej, wplecionej w daleko straszliwsze koło męki Iksjona, aniżeli duński prototyp.

Jest przeto Szczępnny „rozstrojona harfa”; „zabity jest na sercu, jak inni na duszy”. Ostateczna decyzja wystąpienia przed w ojcu ~~zabiciem ojca — postawieniem — własnej śmierci — ja~~ ~~dywy~~ „czyn” w tragedji — to płomienna mowa, wygłoszona na zebraniu biesiadnym. Po tym wybuchu energii następuje tem większa depresja. „Szczępnny — pyta Nieznajomy, — czyliż ja ciebie widzę wyniszczoneym przez pierwszy czyn twojego życia? Wysiłkeś się, rzucając pierwszy pocisk na świat spróchniały?”

Ostatecznie idci się czyn Hamleta: ojciec ginie haniebną śmiercią w Wilnie, gdyż syn nie pośpieszył mu z odsieczą. W transpozycji więc hamletyzmu, dokonanej w dziele Słowackiego, bierność klątwa życia Szczępnego, dokonuje zemsty nazdrajcy. Jestto przedziwny rys, wyprowadzony konsekwentnie z logiki faktów metafizycznych i realnych, z jakich składa się dzieło polskiego twórcy, pozornie bliskie *Hamletowi*, — w rzeczywistości odległe o całą skalę poruszonego problemu.

Sytuacyjne zblizenia między obu dziełami zostały dawno zauważone. Dotyczą one dwóch scen. Scena 4 aktu II, w której Szczęsnny „wchodzi z książką” i w dowcipnych wywodach zbija z tropu Kainskiego, pragnącego nakłonić go do współdziałania z ojcem, — oraz następująca rozmowa z Annią, oparta na oryginalnym porównaniu margerytki z niekochanym słowami Hamleta („Liczę ci wstąpić do klasztoru!”), jest kontaminacją dwóch scen *Hamleta*, a mianowicie dialogu z Polonjusem (akt II, sc. 2) i z Ofelią (a. III, sc. 1)¹.

Scena druga opiera się na motywie ducha i kombinuje również dwie, a nawet trzy sceny *Hamleta*, to jest zjawę Ducha — ~~zjawienie~~ matki w czasie rozmowy z Hamletem (a. III, sc. 4), następnie zjawę pierwszą na początku tragedji (a. I, sc. 4), gdy Duch odpowiada tylko ruchem ręki, a wreszcie koniec sceny następnej (5-ej), gdy głos Ducha z pod ziemi powtarza słowa Hamleta, który zaprzysięga przyjaciół, by nikomu nie opowiadali o tem wydarzeniu. Wszystkie te rysy powiązał Słowacki w 2-ej scenie ostatniego aktu. „Cień Hetmana wchodzi przez drzwi przedpokoja, staje na środku i macha ręką na Szczęsnego, aby został”. Szczęsnny woła: „Ojciec... ale mów!...” (= „O, say!”). Ale cień wydaje tylko jęk („O! ol ol”), poczem „przechodzi przez szał i wchodzi do gabinetu”. Werwany sługa nie może zwołać: Szczęsnny kate sobie podać „szklankę wody”, co powtarza za nim Głos Hetmana; słudze zaś rozkazuje: „Nie mów: ikom w zamku”².

Zbudowana ze szczegółów Szekspirowskich, jest ta wizja niezmiernie eteryczna i — zwoływana: dopiero dramat symbolistów, wprowadzając swoje „denie” i swoich „nieznajomych”, wydobędzie z niej mity dreszcz wróżenia.

Poza *Hamletem* dopatrzeć o się w *Horzatyńskim* podobieństwo z *Ryszardem III* *Dozma panami* = *Wronog* i *Nocą Trzech Króli*³. Hetman posiada w charakterystyce podobieństwo z Ry-

¹ Analoge werblich w tyom Władkiewicza, l. c.

² Władkiewicza, op. c.

szardem III: jest, jak tamten, pewny siebie, imperatywny, posługujący się ludźmi dla zaspokojenia żądzy władzy, wybuchowy i okrutny, — naogół sąto rysy, które już niejednokrotnie napotykalismy w tragedji polskiej; czasowo bliżkim jest Hetmanowi Wojewoda w powieści Malczewskiego i tragedji Korasniowskięgo.

Bodaj ważniejszą jest analogia formalna: kontrastowe przedstawienie ~~dwu postaci~~ ~~z~~ ~~rodzinnem~~ (pacierni Michaśia), najwłaściwsze tragedji *Ryszard III*.

Przez tego kontrastu, w szerokiej mierze stosu epocia łony, również Szekspirowski, mający ~~na celu~~ ~~ironję~~ ~~tragiczną~~ ~~Nietylko~~ Szczęśny przemawia ironicznym stylem Hamleta i nietylko sprawy zasadnicze powścią do rozstrzygnięcia ślepemu losowi (margarytka, karty), ale nadto sila ~~tragiczno~~ ~~podnosi~~ się skutkiem pomieszczenia jej z groteskową sprawą *Sfórki*. Temu ostatniemu wręczca ksiądz Prokop — w dalekich konsekwencjach pokrewny Ojcu Laurentemu z *Romeo i Julji* — list do Szczęśnego, niezmiernie doniosłej treści; „los wielu osób zależy od tego kawałka pacierni — zapewnia. Lecz *Sfórka*, opanowany własnem głupstwem, podobnie jak Malvolio z *Nocy Trzech Król*, zapomniał o liście. W powietrzu wiód katastrofę, — tymczasem rozgrywa się wielka ~~scena~~ ~~komedia~~ ~~poniędy~~ *Sfórka* a Trombonistą, przypominająca dialog Speeda i Launcet'a z *Dwóch panów z Werony* (a. III, sc. 1).

Są to szczegóły drobne, zaledwo widoczne w ogólnej paraleli: *Horsztyński* a *Hamlet*. Uzupełnia ją przypuszczalna śmierć Salomei, która po śmierci męża oszalała i utopiła się, jak Ofelja.

Chociaż jednak fragment dzieła Słowackiego tak bardzo nasuwa wspomnienie Hamleta, nie można o nim powiedzieć tego, co o *Bellodynie*. *Horsztyńskiego* nie splodził Szekspir w głowie Słowackiego. Wspólność zagadnienia, pokrewne rysy charakteru i kilka podobieństw sytuacyjnych, to jakby substrat, z którego poeta uклада swój własny dramat, opierając go na

swój czyn przed sądem, kończy Beatrysa: „I to jest całą obroną — Rzymianki!”

Mgławicę myśli Szczęsnego przeobraził Słowacki w czyn Beatrysy; tem samem musiała ta myśl przestać wahać się, — mimo jednak dokonał zbrodni chciał poeta zachować czystość bohaterki, i to stanowi zasadniczy problem tragedji. W potęgnej rozmowie (a. V, sc. 2) mówi Beatrysa do Gianiego: Pamiętaj o matce — jako o Rzymiance | Niekatitelnej, strasznej, nieszczęśliwej”.

Beatrysa, przeciwstawiona Szczęsnemu, nie może mieć nie wspólnego z Makbetem — natomiast jej krwawy czyn przypomni „granitową piramidę zbrodni”, a jej miłość kochankę Rómea.

Czyn inieci się w pierwszym akcie, który stanowi zamkniętą całość, podczas gdy akty następne są o wiele mniej skondensowanemu przedstawieniem skutków czynu. Konstrukcyjnie odpowiada ten układ Makbetowi, a w szczególności ojcostwo pokrywa się ze sprawą śmierci Dunkana, osłonę; również miłość nocny i wlatwioną snemofiarę. Ponieważ jednak Słowacki chciał, ażeby bohaterka tytułowa pozostała niekazitelną Rzymianką, przeto czyn jej przedstawił niemal jako konieczność samoobrony, a zbrodnicze cechy krwawej zemsty przeniósł na Matkę. Ona też odpowiada Lady Makbet, podczas gdy syn, Fabrycy, zastępuje do pewnego stopnia Makbeta. Skarży się więc Matka, że syn „zdaje się miękkiem na wszystko”; wzywa Furję na pomoc. Ale w chwili decydującej hart zbrodni Lady Makbet przechodzi na Beatrycę, która zabija ojca, — poczem znowu Matka ujmuje iniciatywę w swoje ręce, zakazuje udany lamostat i niecierpi rzucenie podejrzeń na Orwinich. Rys mycia rąk po dokonanej zbrodni, powtórzony w scenie sonnambulicznej, rozbudował Słowacki do osobnej sceny prania pokrwawionej bielizny (przyczem mówi Matka: „Tam się odlek krwawil strasznie”), i scenę tę pomieścił w akcie II (sc. 5).

Makbetowskie elementy tkwią również w „nachinie cudownej” tej tragedji, występując obok stylizacji antycznych oraz

elementów fatalistycznych z „tragedji losu”. Trzy Furje w *Beatryx* inspirowują złośliwie zbrodnie, a potem mszczą się, jak Erynie, czem różnią się od czarownic *Makbeta*. Zjawiają się Fabrycemu, gdy wracał z boju, „na odludnym stepie Kampanji”, — podobnie jak po raz pierwszy *Makbetowi*, — ale w antycznej aparycji. Tak samo drugie spotkanie *Makbeta* z czarownicami odpowiada scenie *Gianiego* (a. IV, sc. 1), który słyszy ich głos, pyta o radę, jak ocalić *Beatryx*, i otrzymuje odpowiedź: „Od brata twego ją broni, broni od brata!”

Wątek zbrodni związał poeta z nieszczęśliwym romansem, układając gowdliwzorukochanków weronańskich, których dzieje poznał w najmłodszej młodości z francuskiej przeróbki. Obie akcje złączył własnym motywem bratobójstwa, potęgując krwawy tragizm sytuacji po myśli nastroju, w jakim wówczas pisał.

Giani pokochał *Beatryx* bez względu na nienawiść, która rozdzieliła ród *Cencich* i *Orsinich*. Ażeby ją zobaczyć, musi maskować się czarnym dominem, a gdy pod siłą wrażenia odślonił się, został rozpoznany i napadnięty przez *Fabrycego*. Pogawiaj ten jest bratem *ukimhanel*, praco nie chce się z nim bić. Wyręcza go i pada w pojedynku przyjaciel *Cesario*, zrzecem *Giani* dobywa szpady, lecz starcie z *Fabrycem* przerywa *Beatryx* (a. II, sc. 2); jest to powtórzenie sprawy *Romea*, *Merkucja* i *Tybalta* (a. III, sc. 1).

Podrednikiem zakochanych jest *Ojciec Anzelmo*, który dla kontrastu z krwawym biegiem wypadków myśli w swoim ogródku „o cebulkach w ziemipogrzebanych, w których są dziwne anioły kolorów”. Jemu opowiada *Giani* swą miłość, — tam, w szelankowem otoczeniu, chroni się *Beatryx* i spotyka z kochankiem. W pierwotnej redakcji *Ojciec Anzelmo* wiązał ślubem tajemnym zakochaną parę, do złudzenia naśladowując Szekspirowskiego poprzednika. Aż do ostatnich chwil usiłuje dobry ksiądz nieść pomoc kochankom. Gdy *Beatryx* znalazła się w lochach kościelnych — jak *Julja* w grobowcu, — chce zataić jej obecność. *Gianiego* usypia we wzięciu sztucznym napojem. Ale *Giani*,

jak Romeo, za żadną cenę bez Beatrysy żyć nie chce, i sam sobie życie odbiera.

Prócz analogij do tych dwóch tragedij Szekspira¹ znajdują się inne, drobniejsze. Ojciec Cencich przeprowadza zemstę z poza grobu. Jego cień wywabia córkę z celi ka. Anzelma do lochów kościelnych, powoduje wyznanie zbrodni i oddanie się sprawiedliwości (a. III, sc. 4). *Hamleta* również przypomina zarówno Giani na cmentarzu (a. IV, sc. 1), jak i pomysł obrazu, który przedstawia scenę mordu i ma służyć zdemaskowaniu zbrodniarzy; maluje ten obraz delator, Pietro Negri, „malarz żądzy”, bękart, szpetny garbus, figura Szekspirowska (*Ryszard III*); sceny sądowo-więzienne przypominają akt IV *Miara za miarę*, z której to komedji motto położył poeta na urywku wiersza: „Przemówił, strzelił i od kuli ginie...”

W formie nie tylko układ, ale i przeciąganie końca zdań do wierszy następnych oraz akcentowanie zmiennych pór dnia w związku z biegiem wypadków — to właściwości techniki Szekspira.

„Gwałtowno-krwawa” tragedia o „galopującym” Mazepie, spalona w r. 1834, powstaje na nowo, jak Feniks z popiołu, w pięć lat później. Podobnie jak *Beatryś Cenci*, tak i *Mazepa* wiąże się niektórymi pomysłami, dochowanimi zapewne z pierwszej redakcji, z *Horsztyńskim*: tragedia małżeńska, tajona miłość kazirodca i konflikt tejże z poczuciem obowiązku — motyw o starożytnej provenjencji, zużytkowany na scenie polskiej w *Arcezie* Supińskiego (1828), — to są zapewne dawniej powzięte idee tragiczności *Mazepy*.

Natomiast obraz zazdrości i tragedia zemsty przybrały nie jeden rys odmienny, naniesiony lekturą późniejszą. Dla sceny polskiej nie były to — jak wiemy — nowe motory akcji drama-

¹ Zależność *Beatryś Cenci* od Szekspira omówił najobszerniej Kazimierz Jarecki: *Stowuskiego „Beatryś Cenci”*, „Bibl. Warsz.” 1904, III; uzupełnił Windakiewicz i Kleiner (op. cit.).

Otello i Leontes, mimo perswazyj Emilji, względnie Kamilla, a zgubiona chustka Desdemony utwierdza „murzyna weneckiego” w podejrzeniach. Jego funkcje podejmuje w dalszym toku Zbigniew, gdy znalazł wachlarz. Wybiera się zatem do wzięcia, gdzie Wojewoda wtrącił Ameliję (tak jak Leontes Hermionę), — i tam wobec Emilji rozpoczyna rozmowę wspomnieniem dawniejszego Edenu, celem wywołania kontrastu — obrazem piekła — między zazdrości (toż Otello, V, 2). Sprawcą nieszczęścia jest Mazepa; on też, nie zważając na własne niebezpieczeństwo, wyjawia, jak Emilia — Szekspira, okrutną prawdę — Wojewodzie, gdy Amelja padła otruta. Oczywiście sytuacyjnie odpowiada Amelja Desdemonie — w charakterystyce jednak, rodzajem liryzmu i obrazowością wypowiedzi się jest daleko bliższa bohaterkom Calderona.

Jest wogóle najciekawszym i sym ewolucyjnym *Mazepą* kojarzenie wpływów Szekspira, które już jakby zanikają, z nową dla Słowackiego sztuką Calderona, opanowującą z kolei jego artystyczną wrażliwość.

Pod tym względem *Mazepa* ma w rozwoju dramaturgji Słowackiego znaczenie przełomowe.

W *Lili Weneckiej* rysuje się raz jeszcze w pełnym świetle „piramida nieszczęścia” króla Leara¹. Ta szekspirowską w schemacie, druga z rzędu po *Bellodynie* „kronika” legendarnych początków Polski, zbudowaną została z elementów różnego rodzaju. Derwid, przeniesiony z ciasnego koła nieszczęścia rodzinnego na szeroki teren tragedji narodowej, Derwid-śpiewak, z harfą w ręku, w której zamknięta jest pieśń zwycięstwa — skutkiem ironii tragicznej ślaza przemięciona na martwe ciało Lili — ten Derwid-martwicze Ouzjana, Dawida, Fryjama i odlepiego Edypa;

¹ Zob. Wiktor Hahn, *Studjum nad genją „Lili Weneckiej”*, Lwów 1894; Windakiewicz op. c.; Kleiner op. c.

Derwid, narażony na okrucieństwo Gwinony, oplwany i porzawiony octu, ukochany przez białą Lillę, która usiłuje go wyrwalić z ręki wrogów, — to król Lear i Gloster w jednej osobie. „Półposągowa forma Eurypidesa tragedji” — jak dzieło swoje określi twórca w „Listie drugim do autora *Lrydyona*” — wplata tu relacje i sytuacje z tragedji Szekspirowskiej.

Nieszczęśliwy harfiarz jest duchowo podobnym do Leara najbardziej rysem drażliwości względem uczuć rodzinnych. W porównaniu z ogromem faktów, tworzących osnowę dzieła, rys ten występuje dość nieoczekiwanie i nieproporcjonalnie (jako znamienny refleks charakterystyki Leara) w IV-ym akcie, scena 4, gdy Derwid, powróciwszy z niewoli, oburza się na chłodne przyjęcie Rozy (pytającej naprzód o harfę) i chce natychmiast odejść. Również wygórowana dama jest wspólną własnością i Derwida i Leara; wypowiada się ona we wspaniałych dialogach z Gwinoną (I, 3, III, 4, IV, 3), zastępującą w tym wypadku Gonerylę.

Gwinona jest typem Szekspirowskich okrutnic, takich jak obie złe córki Leara, królowa gocka Tamora z tragedji *Tytus Andronikus* i Małgorzata w *Henryku VI, części II*. Znęcając się nad Derwidem (I, 3 i III, 4), naśladuje okrucieństwo Regany względem Glostera (III, 7); zaprawiając synów do okrucieństwa i wydając na ich pastwę Derwida (a. II, sc. 3), postępuje jak pokrewna jej pochodzeniem Tamora, mszcząca się za śmierć syna na niewinnej Lawinji; i ona bowiem łączy okrucieństwo z miłością dla dzieci, przyczem popada w tę samą sytuację, gdy syn najstarszy, Alarbus, został pojmany przez Rzymian i zabity jako odwet za śmierć synów Andronikusa; wiarołomną wreszcie jest i Goneryla i Małgorzata, obie skartące się na zniechęcałość mężów (*Król Lear* IV, 2; *Henryk VI, cz. II, a. III, sc. 2*).

Najciekawszą jest kreacja postaci tytułowej, stworzona na wzór Antygony, towarzyski ślepego Edypa, i Szekspirowskiej Kordelji. Poruszono już zagadnienie niezmiernego rozbudowania tej drobnej i małomownej rólki do rozmiarów naczelnej figury

całego dzieła (Windakiewicz). W tej rozbudowie tylko jeden, końcowy rys przypomina wyraźnie Kordelję (już po jej zamordowaniu w więzieniu): mianowicie rozpacz i śmierć Derwida nad ciałem zabitej córki.

Natomiast główny sząg konstrukcji udziela i charakterystyki Lilli Wenedy znajduje się w przeróbce *Kroia Leara*, dokonanej przez Ducisa. Tam Kordelja, przewana Helmondą, wysowna się na czoło akcji w trzech końcowych aktach, także scenę odpowiadających grocie Rozy i mieszkaniu św. Gwalberta. Toczą się te akty — jak czytamy w scenariuszu — „pod osłoną i w pobliżu jaskini, w pośrodku lasu”; w akcie III-cim „scena przedstawia las, najęzony skałami; w tylnym tle jaskinia, obok niej stary dąb. Noc. W powietrzu czuć zblizającą się straszliwą burzę”. W jaskini schroniła się Helmonda. Słyszemy o tem już w pierwszym akcie.

— dans ce bois solitaire

L'impénétrable horreur d'un rocher tuffeux

Sous un abri sacré la débouche aux humains.

Helmondę ukrywa w jaskini dobry i „bledny starzec” Norklet, opiekun, również jak św. Gwalbert, bierny i nie umiejący zaradzić nieszczęściu.

Helmonda jest czysta, cnotliwa, czuła i ofiarna dla ojca. W promieniu tego uczucia zaledwo znaczy się również czysta miłość dla Edgara. Wzięta wraz z Learem do niewoli, Helmonda zapewnia, że sama spokojnie oczekuje śmierci, byle ocalić ojca. Błaga Regany, ażeby dozwoliła jej dni kilka spędzić z Learem; uderza w ton groźby — ale wnet zniża się do prośby i apeluje do szlachetności zarówno Regany, jak jej męża, księcia Kornwalji (akt V, sc. 3). Są to sytuacje i tony, bardzo bliskie Lilli. Trzech szczęśliwych prób ocalenia ojca nie znajdujemy wprawdzie ani u Szekspira, ani w przeróbce Ducisa; może jednak pomysł osadzenia Derwida w węgrowej wieży bierze swój początek z wyroku księcia Kornwalji na Leara: „Vieillard, tu gémissas dans une tour obscure”. Przedwczesna wreszcie pogłoska o zabiciu Hel-

moody powoduje rozpacz Edgara, — podobnie jak w tragedji Słowackiego.

Z innych, drobnych szczegółów niewątpliwe odbicie słów Hamleta znalazło się w monologu św. Gwalberta na pobojowisku (a V, sc. 6: „Na toż to matkom dleci swe hodować, | Aby z nich były kiedyś takie jatki”). Natomiast problematycznym jest zestawienie Ślaza z Falstaffem; wywód od *Graciosa* Calderona jest tu o daleko bardziej uzasadniony.

W konstrukcji jest *Lala Wende* dramatem Szekspirowskim. Poczynając sobie z miejscem i czasem całkiem swobodnie, wypełnia treść zgiełkiem bojowym na wódcę epizodów wojennych tragedji Szekspira, któremu także i użycie chóru w podobnej funkcji nie było obce (*Wstęp V*).

ROZDZIAŁ III

OSTATNIE ECHA SZEKSPIROWSKIE W TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO. — NORWID.

Wiele ech Szekspirowskiego dramatu znajduje się w teatralnych fragmentach Słowackiego. *Krakus*, stojący na przedłużeniu *Lilli Wensdy*, budową i kolejnością scen odpowiada *Henrykowi IV*, części I; scena Lelawy i Doliwy jest jakby odbiciem dialogu Falstafa i Poinsa z tejże tragedji historycznej Szekspira; rysy Prospera i Mirandy noszą Szaman i Sybaryna — jak to już dawno zauważono (Belcikowski); może nadto wstępna przemowa Lecha, zapowiadająca wydziedziczenie Kraka, opiera się na wspomnieniu *Króla Leara*.

W *Janie Kazimierzu* zapytuje Firlaj posła kozackiego, jakby wspominając krwawy handel Szykoka:

„Dlaczego!

Nie zająłeliście z każdego sortu

Po łusce mięsa?..

Sceny humorystyczne Harnidera uznać można za jeszcze jeden wariant Falstafjady, a zatarg Podkancelerzyny z Radziejowskim przed Janem Kazimierzem ma swą analogję w ulubionym (cytowanym w liście) *Ryszardzie II*.

Schemat romansu w *Złotej Czaszce* jest szablonem, który najwspanialej opracował Szekspir w *Romeu i Julji*; rodzice wyznaczają córce konkurenta, podczas gdy ona kocha innego i narzuconemu marjałowi rozpaczliwie się opiera. Jednak nie rodzowa nienawiść, lecz względy majątkowe — jak w *Fantazym* — stanowią przeszkodę miłości. Mimo tych różnic, zasadnicze sceny łamania oporu córki są bardzo podobne, chociaż występują w odmiennej kolei: naprzód Strażnik zapowiada żonie koniec-

Tęgi szlach na dworze w Warszawie
Wszystcy i wzięcie zostali — gdzie Juliet
Otworzyła się i zamarła

Błędem odbiciem *Romeo i Julii* jest też w tym dramacie epizodyczna figura staruska, księżca Logi, pośrednika miłości, który mieszka w „dworku pasiecznym”, zwanym „klosterkiem”; tam Jan ma się spotkać z Dyaną.

Mstyka, która pęd duszy Słowackiego kieruje ku innym „cełom finalnym”, nie zacięra w myśli jego wspomnień Szekspira, będących rezultatem wieloletniego współżycia z teatrem angielskiego mistrza. A choć tracą na liczbie i dorobkowości, niemniej jednak zjawiają się tu i ówdzie jako rysy oderwane i zasyfionowane wedle podstawionych założeń twórczych.

W *Księżcu Marko Rabin* jest ~~paradygmatem~~ Szylokiem; zato Judyta i zakochany w niej Koszałkowski przynastają o wiele drugorzędny epizod Jessyki i Lorenza z *Kapca weneckiego*.

Nie jeden motyw Szekspira zażytkowuje *Sen srebrny Salomei*. Nietylko Wernyhora w oczach Regimentarza wygląda jak dawny Król Lir (akt VI), ale, co ważniejsza, charakterystyka bohaterki i jej stosunek do Leona przypomina komedię *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (Helena i Bertram), a jej strój ślubny w akcie II-im i rzekomy pogrzeb przywodzi na myśl Otelję; nie mniej wyraźna i z kilku stron potwierdzona jest analogja, która wiąże księżniczkę z Beatrycją w *Wiele hałasu o nic*. Podobieństwo zawikłania w *Duchach ponocy* z *Weroną* ma względną wartość, — tak samo jak analogja pierwszej sceny *Sauwola Zboronackiego* z *Hamletem* (III, 1: zachowanie się Księcia Poloniusa wobec chorego Eoliona).

Koncepcja *Zawiszy Czarnego* może pozostawać w ogólnym związku z kreacją narodowego bohatera Talbota (*Henryk VI, część I*) i rycerza bez znanzy, Hotspura (*Henryk IV, część I*); Laura, zakochana w Zawiszy, zazdrosna o *Zorainę*, posiadająca powiernicę, — jeszcze bardziej ogólnikowo nasuwa wspomnienie *Kłopoty* Antonjusza (oraz wiele innych, temu podobnych,

wspomnień), jej zaś zalotnicy konkury w pałacu Porcji (*Kupiec wenecki*).

Agezylasz pozostaje w związku z dwoma rzymskimi tragedjami Szekspira: *Juljuszem Cezarem* i *Korjolanem*. Posiada wspólną z nimi technikę: podobnie przygotowuje sytuacje, rozpoczyna sceną ludową, kombinuje fabułę z wypadków politycznych i wojennych, prowadzi akcję na kilku miejscach, wiążąc ją przez podróży; utożsamia podobnej kolejności scen i podobnych kontrastów burzliwej ulicy a cichego życia rodzinnego, posługuje się jaskrawą charakterystyką ludu, kreśli wkońcu postać Archidamji, babki bohatera, na podobieństwo Wolunnji, matki Korjolana.

Pomysły Szekspirowskie, przybrawszy postać epicką, przedostały się i do *Króla Ducha*. W pierwszym rapsodzie tego poematu (pieśń 1) wojsko Popiela wraca z wyprawy wojennej, przybrane w skrzydła pobitych orłów — na potwierdzenie słowrobnego snu Wandy, która „czytała w jakiejś Sybillijnej skrzyni... że jej koronę na głowie | Zerwą na koniach lecący orłowie“. Jest to epickie opracowanie motywu lasu Birnamskiego z *Makbeta*. Z tejże tragedji epizod Makdafa posłużył za wzór upadku wojewody Śwityna, wymordowania jego rodziny, zniszczenia zamku przez ludzi Popiela a wkońcu ucieczki wojewody z kraju (rapsod I, pieśń 2 i 3). Tak samo opis wjazdu Bolesława Śmiełego do Kijowa znajduje analogję w *Ryszardzie II* (wjazd Bolingbroka do Londynu a. V, sc. 1; — por. rapsod V, pieśń 3).

Podobieństwa te znajdują poparcie w wielokrotnych bezpośrednich cytatach, — zazwyczaj jako materiał metaforyczny. *Ryszard III*, *Makbet*, *Hamlet* i *Król Lear* — wymienione zostały w *Benjowski*¹. W dygresji pieśni II woła poeta, tłumacząc dokładnie słowa Ryszarda III.:

¹ Cytujemy wedle wydania J. Kleisera („Biblioteka Narodowa“ Nr. 1374, Kraków 1921).

Gwałt o sobie dobrać mów! — wyartykuła
~~Wielmożna, ujęta na 1800, jak królowa~~
 Ocałeniem, na piętach przodu

poetom następuje niezmiernie słośliwa uwaga o przekładzie ka-
 lgnacego Hołowińskiego (dwa tomy, Wilno 1840—41), ogłoszo-
 nym pod pseudonimem Kefalińskiego:

Skąd, to w kątach Kefaliński wstał
 — Skąd, to przetrzął ten młotek polski
 W szkiełko kłamstwa — takto by to z kłębka
 Na szkiełko szkieł był Młotek jedyn

Hamleta „czy duszy” — użyte i przez Mickiewicza — stał się
 konwencjonalnym frazesem (pieśń IV, w. 185—6), podobnie
 jak *that is the question* (pieśń V, w. 177). W pieśni X-ej samo-
 bójstwodziwczyni przez utopienie się na tle miłosego zawzięto
 nazywa poetce wspomnienie pogrzebu Ofelji (w. 308—12), a po-
 grzeb wiejski na stepie budzi okrzyk: „O Hamletowe życie!”
 (pieśń VI, w. 49). Najciekawsze jest porównanie krwawego wschodu
 księżycy z wejściem aktora, grającego Hamleta (pieśń I, w. 381 i n.):

Leż z szkiełki księżyc wybuchł czerwony
 Jak szorsty aktor, co z Hamleta rolę
 Wchodzi na scenę

Konwencjonalne są porównania z Learem. Wernyhora, który
 w *Śnie Salomei* ma wyglądać „jak dawny Król Lir”, w *Benour-
 skim* „gniewny — jak Lear szalony... tam rzucił lirę, gdzie był
 kłety” (pieśń VI, w. 187 i n.), sam zaś bohater poematu, gdy stanął
 w łachmanach i w „nieutyciu” przed panną Anielą, był jak

Pół Don-Kichota a pół króla Lira:
 Boczni ~~szkiełki~~ był bez przytomności,
 Jak Lir — a szkiełki miał tylko i kłębki,
 Jak Don Kichot...

(Pieśń VII, C. w. 31 i n.)

Pisząc wreszcie fejsletono *Nowy letni* Krasinśkiego („Trzeci
 Maj”, Paryż 1841), raz jeszcze dotknął Słowacki szaleństwa Leara.

pisząc o Wojewodzie, który, szukając zabitej córki, był „zwarjowany jak Lear — większy od Learsa i straszniejszy — większy król, choć jest tylko polskim szlachcicem”.¹

Doszukując się „rewelatorstwa ducha”, nie pominął Słowacki pisarza, z którym obcował przez tyle lat. Jego nazwisko napotykaamy kilkakrotnie w „Notatkach i zapiskach raptularza” P. 112, raz pierwszy, jako charakterystyczny cytat francuski z dzieła Leroux p. t. *Principe de la perfectibilité de l'humanité*. Przeciwstawiono tu Szekspira Homerowi w następujących słowach: Jamais un mot profondément révélateur ne sort de sa plume, un de ces mots mystérieux qui s'échappent des lèvres entrouvertes par l'effroi — comme dans Shakespeare”.

Następne dwie uwagi są oryginalne: pierwsza udowadnia, iż nie jest rzeczą konieczną „aby duch wziął jakie ciało, chcąc się pokazać... osoba przytomna wizji może jej nie widzieć — wiedzą o tem dawno duchy, wiedział Szekspir pisząc *Hamleta*”. Druga uwaga zawiera zajmujące zestawienie Szekspira z Mickiewiczem. Szekspir „uczul ducha Bożego w sercu ludzi”, Mickiewicz „nad ludzimi”; zdanie o Szekspirze odpowiada tu pierwszej opinii Słowackiego w liście z r. 1831.

Najbardziej merytorycznym rezultatem zajęcia się dziełem Szekspira jest artykuł *Krytyka krytyki i literatury*, przeznaczony dla poznańskiego „Orodownika” (1841), i urywek przekładu *Makbeta* (1844).

Artykuł jest porachunkiem z ułtuciami krytyki, zwierciadłem „w którym zobaczysz najtajemniczą głęź duszy własnej” — jak brzmi motto *Hamleta*, położone na czele rozprawki. Chodzi o „duszę” poezji własnej, dramatycznej, zapoznawanej i niedocenianej na rzecz produkcji literackiej, pustej i nieszczernej. Słowacki wspomina o kulcie Szekspira w Polsce Stanisławowskiej (pamiętki w Puławach), z przekazem wymienia przekład Kiefa-

¹ Wójcicu sam siebie upodobił po sta do Learsa, pisząc z Pomic w 1844 r. do p. B. Bobrowej: „jak Król Lear wliaty się po wstrząsnych wrzoscach — pełach ciemniatych” (cytuje Władysław Winiarski op. c.).

lińskiego, — poczem własny dorobek dramatyczny utożsamia z dziełem „awońskiego labędzia”. Widzi tam tragedję napisanych po polsku: „jest w nim *Makbet* i *Hamlet* i *Burza* i *Sen nocy letniej* i czarownie skreślona miłość *Romea* i *Julji*”.

W towarzystwie karykaturzysty Hogartha odwiedza „polski Szekspir” biuro redakcji „Orędownika”. Wyjaśnia technikę swojego tworzenia; wspomina *Tymona Ateńczyka*; tłumacząc, co to jest zasadniczy koloryt dzieła, mówi, iż „*Sen nocy letniej* wydaje mu się błękitnym i księżycowym, a n.p. *Makbet* szarym i czerwonym obrazem”.

Tymczasem „Pan Tygodnik” stawia zarzut nieoryginalności, a „Pan Orędownik” utyskuje nad tem, że tematy dzieł Szekspira nie są narodowe. W szczególności obaj poddają analizie „filozoficznej” *Makbeta*, której rezultatem jest żądanie „więcej czucia, więcej zapachu, więcej zidealizowanej natury”. Tworząc świat nadzmysłowy, należałoby — zdaniem „Pana Tygodnika” — „oddalić się zupełnie od starego naśladownictwa, a rzucić się z całą miłością ducha w poezję gminną. *Ariel* w *Burzy*... jest to utwór piękny — ale jakże zimny! jak nie sympatyzujący z człowiekiem i naturą! utwór to, który wyszedł z głowy a nie przeszedł przez serce...”

Jest ten artykuł owocem bardzo głębokiego zycia się z dziełem Szekspira, rezultatem wieloletniego wchłaniania w siebie jego sztuki. Z tego podłoża wyrasta oryginalna samoobrona, która używa dzieła Szekspira jak tarczy, służącej na odparcie zarzutów. Założenie rozprawki przypomina ocołwiek tezę Chłędowskiego, który Arystotelesa uczynił sędzią romantyczności. Tu teza została jakoby odwrócona: Szekspir jest przedmiotem, nie podmiotem sądu. Sądzi go współczesna krytyka polska. Ocena go nie wprost, lecz pośrednio, rozpatrując polskie przetworzenia *Makbeta*, *Hamleta*, *Burzy*, *Sen nocy letniej*, *Romea* i *Julji*, oraz tylu innych, niewymienionych, w dziełach Słowackiego, który ma dumę, ale i w pełni zasłużone poczucie, iż pracą swoją zdobył sobie przydomek „polskiego Szekspira”.

Jedyna próba przekładu Słowackiego — niezbyt szczęśliwa — obejmuje urywek I-go aktu *Makbeta*, który ze wszystkich dzieł Szekspirowskich najściszej zajął wyobraźnię poety.

Ogrom pracy, jakiej dokonał Słowacki na polu polskiego dramatu, rysuje się w pełni dopiero na tle porównawczem. Nie należy wprowadzić lekceważyć wysiłków jego poprzedników — w teorii doprowadzili oni do przełomu w zapatrywaniach naszych na sztukę Szekspira; poprzeczias pseudoklasycznych uprzedzeń wyrąbali wkońcu ścieżkę, prowadzącą do odkrycia właściwej wartości tego typu. Ale praktyczne rezultaty tego odkrycia były bardzo znikome: zaledwo drobną cząstkę tego poznania umiał przekształcić w czyn dramatyczny Józef Korzeniowski.

Słowacki zrealizował niemal całkowitą wartość nowej sztuki. Wydobył z niej wszystkie twórcze pierwiastki, napoił kolorytem swojskim, ożywił własnym nerwem dramatycznym, i w ten sposób stworzył polski dramat romantyczny w zasadniczym typie Szekspira. Jak bezduszną wobec tego dzieła musi wydać się „tragedja narodowa”, mimo zewnętrznego kostjumu przenosząca mechanicznie gotowy szablon francuski do polskiego teatru! To restawienie najlepiej oznacza przepaść, która dzieli naśladownictwo od przetwarzania.

Słowacki wchłoniął na swój użytek cały teatr Szekspira. Była to resorbcja ewolucyjna, nie rewolucyjna.

Mindowe, a początki *Maria Stuart* wiążą się wyraźnie z epoką minioną. Ale już dwa ostatnie akty *Mindowego* zbudowane są z całego szeregu motywów Szekspira, zużytkowanych dość jeszcze mechanicznie. Dostarczają ich *Hamlet* i *Król Lear*, *Makbet* i *Ryszard III*, w szczególności drobnych *Romeo* i *Julia*. Twórca polski posługuje się głównie kontaminacją, której i później z dobrym skutkiem używa: sprzęga motywy z *Hamleta* i *Króla Leara*,

Makbeta i *Ryszarda III*. — łączy podobne sytuacje i rysy charakterystyki; w budowie zrywawyratnie tylko z jednością akcji; zachowuje dawną koncepcję psychicznych motorów konfliktu, w stylu i wierszu miesza elementy stare z nowymi. W *Młoci Stuart* posuwa się dalej w kierunku łamania jednotypowości i komplikowania wewnętrznej budowy figur. W *Kondfonie* zrywa z trzema jednościami, odywia ruch akcji, porusza temem o zindywidualizowanych maskach, wprowadza rysy z *Makbeta* i *Hamleta*.

Dziesięciolecie 1830—40 jest epoką żarliwego nasycania się sztuką Szekspira. *Balladyna*, najbliższyczasowo wynik tego procesu, tworzy syntezę nowych wartości i jest, jako taka, pierwszym w Polsce pełnym dramatem womenowym. W składającym weszły pomysły *Króla Leora*, *Snu nocy letniej*, *Burzy* i *Makbeta*; świat nadzmysłowy, znakomicie spolonizowany, opiera się znowuż na kontaminacji dwóch sztuk; wewnątrz odbywa się sprzęganie dwóch postaci w jedną (*Balladyna*), permutowanie scen wedle własnego zamysłu, asymilacja i dyssymilacja. Mechanizm tego procesu przetwarzania osiąga wysoki stopień doskonałości, wciągając w swój ruch obrotowy także drobne rysy i szczegóły z innych sztuk Szekspira.

Horsztyński stanowi jakby kulminacyjny punkt współzycia z Szekspirem. Ten „polski Hamlet” zbliża się, ale i oddala od angielskiego prototypu. Zbliżenie nosi charakter kongenjalny, a zatem nie może być mechaniczne. Opiera się na pokrewicństwie motywów subiektywnych, pogłębia tragizm bohatera, odpodobnia zewnętrzną analogję sytuacji przez wewnętrzne ~~roz-~~skali konfliktu, wciąga do epizodu *Sfarki* motywy z komedij Szekspira (*Dwa panowie z Werony*, *Nęc Trzech Króli*).

Beatrix Cenci jest mniej spójną kombinacją *Makbeta* oraz *Renea* i *Julji* (obok drobnych rysów z *Hamleta*, *Ryszarda III* i *Miara za miarę*); *Mazgosa* natomiast uzupełnia grupę wielkich tragedij Szekspira *Otellem* oraz wskazuje nową drogę rozwoju w kierunku Calderona.

Lilla Weneda zamyka ten okres pełnego czerpania z Szekspirowskiego źródła. W tragedji tej działa to źródło żywo obok innych, tworząc śmiało syntezę różnorodnych elementów. Materiał z zakresu sztuki Szekspira dostarczył głównie *Król Lear*, *Tytus Andronikus*, nadto *Henryk VI, część II* i *Hamlet*. Kombinacje w zakresie wiązań i odpowiedniości są tu liczne; najciekawsza, bo poparta wzorem przeróbki Ducisa, jest rozbudowa drobnej roli Kordelji na pierwszoplanową Lillę.

Z fragmenców — *Lilli Wenedzie* bliski *Krokus* wprowadza motyw Falstafa i raz jeszcze *Burzę*; z *Montpę* związany *Jan Kazimierz* posiłkuje się *Kapocem* i *Ryszardem II*; — podobnie pokrewna *Złota Czaszka* opiera romans na schemacie *Romeo i Julji*, w budowie zaś wprowadza nowość: parabazę (tutaj *Beniowski*); *Fantazy* wreszcie zutytkowuje znajomość dzieł Szekspira głównie jako materiał do metafor.

Oba dramaty mistyczne: *Ksiądz Marek* i *Sen srebrny Salomei* posiłkują się motywami komedji Szekspira (*Kupiec wenecki*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Wiele hałasu o nic*). *Wkońcu Zamęża Czarny* i *Apezyfousz* docierają do rzymskich dramatów Szekspira.

Przez cały czas współzycia z Szekspirem czerpie Słowacki głównie z najbardziej znanych i przyswojonych nam tragedji Szekspira (*Makbet*, *Hamlet*, *Romeo i Julja*, *Król Lear*, *Otelly*). Z innych dzieł poznaje wcześniej *Ryszarda III*, *Sen nocy letniej* i *Burzę*; nieco później przychodzi kolej na „historje”, komedje, i wreszcie dramaty rzymskie, choć te, dzięki Wolterowi, poznaliśmy w Polsce najwcześniej (*Jubusz Cezar*).

To gruntowne i wszechstronne wehłonięcie całego Szekspira pozostawiło nadto liczne ślady w poematach, wierszach, artykułach, rozprawach, zapiskach i korespondencji. Ale przede wszystkim zmodernizowało teatr polski, zakrzepły w rutynie i pozbawiony wielkich talentów.

Nieszczęściem dla polskiej sceny ten gotowy dramat Szek-

czółki wogóle. Osnowę poematu *Rzeczywistość*¹ — pisanego w r. 1847, gdy kształtował się pomysł *Wandy*, — stanowi wspólna lektura *Śmierci Juliusza Cezara* na zbratało twórcy i tłumacza: „... i wie nowi'de „czytano scenę, co jest znana, i Scenę nocną w samotnym Brutusa namłocie, i Kiedy miał spadać sarkazem wypisać o cno-cie”. — Zjawiła się następnie zakapturzona postać Rzeczywistości, cytując znowu scenę, gdy „cień królewiczowi i Ojcowski się pokazał i rzekł, jak w Szekspirze”.

W czasie półtorarocznego pobytu w Ameryce Norwid przy-swoił sobie znajomość języka angielskiego, co pozwoliło mu sięgnąć głębiej w istotę twórczości mistrza angielskiego teatru. Przebywając w latach 1854—5 w Londynie, w ubogim domku na przedmieściu, ze zdwojonym zapalem oddawał się Norwid lek-turze „wielkiego Wila”, „noc pierwej całą po miasta tego nędznych ustronach przechodziwszy, ... aby miejsce... odpowiednie przed-miotowi dobierać” (lekcja III o Słowackim). Podzielał bowiem w pełni zasadę, że, aby najlepiej zrozumieć poetę, trzeba poznać kraj i warunki, w jakich tworzył; a właśnie Szekspira uważał — obok Krasńskiego i Dantego — za pisarza dotąd niezrozumia-nego (lekcja IV o Słowackim).

Zajęty Norwida znowu sceny *Juliusza Cezara* i *Hamleta*. Wróciwszy do Paryża, „tłumaczył (je) czasem”, „aby nie zapom-nieć tej trochy angielszczyzny, która ma przystęp do Shakespeara otworzyła”. „Dlatego tylko, — bo dla kogoś? Kto to podejmie? Kto czytać potrzebuje”². Pozostał z tej pracy przekład sceny 1-ej aktu I (Flawius, Marullus, tłum. pospólstwa) i sceny 2-ej aktu III (Brutus, Cassius i tłum. obywateli rzymskich) *Juliusza Cezara*, oraz sceny 2-ej aktu I-go *Hamleta* (data przekładu: 1855 roku w czerwcu).

Urywek przekładu *Juliusza Cezara* obejmuje mowę Brutusa

¹ *Rzeczywistość*, należąca do cyklu *Przy zamku* w wydaniu Zdzisława Prusmy, tj. opo: „*Ciepłota Norwida Prusa i brata*”, Warszawa—Kraków 1911 (tom I); detali o tomie.

² List do M. Dąbrowskiej z czerwca 1855; wyd. *Prusmy* 1911, tom I b.

wierszem (w oryginalnie proza) oraz mowę Antonjusza, to jest „dwa momenty — najniższego i najwyższego dialogowania”, jak objaśnia tłumacz w końcowym streszczeniu. Uwagę tę rozwija we wstępnym dopisku. Nie tłumacząc całości — prawi — zestawil te dwie sceny celowo, gdyż pierwsza, „wprowadzając na scenę szewców partaczy, poczyna od najniższego punktu polityki Rzymskiego Narodu”, druga zaś „małuje forum”, a zatem „te dwa epizody, przy sobie położone, dają obraz w najniższym i najwyższym stopniu światłocienia”. Rozwija wkońcu Norwid swój pogląd na zadanie tłumacza, który nie może być martwym kopiacą, gdyż to prowadzi do „niestajłej i nieharmonijnej wierszowej oryginalności”.

Jakoż nie są martwe te urywki przekładu. Formalnie zbliżają się do oryginału wierszem jedenastozgłoskowym, lecz odbiegają od niego rymem (parzystym). W treści są bardzo „swobodne. Dają „żywy odpowiednik wrażenia — ocenia Przesmycki, — nie chropawe, bezduszne kalki wyrazowe, lecz poetyckie, polecające odtworzenia wyczutych dogłębnie intencji autora”. „Pomija Norwid, gdzie trzeba, wszelką niewolniczą literalność, ujmuje słów, dodaje, przesuwa zdania i ustępy... Nie urania wszakże ~~nieścisłości~~ ~~nie walikiego~~ — a co ~~nieścisłości~~... zachowuje całą porcję utworu, cały charakter, całe życie scen i postaci. Typy różne i różne uczucia mają u niego wyraźne i wyraziste akcenty; król mówi jak król, ułicznik jak ułicznik, gniew jak gniew, żal jak żal”.

Niema mowy o formalnej czy rzeczowej zależności dramaturgii Norwida od sztuki Szekspira. Nietylko „dramat emigranci” *Zwołan* oraz „fantazja” *Zu kulisemi*, ale i „misterja” (określenie Norwida) *Wonda* oraz *Krakus*, książę nieznoony — to koncepcje zupełnie niezależne, jedyne i osobliwe, które dopiero w dramacie Wyspiańskiego znajdują analogje. Szekspira może Norwid szyćtować, wspomnienia jego użyć jako ornamentu, — „wpływowi” jego ~~wowolnionych pomysłów~~ nigdy nie ulegnie. ~~Nie~~ druga, „komedia w jednym akcie”, rozgrywa się w Castel-Fermo

pod Weroną; to miejsce musi przywieść na myśl tragedję kochanków weroneńskich. Totem Norwid wplata do tego swego listu dramatycznego (jest nim w istocie *Noc tyzycjana druga*, skierowana do M. Trembickiej) wiersz *Nad grobem Julji Capuletti*, — poczem umieszcza wykrzyk: „o! Szekspirze wielki... rozumiem, bo widzę zarazem i pojmuję i rozświeca mi się całość akcji dramatu serca mego”. Jest więc Szekspir powiernikiem serca, dopomaga do rozjaśnienia tajemników sztuki, ale bezpośrednio nie może stać się rekwizytornią wątków i pomysłów, z którejby korzystał Norwid tak, jak czynił to Słowacki.

Najbardziej pouczaającym przykładem celowego odpodobnienia się Norwida od *Szekspira* — owej *zapoemiaty* na wstępie dysymulacji — jest „tragedja historyczna w trzech aktach” p. t. *Kleopatra*, nazwana pierwotnie „Kleopatra i Cezar”, może przez analogję do *Antonjusa i Kleopatry* Szekspira. Pisał Norwid to dzieło pod koniec życia (1878); niestrudzony odkrywca zapomnianego twórcy, Przesmycki, wydobył z papierów pośmiertnych dwacatekty i urywki aktu ostatniego (*Chimera* 1904, tom VIII). Jest to dzieło dowodem stałego dla Szekspira kultu, który w praktyce wypowiedział się dumną chęcią opracowania podobnego tematu na zupełnie inny sposób. Nie jest to „poprawianie” Szekspira, jak to ze szczególną pasją czynił Wolter, — lecz odmiennakreacja. Norwid połączyłoby epizody z życiokrólowej: akty I i II wypełnia miłość do Juliusza Cezara, akt III stosunek z Markiem Antonjuszem. Ujęcie tematu jest wprost przeciwne tragedji Szekspira; nosi *charakter* bardziej historyzoficzny, niż psychologiczny; wybiera i wysuwa na czoło te motywy, które pominał był Szekspir. Norwid uducbawia Kleopatrze, kładąc jej nienawidzić Rzym z powodu zabicia Cezara. Kleopatra zamyka się w grobowcu (akt III) dla zagłuszenia się oraz dla zemsty, której narzędziem ma się stać Antonjusz; daje mu za to miłość, *której* on chce i którą pojąć może; w *walce* Wschodu z Zachodem ginie Antonjusz — o wiele słabszy, jako indywidualność, nie tylko od Cezara, ale i od Kleopatry.

Formahie zbliża się Norwid do Szekspira o tyle, że posługuje się obecnie wierszem białym (trzynasto- i jedenasto- głoskowym), jakkolwiek dawniej, tłumacząc *Juliusza Cezara* i *Hamleta*, był zwolennikiem rymu; nadto w II-gim akcie wprowadza pewne formy wierszowe jantycznej, zamykając chór młodzieńców ówczesnym epodem¹.

¹ *Antoni Klaczko*, *Wiersze i rozprawy*, Warszawa 1912, s. 100; por. wykład o wierszu *Antoni Klaczko*, *Prace Literackie*, Kraków 1912, Nr. 10-11.

ROZDZIAŁ IV

PRZEKŁADY, PRZEDSTAWIENIA I ROZPRAWY O SZEKSPIRZE PO ROKU 1830

Oderwana od kraju praca twórcza Słowackiego wyprzedza bardzo daleko nikły rozwój polskiego teatru. Że tam, na obczyźnie, problem Szekspira został rozwiązany nie tylko teoretycznie, ale i praktycznie, tego nikt u nas wówczas zdaje się nie rozumieć. Wskazanie najskuteczniej narzucająca się, elementarna konieczność umiarkowanego przetłumaczenia i zastąpienia ich tłumaczeniem z oryginału — w praktyce długi czas jeszcze nie zostaje rozpoznana.

Zaledwo tu i ówdzie, w czasopiśmie, zjawiają się nieliczne próby przekładów oryginalnych i dopiero w 1840 wychodzą dwie prace, niejednakowej wartości: Julian Korsak ogłasza w pierwszym tomie *Nowych potroj* (Wilno) przekład *Romeo i Julii*, najgorszy z istniejących, karygodnie zmieniający nie raz sens oryginału, ujęty na starą modłę w trzynastozgłoskowy wiersz rymowany, — i w tym samym czasie drukują się w Wilnie tłumaczenia ks. Ignacego Hołowińskiego, obejmujące w dwóch tomach: *Hamleta*, *Romeo i Julię*, *Sen w wigiliję św. Jana*, *Małbeta*, *Króla Leara* i *Bary* Wyśmiane przez Słowackiego, ganione ostro przez innych, prace te istotnie wykazują słabą znajomość

¹ W r. 1837 ogłosiła krakowska „Pamiętnik Naukowy” ~~całkowicie Małbeta~~ *Romeo i Julię* oraz *Króla Leara*; zob. Władysław Tarnaswski ● potężną przeciwną ~~całkowicie~~ *Sobota*; *Kraków*, Akad. Um. 1914; odczyt przekładów starąj porządnie z tej pracy

języka angielskiego, brak oderwania poezji, rym czystochowski. Niemniej jednak posiadają znaczenie historyczne: są wynikiem wielkiego zamiaru przełożenia wraz z Korzeniowskim całego Szekspira, owocem zatem głębokiego kultu dla awońskiego mistrza i zrozumienia kulturalnej potrzeby przyswojenia dzieł jego mowie polskiej wprost z oryginału.

Inicjatywa arcybiskupa mohilewskiego, choć niedoprowadzona przez niego do końca, trwa w atmosferze polskiej myśli i ostatecznie przeobraża się w czyn dokonany. Gdy zawiódł Korzeniowski, zajmuje miejsce jego ks. Placyd Jankowski (pseud. Johnof Dycalp), który dalsie już poznać jako przetrzebiacz *Pustych kobiet*: *Wiedźm* (Wilno 1842) i tłumacz *Północnej godziny* (Wilno 1845). Używając tego samego pseudonimu, podejmuje Jankowski kontynuację wydawnictwa Hołowińskiego: jako trzeci tom tej publikacji ogłasza (Wilno 1847) przekład ówwej części *Henryka IV*. Posiada większą aniżeli poprzednik znajomość angielszczyzny, a mimo to jest bardziej od niego pobieżny; z pobudek etycznych i estetycznych, powodowany niejednym uprzedzeniem przyjętej teorii klasycznej, dopuszcza się wiele zmian dowolnych; posługując się jednak nierymowanym wierszem jedenastozgłoskowym, pod względem formalnym czyni krok naprzód.

Myśl przekładu całego Szekspira dzieli Hołowiński z Korzeniowskim. Podjęli ją wspólnie jeszcze w r. 1837, w Kijowie. Każdy miał dostarczyć co roku dwóch przekładów, przyczem dramaty historyczne przypadły w udziale Korzeniowskiemu. Owocem tej umowy był *Król Jan*, ogłoszony w Wilnie w r. 1845 w „Arcydzielnach dramatycznych”¹. Potem zaniechał autor *Mniecha* tej pracy; lecz powrócił do niej wraz z Paszkówskim, przekładając w kilkanaście lat później I akt *Ryszarda II*.

Prace wielbiciele i naśladowcy Szekspira są ze wszystkich,

¹ „Arcydzielnach dramatycznych” wyszły w dwóch tomach, Wilno 1845; pierwszy przekład Szekspira znajdują się w nich tłumaczenia *Egypa Schölkens* i *Pharis Goethego*, pióra Alt. Walickiego.

dotąd wymienionych, najwierniejsze; zbliżają się więc najbardziej do kolorytu oryginału.

W r. 1857 pojawia się w Poznaniu przekład *Makbeta* pióra Andrzeja Edwarda Koźmiana; w rok później tłumaczy ktoś bezimienny tę samą tragedję w Warszawie. Przekład Koźmiana jest anachronizmem, ostro zganionym przez Korzeniowskiego. Zachowuje wiele pierwiastków pseudoklasycznej manieri, zacięra styl Szekspirowski, posługując się językiem bezbarwnym i starą formą parzystego trzynastozgłoskowca.

W latach 1857—60 wychodzą drukiem w Warszawie „Dramata Szekspira, przekład z pierwotworu” przez Józefa Komierowskiego. Jest to drugi, również nie doprowadzony do końca wysiłek spolszczenia całego Szekspira. Tom I (1857) wypełnia *Hamlet oraz Romeo i Julia*; tom II (1858) *Makbet, Wieczór Trzech Króli, Król Lear i Krotoszwila z pompek*; tom III (1860) *Król Ryszard III, Ukrócenie spornej, Kupiec wenecki i Wiele halasu o nic*. — Z dodanego wstępu błąd zapisał, umiłowanie dzieła Szekspira i rozumienie doniosłości jego przekładu. „Przekład tych kilku dramatów — wymuszał tłumacz — nie jest ani pracą pobieżną, ani żadnem zadaniem literackiem. Jest to dań uwielbienia dla nieśmiertelnego genjuszu... Jest to zarazem hołd wdzięczności dla mistrza, który mu (t. j. tłumaczowi) podał niejedną wskazówkę, naukę i pociechę w życiu”. Zapisuje nadto Komierowski ciekawą wiadomość, że już „przed kilku dziesiątkami lat podano u nas wniosek od ówczesnego Towarzystwa Przyjaciół Nauk o wyznaczenie nagrody za wy tłumaczenie dzieł Szekspira”; wniosek jednak został odrzucony z powodu jednostronności i niedojrzałości ówczesnego smaku.

Zapał tłumacza był większy, aniżeli jego zdolności: język przekładu jest lichy, wiele miejsc źle zrozumianych, a pomysłu archaizowania mowy nie można nazwać szczęśliwym.

Nieporównanie wyższy poziom zajmuje w tym czasie tłumaczenie *Juljusza Cezara*, pióra Adama Pajgerta (Lwów 1859), godne stanąć obok pracy Korzeniowskiego. Praca ta jest wyni-

kiem poważnych badań; pisana wierszem jedenastozgłoskowym, zachowuje konsekwentnie formę oryginału.

Natomiast grubym anachronizmem są opracowania Krystyna Ostrowskiego: *Kapiec wenecki*, ogłoszony pod nagłówkiem „*Lichwiarz*, komedia w 3 aktach, miarowym wierszem podług Szekspira” (Paryż 1868), przeznaczony dla krakowskiego teatru (1868); *Hamlet*, ogłoszony we Lwowie (1870), oraz *Antonyusz i Kleopatra*, drukowane w Paryżu (1872); dwie pierwsze prace, to próczbki, które już dawno powinny być u nas zarzucone: tragedia *Antonyusz i Kleopatra*, stosunkowo najbliższa oryginałowi — i tak jednak roi się od dowolnych ~~przeobrażeń~~

W r. 1860 pojawia się w krakowskim „*Czasie*” pierwszy akt *Ryszarda III* w przekładzie Józefa Szujskiego, oddany rozwlekłym rymem i zszpecony również dowolnymi dodatkami. W dziesięć lat później Adam Pług (Pietkiewicz) ogłasza w potocznych rymach trzynastozgłoskowych *Króla Lira* (Lwów, „*Mroźka*”), dając próbę lokalizacji Szekspira, to jest polonizując pojęcia i szczegóły obyczajowe.

Wydanie J. I. Kraszewskiego¹ w latach 1875—76 ma w historii polskiego kultu Szekspira znaczenie epokowe: doprowadza nareszcie do końca dawną myśl posiadania całego Szekspira po polsku, i to w formie możliwie najstaranniejszej. W trzech tomach tej monumentalnej pracy, która postawiła nas na równi kultury literackiej Zachodu, znajdują się cztery tłumaczenia Stanisława Koźmiana, trzynastu Józefa Paszkowskiego i dwadzieścia Leona Ulricha. Ci trzej ludzie poświęcili Szekspierowi niemal całe życie pracy ofiarnej a owocnej.

Stanisław Koźmian tłumaczy Szekspira — z przerwami — przez lat 30, a czyni to z tak drobiazgową sumiernością, że wynikiem tego trudu jest zaledwo siedm przekładów. Pięć z nich

¹ „*Diela dramatyczne*”. Wydanie Ostrowskie, wydanie 345 dramatów rymem H. C. Selousa. Przekład Stanisława Koźmiana, Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha. Z dodatkami: Cycjonyta poety i obywatelski pod redakcją J. I. Kraszewskiego. Warszawa 1875—76, tom I—II.

wychodzi w ogłoszonych oddzielnie *Dzielał dramatyčných Szekspira* (Poznań 1866—1877), z których I tom pojawia się w Poznaniu w r. 1866, a obejmuje *Sen nocy letniej*, *Króla Lira* (tak!) i *Dwóch panów z Weronj*; tom II, o dwa lata późniejszy, zawiera *Króla Jana* i *Króla Ryszarda III*. Tom III, ogłoszony dopiero w r. 1877, wypełniają dwie części *Króla Henryka IV*. Strachwyszynadzieję ogarnięcia całego Szekspira po polsku, opracowuje Kotwian: bardzo pożyteczny dla celów szkolnych surrogat tej pracy: daje dzieła Szekspira „w skróceniu opowiedziane”, z obfitym ilustracją wyjątków (Poznań 1882—7, trzy tomy)

Ten nadmiar sumiennosci sprawił, że na pracach Stanisława Kotwiana sprawdziło się przysłowie francuskie: lepsze stało się wrogiem dobrego. Usiłując być wierojm i zarazem zwięzłym, popada tłumacz często w zachęinianie myśli oryginału a nawet w kolizje z gramatyką. Jego tłumaczenie *wyborów nielówic*, — obok miejsc pięknych, znajdują się słabe; trwałą wartość mają krytyczne uwagi tłumacza.

Także Józef Paszkowski osił się oddawna z zamiarem przełożenia całego Szekspira na spółkę z Korzeniowskim. Rozpoczął od komedj (*Kupiec wenecki*, *Figle kobiet*; potem *Romeo i Julia*), jeszcze niedostatecznie panując nad językiem angielskim. Ale pokonawszy tę trudność, wysunął się na czoło tłumaczy Szekspira; jak maoktóry wtył się w tok jego myśli i sposób obrazowania. Tropy i figury Szekspira umiał wiernie zachować, — jeśli niezawsze dosłownie, to zapomocą śmiałego i trafnego odpowiednika, który nie zacieral kolorytu. Indywidualizował trećnie mowę poszczególnych osób, przewyższając w tem zarówno poprzedników, jak i następów. Śmierć odwołała go od pracy niedokończonej.

Doprowadził tę pracę do końca Leo Ulrich, który większą część życia poświęcił przełożeniu całego Szekspira, rozpoczynając je wraz z Kotwianem pod koniec czwartego dziesiątolecia ubiegłego wieku. Całkowity przekład Ulricha wyszedł ~~w~~ w latach 1894—5, opatrzony uwagami Kraszewskiego. Charakte-

rytuje go wybitna tendencja lokalizacji szczegółów obyczajowych, nierównowartość poszczególnych ustępów, błędy składni, liczne gallicyzmy i anglicyzmy.

W r. 1871 pojawiają się dwa przekłady prozą: Edward Lubowski tłumaczy po raz pierwszy w Polsce Tymona Atwiczka, Gustaw Ehrenberg ogłasza w „Przeglądzie Półkimi” przekład *Opowieści zimowej*, poprzedzając rzecz ciekawą przedmową, w której rozpatruje stosunek treści tego dramatu do wydarzeń zaszłych w Polsce w XIV wieku.

Niewymieniony w bibliografji (i pracy Tarnawskiego) przekład *Otola* pióra Szczęsnego Kulezyckiego, wydaje „Biblioteka Mrówki” (Lwów 1879); zdaniem recenzenta „Dziennika Polskiego” (1879, 19 września) ma on być wierniejszy, aniżeli tłumaczenie Pastkowskiego: pisany jest wierszem białym, przeważnie jedenastozgłoskowym.

Po wydaniu Krasszewskiego, które zaspokoilo oddawna oczekiwaną potrzebę posiadania Szekspira po polsku, ruch tłumaczeń z natury rzeczy znacznie słabnie. Ogłoszony dopiero w r. 1892 nowy przekład *Romeo i Julia* (Łódź), dokonany piórem kobiecym (Wandy Rosickiej), jest pozbawiony wartości.

W trzy lata później (1895) wychodzi drukiem dwa zbiorowe wydania Szekspira: obok tłumaczeń Ulricha pojawia się pod redakcją Henryka Biegeleisena wydawnictwo Księgarni Polskiej we Lwowie, obejmujące 33 dramaty, w tej liczbie 14 w nowych opracowaniach pióra Jana Kasprówicza, Antoniego Langego, Edwarda Porębowicza i Stanisława Rossowskiego,

Kasprówicz przełożył *Henryka V*, wszystkie trzy części *Henryka VI*, *Wiele hałasu o nic*, *Miarka za miarkę* i *Komedję omyłek*; nadto osobno wyszedł tegoż *Hamlet* w „Bibliotece Mrówki”. Tłumaczenia, zwłaszcza tragedji, są pośpieszne i niedbałe, pisane językiem zaniedbanym; bardzo wiele miejsc jest źle pojętych.

Langę tłumaczy *Noc Trzech Króli* i *Jak uam się podoba*; tłumaczy również *pobieżnie* i z widoczną nonszalancją; jednakże

obrazowanie oryginału oddaje świetnie, — podobnie jak pieśni i wplecione wierze miłosne, które nie ustępują oryginałowi.

O wiele lepsze, choć czasem zbyt swobodne, są tłumaczenia Rosso wskiego (*Opowiadanie zimowe, Troilus i Krecyda, Cymbelin*); — najlepsze ze wszystkich wolne przekłady Porębowicza (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy, Stracone zachody miłości*).

Wstępy i objaśnienia redaktora są mało krytyczne; natomiast cenny, choć niezupełny i jednostronny materiał przynosi rozprawa J. Zahorskiego p. t. *Shakespeare w Polsce* (schowana na końcu IX-go tomu), jedna z niewielu u nas prób ogarnięcia całości zjawiska.

W r. 1904 ogłasza Wojciech Dzieduszycki ekscentryczny w objaśnieniach przekład *Burzy, Króla Leona, Romea i Julji* oraz poematu *Wenus i Adonis*. Archaizując język, powtarza nieudany eksperyment Komierowskiego, przeprowadza nadto lokalizację szczegółów obyczajowych; posługuje się stylem ciężkim i zawitym.

Ostatnie zbiorowe wydawnictwo ogłoszono w Warszawie w 1912 roku (12 tomów). W skład jego weszły omówione powyżej przekłady Ulricha, St. Koźmiana, Kasprówicza, Porębowicza, Paszkowskiego, Korzeniowskiego, Pałgerta i Ostrowskiego. Niezbyt jasnym jest powód, dla którego zamiast nowszych prac Langego i Rosso wskiego posłużono się w tem wydaniu starszą pracą Ulricha. Bardzo cennym jest tu wstęp R. Dyboskiego, pierwszy u nas na miarę europejską omówienie „*artykuła, sławy i twórczości Shakespeara*”, — oraz rozprawa L. Bernackiego (na końcu ostatniego tomu) p. t. *Shakespeare w Polsce*, zbierająca wiadomości o Shakespeare w Polsce XVIII wieku.

Praca Dyboskiego zdaje się otwierać nowy naukowy okres w polskich wydawnictwach Shakespeare. Nie literaci — choćby tak rozmilowani w Shakespeare, jak Kraszewski, — ale zawodowi znawcy angielskiego dramatu biorą się do publikowania polskich przekładów. Dwa lata ostatnie przyniosły aż cztery prace tego rodzaju, ogłoszone w „Bibliotece Narodowej” (Kraków), które

terja II ma dostarczyć najlepszych opracowań obcych arcydzieł) Andrzej Tretjak opracowuje przekład *Burzy i Makbeta*, tłumaczy *Hamleta*. Dwie pierwsze prace są przedrukami przekładów Paszkowskiego, przyczem wydawca poprawił w *Burzy* kilka słabszych ustępów, epilog zaś i piosenki Arjela przetworzył na nowo. — Władysław Tarnawski daje własne tłumaczenie *Antonjussa i Kleopatry*¹.

Praca Tarnawskiego jest oryginalną i pierwszą u nas tego rodzaju. We wstępie rozwija autor nowoczesny pogląd na zadania tłumacza i formę dramatów Szekspira. Co do treści, przyjmuje trzy zasady: poprawność we własnym języku, dokładne oddanie myśli oryginału, a wreszcie oddanie stylu i tonu. Szerzej rozpisuje się Tarnawski o formie dramatu Szekspira, analizując ~~cały jego język i styl (kolektoryzm i synch)~~ jego prozę. W przekładzie polskim jest Tarnawski za wprowadzeniem jambów (czego przed nim próbował jedynie Ostrowski), zakończeniami żeńskimi, które są zgodne z duchem polskiego wiersza (wbrew oryginałowi), utrzymaniem różnorodności średniówek, przestawianiem taktu, dostosowaniem krótszych wierszy do rytmu ~~całkowitem~~ systemem stosowaniem enjambement, wyjątkami natomiast aliteracją.

W zastosowaniu częsta zmiana średniówki sprawia, że przekład Tarnawskiego nie broni harmonijnie. ~~W każdym~~ jednak razie jest pierwszym tego rodzaju eksperymentem, opartym na gruntownych studiach formy Szekspira i zmierzającym do jak najbardziej dokładnego oddania jej w mowie polskiej².

¹ Pod prasą w wydaniu „Bibliotek Narodowej” znajdują się tłumaczenia *Anna Leara*, pióra A. Tertista, oraz *Romeo i Julia* pióra W. Tarnawskiego.

² Oprócz ~~całkowitem~~ powyższej ~~całkowitem~~ (tłumaczył) ~~całkowitem~~ polskie przekłady tragedji Szekspira: *Antonjusz i Kleopatra* — Jędrzejko (1911), *Kardi Miodowa* s. 2: *Henryk VIII, Cz. I i II* — Faberowski, „Bibl. Warsz.” 1904; *Król Jan* — Tyszyński *Al.* 1920; *Król Lear* — Szupski J. s. 2; *Romeo i Julia* — Gierzyński *Ad.* 1913, Chodźko s. 2; *Henryk VIII* — Tyszyński *Al.* 1941; *Mikolajki* *Wł.* s. 2.

Grywa u nas Modrzejewska Desdemonę w przekładzie Paszkowskiego (Warszawa 1862), Julię (w Warszawie 1870, we Lwowie 1871), Annę w *Ryszardzie III* (Kraków 1868, benefis A. Ekerera) w przekładzie Paszkowskiego, Kleopatrę w przekładzie Ulricha (Warszawa 1880), Lady Makbet (Kraków 1891 i 1894)

Obok tego wybijają się inne nazwiska, które należą dziś do złotej księgi polskiego aktora. Otella gra na sceniewarszawskiej od r. 1862 Leszczyński; ten sam artysta kreuje Makbeta w przekładzie Paszkowskiego od r. 1877, mając za partnerkę Rakiewiczową; w trzy lata później gra Antonijusa.

Spadkobiercą tradycji W. Bogusławskiego jest B. Ładnowski, którego popisową rolę był Król Lear; gra go na swój benefis we Lwowie (1872), w Krakowie (1873) i w Warszawie (1879). Grywa także inne role Szekspirowskie: Króla Jana (Kraków i Lwów 1872), Hamleta (Kraków i Lwów 1873), Otella (Kraków i Lwów 1873), Romea (Lwów 1877, Kraków 1878), Korjolan (Lwów 1880).

Długi szereg nazwisk najwybitniejszych artystów sceny związał się w ostatniem półwieku z imieniem Szekspira. Z kobiet — że podamy najważniejsze: — Ładnowska, Wojska, Ekerowa, Siernicka, Aszpergerowa, Deryng, Stachowiczówna, Kamińska, Łuszczkiewiczówna; z mężczyzn: Benza, W. Rapacki, J. Rychter, Frenkiel, Żelazowski, Knake-Zawadzki, Kotarbiński, Szymański, Zboiński, Wołęski, Solski.

Historja ta w zakresie tragedji nie obejmuje zbyt obfitej liczby sztuk. Te same „klasyczne” dzieła, które poznaliśmy w próbkach w pierwszym ćwierćwieczu zeszłego stulecia, — poznaliśmy o wiele później z oryginału. *Hamlet*, *Otello*, *Makbet*, *Romeo i Julia*, znacznie mniej *Król Lear* — ukazują się u nas najczęściej i tyją jeszcze w dniu dzisiejszym. Z dramatów historycznych tylko *Ryszard III* powiększył tę liczbę; sporadycznie zagrano *Króla Jana* (Kraków i Lwów 1872) i *Henryka IV* (Lwów 1882); także i dramaty rzymskie nie zyskały trwałszego powodzenia, pomimo że *Korjolan* gra włoska trupa Rossi'ego (War-

szawa 1878), zaś *Antoniusza i Kleopatę* zespół francuski z udziałem Sary Bernhardt (Warszawa 1892). Pólskie próby przedstawienia tych dzieł — zawiodły¹.

Pozostaliśmy przy dawnym naszym repertuarze Szekspirowskich tragedji, opartym na wiekowej tradycji aktorskiej i zasadniczo zmodernizowanym wieloletnią pracą tłumaczków i wglębicieli angielskiego mistrza.

Teoretyczne poglądy na sztukę Szekspira nie wychodzą u nas przez czas dłuższy poza to stanowisko, które zajął Mochacki. Dopiero ożywiony ruch na polu tłumaczeń w latach czterdziestych XIX w. pociąga za sobą pogłębienie studiów teoretycznych, widoczne zarówno w pracy przygotowawczej samych tłumaczków, jak i u ich recenzentów.

Nowe artykuły o Szekspirze są zrazu obcego pochodzenia. W r. 1839 drukuje „Tygodnik Petersburski” fantastyczną biografję, pióra Aleksandra Dumasa; w rok później „Wizyrunki i rozczuśnienia” publikują rozprawę p. t. *Szekspir*, zapewne w związku z przekładem Hołowińskiego, który budzi dokoła siebie dość tywy ruch krytyczny. „Tygodnik literacki” w Poznaniu (1840) ogłasza *Szkic literatury dramatycznej angielskiej*, podkreślając narodowość Szekspira. J. I. Kraszewski zachęca tłumacza w „Atencum”, ażeby przełożył całego Szekspira. Al. Tytzyński podkreśla w „Bibliotece Warszawskiej” (1841) historyczne znaczenie tej pierwszej próby; dodaje swoje własne komentarze, uwaga nad „mistrzowskim zbadaniem wszelkich poruszeń natury ludzkiej” u Szekspira; cytuje A. W. Schlegla i Horna, oraz zwraca uwagę na wpływy epoki, którym ulegał Szekspir, co stanowi nowy punkt w dotychczasowej krytyce *Szekspirowskiej* w Polsce.

A. E. Kołmian ogłasza równocześnie z Tytzyńskim rozbiór *Kupca weneckiego* („Bibl. Warsz.” 1841). Syn Kajetana, sprze-

¹ Leński przedstawia jej sprawę komediami Szekspira; cały 333 tytył wprowadził w ostatnich czasach z powodzeniem Teatr Polski w Warszawie.

niewierząc się tradycjom ojca, już w młodości „klękał przed Szekspirem”, oburzając się z powodu lichej reprezentacji *Otello* w Paryżu (1829), i z nabożeństwem zwiedzał pamiątki po Szekspirze w Londynie. W analizie *Kupca weneckiego* zajął stanowisko dawnych entuzjastów, powołując się, jak tamci, na Schlegla, który ciągle jeszcze inspiruje krytyków polskich. O Szekspirze pisał Koźmian, iż jest to geniusz „najpamiętniejszy, najsilniejszy”, który „zdołał pojąć duszę we wszystkich jej namietnościach i uczuciach”, przytem umysł wielki, jak świat.

W r. 1846 „Dzwon literacki” daje rozbiór wszystkich komedyj Szekspira w artykule *Kilka słów o komejdjach Szekspira* [przez K. B. (alińskiego ?)]; w rok później „Przegląd Poznański” ogłasza próbę syntezy p. t. *Literatura angielska w 50-leciu lat ostatnich*, kładąc znowu nacisk na wpływy epoki u Szekspira.

Dopiero od połowy XIX wieku zastępuje Schlegla inny krytyk niemiecki: Georg Gottfried Gervinus, którego czterotomowe dzieło p. t. *Shakespeare* ogłoszono drukiem w r. 1850 (Lipsk).

Silnie zależną od poglądów Gervinusa jest recenzja przekładu *Małketa*, dokonanej przez A. E. Koźmiana, ogłoszona w „Bibliotece Warszawskiej” w r. 1857. Na podstawie dzieła Gervinusa ustala krytyk różnicę pomiędzy dramatem klasycznym a Szekspirowskim, utrzymując, że pierwszy opiera się na akcji, a drugi na charakterach, przyczem dawną jedność akcji zastępuje jednością charakteru (duchową).

To samo mniej więcej powtarza Komierowski, poprzedzając swój przekład wstępną rozprawą (1857). Cytuje ten wielbiciel Szekspira kilku krytyków (Emerson, Hazlitt) — lecz przede-wszystkiem zależnym jest w analizach *Hamleta*, *Romea i Julji*, *Małketa* i *Króla Leora* od Gervinusa.

Wobec takiego entuzjazmu oosobnione są zastrzeżenia Zygmunta Krasńskiego. Dał im wyraz w listach do Słowackiego (1840), zarzucając Szekspirowi przedewszystkiem brak zdolności syntetycznych; ten sam sąd znajdujemy w artykule, który ogłosiła „Gazeta Codzienna” (Warszawa) w r. 1860; jest to para-

tela między Szekspirem a Schillerem, któremu przyznaje Kra-
siński wyższość, jako umysłowi syntetycznemu.

W r. 1858 wychodzą drukiem w Berlinie odczyty o Szek-
spirze Krejssiga¹ — i w dalszym ciągu, kojarząc się z Gervinu-
sem, formują poglądy polskie. Widać to na rozprawie Adama
Pałgerta, ogłoszonej, p. t. *Słowo o dramacie*, w „Dzienniku lite-
rackim” (1862). Gervinusa rozróżnieniem między tragedją starożytną
a nowożytną zostało tu przypomocj Krejssiga dokładniej okre-
szone: zamiarom pierwstej jest bierność i fatum, — drugiej,
odpowiedzialność moralna i nieublagany porządek świata. Zgodnie
z Krejssigiem położono nacisk na psychologię, jako właściwy
budulec dramatu; z tegoż źródła pochodzi uwaga o podniosłości
czarnych charaktów Szekspira, w czem tkwi ich estetyczna
rehabilitacja. Stamtąd również wzięta jest charakterystyka po-
szczególnych postaci, sąd o dramatach historycznych i zarzuty
formalne (dotyczące konstrukcji dzieła Szekspira).

Wpływy obu dzieł niemieckich odbijają się wyraźnie w A. N.
Korzeniowskiego *Studiach nad dramatycznoscią w utworach Szek-
spira* („Bibl. Warsz.” 1868). W myśl Gervinusa trzej jedności za-
stąpiono jedną: tę tworzy „szczytna sytuacja moralna, potężnie
~~wyzowany~~ charakter jednego człowieka i z tego wypływające
jedno, silne wrażenie dla widza”. Obok tej jedności występuje
konieczność, jako druga kierownicza zasada dzieła Szekspira.
Sąd o komedjach oparł Korzeniowski na wywodach Krejssiga.

Tak wpływowe dzieło Gervinusa doczekało się u nas
w końcu streszczenia i częściowego przekładu. Streszczenia do-
konał August Jeske („Kłosy” 1866), odsiebie jednak dodał pewne
zastrzeżenia ze stanowiska realistycznego. Wystąpił przeciwko
idealizowaniu geniusza Szekspira i zakwestjonował pogląd, że
„tragedja poety angielskiego jest jawą boskiej sprawiedliwości
i moralnej konieczności wyroków bożych”.

Ostatnią część dzieła Gervinusa, t. j. Charakterystyki, prze-

¹ Krejssig F. A. Th., *Vorlesungen über Shakespears, seine Zeit und seine
Werk*, Berlin 1858.

łotyła Wanda Grabowska („Biblijoteka Warsz.” 1870), recenzję zaś tej pracy ogłosił A. Pawiński („Tygodnik Ilustrowany” 1871), stawiając nowy zarzut, że Gervinus był zanadto historykiem, a za mało poetą.

Na stanowisku estetycznego odczuwania stoją też ówczesne recenzje teatralne, uwzględniające niekiedy ~~również~~ moralny punkt widzenia. Stanisław Tarnowski opisuje bezpośrednio wrażenia w ocenach tłumaczeń i przedstawień Szekspira, a tak samo postępuje Józef Szujski i F. H. Lewestam. Ten ostatni rozwija pewną pedagogiczną czynność w tym kierunku: przed lub po przedstawieniu sztuki Szekspira wygłasza o niej odczyty, drukowane następnie w „Kłosach” (lata 1870: *Hamlet, Romeo i Julia, Kupiec wenecki*).

W rezultacie nie widać żadnej ewolucji pojęć. Przelamawszy, głównie dzięki Schległowi, uprzedzenia pseudoklasyczne, trwamy w ślepej uliczce zachwytów, kręcąc się ciągle dookoła coraz bardziej mdłej oceny estetyczno-etycznej. Cały ten okres lat dwudziestu, od połowy XIX wieku poczynając, stoi pod znakiem idealistycznej spekulacji niemieckiej, a przeobrażeniu ulega dopiero pod wpływem hasel pozytywistycznych.

Budzą one reakcję przeciwko jednostronnemu uwidwieniu Szekspira, opartemu na estetyczno-etycznych ogólnikach. Jej negatywnym wyrazem są studia o Szekspirze Gustawa Rümelina (*Shakespeare-Studien*, Stuttgart 1866); wynikiem pozytywnym jest porzucenie wygodnych syntez i zejście w głąb żmudnej analizy.

Zaczyna się okres naukowego badania Szekspira, studia towarzysztw Szekspirowskich, monografie i pryczyynki, oparte na psychologii empirycznej, na miarach i liczbach naukowej metody. Traci przytem Szekspir na powierachowitej wielkości, zyskuje zato na głębi docierania w tajniki duszy ludzkiej.

Cały ten kierunek oddziaływa i na polską krytykę Szekspira, jakkolwiek do skrajnej negacji dochodzimy tylko w wyjątkowym wypadku. Wprawdzie Tarnowski streszcza zapatrywania Rümelina w rozprawie p. t. *Najnowsze sądy o Szekspirze*

(„Przegląd Polski” 1876), czyni to jednak dla celów polemicznych. Sam zaś, pisząc o *Korjolanie* („Przegląd Polski” 1878/9) i rozpatrując polskie przekłady Szekspira (głównie wydanie Kraszewskiego, w rozprawie *Szekspir w Polsce*, „Przegl. Polski” 1877/8), zaprawia swój sąd dawniejszem uwielbieniem estetycznym.

Jednego tylko bezwzględnego zwolennika znalazł w Polsce Rümelin: był nim K. Stadnicki, który w latach 1874—81 ogłosił szereg studjów o Szekspirze¹. Celem ich było obniżenie estetycznej i dramatycznej wartości Szekspira. Cytując Rümelina, Stadnicki potępia wszystko, co budziło u nas zachwyt, zarzucając brak lub niedostatek pierwiastków moralnych, dramatycznych i psychologicznych. Makbeta np. i jego żonę nazywa pospolitymi zbrodniarzami; akcja tej tragedji wkracza „w zakres teatru marionetek lub cyrków końskich”, a piękności są tylko pozorne. Podobnie obelży krytyk polski wartość miłosnego hymnu w *Romeu i Julji*, a *Król Lear* nie może, zdaniem jego, obudzić najmniejszego współczucia; postać tytułowa w tej tragedji to „stary gderacz”, który sprawia nudę i odrazę, blazen zaś budzi wręcz „odpychające wrażenie”; cały dramat „najmniej kwalifikuje się obecnie do wystawienia na scenie”.

Poza Stadnickim nikt u nas nie posunął się do tak krótkowej negacji. Słabnie wprawdzie dawny, naogół bezkrytyczny entuzjazm, ale pogłębiająca się wiedza o Szekspirze nie niszczy wcale admiracji dla wielkości jego dzieła. Dość pilnie rejestrujemy prace zagraniczne, zwłaszcza niemieckie. Czyni to zwłaszcza samie J. I. Kraszewski w listach do „Kłosów”, przyczem i od siebie ma zwykle coś do powiedzenia; podaje więc wiadomość o przekładach Bodenstedta, wspomina Ottona Ludwiga *Sądzi Szekspirańskiego*, polemizując z tezą, że w sztuce Szekspira ujawnia się „absolutna i ostateczna formuła dramatycznej

¹ *Makbet, Antonjusz i Kleopatra, Romeo i Julja, Otello, Kapłan wenecki, Niepożemienie, Wielki halasz o nie, Recepta na rabinów, Król Lear, Wesołe kuzynki z Windsoru, Troilus i Kressida* — drukowane w „Przeglądzie Polskim”, „Ruchu literackim” i „Tygodniu”.

prawdy", z drugiej zaś strony zwalcza zapatrywanie Edwarda Hartmana, że miłość Romeo i Julji opiera się tylko na podkładzie zmysłowym. Wyniki tego pilnego zajmowania się szekspirologją zażytkował Kraszewski w redakcji zbiorowego wydania przekładów Szekspira, opierając się przytem na pomnikowym wydaniu Towarzystwa im. Szekspira w Weimarze.

Już dawniej zauważony moment „wpływów epoki” zostaje obecnie silnie poparty i rozszerzony dzięki *Literaturze angielskiej* H. Taine'a, którą E. Lubowski streszcza w „Bibliotece Warszawskiej” (1871). W ustępie o Szekspirze zaznaczono jako główne cechy jego sztuki gwałtowność i wazechstronną wyobraźnię, które uformowały się pod działaniem trzech znanych elementów Taine'a: rasy, otoczenia i chwili.

Jako „wielkiego realistę-poetę” usiłuje zdefiniować Szekspira St. Krzemieński, pisząc rozprawę p. t. *Szekspir i dramaf. Kobiety Szekspira* (1876)¹, podczas gdy H. Struwe w studjum o *Hamlecie* (1877)² powraca na opuszczone już niemal pole filozofji spekulacyjnej, rozpatrując pierwiastek woli w dramacie.

Drobniagzowe studia analityczne podejmują: St. Kołmian, dr A. Rothe, Józef Kotarbiński, Wł. Spasowicz i inni. Kołmian, pisząc *O żywiole religijnym w dziełach Szekspira*, rozpatruje życie, otoczenie i utwory poety, usiłując przeprowadzić trudny dowód prawdy, mający stwierdzić jego katolicyzm (1876); w kilka lat później doszukuje się *Śladów historycznych wypadków polskich w „Zimowej powieści” i „Burzy”* (1881)³.

Dr Rothe, lekarz-psychjatra, ze stanowiska swojego zawodu analizuje *Króla Leara* („Niwa” 1878). Ten sam punkt uwzględnił J. Kotarbiński, nadto jednak rozpatruje również psychologję, daje charakterystykę innych postaci i ocenia budowę dzieła⁴.

Obok Struwego zajął się *Hamletem* Wł. Spasowicz, dając

¹ „Biblioteka najcenniejszych utworów” 1875.

² „Klasy”; rozprawa napisana z okazji występów Rossa'ego w Warszawie.

³ „Roczniki Tow. Przej. Nauk Poznańskiego”.

⁴ „Ateneum” 1880: „Króli Lear”. Studium krytyczne.

psychologiczny rozbiór „Szekspirowskiej historii tragicznej o księciu duńskim Hamlecie”.

W tym kierunku doczekaliśmy się wreszcie dzieła miary europejskiej: jest niem Władysława Matlakowskiego *Hamlet, prince of Denmark*. *Edited and translated with introduction, notes and supplements* (Kraków 1894). Jest to filologicznie wierny przekład *Hamleta* prozą, zestawiony z tekstem oryginalnym, który autor odtworzył wedle najlepszych wydań, uwzględniając w objaśnieniach warjanty. Poprzedził zaś rzecz gruntownem studjum o *Hamlecie*, zestawiając rozmaite poglądy. Sam oparł się głównie na uczonym amerykańskim Furnessie, na końcu zaś dał własny rozbiór tragedji ~~Prince Matlakowskiego~~ jest u nas po dzień dzisiejszy jedyną. Oznacza się dookoła tej tragedji Szekspira, którą poznaliśmy najwcześniej i najżywiej zawsze omawiali.

Mimo to problem *Hamleta* nie przestaje być żywym. Artystów i literatów, (recenzatorów, może będzie interesował filologicznych strona dzieła. Wypływają ich wartości myślowe, estetyczne i teatralne. Kiedy Stanisław Wyspiański zajmie się „przemysleniem” *Hamleta*, — sam wyzna szczerze: „Komentarzy do *Hamleta* nie czytywałem, bo jeśli już miałem co czytać, co miało wspólność z *Hamletem*, to wolałem czytać *Hamleta* i — myśleć”¹.

Czytał jednakże twórcę *Nocy listopadowej* wstępny Krąszewskiego, L. Kellnera *Dichter und Darsteller*, a także i Matlakowskiego, na którego powołuje się dwukrotnie. Mimo to pozostał sobą — a przemyślany przez niego *Hamlet* jest jedynym tego rodzaju utworem. Jest utworem poety, nie filologa. Opowiada o wrażliwości prześlatając prozą wierszem. Rozumowaniem, a jeszcze bardziej intuicją, trzymając się własnych założeń twórczych, — odnajduje w tekście Szekspira szczytki dramatu szekspirowskiego oraz rysując drogę, na której z pierwotnego

¹ *The Tragical History of Hamlet*, według tekstu polskiego Józefa Pruszyńskiego, ściśle przeczytana i przemyślana przez Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1905.

embrjonu wyklwawał się pomysł dzieła. Obie redakcje usiły obok siebie zestawić i plan ich wykreślić zarówno w budowie akcji, jak i charakterów, wyciągając z tego nowe i osobliwe wnioski (np. Hamlet i Laertes jako dawny Hamlet, — lub pozostałości z dawnej kurtyzany w Ofelji).

Dał poeta nadto plan inscenizacji i urywki własnego przekładu, tem osobliwe, że dokonał go z tłumaczenia — Paszkowskiego. Wśród nich czytamy monolog „Być albo nie być”. Przełożył go był Trembecki z tekstu francuskiego i w manierze pseudoklasycznej na początku polskiego kulta Szekspira; przekłada Wyspiański, już na podstawie tekstu polskiego, dając wspaniałą, własną parafrazę.

Te dwie przeróbki, to jakby początek i — narazie — koniec tego wielkiego łuku, który poczyna się, gdyśmy jeszcze Stekspira w jego latoci nie mieli i nie rozumieli, a kończy się, gdyśmy po stu kilkudziesięciu latach dokładnie go przemówili.

ROZDZIAŁ V

ROZWÓJ TRAGEDJI W KRAJU PO ROKU 1830

Gdy Aleksander Przeździecki w r. 1844 pisał rozprawę *O dalszszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce ze względu na najnowsze w tym rodzaju utwory* („Bibl. Warsz.”) — ani słowem nie wspominał o dramacie Słowackiego. Szkie swój wypełnił niemal wyłącznie rozbiorem twórczości Korzeniowskiego, która wydała się jedynie godną uwagi produkcją dramaturgiczną.

Omówił Przeździecki wszystkie do r. 1844 ogłoszone utwory dramatyczne autora *Małcha*, przyczem uwzględnił metodę porównawczą, która, zważywszy czas pisanja rozprawk, stanowi niewątpliwą jej zaletę. W ogólnej ocenności *Korzeniowskiego* podzielił Przeździecki wczesniejsze zdanie A. L. Tyssytńskiego („Bibl. Warsz.”. 1841, II). Pisał więc, że „nad każdym dramatem (*Korzeniowskiego*) połatuje jakiś geniusz opiekuńczy, który mu swoje piętno władcze nadaje”. Nad *Piękną kobietą* zatem czuwa Goethe i Dumas; *Umarł i żył* wskazują „przejdzie autora do szkoły francuskiej” (W Hugo); w drugim akcie tej tragedji znajdujemy „szereg scen efektownych, z których każda prawie jakiś dramat angielski lub francuski przypomina: *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *Lucrece Borgijsa*, *Angelo*”; w dialogu „czasem jest przysada i gorzkie za Szekspirowizmem”; wreszcie w *Kosackich góralach* „tyle biednej Praksedy przypominają nam znowu Szekspirowską Ofelię”. „Pan Korzeniowski — powtarza raz jeszcze jego krytyk — prawie zawsze spotyka się z jakim innym autorem w pomysłach dramatycznych”.

Ocenie Przędzińskiego niedostawało perspektywy historycznej. Dziś, gdy patrzymy z oddali na rozwój romantycznej dramaturgii polskiej, dramat Korzeniowskiego okazuje się w świetle odmiennem. Stoi on na przeciwległym krańcu twórczości wielkich emigrantów i na szereg lat stanowi jedyną produkcję w większym stylu, która zasila repertuar polskiej sceny.

Dziwnem zdarzeniem losu i ona tworzy się właściwie na emigracji: w Kijowie i Charkowie (1833—46); ~~opracowany~~ do kraju, Korzeniowski poświęca się niemal wyłącznie komedjopisarstwu, pisząc w Warszawie tylko jeden dramat (*Cygany*). Lecz od dramatu emigrantów zachodnich jest ta twórczość przez to szczęśliwsza, że może opierać się o sprawdzian scenicznej wiary, naprzód w kresowym Lwowie, później w Warszawie.

Zato cenzura zaborcza krępowała swobodę pomysłów, co odbiło się w sposób niemal tragicomiczny na przymusowych zmianach i skręceniach w *Karpackich górach*. Te trudności może mając na oku, Korzeniowski unika tematów swajskich, a ~~w swym~~ swoim dramacie historycznym *Andrzej Bala* ~~cz~~ czerpie treść z dziejów Siedmiogrodu.

Jest więc dramat Korzeniowskiego międzynarodowym, opracowuje tematy angielskie, włoskie, hiszpańskie, siedmiogrodzkie, ruskie (*Karpackie góry*) — a nadto wkracza w dziedzinę współczesnego salonu. Uzupełnia zatem znakomicie skalę polskiej twórczości dramatycznej, która na emigracji szła głównie linią tragedji „narodowej”, zmieniawszy zasadniczo wewnętrzną treść ~~i zewnętrzny kształt~~ ~~formę dramatu~~ ~~typu pseudoklasycznego~~.

Konsekwencją niemal tej zasadniczej różnicy jest odmienny ton dramatu Korzeniowskiego. Mimo romantycznej struktury — jest on realistycznym. Nie sili się na nastrój dramatycznego poematu, jak to czynił w młodzieńczym *Mniehu*. Zachowuje chłodny obiektywizm, unika patetycznej deklamacji, głębszych konfliktów ideowych, — z drugiej zaś strony, pod wpływem głównie dramaturgji francuskiej, zabiega o niespodziewane a nagłe efekty, zwracając o wiele baczniejszą uwagę na sceniczność dzieła. Jest

przez to Korzeniowski bardziej nowożytny i dla obcych zrozumiały, pomimo że nie tworzy, jak wielu emigranci, sub specie ~~potestatis~~ — jak ~~nowo-zarodkowi~~ ~~plow~~ ~~krysty~~ (Al. Tyszyński i Al. Przędziecki) — „w sztuce wynalazienia mniej zdaje się być szczęśliwym” (słowa Tyszyńskiego).

Zarzut ten wymaga rewizji. Posiłkując ogólną sprawę względności lawencji w dramaturgji — stwierdzić trzeba, że Korzeniowski jest w pomysłach ~~swych~~ o wiele samodzielniejszy, aniżeli Słowacki. Nie znaczy to, żeby tematy czerpał z ~~własnej~~ wyobraźni, a w ich opracowaniu nie korzystał z obcych wzorów. Żadnemu z tych wzorów jednak nie ulega wyłącznie Produkcja dramatyczna Korzeniowskiego w okresie późniejszym jest wypadkową prądów niemiecko-francusko-hiszpańsko-angielskich. Ma w nich swój udział Szekspir, — ale udział to ani zbyt wybitny, ani łatwo uchwytny, gdyż płacze się i zlewa z ogólną sumą pokrewnych lub pochodnych wartości europejskiego teatru.

Napisana jeszcze w r. 1829, grana we Lwowie w r. 1834, *Piękna kobieta*, dramat w trzech aktach, wiąże się zapewne z dawniejszą tradycją sceny warszawskiej, a mianowicie ową *Elfrydą* „tragedją z niemieckiego”, graną w r. 1807 i przypisaną u nas niesłusznie Szekspirowi. Niestety — dotąd nie odkryto tej sztuki, która stanowi prototyp nie tylko dla dramatu Korzeniowskiego, ale i dla późniejszej od niego *Katearyny Howard* Al. Dumasa i *Elfydy* Heysego.

Ten łańcuch sztuk pokrewnych opiera się na znanej legendzie, zapisanej w *Historji Anglii* Johna Lingarda, która zaczęła się pojawiać w języku francuskim od r. 1827. W opracowaniu Korzeniowskiego słychać echa *Emilji Galotti* i *Goetzo*, ogólny nastrój przypomina hiszpańskie komedje „placucha i szpady”: król, zakochany samolubnie w żonie faworyta, Etelwolda, wypredza króla w *Moropie*. Na karb motywów Szekspirowskich można by położyć wstępny monolog Etelwolda w V-m akcie, wygłoszony nad śpiącą Elfrydą i wyrażający chęć zabicia wiarolomnej. — Całe dzieło jest zupełnie zmodernizowane. Nie trzyma

się żadnych przepisów dawnej szkoły: zmienia miejsce aż nazbyt często, rozciąga akcję na wiele lat, zamiast wiersza używa śmiałej i jędrnej prozy. Jest dziełem w kierunku nowożytnym bardziej posuniętem, aniżeli *Mindowe* i *Maria Stuart*, które czasowo poprzedza, choć drukiem zostało ogłoszone dopiero w r. 1839.

Z następnych dramatów Korzeniowskiego — poza Szekspirem stoi jednoaktówka *Pięty akt* i czteroaktowa *Dziwna i duma* (1835), dramat salonowy o tendencji społecznej, zjawisko zatem niezwykle wówczas u nas, powstałe pod wpływem Wiktora Hugo (*Angelo*).

Ten sam dramat francuski odbił się na koncepcji *Umartwych i żywych* (1839) łącznie z *Ficalem* Schillera. Odległym i pośrednim echem Szekspira może być pomysł usypiającego napoju, który w akcie II (sc. 2) przyrządza alchemik, Tomasz Gianotti, ażeby uratować Lucję, zagrożoną otruciem przez męża; napój ten „sprowadza śmierć na dobę”. — Otruć żonę zamierza Hrabia, opętany miłością do Diany, która go do zbrodni namawia; zachowuje się ona przy tem jak Lady Makbet, nie traci spokoju i zimnej krwi, a gdy Hrabia błędnie i miesza się na widok wypicia rzekomej trucizny przez żonę, Diana mówi o „śmierci z pogody: „niedolejny”. — Sceny zbawienia — ~~zmarłych~~ — pogrzebowy, ~~zmarłych~~ wśród błyskawic i grzmotów, dialogi wśród grobowców, otwarte trumny, w której góla ~~zmarłych~~ rzekomej Lucję, zabawa maskowa w ogrodach hr. Monti — to w ~~ostatecznej~~ genealogii pomysły Szekspirowskie, przejęte i upstrzone dodatkami ~~innego~~ rodzaju przez następców. Śmierć pozorna, dla ukarania lekkomyślnego zbrodniarza, jest motywem z *Wiele hałasu o nic*, podstawienie innego trupa motywem z *Miśka za miśką*, ~~zmarłych~~ „*zmarłych*” na Sycylii przypomina pobyt w lesie z *Jak wam się podoba*.

Karpaczy górale, najgłośniejsza, choć nie najdojrzalsza tragedia Korzeniowskiego, pozostaje w zależności głównie od dramatu Goethego. Obok tego scena obłąkanej z miłości Praksedy (a. III, sc. 3), która marzy o rwanici kwiatów na wianek ślubny,

potem zostaje strąconą przez dobroczynną rękę Maksyma do Czeremoszu, — scena ta zawsze musi przypominać Ofelję. Nadto okrzyki rozpacz i przekleństwa matki, której zabierają Antosia (a. I, sc. 2) noszą zakrój Szekspirowski, żeby wspomnieć królową, przeklinającą z podobnych pobudek Glostera w *Ryszardzie III*, lub w *Królu Janie* (tłumaczonym przez Korzeniowskiego) rozpacz Konstancji po porwaniu syna, Artura (a. III, sc. 4).

Okno na pierwszym piętrze, „dramacik w jednym akcie”, opiera się (podobnie jak wcześniej ~~jest~~ *dwuaktówka Pięty akt*) na ulubionym przez Korzeniowskiego motywie zdrady małżeńskiej. Mogłoby to nasunąć wspomnienie Otella, a to tem bardziej, że do faktycznego wiarcłomstwa nie doszło. Wspomnienie takie nasuwają wręcz słowa Hrabiego, który na wyjeździe mówi do Kapitana: „Zachęcając cię, abyś jej opowiadał swoje przygody, przypomniałem sobie Otella i Desdemonę”. Podejrzenia budzi w Hrabiu stary sługa Jakób. — a choć czyni to szczerze i w dobrym zamiarze, niemniej pełni funkcje Jagona, powodując niemal tragiczną katastrofę. Hrabia, gdy dowiedział się o zamierzonej zdradzie, wybucha tak, jak Otello: „Więc i taka kobieta może się sponiewierać? Któżby o tem pomyślał, patrząc na tę twarz łagodną, na ten uśmiech dobroci, na to wejście anielskie...”

Napisany w r. 1845 *Andrzej Batory* (pięć aktów) — jest jedynym dramatem historycznym Korzeniowskiego, przytem dziełem europejskiej miary. Pomimo, że opiera się na *Dziejach Zygmunta III* J. U. Niemcewicza, z przeszłością Polski wiąże się bardzo luźnie zapomocą kilku wzmianek, doskonałej, chociaż epizodycznej figury ks. kanonika Brzeskiego, sekretarza Batorego, i całkiem na tylnym planie zarysowanej sylwetki Adama Dębowskiego, starosty Horodelskiego. Ubrał autor to dzieło w nową formę: jedenastogłoskowy wiersz biały, zbliżony więc do Szekspirowskiego, takisam, w jakim dokonał przekładu *Króla Jana* Szekspirowskim jest również rozmach, z jakim toczy się akcja, sceny zbiorowe: poselstwo siedmiogrodzkie do Andrzeja, posiedzenie Rady koronnej (jak różne od dawnych senatów!), sceny

żołnierskie, bitwa w akcie ostatnim, toczona wprawdzie przez
senną, dającą—jednak ~~szlachetnie~~ przez wprowadzenie ran-
nych i uciekających. Zadańwa również udoskonalenie plastyki,
zarówno w charakterystyce postaci głównych, jak i niektórych
dalszych: mądry i mętny Andrzej Batory, umierający w lesie
jak starożytny mędrzec, z przypominanym cytatem z Horacego
na ustach; chwiejny książę Zygmunt; wierny towarzysz bohatera,
ks. Brzeski; chytry intrygant jen. ita, Włoch ks. Alfons
Kariglio, padający od kuli pijanego żołnierza, gdy już dopiął
swego (a. V, sc. 2); delikatny i subtelny rysunek tajonej i nie-
wyrwanej miłości zarówno Kawasoczego, jak i Batorego do Marii
Krystyny, sony Zygimunta. — Ten motyw erotyczny zaznaczył
autor zaledwo ubocznie. Głównie chodziło mu o narysowanie
wielkiego obrazu historycznego oraz skomplikowanej intrygi Po-
litycznej, która prowadzi do katastrofy. Jednakże do intrygi
„gabinetowej” pseudoklasycznych dramaturgów — w sicezu ona
nie podobna. Jej kierunek, ruch i komplikacje — wykształciły się
na dramacie historycznym Szekspira i Schillera, dając po dzieło
dzisiejszy studzenie tywej prawdy.

Isabella d'Alamonte, dramat w czterech aktach, jest krwawą
tragedją honoru, znową na podobieństwo hiszpańskiej komedji
„placzu i szpady”; jedynie figura Małgorzaty, ochmistrzyń-
rajfurki, może pozostać w odległym związku z Szekspirem.
Tak samo poza dziełem Szekspira stoi *Sąd przysięgłych* (cztery
akty), stanowiący typ tragedji losu; tylko humorystyczne sceny
pijackie przed oberą, w której tuż przed grozącą bohaterowi
katastrofą rysuje się zmienność podłego tłumu, — nocną zakrój
pomysłu Szekspira.

Ostatnia „tragedja” Korzeniowskiego: *Cyganie* — wychodzi
poza ramy naszego tematu.

W połowie XIX wieku, po kilku dziesiątkach lat zupełnej
niemal stagnacji, pojawia się nowa a obfita produkcja tragedji

narodowej. Od swojej poprzedniczki z przełomu dwóch wieków całkowicie formą i treścią odmienna, budzi się pod wpływem ożywienia studiów historycznych w Polsce, a formuje wedle nowego typu dramaturgji romantycznej, której „wielkim rodzicielem” jest Szekspir.

Jest ten dramat historyczny powtórną u nas próbą wskrzeszenia przeszłości narodowej w kształcie scenicznym — wypływa zatem z tych samych pobudek, które kierowały pierwszą grupą autorów tragedji „narodowej”. Jednak chęć apoteozy dziejów Polski, wywołana ongiś bezpośrednią katastrofą jej upadku, ulega obecnie krytycznej rozwadze pod wpływem nakazów prawdy historycznej, stanowiącej najcenniejszy owoc pogłębiających się badań.

Dawne marzenie stworzenia tragedji narodowej, zrealizowane po raz pierwszy w formie zdawkowej (najłatwiejsoj), ~~z pomocą wojowników — zwoleńców — powstała — fakt — wrażeń~~ historycznych, obłożonych w szablon cudzoziemskiej manieri, — staje się znowu postulatem. Obecnie jednak nakazy jego są o wiele bardziej skomplikowane. Wytłaniają się nieuświadomione dawniej trudności, których przełamania mógł dokonać tylko wielki talent dramaturgiczny.

Talenta zaś tej miary nie możemy się doczekać. Słowacki wychodzi w swojej twórczości z zupełnie innego założenia: odrzuca historję, a posługuje się wyłącznie instynktem poetyckim, tworzy zatem „kroniki”, które nieposiadają żadnych obiektywnych znamion dramatu historycznego, a są jedynie świetnym płodem wyobraźni „polskiego Szekspira”. Korzeniowski daje obiecującą, ale jedyną i nie-polską próbę tragedji historycznej w *Andrzeju Botarym*; następnie jednak przetrzuca się na teren komedji i powieści, pozostawiając odległym to pole, na którym mógł być działać najwięcej.

Innych długi czas odstręcają trudności w rozwiązaniu tego typu dramaturgji. Marzy o nim Mickiewicz od młodości: długi czas pracuje nad antyczną tragedją o Demostenesie; potem,

zmieniwszy styl, marzy o dramacie historycznym, kreśli plany (*Barbara Rodziwiłłówna*), improwizuje sceny (*Samuel Zbarowski*), udziela wskazówek Odylicowi, — w rezultacie jednak zagadnienia twórczego praktycznie nie rozwiązuje. *Les Confédérés de Bar* i *Jacques Jasziński* to prace francuskie, niemal okolicznościowe, pisane dla zarobku w duchu romantycznego dramatu francuskiego, — nie mogą być więc brane w rachubę.

Pisząc *O krytykach i recenzentach warszawskich*, porusza Mickiewicz problem dramatu historycznego, zajmując wobec niego stanowiskozgola sceptyczne. Poeta zwraca naprzód uwagę na nowy rodzaj „scen historycznych” we Francji, różnych od formy greckiej, Szekspirowskiej i Kalderonowskiej. Zarówno we Francji, jak w Niemczech, dramat historyczny rozwija się na podstawie dokonanej, wstępnej pracy: Goethemu (*Goetz von Berlichingen*) utorowali drogę Herder i Lessing, „a do Francji wpływ Niemców, podniesione historyczne nauki, wpływ romanów Waltera Skotta i ogromna liczba memoarów ułatwiły wstęp temu nowemu dramatycznemu rodzajowi. U nas teraz, nawet po pracach samego Niemcewicza, Czackiego, Lelewela, Bandtków, jeszcze wielka kompozycja historyczna, epeoja lub drama na długie czasy zostanie przedsięwzięciem nad siły poetów...”¹

To zdanie największego w Polsce autorytetu nie mogło zachęcić do próbowania sił w dramacie. Jakoż uskarża się na ten głos Mickiewicza młody dramaturg, Dominik Magnuszewski, pisząc w r. 1834 znamionną i ciekawą rozprawkę p. t. *Uwagi nad dramatem polskim*². „W jednym z pism swoich Adam Mickiewicz — pism Magnuszewski — rzucił słowem niebaczem i zakłamanym — odwołaniem do młodych umysłów wspaniałym utworom. W przedmowie do swych poezyj powiada, iż jeszcze

¹ Na katedrze paryskiej postawił Mickiewicz postulat dramatu słowinickiego, opartego na pieśni i cudowności gminnej, której wadź dal świat nabył wyprzedzony o Homera (Lektcja XVI, 4 kwietnia 1843). Ten Mickiewiczowski postulat realizuje dopiero Wyspiański.

² Drukowana dopiero w drugim roczniku „Ziarny”, Praga 1838.

nie przyszedł czas pisać dramata z dziejów naszych.. Temu zdaniu wielkiego poety uwierzone, i poszli za nim młodzi pisarze na wyścigi w ballady, w poemata, a dramat gdzieśgdzie skoczył na starych Pelopidów, Artaszeksów, nawet raz poskoczył na *Mnicha* i *Maryję* Malczewskiego do nitki zwłókł na scenę, ale zrażony przepowiednią Adama Mickiewicza, nigdy nie zważał tragicznego koturna klasyków. Próbował wprowadzić (sc. *Próby dramatyczne* Korzeniowskiego) — ale czego? nie pobkicj dramatyczności, tylko rzucania się z jednej szkoły w inną, — próbował tkiwości niemieckiej w *Klarze* w *Anieli*, pięknie, obficie; dzięki za to; wszakże nie zmienił, nie wyrobił nie przez to dla narodowych dramatów, bo mu powiedziano: nie przyszedł czas do pisania dramatów z naszych dziejów". Tymczasem za granicą dramat ten kwitnie, przedewszystkiem w twórczości W. Hugo. U nas ożywiły się znacznie prace historyczne, dostarczające materiału do dramatu; „nawet odrywał się już duch, któryby był umiał oceniać z dziejów osnowane dramata, głośno i głęboko otwał sięon nad *Mnichem* Korzeniowskiego; a jednak i ta chmura, pełna myśli, obrazów, przesunęła się nad dramaturgią bez deszczu, któryby ożywił tę niwę, bo ją wielki zaklął czarownik"

Wykłada w dobrym ciągu Magnuszewski swoją teorię dramatu, za którego istotę poczytuje „zycie, działanie", grę namiętności, „poczęę prawdy", „oddanie tyda tak, jak w naturze się dzieje". Krytykuje ostro skostniałą formułkę tragedji klasycznej, która nie umiała wydobyć z czynnej, pełnej działania i dramatycznej przeszłości Polski ani jednego „zżyjącegoobrazka". Sztywność i nienaturalność tragedji „narodowej" ilustruje Magnuszewski w satyrycznem streszczeniu *Zółkiewskiego pod Cezarą*, *Głasińskiego Wętyka*, *Barbory Felitskiego*, nawet *Mnicha* Korzeniowskiego. Zarzuca jej następnie z upelneczającą „tła wjeku" — poczem charakteryzuje ~~dotychczasową sztukę Szekspira~~. On pierwszy „odważył się wprowadzić technienie wiekowe do dramatów"; zabobony, przysłowia, przesady, myśli danej epoki, mowę, —

to wszystko stworzyło żywy obraz dramatycznego cyklu, prawdziwy portret życia epoki, przeciwieństwo jednostajnego szablonu francuskiego teatru. U nas długi czas nie słuchano Szekspira, poprostu dlatego — jak sądzi Magnuszewski, — że naśladowanie typu francuskiego było o wiele łatwiejsze. Odbijano gumowe, konwencjonalne wzorki niemal mechanicznie wedle „ogólnej foremki”, którą Magnuszewski sprowadza dowcipnie do prostego równania algebraicznego; „z cyklem, nie z czuciem, chodzono dotąd na polu dramatycznym”; w naszych „wzorowych” tragedjach „jest monotonia rzeczy i charakterów, choć czyny są rozmaite, — jest nudota, choć pięknych wierszy wiele”. Brak im tła wieku, — brak zróżnicowania języka, wyobrażeń, skali uczuciowej, którą zastępuje fałszywy i sprzeczny z historią sentymentalizm (jako przykład *Ludgero Kropińskiego*) oraz konwencjonalne kłamstwo miłosnego stosunku kobiety do mężczyzny (przykład *Barbary Feléńskiego*). Ta ostatnia cecha zwraca szczególną uwagę Magnuszewskiego, który spróbuje udowodnić w praktyce, jak powinien wyglądać motyw miłosny, zgodny z prawdą historyczną. W teorii odsuwa ten motyw na plan dalszy, jako nieistotny dla tła wieku. Totło zaś musi wydobyć różnobarwną prawdę życia, tak, jak to czyni dramat Szekspira, „obraz kolorytowany łzą, uśmiechem, gustem, językiem, współczesnym dziełu”. — Ażby oddać tło wieku, nie można brać miłości za podstawę dramatu (jak to czyni Feléński), oraz, obok innych wspomnianych konieczności, należy postarać się o język, zgodny z charakterem epoki i ludzi. Muszą zniknąć tyrady francuskie i greckie, sentymentalność niemiecka, sofistyczność Wolterowska. „Mowy pójdą nie za wzorem oratorskim, ale za porędem wypadków”. — Takiej mowy dotąd nie posiadamy, — należy ją zatem stworzyć.

Oto jest program nowej tragedji, postawiony na grunach starej, obszerny i po dzień dzisiejszy żywotny. I ten program wiąże się, jak widzimy, z dziełem Szekspira, do którego, jak do źródła i prawzoru, doprowadza swoje sądania. Jak jednak

daleka i żmudna droga wiedzy od postawienia programu do jego wykonania — okazał przegląd dramatów historycznych od połowy XIX wieku.

Z dawniejszych pisarzy odzywa się po wielu latach milczenia Franciszek Wężyk. Choć jednak w młodości stawał w radzie reformatorów teatru, to, co pisze w połowie XIX wieku, jest dowodem zaniku talentu oraz, pod wielu względami, nosi cechy anachronizmu.

Ostatni *chwał* Kazimierza Wielkiego, scena historyczna, pisana jest po staremu w aleksandrynach i w tym samym jednolicie podniosłym stylu („o nieba!“), którego pompatyczności nie umniejsza dykcja Wójta, jakkolwiek używa niekiedy zwrotów ludowych, w nie większej bodaj liczbie i nielepszej jakości, niż kmiotki Bogusławskiego („chodźliwa“, „myzów“, „zawdy“). W motywach — przedmiertna wizja Kazimierza, który odga duje przyszłość Polski, zaczerpnięta również z rekwizytorni zeszłego stulecia.

Jak beznadziejnie nudne wypracowania historyczne czyta się dziś oba *Bezkrólowia*. *Bezkrólowie* pierwsze, dramat w pięciu aktach, oparty na chwili dziejowej po śmierci Ludwika, opracowujący temat poświęcenia się Jadwigi¹, wskazuje łamanie się starej formy i poszukiwanie nowej. Autor wprowadza obfite zmiany miejsca i liczną obsadę; dwa pierwsze akty pisze wierszem trzynastogłoskowym, początek III-go aktu ośmiogłoskowym wierszem politycznym, — później, promissor, pojawia się wiersz jedenastogłoskowy. Nadto w-rolak Franciszek Wilhelm, przebrany za grajka, śpiewa przy wtórze cytry jakby balladę. — Jednakże, zasadniczy motyw sięga francuskiej tragedji klasycznej: stanowi go walka w duszy Jadwigi między miłością dla Wilhelma a ofiarą dla dobra wiary i Polski. Również nie

¹ Bezpośrednio poprzedza Wężyka w opracowaniu tego tematu Aleksander Prądziński, *Chwał*, dramat historyczny w 5 aktach (Wano 1841).

uległo zmianie modelowanie człowieka: jest to ten sam stary szablon, pozbawiony wszelkiej fizjognomji, koturnowy, patetyczny.

Wszystkie te uwagi odnoszą się co do joty do *Bezkrólestwa drugiego* (dramat w pięciu aktach, — po śmierci Zygmunta Augusta). Tylko pseudoklasyk mógł napisać takie dwa bliźniacze utwory, wylane jakby z jednej formy. A uczynił to Wętyk, pomimo że w przedmowie, dodanej do *Bezkrólestwa drugiego*, wspomina Szekspira, który „wyszedł z łona czasu sam, wielki jak olbrzym, i dotąd nie ma brata dla siebie”.

Niezbyt daleko również postąpił w kierunku rozwizania zagadnienia polskiego dramatu Antoni Edward Odyniec. Po krytyce *Izory* dłuższy czas trwał w milczeniu. Gdy zaś powrócił na pole dramaturgji, — obrał temat *Poljeskie* Corneille'a. Napisał dramat w 5 aktach, nie przeznaczony dla sceny (jak zastrzega się w przedmowie, pisanej w r. 1847), p. t. *Felicjta czyli Męczennicy kartagińscy*. Tematem jest — jak w tragedji Corneille'a — prześladowanie chrześcijan, miłość Rzymianina Olimpjusza, prokonsula Afryki, do Felicjty, córki arcykapłana, lecz wyznającej potajemnie chrześcijaństwo. W bardzo bliskiej analogji z dziełem Corneille'a pozostaje rozwój wypadków, nakaz złożenia ofiary bogom, konflikt w duszy Olimpjusza, gdy dowiedział się, że Felicjta wyznaje nową wiarę, chwalebne w końcu jej męczeństwo, które nawraca i ojca i Olimpjusza. — Charakter widowiska w nowszym stylu nosi V akt, ruch tłumu na forum w oczekiwaniu egzekucji chrześcijan. Oczywiście wszystkie trzy jedności są przełamane, — wiersz jedenastozgłoskowy parzysty, nadto liczne wstawki liryczne, śpiewy chórów o różnej budowie stroficznej.

Po tej próbie dramatycznej — wyjątkowej u nas w tym czasie ze względu na temat, związany odległemi wspomnieniami z dramatem religijnym, — porywa się Odyniec na koncepcję historyczną i ogląda jeszcze jedną tragedję p. t. *Barbara Rada-*

ziffiana czyli Początek panowania Zygmunta Augusta, „postać dramatyczne w 6 aktach z prologiem” (Wilno 1858). Swoją zamiar artystyczny wyraża w przedmowie: i tego dzieła nie przeznaczył dla sceny; celem jego było „chwilkę historyczną przez dramat w duchowej jej prawdzie przedstawić i psychicznie niejako objaśnić”. Mimo tak odmiennego założenia, Felińskiego i Wętyka uważa Odyniec za poprzedników.

Pięknie w teorii postawionego celu autor nie miał sił zrealizować. Jego *Barbara Radziwiłłówna* stanowi przechrzeststwo typu klasycznego, jednakże nie na linii uchwycenia odmienną formę dramaturgiczną, lecz skutkiem zupełnego tej formy rozbitcia. Pod tym względem jest utwór Odyńca zjawiskiem znamionem, które powtarza się niemal stale w całej produkcji dramatu historycznego owej doby. Po rozbitciu stępałej w określone formy tragedji „narodowej”, w której mógł być się wypowiedzieć nawet mierny talent pisarski, następuje niemal barokowa anarchja w rozluźnieniu budowy dramatu. Chcąc reprodukowac „chwilkę historyczną”, autorzy wciągają bez wyboru olbrzymi aparat historycznych szczegółów, który zabija nerw dramatu. Powstają z tego opowieści w dialogach i luźno rozsypane epizody, zazwyczaj zewnętrzne, niezbyt głęboko docierające w głąb duszy historycznych bohaterów. Przedzierając się z trudem poprzez beznadziejną rozwlekłość tych ramot, mimowoli przysnaje się słusność Janowi Śniadeckiemu: jak niebezpieczną jest rzeczą naśladować Szekspira, gdy ktoś nie posiada talentu.

W *Barbarze* Odyńca występuje 44 osób grających, oprócz statystów. W prologu i sześciu długich aktach scena zmienia się ustawicznie: Wilno, Dubinki, Kraków, Łuków, Radom, Gómolin, Bugaj, Piotrków, — w obrębie zaś każdej z tych miejscowości coraz inne miejsce wolne, lub zamknięte (plac, obóz, pałac, katedra, i t. d.). Akcja główna toczy się w ramach całego szeregu pobocznych, i zasadniczo niewiele różni się od dramatu Felińskiego: Zygmunt August broni swojego małżeństwa z Barbarą, mając po swojej stronie hetmana Tarnowskiego i biskupa

Maciejowskiemu, przedw sobie Bonę i Kmitę na czele zrewoltowanej szlachty. Różnica w zakończeniu polega na tem, że Barbara, chora z wyczerpania, niedługo pożyje. W tragedji jednak nie umiera, a chwilowo wyłamujący się zamiar samobójczy (a. VI, sc. 2) natychmiast odrzuca.

Ten szkielet akcji wiąże się nadto i głębszemi pokrewieństwami z dziełem Felińskiego. Mimo wszelkich zmian — charakterystyka obu postaci tytułowych pozostała ta sama. Zygmunt i Barbara są jednolicie sztywni, koturnowi, szlachetni, całkiem na modłę pseudoklasyczną. Ofiarność i argumenty Barbary są niemal powtórzeniem tyrad Felińskiego. Już w prologu mówi Barbara do Zygmunta:

Argumenty, co jest koch Polak! twoje imię
 Naki...
 Mnie, słodko twój, straszę tylko, by widzieć
 Z koczowniczym...
 Byż iaden promiennego Ma...
 Nieważki...

Gdy grozi wybuch wojny domowej, postanawia usunąć się, prowadząc dialog z Zygmuntem (a. IV, sc. 3), niezmiernie podobny do rozmowy w tragedji Felińskiego. — Lubi Barbara monolog: o charakterze dawnych tyrad (a. III, sc. 2; a. VI, sc. 2); obrzymie tyrady wypełniają również posiedzenie Senatu (a. V, sc. 7).

Jak więc widać, niezmiernie wiele cech i właściwości dawnej dramaturgji pozostało w dziele Odyńca. Natomiast nowsze rysy napotyka się w scenach zbiorowych oraz w charakterystyce postaci na dalszym planie. W prologu tłum obywateli dopomaga rozmowę do rozwinięcia ekapozycji (pewien ślad charakterystyki w figurze Rajcy). Względnie dobre sceny zbiorowe wypełniają scenę 6-tą prologu, początek aktu 4-go (tłum przed katedrą); wieśniacy i wieśniaczki (a. III, sc. 4), towarzysze pancerni (a. IV, sc. 4). Z poszczególnych figur Bona, jej poplecznicy i przeciwnicy — to konwercjonalne i blade sylwetki, których liczbę pomnaża Rej i Kochanowski; z nowych figur całkiem chybione

szą pseudoludowe postaci Praksedy i jej córki, Maryny; — stosunkowo najlepsi panowie litewscy, wśród nich przedewszystkiem kasztelan wileński, Wirszyłło.

Używa Odyniec wiersza jedenastozgłoskowego o rymach parzystych, lecz skraca go celowo dla podniesienia nastroju! tak więc Prakseda wróży przyszłość wierszem ośmierzgłoskowym (a. I, sc. 6), a podobnie kulminacyjny monolog Barbary w ostatnim akcie toczy się zmienną formą. W dykcji widać nieśmiałą chęć archaizowania („widy”), w rozmowie włódcian napotykaemy nikle rysy ludowej gwary (podobnie jak u Wętyka). Najciekawszą, choć rzadko występującą, jest tendencja indywidualizacji mowy dla celów charakterystyki (Wirszyłło; użycie onomatopcji, np.: „a! ru, ru za nim, trzy dworskie karoc”). — Źródła historyczne, z których korzystał, przytacza autor w przypisach.

Te same cechy nosi Jerzy Labomirski, czyli *Wojna domowa w Polsce*, „dramat historyczny we dwóch częściach, z Prologiem” (Wilno 1861), napisany z celem rehabilitacji słynnego rokoszarnika i z powołaniem się w „słówku przedwstępnem” na Karola Szańnochę.

Prolog przedstawia śmierć Stefana Czarnieckiego; część I obejmuje 5 aktów i 41 osób grających (Poiaków, Litwinów i Francuzów); — część II nie wyszła drukiem. Jedynie nową jest scena 3-cia w drugim akcie: wyobraża ona „dalekie miejsce w Karpatach” i wprowadza (jak Korzeniowski) śpiew górali. Występujący w tej scenie starzec gór — to postać napoly fantastyczna, która „potęgą ducha włada”. W młodości brał udział w rokoszu Zebrzydowskiego, zabił ojca (mjmowoli) i z tego powodu odgania pokutę. W związku z tem sam się prezentuje:

Jestem jest symbol mojego narodu,
Co, jak ja ojca, zabiłem — nie mogę zabijać
Odczytać swój.

Ceniony ongiś wysoko poeta „czerwono-ruski” Dominik Magnuszewski wychował się na romantycznym dramacie

francuskim, podejmując we wczesnej młodości wierszowany przykład *Hernaniego* Wiktora Hugo. Z tej atmosfery wyszedł pisany w r. 1829 fragment dramatyczny p. t. *Inkwizycja święta oraz, również niedokończony, Rozbójnik salonowy*. *Inkwizycja* obiera za temat zdradę maltejską. Podejrzewa o nią żonę Alonso, w czym utwierdza go Bertrando; jak w dramacie Korzeniowskiego, mąż finguje odjazd, w rzeczywistości zaś kryje się do szafy, skąd śledzi spotkanie żony z Sanchem, swoim bratem, zakochanym w Marii jeszcze przed jej ślubem. Alonso każe wtrącić brata do więzienia, gdzie truje go tajemniczy intrygant, Bertrando; równocześnie jednak zostaje Alonso werwany do stawienia się przed świętą Inkwizycją, na czym urywa się dramat.

Rozbójnik salonowy, dramat liryczny, przedstawia znowuż temat zdradzonego przez ludzki ukochaną Augusta, który, sam zabity moralnie, zdobywa w niegodny sposób wysokie stanowisko i przeprowadza zemstę na tych, którzy go złamali. Utwór ten jest plodem rozwichrzonego romantyzmu, obfitującym w sceny naiwne i jaskrawe w grubych efektach.

Przedewszystkiem jednak nęcił Magnuszewskiego problem historycznego dramata, czemu dał wyraz w cytowanej rozprawie. W tym kierunku podejmował próby wielokrotne: rozpoczął pisać dramat o Hieronimie Radziejewskim, kreślił plany tragedji o Władysławie Białym i Zborowskich. Wykonał i ogłosił jedynie (1843) *Barbarę, jeszcze Gascioldową żonę*.

Dramat ten stanowi środkową część trylogji p. t. *Niewiasta polska w trzech wiekach*. Część I: *Niewiasta polska w XI wieku (Małgorzata z Zębozina czyli Krwawy chrzcisł)* oraz część III: *Posiedzenie Bacciorollego* wykonane zostały w szkicach nowelistycznych, których przedwzecznie zmarły (1845) autor nie zdążył przetworzyć w formę dramatyczną. Myślał bowiem o niej uporczywie, teoretyzując na łamach „Ziewonji” oraz w przedmowie do *Niewiasty*. Raziła go w polskim dramacie historycznym „jednota moralnej strony przedstawianych bohaterów niewiścich”.

zawsze ta sama, bez względu na epokę. „Więc historia jej serca nie miałaby swych periodów, jak historia czynów? Więc uczucia w niej nie miałyby cieni wiekowych?”

Na tle tych rozumowań urodziła się śmiała koncepcja trylogji, poprzedzająca — *Erosa i Psychę* Żuławskiego. Całość miała być „wielką historją kobiecego postępu w uczuciowem życiu”: część pierwsza obrazowała epokę umysłową bez miłości; część druga wpływ zakonnego wychowania; — część trzecia atmosferę cudzoziemską, w której tworzył się typ polskiej faworyty.

Dokładniej omówił autor część dramatyczną. „W dramacie *Barbary* — pisze — chciałem dać obraz łamania się pierwszego typu narodowej biologiczki z napytywowemi włoskiemi uczuciami; jeżeli się tam zakonne chowanie dziewczicy przeżyła w potoku bijących się nań nowych myśli lubowania, jeżeli wahanie jej ostrego wstydu łamie zwłoszczoną pierś Augusta, jeżeli w tej samej pierś młodzieńczej tętni coś chropawego, laskiego ducha, — tom wygrał, tom oddał dramę, jaką chciałem napisać, dramat nie czynów, ale uczucia; dramat dziewczicy polskiej, konającej z odrębnem swem życiem”.

Jakkolwiek *Barbara* Magnuszewskiego wyrosła w promieniu działania francuskiej dramaturgji romantycznej (jaskrawość kontrastów, trefnia, niespodziane sytuacje, podsłuchiwanie, i t. p.), a zatem pośrednio tylko wiąże się z dziełem Szekspira, — nie możemy pominąć tego dzieła zupełnem milczeniem. W rozwoju polskiej tragedji stanowi ono zjawisko nowe, zarówno w treści, jak i w formie. W treści kładzie autor nacisk na momenty psychologiczne, a przytem tworzy ludzi o skomplikowanem wnętrzu, odbierając im szablonowy koturn. Złożoną naturą jest Zygmunt August, jak o tem sam mówi:

.. dwójga ludzi

Gra we mnie język i krew:
Matki krew — wenecki śpiew,
Ojca krew — polski mord,
Z gardła wrzask, w polu mord.

Nie posiadał śladem tyłu poprzedników. Nie chodziło mu o walkę miłości z zazdrością i podrażnioną ambicją. Jego bohaterka jest bierna: kocha starego męża, jak przywiązany pies, — i wobec zabiegów królewicza ustępuje z wolna i jakby niechętnie. Uważał autor, że takie stanowisko kobiety polskiej, wychowanej w klasztorze, jest zgodne z duchem XVI wieku, i przeciwstawił je włóścił cudzoziemczyźnie.

Poszukiwał nadto innych kontrastów, ogólniejszej natury. Zwrócił uwagę na antagonizm drobnej szlachty i możnowładców, a wprowadzwszy ten nowy motyw, ożywił grę tłumy (zwłaszcza scena 1 aktu II-go), pomiędzy którym uwija się Stańczyk, wyobraźnieli mądrego patriotyzmu, poprzednik więc błasna u Wyspiańskiego.

Do *Gaztoldowej żony* dodał autor epilog, który rozgrywa się w oznaczonym przez Bona terminie śmierci Barbary. Epilog wypełnia Hamletowy pomysł teatru w teatrze. Korzystając z tego, że królowa czuje się lepiej, — urządzono przedstawienie w układzie Montia. Przy współudziale diabła i aniołów toczy się dialog, zawierający aluzje do polskiej niezgody, a następnie do małczeństwa króla. Na scenę wchodzi zmarła żona Zygmunta Augusta, Anna, a na jej widok umiera Barbara.

Jedenastozgłoskowy, zmienny wiersz dramatu, używający często rymów męskich, jest również nowością w polskiej dramaturgii. W dykcji nie brak mocnych i twardych zwrotów, jak np.: „wrobić serce do bólu“, „tu ścięki mi wstyd“ (t. j. do serca), „kiedy się rozpaszę w życiu“ (Zygmunt August), „a gdy się August z tą myślą spościęki“... i t. p.

Mimo wszystkich wad i usterek kompozycyjnych — utwór Magnuszewskiego posiada nerw dramatyczny, który wyróżnia go od całego szeregu ówczesnych papierowych dramatów historycznych. Niejeden pomysł przedwcześnie zmarłego dramaturga posiada zakrój nowoczesny i stanowi żywą wartość dzisiejszej

O wiele poniżej poziomu *Barbary* Magnuszewskiego stoją dramaty historyczne Karola Drzewieckiego i Augusta Tomasa Olszarowskiego. Należą one (zwłaszcza dramat Drzewieckiego) do tej samej, artystycznie chyblonej kategorii udramatyzowanych powieści historycznych, co utwory Wętyka i Odyńca. Drzewiecki „nie myślał — zdaniem J. I. Kraszewskiego¹ — o rzurowaniu dramatu wedle prawideł zwykłych, chciał w tej formie dać wierny obraz wieku i walki owej, która była początkiem i nasieniem długiego boju nieszczęśliwego”.

Z zamiaru tego wyrósł *Jeremi Winiowolski*, „sceny dramatyczne z XVII wieku w dwóch częściach” (Lipsk 1852). Podjęmją one temat Niemcewicza (*Bohater Chmielnicki*), jednak bez apoteozy kozackiego wodza. Wyprzedzając Sienkiewicza, przedstawia Drzewiecki w udramatyzowanej prozie trzyletnie dzieje „ogniem i mieczem”. Rozpoczyna od Glinian w r. 1648, kończy śmiercią tytułowego bohatera w r. 1651. W osnowę dramatyczną zostały wzięte najważniejsze wypadki: Konstantynów, Pilawce, Perejasław, Zbarsk, Kijów, Beresteczko, Pawłowca, rady wojenne, bitwy, obory kozackie, tatarskie i polskie, obrady Sejmu i t. d. Jest cała kronika tej burzliwej epoki, — niema prawdziwych, plastycznych postaci, sprzągniętych ręką twórcy, jednością dramatycznego celu.

Z utworów dramatycznych Olszarowskiego znam tragedję p. t. *Bojar Kuryn albo Dzieńce Eriku*, dramat w dwóch częściach (Paryż 1857), pisany dawną formą trzynastozgłoskowego wiersza parzystego. Tematem tragedji jest wyprawa powstańcza polskich emigrantów z Londynu do Polski pod wodzą Zawiszy, który dla ojczyzny porzuca kochającą go córkę lorda O'Ruark. Ta, chcąc go ratować przed szubienicą, wybiera się z Londynu (część I dramatu) do Warszawy (część II), — egzekucji jednak nie może zapobiec, zatem popada w obłąkanie. Całość jest poronionym płodem rozwichrzonego romantyzmu. Scenerja ostatniego

¹ Karol Drzewiecki, *Plama*, Poznań 1880, 2 tomy. Wstęp J. I. Kraszewskiego.

aktu wyobraża miejsce otwarte, szubienicę, grób, — a kończy się aż dwoma samobójstwami młodych Rosjan, bolejących nad moralnym upadkiem Rosji.

Zgola inny charakter nosi tegoż pisarza dramat historyczny p. t. *Wincenty z Szamotuł* (Poznań 1850). Odnacza się większą niż inne koncentracją budowy. Temat czerpie z epoki Łokietka, do której raz jeszcze wróci Olizarowski w późniejszej tragedji p. t. *Roda w Chęcinach* (1861). Dramat, którego bohaterem tytułowym jest wojewoda poznański, składa się z dziewięciu odsłon, a terenem jego akcji jest zamek szamotułski (konnata, baszta, podwórze), miejsce pod murami, niedaleko położony obóz szlachty, oraz wolna okolica leśna. Temat przypomina *Grażynę*: *Wincenty z Szamotuł*, podrażniony w swej ambicji zaoconym wyrokiem króla, który z powodu popełnionych gwałtów i nadużyć składa go z urzędu, wchodzi w znówę z Krzyżakami i przy ich pomocy pragnie wyrzucić zemsę, marząc nawet o koronie królewskiej. Od zdrady naprótno usiłuje odwieść ojca Bożena — pełniący funkcję Grażyny. Wojewoda odtrąca ją brutalnie, a z listem do Malborka, wzywającym pomocy Niemców, wysyła zakochanego w córce Ładona, budząc go nadzieją, że odda mu wzamian rękę córki. Ale Bożena nakłania Ładona, by zamiast do Krzyżaków pojechał do Krakowa i uzyskał przebaczenie dla Wojewody, czem wstrzyma go od zdrady. Gdy się o tem *Wincenty* dowiedział, poleca zabić Ładona w drodze powrotnej, co jednak się nie udało. Wybiera się zatem do obozu szlachty, która zebrała się przeciw niemu, i tam, niepoznanym (!), wnosi zamęt, kierując oburzenie szlachty przeciw królowi. W bitwie, stoczonej z oddziałem królewskich kopijników, którymi dowodzi Ładon, *Wojewoda* odnosi zwycięstwo, Ładon zaś ginie śmiercią bohaterską. Obecnie droga do połączenia się z Krzyżakami stoi otwartą. Naprótno usiłują powstrzymać od wejścia na nią duchy dziada, ojca, matki i żony, których zjawienie się przerywa samotny monolog *Wojewody*; zwycięża jego własny duch, który zjawia się na końcu i zachęca do wytrwania

w zemście; — poczem „błyska, nieopodal uderza piorun, duch znika”. Rozkaz Wojewody wymarszu do Malborka zamyka tragedję.

Wincesty z Szamotul jest dramatem zemsty, a jego postać tytułowa nosi Szekspirowski zakrój. Poprzez zemstę dąży Wojewoda do władzy, a w tem dążeniu jest bezwzględny i okrutny. Ma samowiedzę swej sily, gdy mówi: „Ja w sobie samym grunt mam do wielkości, | Sam o swych siłach osobliwych roszam”. Nad tłumem umie zapanować i użyć go za narzędzie. O kłótlwej szlachcie obozowej mówi: „Tłumowi temu zdjąłem, widzę, głowę, | Mogę więc śmiało rozpiąć skrzydła woli”. Kto mu się opiera, ten musi zginąć. Gdy przeciw niemu wystąpił stary rycearz i sługa, Godziemba, przebija go, poczem — rzecz osobliwa — „ścisną mu rękę” i mówi: „Żegnaj, — potrzebnym zębem byłeś u mnie, | Szkoda mi ciebie, żegnaj”; podobnie czyni ze setnikiem Spytkiem, wołając: „Giń jak wieprz”. — Ale gdy jest sam, zwłaszcza w nocy, czuje jakby wyrzuty sumienia. Jak Makbet, cierpi na bezsenność — a dręczony ciszą nocy przyzywa burzy, która zagłuszy głos sumienia (monolog w odświeżeniu 3-cj „W snu zastępnictwie, w puszczech bezsenności, | Jak potądana jest tywiołów wojnal”).

Pomimo przerysowania, postać tytułowa dramatu Olizarowskiego jest wśród figur pierwszoplanowych jedynie żywa i plastyczna. Błędem i Ładon to marionetki, a i ich romans jest epizodem, luźnie docepionym do głównej akcji. Ładon, choć wiele słyszymy o jego męstwie, jest melancholijnym kochankiem, Błędna, mimo zupełnej zmiany dykcji, nie mniej koturnową od dawnych heroini, która sama przedstawia się jako „Polka prawdziwa, | Bogiem a prawdą tyjąca, dotkliwa | Na cześć, na cnotę. Choćby mię męczono, | Choćby mię tywciem wtrącano go grzybu, Niema na świecie, nie znaleźć sposobu, | Aby mię odwiedzić od Polski i Boga”.

O wiele żywsze są sceny żołnierskie, obozowe, których teatr polski nauczył się zwłaszcza od Goethego i Schillera. Na tle tłumy

można wyróżnić poszczególne sylwetki, posiadające odrębność gestu i mowy. Zwłaszcza mowa jest wielką osobliwością tego dzieła, zapewniającą mu pod tym względem historyczne znaczenie.

Pisany jest dramat Olizarowskiego jedenastozgłoskowym wierszem parzystym, który staje się coraz bardziej utartą normą tego rodzaju dramaturgji. Nadto śpiewy żołnierskie w 7-cj odsłonie ujęte są w wiersz krótszy, dziesięciozgłoskowy i odrębną a oryginalną rytmikę („Haj woje, woje lackie, dołżne. Już dniowe zorze z nieba wyblyso¹...”). Dykcja jest starannie archaizowana. Autor wprowadza bardzo wiele wyrazów, które już dawno wyszły z użycia, sam czując konieczność objaśnienia ich w przypiskach i wskazania autora, skąd dane słowo zaczerpnął¹. Z archaizowaniem wiąże się dążność do realizmu językowego. W tragedji Olizarowskiego napotykamy zwroty, które w daw-
nem audytorjum obudziłyby najwybitnie zgorzniecie. Wojewoda z przedyleką używa gwarowego „brachu” (np. „Chuda, brachu, fara”). Gdy niespodziewanie córka weszła do jego komnaty — pyta opryskliwie: „Pchła, czy mysz z kota wystraszyła? POCO?” Bardziej namiljeściu jest przemowa starego setnika do żołnierzy, która zawiera następujące zwroty:

Słyszycie konde, byki i basary,
Dziś wasze, jutro kaci wiedzą czyje...
Dziewki czekają — po swojemu w tary.

Postać Wojewody, sceny zbiorowe, a zwłaszcza dykcja — to znamiona, które dramat historyczny Olizarowskiego wyróżniają z pośród innych jako jedną z bardziej udanych prób stworzenia nowego typu w polskiej dramaturgji.

Największym jednak talentem dramaturgicznym owej doby, następcą Słowackiego a poprzednikiem Wyspiańskiego — jest Mieczysław Romanowski. Tragiczna a przedwczesna śmierć

¹ Np.: pajęł się, stafia, lito mi ciebie, polecę lotą drną, głowie, szoba, półczywań, wolej, kwiele i t.

nie pozwoliła mu rozwinąć w pełni zdolności: pozostawił fragment *Wandy* i jedyną wykończoną, ogłoszoną za życia i graną w teatrze lwowskim tragedję w pięciu aktach: *Popiel i Piast*, z *podoi i legend historycznych* (1862).

Zbudowany został ten dramat z przesłanek klasycznych i Szekspirowskich. Klasycznym jest motyw klątwy, działanie tragicznego fatum, konsekwencja winy i kary. Klątwa obciąża ród Popiela, skazany na zagładę. Ten krwawy koniec widzi w śnie złowróżbnym matka Popiela na samym początku akcji (akt I, sc. 7). Z fatum walczy bohater; ale zamiast osłabiać siłę fatalizmu, wzmacniają przez własne czyny — zupełnie podobnie, jak Młoda w *Kląwie Wyspiańskiego*. Zamordowaniem stryjów powoduje przekleństwo matki — i od tej chwili czuje Popiel załamane nieugiętego dotąd pędu. Łamie go niepomszczony głos krwi zabitego w gniewie Mirosza i otrutych stryjów, drugooc do reakty trzecia z kolejklą waluda i bogów, rzucona ustami barfiarza Sępa a potwierdzona przez Wieszecka (a. IV, sc. 5). Jestem jakby automatycznie woła: „W bój!” — następnie jednak „idzie kilka kroków spiesznie, potem staje i myśli”

Ha! Przeklęte te zezdania! we zmił!

Kto tam w ~~głębokim~~ ~~nieznanym~~ ~~odczynie~~
Miał ją? Kto mi, i jak; mógł wyrzucić?

Najbardziej zbliżony do postaci Bolesława Śmiałego tragedji dawniejszej, — ulega Popiel nieprzemocy fizycznej, lecz sile przeznaczenia, spowodowanej w znalimym stopniu własną przewiną.

Ale obok rysów antycznych jest w ~~tragedji~~ Romanowskiego szereg cech, właściwych dramatowi Szekspira i Słowackiego, — śluszenie tej nazwano autora „niepospolitym uczniem Szekspira”¹. Szekspirowskie jest ~~upięknie~~ ~~tematem~~ ~~tematyką~~ ~~legendy~~ ~~jak~~ surowego materiału, który artysta przetwarza przez odpowiedni dobór i konstrukcję. Ta konstrukcja, swobodna a jednocześnie

¹ Zob. H. Maurer, *O tragedji Mieczysława Romanowskiego p. t. „Popiel i Piast”* (Kraków, Sprawozd. Gimn. św. Jacka, 1903).

zwarta i konsekwentna, wykształciła się również na Szekspirowskich arcydziełach, a mianowicie nie na „kronikach historycznych”, lecz na wielkich dramatach psychologicznych. Najbliższym jest Popiel Makbetowi, — jego żona, Adela, przypomina Lady Makbet. Oboje wiążą łańcuch postępujących za sobą we wzajemnym związku zbrodni, podjętych dla utrzymania władzy i rodu Lecha, — przytem inicjatywa w mordzie stryjów jest w ręku Adeli, o wiele bardziej krwawej i bezwzględnej, niż Popiel. Ten ostatni bowiem działa pod wpływem popędu, nie premedytacji, i natychmiast czuje wyrzuty sumienia, dręczony bezsennością, jak Makbet. Zabiwszy w gniewie Mirosza — mówi: „licz krwi, starcze, było w twojem łonie... Czemu ja widzę tę krew, gdyś ty zasnął” (a. II); „I w całym zamku sen — skarty się — ...Ja spać nie mogę! Rozdarł się we mnie duch”. Sytuacja układa się podobnie, jak po zapowiedzi przybycia Dunkana do zamku w Inverness. Po zaproszeniu stryjów zapytuje Adela męża: „Czy każdy, królu, kto wejdzie w te progi, i Wyjdzie stąd żywy?” — on zaś odpowiada zranu z oburzeniem: „Straszna kobieto! Co się tobie marzy? (a. III, sc. 8). A choć przystał na zbrodnię, chciałby cofnąć się w ostatniej chwili, i zapewne uczyniłby to, gdyby nie podtrzymała go Adela („bądź mężem!”), witająca obłudnie przybyłych gości („sercem was witamy”) i apelująca do odwagi męża w czasie uczyty („Zbudź się królu maro”, „schórzul” „golębóul” — a. III, sc. 15).

Obejrzony klątwą matki, wygłoszoną stylem Szekspira, Popiel walczy do upadłego, jakkolwiek zwątpienie odebrało mu wiarę w zwycięstwo. Wobec coraz groźniejszych wielki zachowuje się jak Makbet w ostatnim akcie. „Niech cię piorun spali za tę wieść” — woła, gdy dowiedział się o obwołaniu nowych książąt dzielnicowych. — „Więc paść? Ha! Jesteżcie jestem panem ziemi! I rozkazuję: Stój! do boju! dalej!” Na wiadomość, że opuścili go Kraska i Jarosz — woła: „Przepadną z wieścią ty i buntownicy” (a. IV, sc. 4 i 10). Ginie z własnej ręki; — tuż potem w przyległej komnacie zabija przedostatniego stryja Jaksę

jego brat, Zbigniew (po zbrodni tonie sam w Goplu), ostatni z rodu Lecha, a uciekając „odera miecz” ze słowami: „Proccze śladami krwi! Kto mnie przekona, I Żem ja go zabił? Proccz kroplo czerwonol” Krwawo, po Szekspirowsku kończy się to dzieło, w którym osiem osób ginie gwałtowną śmiercią na scenie, a sześć poza sceną.

Jednородne z wpływem Szekspira jest działanie dramatu Słowackiego, widoczne w języku i motywach. Ginący Zaodrzanie odpowiadają Wenedom, z harfiarzy zaś rodu wywodzi się Sep, który naprzód przestrzega Popieła, zwracając uwagę, że „strony jęczą” (a. I), później zaś rzuca na niego klątwę (a. IV). Adela ma, jak Gwincona, tywe uczucie macierzyństwa, wołając z trwogą po wtargnięciu stryjów na zamek: „Syn mój! Popieła, zbieraj zastęp zbrojny!” (a. III, sc. 6). Rysy Gwincony, Rozy, a zwłaszcza Rognedynosi Bobenna, groźna, twarżai nieustępliwa w obronie starej wjary, zagrożonej przez nową, „niemiecką”.

Z powyższych elementów powstaje dzieło sceniczne, odpowiadające warunkom życia teatru. Zamiast rozbitej, luźnej, przytłoczonej epiką formy „dramatu historycznego”, która pojawia się jako krańcowe przeciwieństwo dawnej struktury klasycznej, — wylania się kształt zwarty, modelowany na Szekspirze, poruszający tłumem osób (31, prócz statystów), rozmieszczonych umiejętnie na kilkuplanach i paszczonych wtywy ruch akcji scenicznej.

Nie jest to dramat historyczny w ścisłym słowa znaczeniu. Tragedja ginących Słowian nad Odrą, oraz przyjęcie chrześcijaństwa z rąk św. Metodego, to fakty drugorzędne, zaznaczone w ogólnym zarysie na dalekim planie. Inne wątki są legendarne, użyte jednak bez „arjostycznego” udmiechu i bez wszelkiej domieszki fantastyki. Romanowski tworzy sposobem Szekspira ludzi żywych, niesionych falą namiętności, które są niezależne od danej epoki. Starcia zewnętrzne są tu wykładnikiem rozmaitości charakterów, temperamentów, oraz ogólnej sytuacji, opartej na fatalizmie, przynajmniej w części amodernizowanym swobodą i dowolnością dokonanych czynów.

Po Słowackim i Korzeniowskim nie była to u nas nowa droga, ale raczej porzucenie niedojrzałych prób stworzenia dramatu historycznego, opartego na drobiazgowej analizie dziejowych szeregów. Artystyczny sukces tego nawrotu na juiwy deptaną drogę jest niewątpliwy; mimo to jednak wydaje nam się, że historycznie ważniejsze są bodaj wysiłki, zmierzające do rozszerzenia dotychczasowego obszaru polskiej dramaturgii.

Jest zawikłem znacznem,³ pracy tej podejmują się pisarze, których twórczość dramatyczna prowadzi ~~do~~ ~~przebiegu~~ zajęcia się dziejową lub literacką przeszłością Polski. Karol Sza jnocha, Antoni Małcecki, Józef Szujski, Adam Belcikowski — przez teatr znaleźli drogę do uniwersyteckiej katedry. To tłumaczy nam zgóry, dlaczego ich działalność literacka nie może nosić charakteru inspiracji, ale jest przede wszystkim produkcją refleksyjną, rozwiniętą na marginesie pracy naukowej. Niemniej historia polskiej tragedji nie może pominąć tych dzieł, które dzisiaj zeszły ze sceny, przed pół wiekiem jednak tworzyły polski repertuar, jako utwory wysokiej kultury umysłowej i rozległego odczytania, w którym dzieło Szekspira odegrało nie-małą rolę.

Szajnocha ma na sumieniu młodzieńczą „tragedję” w czterech aktach prozą, p. t. *Stasio* (Lwów 1843) — mimowolną parodię miłosnego szału, wywodzącego się w dalekiej paranteli od Gustawa z *Dziadów*; wynikiem tego szału jest krwawa i wy rafinowana zemsta odepchniętej kochanki Lucji, i również zawle dzionego Stasia, który stoczył się na dno nędzy materialnej i moralnej, przypominając jako „durny Stasio” (a. IV) miłosny obłąd Gustawa, a może i Szekspirowskiego „biednego Tomka”.

Po tej całkowicie poronionej próbie, wrodzony instynkt, zarówno osobisty, jak i drżący w atmosferze czasu, skierował Szajnochę na pole historycznego dramatu. Wyprzedzając Odyńca, dla którego stał się widocznym wzorcem i podziętą, ogłosił Szajnocha dramat p. t. *Jerzy Lubomirski* (Lwów 1850). W przedmowie

posiawił charakterystyczne zastrzeżenie, że nie uważa siebie za dramaturga, lecz za „malarza historycznego”, który dobiera sobie dowolną formę (pieśń, opowiadanie lub dramat). Totem, rehabilitowawszy Lubomirskiego w obszernym wywodzie historycznym, Szajnocha sam zwraca uwagę na sumiennność szczegółów historycznych, z których zbudował akcję i charaktery. Użył przytem wiersza białego o 13 zgłoskach, świadcząc się Korzeniowskiego *Batorym, Królem Janem* (!) i *Mairchem*. Dależ prace tego rodzaju usależnił od uznania krytyki, która jednak poskąpiła mu zachęty.

Lubomirski Szajnochy należy dotego szablonu dialogowanej powieści, który wówczas zastępował dawną, francuską konwenans tragedji narodowej. Świadczy to, że nie wystarczy zmienić styl, ażeby tworzyć dzieła trwale, jeżeli nie posiada się twórczego talentu. W dramacie Szajnochy „rzecz dzieje się w różnych stronach Polski między 1655 a 1666 rokiem”. Występuje 16 osób wedle nazwisk, inne wedle zawodów, oraz tłum statystów. Rozległą akcję, związaną jedynie mechanicznie osobą tytułowego bohatera, poprzedza rymowany prolog, w którym umierający Stanisław Lubomirski — jakby w starym moralitecie — udziela rad i przestróg trzem synom. W szczególności sprawdza się jego przepowiedniaczo do Jerzego, który, jak Makbet, zostaje najpród starostą krakowskim, wnet koronnym marszałkiem, wkońcu hetmanem, — ale gdy znalazł się u szczytu władzy i zasług względem ojczyzny, którą wydarł z rąk Szwedów, popada w konflikt z królową, sprzeciwiając się jej deceyjnym frymarkom, ściągając na siebie hańbiący wyrok, pod naporem wypadków staje na czele rokoszu, zwycięża wojsko królewskie, lecz, chociaż przywrócony do zaszczytów, odchodzi dobrowolnie na pokutę. Po stać tożresztą kalkiem papierową, przygniecioną obfitością akcji, którą dźwiga; lepszym w charakterystyce jest niedołączony Jan Kazimierz i intrygantka francuska, Marja Ludwika. W strukturze kroniki historycznej Szekspira napotyka się motywy i postaci z dramatu Wiktora Hugo (np. astrolog Żdrawski). Stylowość

dykcji zaznacza ją zrzadka makaronizmy i stare wyrażenia (np. wierzę, wódy).

Antoni Małeckki uniknąłsideł historycyzmu, wziętego zbyt na surowo i bez koniecznej selekcji dla celów dramatycznych. Nie wydarzenie dziejowe, ale podanie dostarczyło mu kanwy, na której powstał *Łódź żelazny* (tragedja na podaniu historycznem osnuta, w 5 aktach, Poznań 1854), dramat sceniczny, nie, jak inne, książkowy. Posiada on nową a różną w swej zmienności i rytmie formę. Zasadniczo pisany Szekspirowskim białym wierszem o jedenastu zgłoskach, skraca go tam, gdzie wzmacnia się tragizm lub występuje liryzm (np. długi monolog Krajczego w akcie IV, decydujący o śmierci matki i zniszczeniu żelaznego listu, przemówienia O. Rafała, zwłaszcza jego modlitwa w akcie V, sc. 2, oryginalna w budowie rytmu). Nadto wplótł autor prozę, a mianowicie w tych scenach, które mają pewien zakrój humoru. Reprezentuje ten humor głównie Pan Adam, gadatliwy marszałek dworu Starosty, w rozmowie z Rembajłłą (a. III, sc. 2) lub charakterystyczne sceniepijackiej, wreszcie w opowiadaniu o wyborze króla Michała (a. IV, sc. 4). Jeżeli zwrócimy uwagę na orację weselną Marszałka w akcie ostatnim oraz zrzęczne przytykanie dykcji łaciną, okaże się, że różnorodność tych językowych środków wyróżnia wybitnie to dzieło polskiego językoznawcy. Uzyskana już na tej formalnej drodze reprodukcja historycznego kolorytu zyskuje niecodzięki charakterystyce postaci drugoplanowych, a mianowicie — obok Marszałka — wspomnianego Rembajłły, burdy i pieniacza na modłę *Pomietników* Paska i zaściankowej szlachty w *Ponu Tadeusza*. Główny nacisk jednak leży nie na charakterach, ale na intrydze, która pod koniec nie gądzi jaskrawością efektów romantycznego dramatu francuskiego: w czasie ślubu następuje śmierć Starosty, rano tego apopleksją, gdy dowiedział się, że zięć spowodował śmierć matki, z obawy, by nie wyszło na jaw, że jest synem wiciniaczkii. Wśród grzmotów leży na katafalku trup Starosty; „ przy Wojewodzie (t. j. zięciu Starosty) staje widmo Marty (t. j. jego matki)

i ręce kładzie na jej głowie. Wśród wielkiej błyskawicy spada piorun⁴ i uderza w poślubioną co dopiero Helenę.

Pomimo użycia tych nowych, niezawsze wybrednych i obcych wielkiej setace Szekspira środków dramatycznej ekspresji — pozostały w dramacie Młeckiego pewne szczątki dawnego typu tragedji. Psychonachja bohatera, pewna aktywność głównych figur, sen złowróżbny Heleny, dykcja matki-wieśniaczki, nie różnięca się od szlacheckiej — te rysy należy położyć na karb już przeczytej manieri dramaturgicznej. Ta różnorodność elementów, z których złożony się dzieło tragedjowe Młeckiego, nadaje mu szczególną wartość historyczną; a i artystycznie wysuwa się *List doleżny*, ponad inne ówczesne płody Melpomeny.

Twórczość dramatyczna Józefa Szujskiego nie była, jak u innych, ukolicznistwem zabłąkaniem się na niwie teatru. Wypełnia ona jedną zślad-pracy-ambitnego historyka, a rozwija się jako organiczna część całkowitej jego działalności. Pozostaje w bezpośrednim związku rzeczowym z dziejopisarstwem i publicystyką Szujskiego; dopełnia tamte dzieła; wyzyskuje materiał historyczny, zdobyty samodzielnie, dla celów scenicznego pokazu; rozszerza go poza sferę naukowej ścisłości, posługując się swobodną hipotezą lub poetycką fikcją — a czyni to z powziętą zdory myślą służenia sprawie narodowej wedle tych wytycznych, które ustalił również publicystyczny program Szujskiego.

Jest zatem teatr Szujskiego wynikiem założeń programowych. Służąc tendencji, odrzuca a *limbo* hasło sztukadla sztuki. Staje na stanowisku Schillerowskiej sceny, uważanej jako zakład moralizatorski. W tem założeniu teatr ma być katedrą czy trybuną, z której, na przykładzie historii, nauczycielki życia, poucza się naród o jego błędach i zaletach, aby usunąć pierwsze a skrzepić i umocnić drugie.

Tej zasadzie dał Szujski wielokrotny wyraz w przedmowach do dramatów, któremi rozpoczął swoją działalność. Pisząc wstęp

do *Samuela Żborowskiego* w r. 1857 (miał zatem wówczas lat 22), uznał dramat za „najwyższą domagalność każdej literatury”, za „jedyną formę dla następnych generacji”, jednorodną z badaniem historii. Miał zatem na myśli wyłącznie dramat historyczny — i taki pragnął w Polsce zainicjować. Sądził bowiem, że dotąd go nie posiadamy. Oprócz *Fredry* — pisał — „nie mamy żadnego dramatyka w całym tego słowa znaczeniu”. Dramaty „francusko-polskie” (t. j. tragedję „narodową”) można całkiem pominąć. Później wkroczył teatr polski na dwie drogi, z których jedna jest chyblona; doprowadziła ona „do dramatu ideowego, społeczeńskiego, gdzie postacie silnie, ale pobicznie nakreślone”; na tej drodze stoją *Irydjon*, *Niebośka* i „arjostyczne”, „owianedantejskiem światłem utwory Słowackiego”. „Kierunek ten musi koniecznie upaść z poetami. Nikt, oprócz nich, takiej drogi chwycić się nie może, pod karą malpowania indywidualności wielkich ludzi”. Zwłaszcza dramaty Słowackiego są bez przyszłości: są to „fantastyczne mrzonki wielkiej poetycznej duszy, przełwiczone myślami natchnionego bólem umysłu... bez spokoju i dojrzałości, układane w czterech dniach, pisane pod wrażeniem to Szekspirowskich, to Kalderońskich, tonareszcie Wiktora Hugo utworów, a genialnością autora powiązane w jedną misterną całość, że czytelnik zapomina o usterkach i nicości dramatycznej”.

Rzeczywistym natomiast był drugi kierunek. „Oparty na studjach Szekspira i historii, dążył do stworzenia dramatu, mającego na sobie mięso i kości. Magnuszewski, Korzeniowski i kilku innych chodzili tą drogą; choć do celu jeszcze daleko, droga ta jest jedyną. Szekspir jest i będzie zawsze mistrzem chrześcijańskiego dramatu, gdzie każda osobistość ma w sobie całą skalę niebios i ziemi i nosi przysługę przeznaczenie swoje w pięści, w woli, w działaniu swoim, gdzie z starcią się osobistości wypływa sprawiedliwość boska; gdzie indywidualizm gra najwyższą rolę... Charakterowy dramat Szekspira może u nas nabrać barwy wyższej, wspanialszej, jako w narodzie katolickim..

Nim do tego dramatu przyszył jaki poeta zdąży, dużo może jeszcze wody uplynie. Łatwo sobie wystawić, że do tego potrzeba tyle twórczości, aby nikt, kto czytał Szekspira, nie poznał, że autor na angielskim wykarmiony chlebie, że się uczył u wielkiego Willa; a natomiast każdy szlachcic stary posiadał chętnie na teatr, zbeczał się i powiedział: Mój Boże! co się to z nami stało?! Bo niesaprzeczną jest rzeczą, że im więcej się zbliżamy do prawdziwie polskiego dramatu, tem mniej potrzebowaliśmy fikcji, a tem więcej zgodzimy się z rzeczywistością historyczną, przedstawiając ją pomimo tego nie jako rupieciarnię archeologiczną, ale przez szkło chromatyczne piękność²⁷.

Tego stanowiska, zajętego na progu twórczości dramatycznej, Szujski zasadniczo nigdy nie zmienił. W dwóch późniejszych przedmowach uwypuklił tylko ten lub ów szczegół z zakresu teorii dramatu i zaznaczył dokładniej własne tendencje. W przedmowie do *Dramatów* (Serja I, Kraków 1867) zapowiada, że „z okiem sędziego” i „grotem sumienia” „zabiera się skrzętnie do bolesnej naszego upadku diagnozy”, zatem wyłączyć musi tywioły nie-dramatyczne t. j. lirykę i epopeję. Zadaniem autora będzie „szczerze i sumienne szukanie drogi ku dramatom polskiemu”; zadanie to niełatwe: „synowi przejściowej epoki przyszło nam walczyć z wybujałością form dawnych, marząc o przyszłej, dramatycznej; przyszło nam poszukać się śladami obcych mistrzów, nie zapominając o polskim ideale; przyszło nam dzieje ojczyźne wdramić w nową formę przedstawienia, w której tak mało się pojawiały²⁸”.

Raz jeszcze oderwał się Szujski — w odpowiedzi na krytykę J. I. Kraszewskiego, zawartą w *Rachunkach* za rok 1867. Postawił tam Bolesława ostry zarzut zarozumiałości, wzorowania się na dramatach Goethego, Racine’a, Goldoniego, ~~na Goldoniego~~ Mickiewiczem — wszystko na podstawie enuncjacji Szujskiego w cytowanej przedmowie z r. 1867. W *Rachunkach* za rok 1868 oderwał się Kraszewski łagodnie — niemniej jednak określił

talent Szujskiego, jako „wygwalczony pracą — jeszcze niepełny i niedokończony, a już jakby znużenia dający oznaki”.

Ogłaszając Zborowski (Lwów 1869) ponownie zamaczył Szujski dążenie do stworzenia polskiego dramatu oraz chęć spełnienia misji Tespisa, „próbującego form Calderona, Racine'a lub Szekspira bez obawy szeptu, że się pociąga po wieńce ich sławy”.

W praktycznej realizacji programu stanął Szujski na obrancu w wstępu drodze Szekspira. Nie chcąc jednak być biernym naśladowcą wielkiego Willa, unikał posługiwania się jego motywami. Dostarczyło mu motywów szczegółowe studjum polskiej historii, zwłaszcza w. XVI i XVII, epoka winy i kary, pociągająca wówczas także innych dramaturgów i powieściopisarzy. Dramat o *Jadwidze* stanowi wstęp do tego cyklu, — *Książkin* to jego niedokończony epilog.

Szekspirowskie jest ujęcie tematu, budowacharakterów, gra tłumów, struktura formalna, a przede wszystkim sam gigantyczny pomysł cyklu, który urodził się w głowie Szujskiego jeszcze w latach szkolnych (1853-4). Obok Szekspira działają pomocniczo — zwłaszcza w pierwszym okresie — formy i wzory inne, a mianowicie tragedia grecka, Racine, Calderon, Schiller, Goethe i Wiktor Hugo. Trzymając się przyjętych zgóry założeń, wykluczysz działanie pierwiastków epicznych i lirycznych, selektywasz dramat Słowackiego, — posuwa się Szujski z wolna a mozolnie po drodze refleksji do tworzenia polskiego dramatu; forma jednak tego dramatu jest obca, a tylko treść opiera się na przedmiotowo-dramatycznym odwołaniu do działów ówczesnych, z którego wysnuwa się obraz rozpadania i zrastania narodu, walka zbuntowanej jednostki z interesem ogólnym. — a więc wielkie sprężyny tragedjowe, które wprowadziła w ruch sztuka Szekspira, natury zatem ogólnej, choć dopatruje ich się Szujski specjalnie w naszej przeszłości (w odpowiedzi Bolesławie z r. 1869).

Dramaturgia Szujskiego przebiega kilka faz rozwojowych.

Zrazu niezbyt się różni od rodzaju i poziomu ówczesnego dramatu historycznego. Posiada, jak on, budowę luźną, zakrój epicki, nadmiar szczegółów historycznych, stłoczenie ich (skutkiem braku perspektywy) na jednym planie, błędą, często konwencjonalną charakterystykę, napuszystość dialogów, niespójną rozmaitość korzystania z wielu obcych wzorów. Krytyka która Lucjan Słemieński zamieścił w „Czasie” (1861), omawiając *Halską z Ostroga* — pierwszy sceniczny dramat Szujskiego, — może być zastosowana do całej grupy młodzieńczych jego prób. „Ciężki jakiś kłótwa na naszych dramatach historycznych — pisał Słemieński, — że jak wyrób z mokrego drzewa wszystkie bywają spaczony”. Romantycy rozbili formę klasyczną, a nie stworzyli żadnej nowej formy. *Halska z Ostroga* to „powieść dialogowana”, „mozaika obrazów”; autor „wziął trochę historii, podsztył ją sentymentem i pokazało się, że wiersz ~~nie~~ podszewką nie a nie nie grzeje”.

Szujski znajdował się w okresie — jak sam to określił — poszukiwania drogi. Pierwsze próby: *Samuel Zborowski i Rodzińkowski* — pozostały fragmentami. *Zborowskiego* (1856) nazwał „studjum dramatycznym”. Podejmując temat, który nęcił wyobraźnię największych mistrzów, Mickiewicza i Słowackiego, w ogólnym zakresie przyjął formę „kroniki historycznej” Szekspira: luźność budowy, swobodę czasu, miejsca i akcji, związanym wypadków tylko jednością osoby. Ale obok Szekspira — który dostarczył nadto epizodycznego motywu w pomysłcie zbicia Berdysza, wynajętego przez Andrzeja do zabicia króla, — działały wspomnienia bogatej lektury: *Zbójców*, *Don Carlasa*, *Fiesko*, *Fausta*, *Manfreda*, *Irydjana*, dramatu hiszpańskiego i francuskiego, Byrona, Zaleskiego i Czajkowskiego. Sam autor wyznał w przedmowie, że „*Samuel Zborowski* wyszedł ze studjów greckiego, hiszpańskiego i angielskiego dramatu i nie dziwota, że nieco polakodzi swojej mógł zgubić w archipelagu albo Canal de la Manche”. Był zresztą ten urywek jakby szkicem, który

w kilkanaście lat później autor przerobił i uzupełnił w tragedji *Zborowscy*¹.

Drugi, obszerniejszy urywek, p. t. *Rudziejowski* (akt IV ogłasza lwowski „Dziennik Literacki” 1858, akt II i III tamże 1859), jest pierwszą częścią zamierzonej już w latach szkolnych trylogji p. t. *Jan Kazimierz*. Podstawą treści dramatu jest drugi „Klimakter” *Wespazjana Kochowskiego*, wobec którego Szujski zajmuje stanowisko takie, jak Szekspir w stosunku do *Kroniki Holinsheda*, to jest postępuje torem wypadków, spisanych przez *Kochowskiego*. Jako wzór literacki jednak przyswiescatem utworowi głównie *Calderon*, zwłaszcza *Księżę nieśmiały* w przeróbce *Słowackiego*. — Trzecim, najdrobniejszym fragmentem (drukowana scena 6 aktu I, „Dziennik Literacki” 1860) tego okresu początkowego jest *Upadek i śmierć Jana III*.

Pierwszą natomiast wykończoną pięcioaktową tragedją Szujskiego jest *Halszka z Ostroga*, drukowana naprzód w „Czasie” (1859), wystawiona po raz pierwszy po czesku w Pradze, potem w Krakowie (1861). Ostrą krytykę *Siemieńskiego* wziął sobie Szujski do serca, zatem zmienił znacznie akt III, IV i V. W obiorze tematu nie był pierwszym: wyprzedził go *Kraszewski* (1838) i *Aleksander Przezdziecki* (1841)². Pierwszy skombinował byronizm bohatera (*Dymitra Sanguszki*) z grubym realizmem scenicznych; *Przezdziecki* natomiast dał dramat niemal solo-

Szujski w ostatecznej redakcji (1867) poszedł drogą pośrednią. Licząc się z warunkami sceny, odchylił się od *Szekspira*, porzucając luźną budowę. Zamiast *Szekspira* — po którym pozostał biały wiersz jedenastozgłoskowy — Szujski „zaczepił

¹ Dokładną bibliografię prac Szujskiego podaje drukowany *Spis prac naukowych literackich i politycznych...*, wydany przez Komitet wydawnictwa *Dział Józefa Szujskiego*, Kraków 1884; obszernie (choćto rozwickle) streścić dramatów opierał dr. *Leopold German*. *O dramatach Józefa Szujskiego*, „Przegląd Polski” 1889.

² Zob. *Próby dramatyczne*, Wiedeń 1841.

o wspomnienie dramatów Włótorza Hugo", na co sam zwraca uwagę ~~przedmowie~~. *Halaska z Ostroga* jest wśród dramatów Szujskiego najmniej Szekspirowska, a zarazem najmniej historyczna. Myśl o kulturalnej misji Polski na Rusi została zaledwo zlekka potrącona. Punkt ciężkości spoczywa na psychologicznym dylemacie w duszy bohaterki, skonstruowanym wedle recepty W Hugo, podobnie jak anachronistyczny bohater, waleczny, dzielny, namiętny, a zarazem rozmarzony i nieśmiały.

W *Jerzym Lubomirskim* (drukowany r. 1862, „Dziennik Literacki”), który stanowi jakby dalszy ciąg *Radziwiłłowskiego*, powraca Szujski na drogę Szekspira. Dramat ten, rodzajowo pokrewny utworom Szajnochy i Odyńca, zbliża się najbardziej do Szekspirowskich „historyj”. Akcję przytłacza tło historyczne: mamy tu trzy sejmy, dwie bitwy, cztery przeproszenia, kilkanaście monologów. Walka dwóch obozów i wielka ilość figur związane zostały tylko jednością osoby bohatera, który przedstawia nam się w pozie Hamleta, jako marzydzieł, działający niechętnie, i to tylko pod naporem obudzonej namiętności. Ten dramat psychologiczny płacze się i wikła z akcją polityczną, rozbitą na szereg luźnych epizodów.

Jak *Lubomirski*, podobnie i *Wallas*, „poemat dramatyczny w pięciu aktach”, jest tragedją dumy. Nie przeznaczal go autor dla sceny; w przedmowie narwał go „pomnikiem swoich myśli o naszych stosunkach przed wypadkami r. 1863”. Oglaszając zaś tę alegorię po raz pierwszy w r. 1867, posłużył się na starą modłę mistyfikacją, pisząc: „Dramat *Wallas* nieznanego i nieślanego poety znalazłem przypadkiem w jakiejś antykwarni. Datuje on z czasów walteriskotyzmu i ma widoczną barwę historyczną. Z drugiej strony są w nim zachcianki naśladowania języka i stylu, ba, nawet charakterystyki Szekspira”.

Typ tej tragedji — której bohater wjął także na chwilę wyobraźnię Słowackiego — przypomina znowu najbardziej „Kroniki” Szekspira. Rozpoczyna ją typowy obraz dwóch wojsk, angielskiego i szkockiego, rozdzielonych rzeką i ciskających sobie

nawzajem wyrwania i przewriska. Rzeź dzieje się w Szkocji między r. 1296 a 1306. Prócz Wallasa, idealnego bohatera narodowego, i Roberta Bruce, sieroty po królu Szkocji, który dopiera pod koniec dramatu wysuwa się na widownię, — wszyscy inni to hiperbolicznie scharakteryzowani przedstawiciele dumy, która prowadzi do zdrady sprawy ojczystej. Walka sprzecznych uczuć (zazdrości i patrijotyzmu) rozpiera tylko piersi Monteith'a, rywala Wallasa. Z ech Szekspira odzywa się konwencjonalny okrzyk króla szkockiego Balliola, który, przyjmując wieści o toczącej się bitwie, woła: „Dajcie mi konia... do piczła z taką wieścią! konia! konia! konia!” (akt II). Zamknął autor tragedję epilogiem, w którym „poeta mówi”, wyjaśniając alegorję i błaki związek tego jedynego dramatu z dziejów obcych z myślą o Polsce.

W innym rodzaju jest *Królowa Jadwiga*, „Dramat w pięciu aktach” (pierwsza redakcja 1860, „Dziennik Literacki”; grany w Krakowie 1866, zmieniony w wydaniu 1867). Sam autor zwraca na to uwagę w przedmowie, gdy pisze: „Szukając różnych form dla dramatu naszego, nie pominąłem i tej, w której Jadwiga występuje. Jest to szeroka i deklamatoryczna forma francuskiej tragedji, z którą łączyłem pewne przypomnienia greckie”. Uzupełnia to objaśnienie prolog, w którym „poeta mówi”, posługując się oktawą:

Wielki królom i ich obywatelom

Greckich postaw miała rzyś czyste,
A polskich dziełom oczy jej przysłysze.

Chwała jej wspaniali doł sławie sławianich,
Dziwili poludań sław polną spaknati,
Wspaniali doł sławie sławianich,
I Antygony greckiej rzyś wielki.

Podobnie, choć bez wskazań wzoru, charakteryzuje Szujski w prologu inne postaci dramatu:

Podjmując i tutaj temat nie nowy (po Niemcewiczu, Wętyku, Przecznieckim i biskupie Łętowskim¹⁾) i w ciągłym poszukiwaniu formy dla polskiego dramatu, zwraca się Szujski tym razem do wzorów zarzuconych, traktując swój temat podobnie jak Goethe w *Ifigenji* — *Królowa Jadwiga* już zewnętrznie przy pomina dawny typ francuski: akt I, II i przeważna część III-go odbywają się w sali tronowej krakowskiego zamku, podobnie jak 3-cia scena aktu IV-go; początek aktu IV-go i akt V toczą się w komnacie królowej, a koniec aktu III-go w krąganku francusko-śląskim, złęczonym tajnym przejściem z Wawelcem; tylko 2-gascena IV-go aktu (mieszkanie Jaska z Melsztyna) przełamuje zasadniczo stereotypową jedność miejsca.

Równie „francuskim” jest zasadniczy temat dramatu. Stanowi go walka w duszy Jadwigi pomiędzy miłością dla Wilhelma a polską racją stanu; ponieważ ta ostatnia zwycięża, byłoby to więc przeciwstawienie Antygony, dla której miłość poległego brata i obowiązek jego pogrzebu stanowi kategorię wyższego rzędu, aniżeli nakaz Krona.

Z tą koncepcją niezgodne są rysy poszczególne: więc charakterystyka Wilhelma, który, jak to zapowiada prolog, „sentymentalną bladłość ma na twarzy”, — a zwłaszcza realistyczne traktowanie postaci Jagiellły („księżę dziecinnej prostoty”).

Twardowski, „komedjo-dramat”, „bajną Calderońską płynący wymową”, — jak uprzedza autor w przedmowie, — nie leży w ramach naszej pracy; wspominały to fantastyczne widowisko, gdy dowodzi ono ciągłego oscylowania pomiędzy Szekspirem a Calderonem.

W dwanaście lat po Zborowskim podejmuje Szujski ten sam temat i doprowadza pracę do końca, rozszerzając tytuł na trzech braci Zborowskich (Andrzej, Krzysztof, Samuel). Zasadnicze motywy nie uległy zmianie, — odpadł jedynie pomysł miłości Włodkowej dla Samuela, a budowa tragedji rysowała na spoistości

¹ Zob. Łętowski i biskup, Samuel Zborowski i Jadwiga, *Biografie* (Warszawa), po 1899 r. (Wyd. Książki 1895).

Silniej zarysowała się łańcuch winy i kary. Krew, przelana jeszcze przez Marcina Zborowskiego, który zabił Dymitra Sanguszkę (co było tematem *Halazki z Ostroga*), a następnie przez Samuela, który ma zabójstwo Wapowskiego na sumieniu, — ta krew domaga się pomsty. Charakteryzuje autor postaci sposobem Szekspira: w ostrych, twardych, hiperbolicznych liniach, ze znaczną domieszką realizmu.

Tragedja pychy i walka jednostki z tłumem stają się ulubionym tematem Szujskiego w pełnym okresie dojrzenia jego zdolności dramatycznych. Motywy erotyczne zostają odsunięte w cień; obok „kroniki” także i rzymska tragedia Szekspira wskazuje drogę.

Maryna Miścisłówna, dramat w dwóch częściach, pisany w latach 1867—71 (ogłoszony w Krakowie 1876), obejmuje nieprzerwanym ciągiem lata 1604—12 i musiałby być na scenie pokazany w jednym wieczorze. Osoba bohaterki oraz innych ważnych figur (Sapieża, Mlechowiecki) a nadto ciągłość wypadków spaja ściśle tę dylogię. Maryna, pochłonięta żądzą władzy, już na początku wytycza drogę, którą pójdzie (a. I, sc. 9), przy pominięciu Belladyny, a pośrednio Lady Makbet, gdy fałszem zdobyty tron chce utrzymać za wszelką cenę. W dramacie tym osiągnął Szujski-dramaturg szczyt swego rozwoju: element polityczny umiał połączyć z dramatem psychologicznym, dając organicznie powiązaną i na kilku planach w dość przejrzystej perspektywie okazaną akcję. Widnokrąg dziejów Polski rozszerzył na Moskwę, a podkreślając antagonizm dwóch kultur, stał się poprzednikiem Nowaczyńskiego *Dymitra Samoszwajca*.

Dwór królewicza Władysława, *Śmierć Władysława IV* i używek *Śmierć Ossolińskiego* — stanowią nieskończoną trylogię Szujskiego, której bohaterem jest Jerzy Ossoliński. Część pierwsza, komedia historyczna, to jakby prolog do tragedji, pozbawiony ról kobiecych, przedstawiający młodego królewicza Władysława z hamletycznym rysem słabej woli. Jak Henryk w „kronikach” Szekspira, — tak królewicz Władysław pojawia się

w drugiej części, pisanej naprzemian wierszem i prozą, w charakterze króla Władysława, o 30 lat później. Głęboki pesymizm cechuje te ostatnie wielkie koncepcje dramatu Szujskiego¹.

Przez cały czas swojego rozwoju pozostaje ten dramat na drodze Szekspira, którą Szujski uważał teoretycznie za jedynic wskazaną i konsekwentnie tego się trzymał; w późniejszym okresie, gdy wyzbył się innych wspomnień literackich, jeszcze silniej zespolił się z formą Szekspira, którą teatrowi polskiemu przyswoił najpełniej; na tem też głównie polega zasługa historyczna Szujskiego-dramaturga.

Dramat Adama Bełcikowskiego różni się pod wielu względami od teatru Szujskiego. Nie jest wynikiem tezy, a zatem nie posiada żadnej tendencyjności. Nie unika elementów lirycznych, ale przeciwnie, motyw erotyczny wysuwa na czoło, i z predykcją, zwłaszcza we wcześniejszych utworach, uderza w ton patetyczny. A wreszcie — co najważniejsze — historycyzm stanowi podrodne znamię w dramacie Bełcikowskiego i służy zaledwo jako blade tło dla powikłań psychologicznych, niecałkowitych od chwili dziejowej. Związek dramatu Bełcikowskiego z Szekspirem jest też o wiele luźniejszy, aniżeli dramaturgji Szujskiego. W budowie uwidacznia się związek z „kronikami”, — w charakterystyce z dramatem psychologicznym Szekspira. To pokrewieństwo występuje przytem wyraźniej w późniejszych dramatach, — utwory młodzieńcze natomiast stoją w bliższym związku z dramaturgją niemiecką.

Tematy czerpał Bełcikowski z różnych dziejów. Pierwsza próba, pisanaprozą, gdy autorem miał lat 17, p. t. *Hunyady*, dramat w 5 aktach (ogłoszony w 1870 r.), z Szekspira ma bodaj tylko budowę, niekrępującą się zmianą miejsca. Zresztą styl tego dramatu jest dziwnie „pseudo”: obfituje w szerokie opowiadania, zdobne w homeryckie porównania (np. opowieść Hunyadego o odsieczy

¹ Używał Krasiński czas obywatelskiowe dramaty *Kopernik* i *Dziękuję ci Koffmannie* — o małą z Szekspirem nie sągillnego

Belgradu), liczne interjeksje, *prosenas historicas*, parafrazy nieomal w rodzaju Trembeckiego, którego młodociany autor cenil wysoko (np. „nareszcie kropla radości orzeźwia mą duszę” = ucieczyłem się). Patoś dźwięczy tu niezbyt szerzej, tyradyzującą posmakkiem niemieckiego stylu. Charakterystyka operuje szablonami: Jest idealnie szlachetny Hunyady — i potworny intrygant hr. Urban, który, może pamiętając Szekspira, wynajmuje „dwóch ludzi z gminu”, narazie nie dla celów skrytobójczych, ale dla rozświetlenia katastrofalnej w swych następstwach plotki. Konwencjonalne sprężyny: miłość, zemsta, chęć władzy — poruszają akcję tego dramatu, który jest typowym plodem pióra studenckiego.

Druga próba młodzieńcza Belcikowskiego: *Adam Tarło*, dramat w 5 aktach (napisany w 9 lat po *Hunyadym*, drukowany 1869) — cofa się w przeszłość Polski, a mianowicie w czasy Augusta III (rok 1744). Pisany jest Szekspirowskim wierszem białym, o jedenastu zgłoskach, odtąd stając miarzą utworów dramatycznych Belcikowskiego. W wykonaniu nosi charakter raczej hiszpański, aniżeli angielski: zasadniczym motywem jest nadmierne pocięcie honoru, które powoduje aż dwa pojedynki (pierwszy przerwany), a wkońcu prowadzi do podstępnego zabicia Tarły przez intryganta Korffa (alter ego Urbana z pierwszego dramatu) oraz otrucia się Izabelli Poniatowskiej, kochającej bez wzajemności bohatera tytułowego.

Następuje osiem lat przerwy, po której Belcikowski wraca na opuszczoną niwę dramatu. Tym razem objęta za temat legendę Wancjijską i pisze wagedę w czterech aktach p. t. *Franciszka di Rimini* (ogłoszona 1873). To włoskie, nienawidź i walka dwóch rodów, zakończona zresztą na wstępie podstępem małżeńskim Lanciotta Malatesty z Franciszką, wreszcie charakterystyka Lanciotta, na modłę zarówno Franciszka Moora, jak i Ryszarda III, — to motywy sankcjonowane przez sztukę Szekspira. W kolorycie tkwi dużo sentymentalnego liryzmu, który wypowiada się w monologach i dialogach Paola Malatesty z Franciszką, przypomni

nając ton *Romeo i Julia* W krwawem zakończeniu Landotto, szarpany zaciętością jak Otello, zabija brata, — Franciszka wypija *taudane*, a *Landotto*, nabrawiony przekonania, że kona nie dopuściła się wiarołomstwa, — sam się przebija.

Po *Franciszce* następuje *Knuta i Bonarówna*, dramat w pięciu aktach z epoki Zygmunta I (ogłoszony 1875). Jest on cofnięciem się w rozwoju Belcikowskiego. Już jakby szablonowo przedstawia nieszczęśliwą miłość pary, rozdzielonej różnicą klasową i wiary (Bonarówna jest córką mieszczanina-dysydenta). Do połączenia nie dopuszcza Bona, oraz jej narzędzie, intrygant Pelka; spowodowała to katastrofę w postaci samobójstwa Kmity, który rezuca się w przepaść zeskały zabierzowskiej. Nowym rysem historycznym, uitym epizodycznie, jest sprawa polskich innowierców, których rzecznikiem jest stary Bonar. Całość cierpi na brak dramatycznego skupienia, popadając w panującą u nas manierę dialogowanej kroniki.

Tę samą wadę ma *Król Mieczysław II*, dramat w pięciu aktach (napisany 1876, drukowany w całości dopiero 1888), uwieczony pierwszą nagrodą na konkursie krakowskim. Jest to kronika dramatyczna, obejmująca dziesięć lat panowania Mieczysława II. Ciągłe zmiany miejsca, widowiskowe sceny proklamacji króla na sali koronacyjnej, bitwy z Niemcami, charakterystyka w grubych rysach wielkich i potężnych namiętności — to spadek po Szekspirze; w galerji figur drugorzędnych wyróżnia się groteskowa postać dworzanina Masława, przypominająca nieco Ślaza.

Jeszcze gorzej przedstawia się *Król Władysław Warneńczyk*, dramat w 5 aktach (1877), podejmujący pierwotkowy temat polskiej dramaturgji po Rzewuskim i Niemcewiczu. Ten sam motyw złamania przysięgi staje się powodem katastrofy. Wyjątkowo wyklacza autor wszelki erotyzm, budując osnowę dramatyczną wyłącznie z intrygi chytręgo kardynała Cesariniego. Choć jednak zmienił budowę dawnej tragedji „narodowej”, — nie otywił ani trochę tematu, dając bezduszny szablon dramatu intrygi. Dla

tego ten nowy Warnet czykodziwnie przypomina swoich poprzedników, stanowiąc pouczający przykład inercji twórczej, której nic a nic nie pomógł przemiana stylu.

Pragnięcie dramatyczne (opublikowany 1878), tylko zdaleka potrąca o polskie tło, wspominając o zatargu Łokietka z Zakonem Krzyżaków. Na pierwszy plan wysuwa się znowu erotyzm: miłość wysłannika i wodza Krzyżaków Botenstein, do Wioli, żony króla czeskiego Wacława III. Dramat wewnętrzny opiera się na premisach pokrewnych *Francesca di Rimini*: w duszy bohatera wre walka między nakazem miłości, zwierzonej mu przez Zakon i zaprzysiężonej, a miłością do Wioli. Nie umiejąc wybrać, Botenstein zabija Wacława, przeczecio zadającios sprawę krzyżackiej. Czując własną winę, pozbawia się życia, a na ten widok truje się Wiola.

W *Focjusz* (tragedja w 5 aktach) wkracza Belcikowski na teren dziejów Konstantynopola w VI wieku po Chrystusie; w tej tragedji, której istotnym tematem jest znowu powikłanie psychologiczne, staje Belcikowski najbliżej Szekspira, już nie tylko w budowie, ale i w układzie sytuacji dramatycznej. Przypomina ona tywo *Hamleta*. Focjusz, syn Antoniny, żony wodza Belizarjusa, znajduje się w ciężkim położeniu moralnem. Widzi, że matka zdradza ojca niegodnie, ale z drugiej strony obawia się zburzyć szczęście ojca przez wyjawienie mu prawdy. Gdy zaś to uczynił, Belizarjusz, zakochany w Antoninie, daje się uwieść kłamstwu, że Focjusz popełnił oszczerstwo. Obowiązku tedy zemsty musi dopełnić syn; nie mogąc jednak zdobyć się na czyn matkobójstwa, zmusza kochanka Antoniny, ażeby on sam zamordował jego matkę. Jak w tragedji antycznej, słychać krzyk mordowanej poza sceną (a. V, sc. 5), potem córka Belizarjussa, Joanna, wiesz się na belce okrętowej, a Focjusz przebija się.

W charakterystyce bohatera, posługującego się częstomonoologiem, rysują się wyraźnie cechy *Hamleta*. Oto np. mówi o nim ojciec:

Fiński lubi szarok i czarny
i zawsze dalszym był djalaktycznym

Lub też on sam rozważa (a. I, sc. 10):

Jakże mam karzyć, że gdy wstający wokoło
W szaleństwie żyć się szukają śródrycy,

~~Spiesz się, jak przysięgam, że wam
Wszystko powiem, co mi się przydarzy.~~

O, jak mi dokoła przysięgał szaleńcy!

To sławiono, wspaniałe słowa jego,

Jakim bezczynnem przysięgał on jaćmi!

Najlepszy dramat Belcikowskiego *Bolesław Śmiały* (pięć aktów, wyd. 1882) — jest próbą objęcia całokształtu winy i kary nieszczęśliwego króla. Rzecz dzieje się w czterech aktach w Krakowie (na Wawelu i Skalce), w akcie ostatnim w Osojaku, zestawia zatem razem tereny działania dramatów Wętyka i Hoffmana oraz tragedji Korzeniowskiego. Z utworem Wętyka pozostaje nadto dramat Belcikowskiego w bliskim związku. Wprowadza motyw uwiedzenia Krystyny, żony Mścisława, przez Bolesława i zemstę zdradzonego męża. Ale odpodobnia ten motyw przez to, że odbiera Krystynie pozę Andromachy, a przez wzajemną jej miłość zmniejsza winę króla. Podobna nadto jest charakterystyka obu głównych postaci, króla i biskupa, którą już współczesny recenzent sztuki Wętyka (1816) nazwał „Szekspirowską”. — Szerszy użytek czyni Belcikowski w tym dramacie z elementu widowiskowego. Przedstawia prowokacyjną ucztę króla, który, posadziwszy obok siebie miłośnicę, oczekuje przybycia biskupa. Ten wchodzi z procesją i wyklina Bolesława. Akt IV rozgrywa się po zabójstwie Stanisława, przed kościołem na Skalce. Otwierają się wrota świątyni, występuje z nich dwunastu księży, z tych jeden w czerni, nadto kardynał-legat; odbywa się rytuałny obrzęd „wielkiej klątwy”, poczem zbuntowany tłum toczy na ulicy walkę z „królewskimi”. Tenże charakter widowiska nosi akt ostatni. Scenę wypełnia z pobożną

pieśnią na ustach procesja polskich pielgrzymów, ciągnąca do Rzymu, a wśród niej pokutująca Krystyna. Tymczasem w pu-
stelnicy oeli dogorywa zakonnik — król Bolesław.

Dwie ostatnie „tragedje” autora *Przekupki warszawskiej* opiewają dzieje mityczne Polski i wiążą się ze sobą treścią Rzeczowo pierwszą jest *Korona Lechów*, dramat w pięciu aktach. Wprowadza tu autor po raz pierwszy pierwiastek fantastyczny, którego dotąd starannie unikał (tak jak i Scujski), oraz zbliża się w motywach do *Makbeta*. — Rozpoczyna się słowiańską sceną wróżenia z misy: wróżba zapowiada, że Wanda, córka wojewody Kraka, zostanie królową, oraz że jeden z synów Kraka padnie z ręki brata. Mit o wawelskim smoku transponuje autor w sposób oryginalny. Nie smok, ale czarnoksiężnik Hagon wraz z żoną Welidą, znającą również tajemnice magji, mieszkają w ja-
słoni wawelskiej i są w posiadaniu korony Lechów. Na jej zdoby-
cie wybiera się Wanda i obaj jej bracia, Krak młodszy oraz Lech. Napaścono Welida wzywa pomocy Czarnego Ducha. Nie-
winne spojrzenie Wandy paraliżuje moc czaru, Krak zaś zabija Hagona i zdiera z jego głowy koronę Lechów. Równocześnie jednak Lech popada w sidła uroku Welidy, która podszczuwa go do zabicia Kraka w czasie snu. Zbliżenie tej sceny (a. IV, sc. 7) do *Makbeta* jest bardzo widoczne. Lech po morderstwie wychodzi na scenę napół przytomny, trzymając w ręku nóż zakrwawiony, — i mówi:

Jak się nie zbażni! a spół tak słodko,
Raz tylko wstęchnął i wstęchnął tak głęboko...

Tymczasem głos rogu zapowiada nadciąganie orszaku my-
śliwych. Zaczem Welida radzi, w duchu Lady Makbet po zabi-
niu Duszkana:

Podnieć krzyk wielki, płacz, zalamaj dźwięki,
Knij bogu, znova wzywaj ich siości —

... ..
...! podnieć szturcie się zabójcom, tożnie tu
Pokażcie miścaem...

Następnie jednak Wellda sama demaskuje mordercę, który zostaje skazany na banicję, Wanda zaś, jeszcze za życia ojca, jest obwołana królową. W scenie ostatniej stary Krak ma wisję makbetowskich czarownic. Genjusz Narodu prezentuje mu korowód przysałych zjaw historycznych, które prowadził Bolesław Chrobry, zamyka zaś — Mickiewicz.

U kolebki narodu, dramat z dziejów mitycznych w pięciu aktach (1891), to dzieje Wandy, a zatem dalszy ciąg *Korony Łochów* i jeszczejeden próba udratyzowania ponętniejszej legendy. Bohaterka przybiera w niej pozę Dziewicy Orleańskiej, — z mieczem i chorągwią w ręku odpiera najazd Rytygiera, gdyż pragnie sama rządzić i chce oczyścić kraj ze zmyły bratobójstwa. Lecz stoczywszy zwycięsko pierwszą bitwę, traci siłę, gdy, jak bohaterka Schillera, poczuła ziemską miłość, zetknąwszy się osobiście z Rytygierem. Honor jednak nakazuje jej odrzucić propozycję małżeństwa, co staje się powodem samobójstwa niemieckiego księcia. Jego brat, Olaf, wznawia walkę i zadaje klęskę wojsku Wandy. Pragnie nasycić zemstą i jedynie za cenę śmierci Wandy gotów jest zawrzeć pokój. Ten warunek Wanda, złamana duchowo i fizycznie, chętnie przyjmuje, a śmiercią w falach Wisły chroni kraj od pogromu.

Tak więc zaczął i skończył Bełkowski swoją twórczość dramatyczną, opierając się na wzorach niemieckich. Ale zarówno przez nie pośrednio, jak i wprost, posługiwał się typem sztuki Szekspira, która w drugiej połowie XIX wieku aklimatyzując się całkowicie na deskach polskiej sceny.

Z chwilą, gdy dokonał się był ten proces aklimatyzacji, bezpośrednie korzystanie z wątków i motywów Szekspira staje się rzadkie i sporadyczne. Wytwarza się w literaturze naszej drogą przedziwną analogii drugi typ tragedii „narodowej”, modelowany na wzorce Szekspira i jego uczniów, jak pierwszy oparł się na francuskiej modle. Że ten typ drugi mógł głębiej, niż pierwszy, dotrzeć w głąb polskiej psychiki — to oczywiście

konsekwencja, która tkwi w jego podstawie. Na drodze tej urodziła się konieczność odtworzenia „kostiumu narodowego”, celowa dążność do restytucji przez teatr kolorytu dziejowego, koncepcja historii jako nauczycielki życia, zejście papierowego szczytu bezwzględnej idealizacji na rzeczywisty grunt prawdy żywej, zdobywanej jednocześnie przez intensywny ruch naukowych badań naszej przeszłości, utylitarne pojęcie sceny jako kazałnicy, znaniejuł tragedji polskiej w epoce rozbiorach, obecnie teoretycznie i praktycznie głębiej i szerzej postawione przez Stupickiego, a podzielane przez innych autorów historycznego dramatu.

Budowa sztuki jest Szekspirowska — lecz treść wewnętrzna, rysunek charakterów, może nosić ślady dawnej, francuskiej koncepcji. Pouczające pod tym względem są trzy dramaty Ludwika Kondratowicza (Syrokomli), pisane dla sceny wileńskiej u schyłku życia i twórczości Syrokomli. Mają one za cel pod osłoną przeszłości i na przykładzie z dziejów działać krzepiąco na jęczącą pod obuchem moskiewskim Litwę. Przyjęty z entuzjazmem *Kaiser Karlis* (1858) dramatyzuje heroiczny czyn dowódcy zamku ołatyńskiego z końca XVI wieku (1587). Bohater tytułowy strzela z armaty do jedyne go syna, którego oblegające wojsko Maksymiljana wzięło za zakładnika, chcąc za cenę życia Zygmunta wymusić na ojcu poddanie twierdzy. Ten sam motyw zwycięstwa „enoty” stanowi ideową osnówkę obu innych dramatów *Syrokomli*: w *Wyroka pana Kaszimiera* stary rycerz Gnoński przebija syna za to, że zdradził ojczyznę i walczył po stronie Szwedów; w *Mołnowłodach i Sierocie Zofii* księżniczka słucka, oddaje rękę zienawidzonemu wrogowi, byle tylko połotyć kres walce bratobójczej. Nie jest to Szekspir — ale Corneille, piewca surowej enoty Horacjusza.

~~W~~ ~~inni~~ ~~dramaturdzy~~ lat siedemdziesiątych pójda zasadniczo drogą Szekspira, kombinując nadto inne, starsze lub młodsze, elementy europejskiego dramatu. Wincenty Rapacki tworzy ulubioną przez siebie, romantyczną kolicję pomiędzy jednostką

a tłumem, równie chętnie używaną przez Szujskiego w ostatnich dziełach; postaci rysuje w wymiarach nadnaturalnych, poręczne w złem lub dobrem, impulsywne. Z naszego stanowiska interesują nas bliżej te dramaty, w których autor *Włosa Stwożra* uwzględnił szerzej tło dziejowe a w postaciach głównych dał na wzór Szekspirowski ludzi, porwanych żądzą czynu dla zdobycia lub utrzymania władzy. Takim jest *Mazur Czart* (1876) i pokrewny mu *Maczo Barkowie* (1878). Wspomnieć bliżej mu sily o pierwszym z nich, dramacie w 5 aktach „z legend i dziejów XIII stulecia”, poświęconym „cieniom Karola Szajnochy”. Bohaterem jest Konrad Mazowiecki, którego sam autor określa w przedmowie jako postać „demoniczną”. Echa Słowackiego, względnie Szekspira (*Król Lear*), brzmia tu wyraźnie. Wśród wielu sprętych obfitej akcji do ważniejszych należy walka krzyża z pogaństwem, oświetlona na sposób *Mindowego*. Lutnista Warmo ma rysy wenedyjskiego harfiarza z *Lilli*, — Agafia, żona Konrada, pozostaje w bliskim pokrewieństwie z Gwinoną. Gdy stary Krystyn z Gozdawy karci okrucieństwa Konrada, — Agafia bęc go w twarz, syn Mieszko targa i obcina brodę (zaco przeklęty, popada później w obłąkanie), a Konrad woła: „Wylup mu oczy, schowam je do pudra!” (a. 4, sc. 12). Autor wprowadza ludową postać czarownicy Jawnuty, która na obogu podróży z Łysej Góry, i przedstawia rytualny obrzęd ofiary z turaw świętym gaju. Budowa sztuki jest luźna, pełna ubocznych epizodów, zmieniająca co chwilę teren akcji; wiersz biały, jedenasto- lub dziesięciogłoskowy, w tym ostatnim wypadku o męskich zakończeniach, nadto w chórach kapłanów i ludu zmienny w rytmie i rymowany. Dykcja często realistyczna, nawet — w odezwaniu się Konrada — trywjalna.

Wspomnijmy jeszcze *Odsiecz Wiednia* (1883) Rapackiego, temat opracowany również w „obrazie dramatycznym” Bełkowskiego, usiłujący odtworzyć — ~~stanie~~ ^{stanie} dwóch wiar i dwóch cywilizacji (zachodniego chrześcijaństwa i wschodniego islami-

zmu), po Szekspirowsku przeplatającej wielkie, uroczyste sceny epizodami komicznymi i satyrycznymi.

W kierunku prehistorji Słowian oraz dziejów innych pobratymczych narodów słowiańskich rozszerza skalę polskiego dramatu Bronisław Grabowski, opierając się na własnych badaniach i poszukiwaniach naukowych. *Mielisój i Swanhilda*, tragedia w pięciu aktach (1876), oraz *Syn Margrofa*, „tragedja z X-go wieku, w pięciu aktach” (1880) – rozprowadzają epizodyczny motyw Romanowskiego, przedstawiając rozpaczliwą walkę Słowian połabskich z naporem niemieckim w latach 965–7. Każdy akt dzieli się tu na obrazy, miejsca ustawicznie zmienne, ~~wiersze~~ (już ~~wiersze~~ wstępy) biały, ~~jednomyślny~~ ~~prawy~~ ~~prawy~~ prozą. W *Królestwie Marku* (1880) zbudował Grabowski „dramat z podań południowo-słowiańskich w 5 aktach” na tle walk z Turkami; w *Domnie Rozandzie* (1886) sięgnął do dziejów wołoskich z połowy XVIII wieku, ubocznie potrącająco Polskę (Piotr Potocki); w *Prorokisi wreszcie*, noszącej także podtytuł *Światło w ciemnościach* (dramat historyczny w 5 aktach, 1900), wyprowadził na scenę Braci Czeskich (Amos Komeński), a dwa akty ostatnie rozegrał w polskiem Lesznie.

Dramaty obu poetów, Adama Asnyka i Fclęcjana Faleńskiego, noszą w rysunku charakterów wiele znamion klasycznych. Są to naogół postaci jednolite, słabo zróżniczkowane, bez większych załamów i komplikacyj wewnętrznych. Z tego powodu *Kiejstut*, „tragedja w pięciu aktach”, Asnyka niezbyt daleko odbiega w charakterystyce od *Kiejstuta* Niemcewicza. Bohater tytułowy jest podniosły, szlachetny, ofiarny, powodowany jedynie sprawą obrony Litwy przed Krzyżakami; Jagiellonatomieś, jak w tragedji Niemcewicza, chytry, podstępny i zmienny. W motywach użyty został ten sam zasadniczy wątek podstępnego uwięzienia Kiejstuta, który jednak ginie nie samobójstwem, lecz z ręki wysłanników Marii, żony skazanego na śmierć przez Kiejstuta Woydyłły. Dramat zemsty Marii, wpleciony w akcję główną,

jest, wraz z charakterystyką tej postaci kobiecej, Szekspirowskiego pochodzenia, podobnie jak rozrywająca główny tok sprawa Konrada Batawta, Aldony i Halbana, wzięta z poematu Mickiewicza (*Konrad Wallenrod*), z nadto budowa całości, inscenizacja aktu trzeciego (okolica między Włosem a Trokami: na wzgórzu obóz krzyżacki) oraz wiersz jedenastozgłoskowy, naprzemian rymowany.

Wczesniejszy dramat historyczny (w 5 aktach) *Asnyka* p. t. *Cola Rienzi*, „prozą oryginalnie napisany” (1873), tworzy bohatera na sposób Konjolaana Szekspira. Cola Rienzi, wybrany trybunem ludu, musi uchodzić z Rzymu, gdyż zraził sobie tłum domą, bezwzględnością i popędliwością. A jednak pobudki jego czynów — idea zjednoczenia Włoch, rozbitych i upodlonych — są najpiękniejsze. Celem swojego nie spełnia, — opuszcza go nawet żona, wyznając miłość dla przyjaciela, Gwidona. Mimo wszystko, Rienzi ginie niezłamany na duchu, wierząc, że idea jego zwycięży. Całość, mimo długich rozmów i opowiadań, ma budowę zwartą, dochowując w obrębie każdego aktu jednoci miejsca, co w tym czasie „kronik” dramatycznych napotyka się niezbyt często.

Felicjan Faleński zwrócił się do dramaturgji w wieku dojrzałym (miał wówczas lat 46), czytany przedtem gruntownie w tragedji antycznej, w Calderonie, w tłumaczonych przez siebie Szekspirze i Wiktorze Hugo. Zasadniczo jednak dramaty Felicjana, zarówno w doborze tematów, jak w ogólnym tonie i konstrukcji, dalekie są od romantycznego bezładu i nadmiaru treści. — Tylko *Królowa*, dramat w pięciu aktach (1888), jest historycznym dramatem pobikim, na temat opracowany niedawno przez Szejnkiego: Jadwiga odrzuca Wilhelma dla dobra Polski i zgadza się na małżeństwo Jagielly. W wykonaniu jest to postać wyższa nieporównanie, psychologicznie i artystycznie, od swoich poprzedniczek w dramacie. Akt pierwszy operuje zbiorowymi scenami tłumu; nowa postać trafia się Piesia, kryjącego pod maską humoru miłość do Jadwigi, jest żywym odbiciem patia z *Marji Stuart*

Słowackiego. Kompozycja żałosci spójna i harmonijna; wiersz biały, rymowany w żywych miejscach, przeplatany prozą w ustępach pospolitych, zawiązuje się pod koniec w piękne tercyny.

Obok dramatu z historii: Polski pisze Faleński utwory dramatyczne z różnych epok i narodów. Najwcześniejszy: *Syn gwiazdy*, w trzech aktach prozą (oprócz prologu, pisanego białym jedenastoogłoskowcem), przedstawia walki żydów z Rzymianami za Hadrijana, w II wieku po Chr. Do akcji głównej wprowadza romantyczny motyw miłości bohatera tytułowego do rzekomej siostry; stylem, obfitującym w przenośnie, zbliża się do dykcji dramatu Wiktora Hugo; w budowie oznacza każdy akt imieniem głównej jego postaci (Akiba, Bereszyth, t. j. Syn gwiazdy, i Miriam); nadto akt II i III, rozgrywające się w tej samej komnacie zamkowej, przywracają dawniejszą jedność miejsca.

Opracowuje Faleński tematy greckie i rzymskie. Pisze tragedję na modłę antyczną: *Alitea* (1875), stanowiącą precedens *Melagra* Wyspiańskiego. Komponuje trylogję rzymską p. t. *Gród siedmiu wzgórz* (1896). Część I: *Junjusz Brutus*, to apoteoza republikanizmu, sarowej cnoty rzymskiej, poświęcenia wszystkich dla idei; *Sefoniszę* przenosi akcję do Kartaginy, w czasy wyprawy i pogromu Hannibala; *Ataulf* — rok 412 po Chrystusie, rozkład Rzymu, upadek cnót heroicznych. Dramaty to pisane prozą, każdy określony jako „sprawa w 5 odsłonach”; dwa pierwsze oznaczone w poszczególnych odsłonach imionami głównych postaci; każdy wreszcie dochowuje jedności czasu i miejsca.

Florynda, „sprawa trzydniowa” — to pokłon w stronę Calderona. Rzecz dzieje się w Hiszpanji w VIII wieku po Chr., na tle walki z Maurami. Na podobieństwo hiszpańskich *faras* akt każdy nazywa się „dniem”. *Franceszka z Rospeny*, „sprawa w trzech odsłonach”, opatrzona mottem z *Króla Duchy*, jest powtórnem opracowaniem *Dantjaki* temat, w charakterze bardziej klasycywnym — *mitteli* tragedja Bełcikowskiego. Wszystkie trzy odsłony rozgrywają się w tej samej klasycznej „komnacie w pałacu”. Postać tytułowa silna, energiczna, nie — jaku Bełci-

kowskiego — liryczna. Lanciotto wysuwa się dopiero przy samym końcu, zabijając przy akompaniamencie piorunu Paola i Franceskę. Kończy zwrot do Dantego, by uwiecznić w pieśni „te dwa istnienia w Dołi sięj usłudze”.

Klasycyzm Faleńskiego doprasza się o odrębne studjum, które mogłoby stanowić *prolegomenon* do antyku Wyspiańskiego. Jest w dramaturgji Felicjana widoczne wznowienie dawno już — u nas i zagranicą — postawionego problemu dajenia do syntezy zarówno klasycznych, jak romantycznych elementów w dramacie. To zapewnia odrębne stanowisko sztukom Felicjana w dziejach polskiego dramatu.

W obrębie ogólnego typu odmienny charakter noszą kreacje dramatyczne dwóch epigonów romantyzmu: Leonarda Sowińskiego i Kazimierza Glińskiego. Tragedja Sowińskiego *Na Ukrainie* (w pięciu aktach, z prologiem i epilogiem, 1873), już tem różni się od wszystkich innych, że usiłuje ująć w kształt sceniczny klęskę 1863 r., oglądaną z bezpośredniej odległości czasu pod kątem widzenia kresowych i społecznych powikłań. „Chodziło nadewszystko — pisze autor w przedmowie — o uwydatnienie żywiołów, które występowały w postaciach i wypadkach ostatniego powstania. Wskazane to są one w szybko przesuających się obrazach, w osobach i chwilach niewiele.. O ile złozenie podobne dało się pogodzić z wymaganiami pewnej formy klasycznej, o tyle usiłowałem zadość uczynić takowym, oglądając się nawet na warunki sceniczne”.

Przez formę klasyczną nie rozumie autor bynajmniej antyku. *Na Ukrainie* jest dramatem o zupełnie luźnej budowie. Prolog rozgrywa się w r. 1841, akt I i II w r. 1862, pozostałe w r. 1863. Miejscem akcji jest majątek ukraiński Pilawa, Kijów i etap poza Uralem (epilog). Elementy liryczne i opisowe przytłaczają budowę sceniczną: właściwa akcja opiera się na tarczach pokor „ukraińskich”, różnicach klasowych warstwy chłopskiej i szlacheckiej, konflikcie konserwatyzmu i bardzo skrajnych bazyl

radykalnych. Nieboska Krasitskiego z bardzo mglistej oddali patronuje temu dziełu; bliższy mu jest nowy, społeczny ródz francuskiego i niemieckiego dramatu. Wiersz, bardzo rozmaity, od 7 do 15 zgłosek, pobrzmiewa dykcją Słowackiego, którego *Grób Agamemnona* rozpoczyna akcję w tym akcie.

Bliższym poeji romantycznej a przytem i sztuki Szekspira jest Kazimierz Gliński. Jego młodzieńcza „tragedia w pięciu aktach” p. t. *Obląkani* (1882) wiąże się bezpośrednio z Szekspirem i Słowackim. Pisana jedenastozgłoskowym wierszem białym, miejscami rymowanym, przedstawia typowo hamletyczne powikłanie i na wzór królewicza duńskiego modeluje duszę bohatera, który nosi wymowne imię Gustawa, podczas gdy matka nazywa się Amelją. Już za życia męża związała ona stosunek miłosny z Rogierem, nauczycielem i wychowawcą Gustawa, który duszę młodzieńca zatruł jadem niewiary i pesymizmu. Sam Rogier ma się za „syna nędzarza i wyrobnika”, który „gnany przez jakieś niepojęte żądzeznaczenia, bogactw”, dla osobistych, materialnych celów opętał Amelję. Tajemnica matki odsłania się świadomości Gustawa na początku akcji, wypychając go w sytuację Hamleta: czuje potrzebę zemsty, a nie może zdobyć się na czyn. Prawi o tem w długich monologach, skarżąc się: „O! jakże moja myśl jest obląkana! | O! jak odwagi i sił mi brakuje!”... Aby odsunąć myśl i uwagę Gustawa, Rogier próbuje zająć go miłością. Za pośrednictwem Pafnucego, który jest napoły Świętoszkiem („modlitwa w głębie, a w sercu djabełstwo”), a napoły Falstaffem, — podsuwa Rogier Gustawowi Halinę (nie wiedząc, że to córka Rogiera), wnuczkę zubożalego żołnierza napoleońskiego, Hilarego Bąka, który ma niejedyn rys wspólny z Horacjuszem. Gustaw uwodzi Halinę, ta zaś kołczy jak Ofelja, rzucając się w obląkaniu do rzeki. Równocześnie niemal umiera Hilary i truje się Amelja — a okropnościom tym towarzyszy ryk szalejącej burzy. Styl tej karykatury *Hamleta* wzorowany jest na Słowackim.

Podobny duch romantycznego epigonizmu przenika dwa

dramaty Glińskiego: *Annę Firlejówną* (1885) i *Almanzora* (1889), wydane następnie w jednej, wspólnej edycji (*Dramata*, Warszawa 1893). *Anna Firlejówna* zbudowana jest z legendy odrzykońskiej: przedstawia nieszczęśliwą miłość córki wojewody do wojennego jeńca, Mściława Bogorzi, którego pan na Odrzykoniu każe wkońcu bić na pal, potem Anna rzuca się w przepaść. Ważną rolę gra w tej tragedji obłąkana Staszka, skrzywdzona ongiż przez Firleja, utrzymana w duchu Byrońskim. — *Almanzor*, o wiele dojrzalszy jako dzieło sztuki, rozgrywa się w Hiszpanji w wieku XI i jest dramatem zemsty kochanki, która doprowadza do samobójstwa bohatera tytułowego.

Bliziej musi nas zająć *Król Bolesław Śmiały*, — jeszcze jedna próba wyzyskania tragicznego konfliktu króla z biskupem (1896). W przedmowie do Ignacego Malinowskiego zawiadamia autor, że „jest to środkowy dramat zamierzonej oddawna trylogji”; w wierszowanym prologu określa bliżej założenie dramatu, gdy pisze: „Królu! całuję z czią twój płaszcz monarcho, | Święty! nie gaszę kręgu u twój głowy... Zwały się z sobą dwie siły olbrzymie: | Miecz i krzyż wielkie podźwignęły dłoń”. Jakoż w późniejszym wydaniu nastąpiła zmiana tytułu: *Duże moce, tragedia płaszcza, 1079 rok*.

Zamiar rehabilitacji króla Bolesława nie był u nas nowym; wszak już Antoni Hoffman w tragedji swojej (1815) oznaczył podobną tendencję, a Wiczykowi wzięto współcześnie za złe zbyt czarne odmalowanie charakteru króla. Gliński rozszerzył jednak zagadnienie, zdejmując je z barków dwóch ludzi i przenosząc na teren walki dwóch władz, państwa i kościoła. Jeszcze silniej przytem zaakcentował Gliński nieugiętość Bolesława. Gdy jużpo dokonaniem zabójstwa kardynał-legat, przysłany z Rzymu, gotów przebaczyć i zdjąć klątwę „za cenę poddańczej przysięgi”, — Bolesław odrzuca ten warunek. „Złamany, lecz nie rzucony pod stopy nieczyje”, z mieczem w ręku toruje sobie drogę poprzez ustępujący mu, zbuntowany tłum. Wybiera się na Węgry celem zdobycia korony węgierskiej. — o pokucie

w Oszjaku nie wspomina ani słowem. — Motyw miłości dla Krystyny został dochowany, lecz przybrał ton namiętny, liryczny, gotowość wzajemnej ofiary i poświęcenia.

Nowym zato jest rys realistyczny, który tragedję tę odróżnia od wszystkich poprzednich. Pisana jest prostą, lekka zarchaizowaną, językiem Sienkiewicza z trylogji. Tworzy szereg figur rabszarych (Czapla, pieczętarsz, Czolgan, jego posługacz, Ogonowa, ochmistrzyń), sceny podniosłe i tragiczne przeplata, na sposób Szekspira, epizodami groteskowemi. W akcie V-ym wprowadza na scenę cięć Biskupa, który, jak ojciec Hamleta i duch Wojewody w *Młocystyńskim*, posuwa się poza kolumny i znika w przytęgłym pokoju.

Dramat patriarchy polskiego pozytywizmu, Aleksandra Świętochowskiego, może pozostać w luźnym jedynie i odległym związku ze sztuką Szekspira. Ziarno hamletyzmu tkwi niewątpliwie na dnie kreacji panującego w tym dramacie typu: jednostka w walce o wolność osobistą, o silnie rozwiniętych tych skłonnościach do autoanalizy, posługująca się zwręcznie i dowcipnie dialektyką o dykcji obrazowo-abstrakcyjnej. — to Hamlet zmodernizowany, wykarmiony lekturą Nietzschego i filozofji pozytywistycznej. W utworach dramatycznych Świętochowskiego napotyknemy nawet jedną scenę, żywo przypominającą *Hamleta*. Znajduje się ona w pierwszej części trylogji *Niesmier telne dusze*, zatytułowanej *Ojciec Makary* (dramat w 3 aktach, 1876). Bohater tytułowy prowadzi z bracińskim Jacenty dialog na temat ukutych konwenansów, o pojęciu dobra i zła, o pozornej a istotnej moralności i p.: interlokutora przewyższa ojciec Makary nierozumieniem rozumem, zdolnością wnioskowania, — przynosi argumentacji — mieszra go niepodobnym posuwa łaci czy: „Idź, powiedz podobnym sobie, że ja w chórze modlić się nie będę, bom oszalał”, czemu Jacenty daje wiarę i usuwa się przerażony (akt III. sc. 1).

Jest to całkiem wyjątkowy przykład bezpośredniego ccha

Szekspira w dramacie Świętochowskiego, który wypowiada się najlepiej w drobnych obrazkach i dialogach oraz w świetle starożytności Grecji i Rzymu (*Antea — Ateny*, IV w. przed Chr.; *Na targu — Ateny*, V w. przed Chr.; *Aspazja*, czasy Peryklesa; *Pouzanyjusz — Sparta*, V w. przed Chr.; *Helwia — Rzym*, I w. przed Chr.; jedynie *Błazen — Lublin*, pierwsza połowa XVIII w.).

Mimo wszelkich odmiennych prądów, które w ostatniej ćwierci ubiegłego stulecia zaczynają przenikać scenę polską (Ibsen, Sudermann, Hauptmann, Maeterlinck), — mimo coraz dalej posuwającego się zacierać granicy pomiędzy „tragedią” a „komedią” na rzecz „sztuki”, kombinującej elementy obu tamtych rodzajów, — droga Szekspirowska da się jeszcze wytyczać, a to najłatwiej w dramacie historycznym, który, jako spadkobierca tragedji „narodowej”, tworzy w dziejach naszej dramaturgji jedyny trwały i ciągły obraz rozwojowy na przestrzeni stu pięćdziesięciu lat.

Uprawia ten rodzaj Stanisław Gabryel Kozłowski, autor głośnego ongiż *Atleta*, *ujęta krakowskiego*, „tragedji w 10 obrazach wierszem” (1886), *Estorki*, dramatu w 6 obrazach na tle historycznem (1897), *Taborytów*, dramatu w 5 aktach (1898), renesansowego *Turnieju i l. Sę* to widowiska, typ kronik dramatycznych o luźnej budowie i Szekspirowskim (11 zgłosek) białym lub rymowanym naprzemiennie wierszu.

Do tego samego rodzaju należy *Izrael na puszczy* (1880) Juliana Łętowskiego, „obraz dramatyczny w 5 odsłonach”, ciekawy ze względu na temat biblijny, coraz bardziej zanikający, — oraz dramaty Józefa Łabuńskiego: *Agrypinaz* epoki cesarstwa rzymskiego (1886), *Ziemowit* (1886) i *Bolesław Szczodry*, „tragedia” (1894). Ta ostatnia tragedia jest ze względów historycznych najciekawsza. W kalejdoskopowym przeglądzie ogromnej ilości zdarzeń przedstawia 21 lat panowania Bolesława Śmiałego. Posuwając się dalej po drodze rehabilitacji króla, tworzy z Biskupa przedstawiciela teokratycznego fanatyzmu; wśród po-

staci epizodycznych zwraca uwagę Nagod, który swem cierpieniem i żądzą zemsty na cieniutkach przypomina króla Leara.

Linję tę przeciągnąć można aż po dobę bitwąca. Od czasu do czasu pojawia się na scenie polskiej dramat historyczny, zmodernizowany temat biblijny i antyczny (Jan Kasprówic: *Bunt Napierskiego i Ustęp Harodjady*; Kazimierz Tetmajer: *Zawtza Gtorny i Judasz*; Jerzy Żółowski: *Dyktator*; Stefan Krzywoszewski: *Paul Charygno*; Feliks Flaich: *Święta Wrona*, raz jeszcze tragedia *Wandy*, i *Elektra*; Jadwiga Marcinowska: *Kożuszako*; Ignacy Grabowski: *Król Stanisław August*, tragedia w 10 obrazach; Lucjan Rydel: trylogja *Zygnant August*; T. Konczyński: *Marja Leszczyńska*; K. H. Rostworowski: *Judasz i Kaligola*). Jest objawem bądź co bądź charakterystycznym, że Adolf Nowaczyński, autor „kronik dramatycznych”, który w *Dymitrie Samozwanicu* podjął temat Szujskiego i duszę bohatera tytułowego napoił tragicznym rozdźwiękiem Hamletowego zastąpienia — stana w rządzie niektórych badaczy spuścizny „wielkiego Wila”, poświęcając *Hamletowi* obszerną dysertację¹.

Sztuka Szekspira bowiem należy do organicznych podstaw tego dramatu i — pomimo całego szeregu nowych prądów — spleta się z nimi w jeden wielki, kulturalno-artystyczny impuls, o zawsze żywym, choć już niemal podświadomym promieniu działania.

Ona również staje, obok innych, u kolebki teatru Wyspiańskiego: pierwszej wielkiej i oryginalnej koncepcji dramaturgicznej, którą stwarza duch polski, przygotowany dziełem Słowackiego i Norwida oraz ogarniający syntetycznie cały dotychczasowy dorobek europejskiego dramatu: od Ajchylosa do Macterlincka i Wagnera.

¹ *Polonia. O Polce w Szekspirze* — drukowane, w skłókach p. t. *Góy z pólka*, Warszawa 1922.

Syntezą jest dramat Wyspiańskiego elementów klasycznych i romantycznych, — syntezą, o której marzył niejednen z polskich dramaturgów, poprzedników twórcy *Nocy listopadowej*, — a nadto i mimo to kreacją jest ten dramat (nareszcie!) polską, do której szliśmy z wolna, po grudzie tylu chybionych prób, przez lat sto pięćdziesiąt.

Polonizacyjne transpozycje antyku, dotknięte przez Słowackiego i Norwida — stwarzają pełny oryginalny typ teatru Wyspiańskiego: w nim Wawel staje się Akropolisem, „Skamander polska, wiślana świetląc się falą”, bogowie olimpijscy schodzą do parku Łazienkowskiego w noc listopadową, Hestja pełni swój sakrament w *Wyzwoleniu*, trojański gobelin ożywa w *Akropolisie*, Pandora działa w *Skałce*. Homeryda-romantyk, usiadłszy na stołach Wawelu, snuje swą ~~siatkę~~ artystyczną, zapatrzony w antyczną tragedję *Lozu, Winy i Kary*, zasłuchany w rytm poezji Słowackiego, — w walce z romantyzmem, którego jest sam genialnym wychowankiem. Zacierają się przeciwieństwa kierunków w tym wielkim procesie twórczym, przeciwieństwa, które zwłaszcza na niwie polskiej dramaturgji rysują się tak długow pełnym kontraście wzajemnej izolacji. Nietylko antyk i współczesność — ale i Szekspir zgodnie z Corneillem współpracują przy budowie teatru Wyspiańskiego, a *Cid* i *Zaira* Woltera spotykają się z traktatem o *Hamlecie* i sceną dramatyczną na temat *Śmierci Ojczyzny*.

Studjum Szekspira rozpoczął Wyspiański bardzo wczesnie. „Mając lat 12, — póże ciotka poety — znał wybornie dramaty i tragedje Szekspira i co wieczór z godziną każdą ilustrację nam tłumaczył i dramat cały opowiadał”¹. Czytał wówczas (jako uczeń II kl. gimnazjalnej) ilustrowane wydanie Szekspira w redakcji Kraszewskiego. W szkole zwracali na Szekspira uwagę dwaj nauczyciele: dr. Teofil Ziemia, docent Uniwersytetu, w gimnazjum nauczyciel polskiego, autor dziełka p. t. *Estetyka poezji*

¹ Zauważo ten szczegóół takżé w *Wspomnieniach o starym Wyspiańskim* do Szekspira podaje drugi wybitny dzieła Teofil Ziemia: *Antyk* — *antyk*.

(Kraków 1882), w którym technikę dramatu objaśniał na przykładzie utworów Szekspira, — oraz prof. Molin, uczący języka niemieckiego, który w klasie VI-przy czytaniu Lessinga i Herdera podkreślał znaczenie dzieł Szekspira i zachęcał do ich czytania.

Działanie lektury domowej i szkoły wspomaga teatr, którego Wyspiański jest od dziecka namiętnym miłośnikiem, bywając bardzo często widzem przedstawień krakowskich w latach 1882—7, gdy Modrzejewska święci triumfy w kreacjach Szekspirowskich, opartych na pierwszych poprawnych tłumaczeniach polskich. Na własną rękę nadto urządza przysył twórcą *Wycieczki* przedstawienia gimnazjalne, na których młodzi amatorzy odgrywają między innymi sceny z dzieł Szekspira.

Później zapal dla Szekspira osłabił na rzecz Homera oraz tragiczków greckich. Nigdy jednak nie wygasł w zupełności. Pierwszy polski wiersz Wyspiańskiego, wypracowanie szkolne na temat „Homer a Virgilius” ma formę jedenastozgłoskowego wiersza, częścią białego, częścią, zwłaszcza w zakończeniu partyj rymowanego, na sposób przekładu Szekspira pióra Paszkowskiego. Później, w budowie dramatu, posługuje się Wyspiański bardzo chętnie luźną, Szekspirowską budową „scen dramatycznych” (*Achilleis, Legjon, Noc listopadowa*) o ciągle zmieniającej się scenacji. Z poprzedników na polu polskiego dramatu godnym uwagi jest szacunek Wyspiańskiego dla teatru Szajskiego, w którym autor *Wesela* rozczłuje się na ławie szkolnej, potwierdzając swoje uznanie dla polskiego Szekspirjanina w korespondencji z Lucjanem Rydlem.

Na bezpośredniecha Szekspiranatrafiask w dziele Wyspiańskiego dwukrotnie. Pochodzą one z *Hamleta* oraz z *Tragedii i Kresydy*. — *Hamlet* dostarczył materiału nie tylko do głębokich rozważań teoretycznych oraz do sceny dramatycznej p. t. *Śmierć Ofelii*¹ — ale i dał podietę do pomysłu teatru w teatrze. Tę scenę *Hamleta* komentuje Wyspiański obszernie w rozprawie:

¹ *Śmierć Ofelii* „scena dramatyczna”, ogłoszona w *Pismach pobrzmiałych* II, Kraków 1910.

„Szekspir — płaz — w takim teatrze był, w teatrze owym... ~~Przywrócił~~ mu tedy pomysł... wprowadzenia teatru w teatr... Za tem przyszło pokazanie owego starego teatru ze wszystkimi jego właściwościami i wymyknięciami, rzyby artystycznymi, a które już w szablon przeszły, z typani starego teatru... Chciał zaplątać to stare widowisko tak w tragizm głównej sztuki, żeby przy zachowaniu wszystkich cech jego śmieszności śmieszoną nie była; żeby tak dziwne wrażenie robiła, jakby ten czyn wiodła jakaś ręka niewidzianego fatum — jakby to był ktoś niewidzialny, co jest sędzią i sądzi, co sumienia zbrodni na jaw wydobywa”. Jest to nawskróś subiektywne objaśnienie, zmierzające raczej do wykazania własnego punktu wyjścia w *Wyznawstwie* i *Nocy listopadowej*. Stąd widać, jak ważne znaczenie dla obu tych dzieł ma teatr w teatrze, którego pomysł zrodził się w atmosferze studjów *Hamleta*.

Szekspirowska parodia Homera w *Trójlusie* i *Krecydzie* zawitała silnie na 26 „scenach dramatycznych” *Achilleśa*, nie tylko rozbijając klasyczną budowę utworu, ale i wpływając znacznie na tok treści i stryjalkzowanie Homerowych herosów. Nadto zaprowadził Szekspir Wyspiańskiego do trawestacji Diktysa *De bello Troiano* (IV wiek po Chr.), cytowanej jako pośrednie źródło we wstępach do tłumaczeń dramatu Szekspira. Z tych trzech źródeł: *Iliady*, *De bello Troiano* oraz *Trójlus* i *Krecyda* — wyrosła Wyspiańskiego rewizja *Iliady* w *Achilleśa*. Styl przemówień nie tylko Tersytosa, ale i Achilleśa oraz Odyseusza, tajemniczy plan, o którym wspomina Odyseusz na zakończenie pierwszej sceny, grube pochlebstwa, jakie tenże prawi Diomedesowi, metamorfoza Ajasa, zamiar Achilleśa zaproszenia do siebie Hektora, obwinienie wielkości Achilleśa w obrazie walki z Hektorem, to — obok wielu innych, drobniejszych rysów i szczegółów¹ — reminiscencje z dzieła Szekspira, interpolujące wspomnienia *Iliady* (w tłumaczeniu Słowackiego) i Diktysa.

¹ Zbiór je skrócił i skraplał dzieło T. Sici (str. 249—303).

Prócz *Meleagra*, którego wyprzedza u nas *Albez Faleński*, — o wiele ważniejszy związek tematyczny z dziejami polskiej sceny utrzymują w teatrze Wyspiańskiego dramaty o Wandzie (*Legenda*) i Bolesławie Śmiałym, uzupełniony *Skalką*, którą poeta zalecał przeplatać na przedstawieniu akty *Bolesława*. Bardzo pouczającym jest zestawienie podobieństw i różnic w opracowaniu tego samego motywu.

Motyw Wandy rozwija się w polskiej dramaturgii na przestrzeni niemal stuletniej: wprowadziła go na scenę warszawską Tekla Łubieńska w r. 1807, ogłosił Wyspiański w drugiej, zmiennej redakcji *Legendy* w r. 1904. W obrębie tych dwóch dat zjawily się — że wyliczymy tylko najważniejsze — tragedje: Euzebjusza Słowackiego (1813), Fr. Wętyka (1818), anonima *Krakus* (1825), A. Belcikowskiego *Korona Lechów* i *U kolebki narodu* (1891), wreszcie F. Płazka *Święte Wiosna* (1904).

Zarówno *Legendę* jak *Bolesława* poprzedził Wyspiański subiektywno-informacyjnym prologiem, jak to czynili przed nim Szujski i Gliński. W *Legendzie* Wanda ślubuje Żywi czystość za cenę odparcia najezdników i dla przebłagania za to, że ojciec „ofiar przeczył, zabijał święte gady, krwawym ołtarzom (Żywi) zlorzeczył, wycinał święte sady”; nadto jest Wanda obciążona przeznaczeniem, jako „wodnej wzięta sile i wodnej dziewczki dziecko”, które powrócić musi na dno Wisły, a wreszcie jako „bratobójczyni”, która pomściła śmierć brata, zabitego ręką drugiego brata. Z tych premis tragedji już w pierwszej *Legendzie* był ślub Żywi oraz bratobójstwo bratobójcy; obok tego pozostało jeszcze wiele pierwiastków operowych, które nadają dziełu charakter liryczny. Niema natomiast przesłanki erotycznej, owej miłości do Rytygiera, okazanego zaledwo jako błąd i milcząca sybwetka na najdalszym planie. Wyspiański wzorem tragiczków greckich jest wogóle anerotyczny. W *Legendzie* przekreśliła całkowicie zatwierdzony tradycją stulecia motyw miłosny; w *Bolesławie Śmiałym* jest wprowadzić postać Krasawicy, do której król mówi, że „dla niej za nic ma żona, dla niej onej unika

i syna", — lecz ani dla króla, ani dla jego miłośnicy erotyzm nie stanowi sprężyny działania. Bolesław na żądanie Bokupa odrzeka Krasawicę bez wahania; ona działa w imię zemsty na Stanisławie za tępienie kultu bogów, wobec których już istary Krak, ojciec Wandy, zachowywał się wrogo. — Nowym wreszcie elementem w obu tragedjach jest bogaty materiał mitologii słowiańskiej, zdobycz studjów archeologicznych (zob. „Noty do Bolesława Śmiałego” w *Fismach pośmiertnych*). Wagnerowska kombinacja muzyki, malarstwa i słowa, jedyna w swoim rodzaju już nie tylko w dramacie, ale wogóle w poezji polskiej.

W tem tak odrzniętem dziele pozostały jednak niektóre motywy treści, przejęte jakby w spadku po dawniejszych dramaturgach. Ślub czystości, jako źródło budownej bojowej siły, stanowi podstawę zwycięstwa i klęski Dziewicy Orleańskiej Schillera. Ten motyw przejął w całości Wętyk, którego *Wanda, królowa Polaki*, jest pierwszą u nas romantyczną tragedją. Bohaterka składa ślub czystości, gdyż „kocha tylko swój naród a z nim w równi sławę” i nie chce z nikim dzielić władzy. Późniejsza miłość do Rytygiera stwarza kolizję i prowadzi do katastrofy. Wanda, popychana fatalizmem, w dwóch ostatnich aktach zmierza do śmierci, gdyż ona tylko może połączyć ją z ukochanym. Wielkie znaczenie ma również w tem dziele pierwiastek liryczny.

Wcześniejsza, pierwsza nasza *Wanda* (Lubińska) nie zna ślubu czystości. W całości opiera się na klasycznym konflikcie miłości dla cudzoziemca a obowiązku dla własnego kraju — jak potem królowa Jadwiga; wspomina natomiast o bratobójstwie wśród dwóch synów Krakusa, które zaszło przed rozpoczęciem akcji, a spowodowało fakt, że morderca brata został odsunięty od władzy na rzecz Wandy; konsekwencji antycznej klętki jednak nie wyciągnęła autorka z tego założenia.

Ślubem czystości wiąże się Wanda E. Słowackiego; lecz dzieje się to na końcu tragedji, której treść stanowi zabicie smoka, a katastrofę śmierć ukochanego Wandy, Woldemara; dla bohaterki tytułowej całość kończy się szczęśliwie.

Tragedję braci przedstawia anonimowy *Krokiel*: tu bohater zabija smoka, zaczem ginie z ręki Lecha; wkońcu bratobójca sam odbiera sobie życie. Ten sam temat opracował Belcikowski w *Koronie Lechów*. Zamykający ten dramat korowód zjaw historycznych mógł być posłuszyć Wyspiańskiemu do zasadniczej koncepcji pozagrobowego zwycięstwa legendy o św. Stanisławie nad Bolesławem, jak to zapowiadają Świat i Poświat oraz opiewany przez chór kalek posąg kamienny, który „ze świętej wreszedeł wody”. Kontynuacyjnydramat Belcikowskiego: *U kolebki wrodo* obraca się dookoła dwóch motywów: miłość do Rytygiera i klątwy bratobójstwa. Wprowadził nadto Belcikowski — pierwszy i jedyny przed Wyspiańskim — czynnik fantastyczny, chociaż w zupełnie innym rodzaju i zakresie.

„Bolesławów” posiadamy więcej, aniżeli „Wand”. Pierwszą tragedję o Śmiałym napisał Antoni Hoffman (1815), który rozpoczyna akcję już po zabiciu Biskupa, w odróżnieniu od innych obywa się bez motywu miłosnego, a „śmiałość” króla okazuje na przykładzie złamania spisku, w którym bierze udział brat Bolesława, Herman. Motywu tego użył również Wyspiański, którego Bolesław skarty się: „brat się na mnie gotuje, brat mi zamku łałuje, brat chce wydrzeć i wyrzuc ze dwora”. Zarzeczony już w pierwszej tragedji Hoffmana moralny sens czynów Bolesława rozrasta się w dziele Wyspiańskiego pod działaniem idei *Króla Ducho*: „Bożą różgą” nazywa siebie Bolesław; „odrodzcie świat” — mówi, — „swiat przez krew zbawię”.

Wętyk połączył w swojej tragedji (1816) Wawel ze Skalką, przenosząc do siedziby Biskupa akcję V-go aktu. On pierwszy wprowadził jako zasadniczy odtąd motyw miłość króla do Krynstyny, tony Miśława. Jej porwanie powoduje bezpośrednio interwencję oraz klątwę Biskupa. Bohater, powołujący się na siłę przenoczenia i niezłamany klątwą, wysyła na Skalkę rycerzy, by zabil Biskupa; gdy jednak ci — jak w tragedji Wyspiańskiego — cofają się przed krwawym czynem, sam dokonuje zbrodni, poczem wypada z kościoła napół obłąkany, ucie-

kając przed cieniem zabitego. Mimo klasycznego zabarwienia tego końcowego pomysłu pokrywa on się ściśle i dokładnie z trumną Biskupa, która przywala Śmiałego na znak pozagrobowego zwycięstwa legendy o św. Stanisławie. Tragedja pokuty Bolesława w *Mniechu* Korzeniowskiego, któremu przebacza duch Biskupa, — podjąc w pewnym stopniu końcowy wątek Wętyka

Bełcikowski (1882) wprowadza pomysł prowokacyjnej uczt króla, który, posadziwszy u boku Krystynę, oczekuje przybycia Biskupa; ten wkrocza procesyjnym pochodem i odprawia obrzęd klątwy. Podobną treścią wypełnił Wyspiański II akt dzieła. Król w stroju uroczystym, z koroną na głowie, naprzód ucztuje — przyczem podany przez brata puhar z trucizną wypija wierny Strzemion, podobny do Niska Słowackiego, — następnie odprawia sądowe roki, wkońcu zarządza tan z dziewczkami. Na to wchodzi procesja z Biskupem na czele, chór mnichów głosi klątwę i łamie groznice (scena 16).

Król Bolesław Śmiały Glińskiego podaje rok akcji (1079) i zachowuje motyw miłości; wprowadziwszy jednak rysy realistyczne, staje na antypodzie tragedji Wyspiańskiego.

Oczywiście siła, nieugiętość, śmiałość bohatera musi być wspólna wszystkim tym postaciom; na tem też polega najogólniejsza a Szekspirowska wspólność podstawy typu, zauważona pośrednio już we współczesnej recenzji tragedji Wętyka (1816: „zdaje się on szukać pośredniej drogi między tak nazwaną klasyczną i nowoczesną dramatyką”).

Z podstawy tej wyrasta i dramat Wyspiańskiego, chłonący w sobie ogromną obfitość i różnorodność pierwiastków dramaturgji europejskiej — a mimo to potężny i po raz pierwszy u nas odrębny. Przenika go bowiem siła i odrębna indywidualność twórcza, która z danych materiałów tworzy nowe dzieło.

REKAPITULACJA

Silniej, aniżeli w jakiegokolwiek innej gałęzi polskiego piśmiennictwa, odbija się nasza „młodszość cywilizacyjna” na rozwoju dramaturgii. Naturalną podporą i ostoją tego rozwoju jest stały, zawodowy teatr, — ten zaś powstaje u nas dopiero w drugiej połowie XVIII wieku i jest aż do końca niemal owej ery jednostronny, wyłącznie kulturowo komedji poświęcony.

Chwila historyczna założenia sceny Stanisława Augusta jest w skutkach bardzo doniosła. Jest to wszak moment przecięcia się francuskiego teatru klasycznego oraz przedwitu nowego typu dramaturgii. Ten przełomowy charakter chwili występuje bardzo wyraźnie przy szczegółowym badaniu tragedji polskiej, której początkowa faza porośnie poza obrębem działania sceny zawodowej.

Rysuje się tu, wyraźniej aniżeli w innych dziedzinach literatury polskiej, zbieżność dwóch odmiennych na Zachodzie faz rozwojowych. Musimy wchłonąć wartości kulturalne i artystyczne teatru francuskiego, będącego wówczas w stanie przekwitu, — a jednocześnie dochodzą nas odgłosy nowych haseł i programów. Potrzeba się pełne działanie typu francuskiego, ale tuż obok tego głównego zrębu budowy nowożytnej sceny polskiej znaczy się rys inny, wyłoczony powstawaniem z letargu niepamięci wielkiej sztuki Szekspira. Skutkiem tego generażu typów w polskiej dramaturgji jest nieomal równoczesna, a „dzieje nowożytnej tragedji polskiej”, oddzielone teoretycznie na dwie chronologicznie i rzeczowo następujące po sobie war-

stwy rozwojowe, stapiają się w pierwszym okresie w jeden, różnorodny pokład.

Tę różnorodność jednak łagodził bardzo znacznie istota pierwszej fazy polskiego Szekspiryzmu, rozpoczynającej się od połowy XVIII wieku i trwającej aż do wystąpienia Korzeniowskiego i Słowackiego. Tych lat ośmdziesiąt — to czas panowania u nas francuskiego typu tragedji i, co z tego wynika, pseudoklasyczna faza w procesie asymilacji dramatu romantycznego. Przydługie trwanie tej fazy jest właśnie skutkiem tej wyjątkowej u nas konieczności przerobienia wzorów francuskich, co musi w wysokim stopniu utrudniać swobodną resorbcję istotnej postaci odmiennego typu dramaturgji.

Ten pseudoklasyczny etap nie jest jednolity. Zrazu pozostaje on niemal wyłącznie pod znakiem Woltera: ulegają mu teoretycy i recenzenci. Niektórzy dramaturdzy, jak Karpiński, Niemcewicz i najbardziej z nich skrajny Wężyk, — wprowadzają do tragedji „narodowej” mniej lub więcej daleko idące „rozwohnienia”, ale przeważnie takic, na które zezwala autorytet Woltera, nie sięgające zatem głębiej w podstawy stylu tragedji.

Na teatrze działa Szekspir zrazu w trawestatjach, zmierzających do ogłady „dzkiego genjusza”. Mimo to tutaj właśnie rozpoczyna się reakcja i bój o prawdę Szekspira, rozpoczęty w drugim dziesiątku lat XIX wieku, głównie pod działaniem głosu A. W. Schlegla. Jest to zarazem drugi okres w genetycznej fazie problemu nowej dramaturgji, wypełniony naprzód rozgwarem dyskusji klasyków z romantykami, scenicznym powodzeniem „dramy” niemieckiej, stanowiącej do pewnego stopnia namiatkę Szekspira, a w końcu pierwszymi nieśmiało i nieudolnemi próbami stworzenia własnej produkcji romantycznej na polskiej scenie.

Burza, wywołana w czasopiśmie wystawieniem *Mokketo Ducisa* w r. 1829, oraz pojawienie się prób dramatycznych Korzeniowskiego, Miniewskiego, J. M. Fredry, J. Supińskiego i A. E. Odyńca — oznacza koniec fermentu, uwład tragedji fran-

cuskiej i dotarciu do źródeł romantycznego dramatu po dokonaniu długiej, okrężnej drogi, wytyczonej koniecznością historii literatury polskiej.

Pełnię romantycznego dramatu a zarazem typu sztuki Szekspira, który tworzy od i zasadę tego dramatu, — stanowi twórca — Juljusz Słowacki. Dopiero na tle porównawczem, po zapoznaniu się ze zbiorową sumą wysiłków poprzednich, historyczna artystyczna wartość i doniosłość teatru Słowackiego występuje w całej rozciągłości.

Znowu zaczyna on o czasy minione, dochowuje w motywach i budowie pseudoklasykcznych rysów tragedji Woltera, przerabia wzór dramaturgji ojca, posilkuje się „dramą” rycerską i polskimi tejtę przetworzeniami. Później wciąga na swój użytek cały szereg wątków dramaturgji romantycznej, a wśród nich przede wszystkim wzory Szekspirowskie. Są to w zasadniczych punktach te wielkie dzieła tragedjowe Szekspira, które przerobiła już epoka przed Słowackim: *Makbet*, *Hamlet*, *Król Lear*, *Romeo i Julia*, *Otello*, nadto *Ryszard III*, *Sen nocny letniej Barza*, *dramaty rzymskie*, niektóre „*krótki*”.

Ta praca odbywa się w dziesięcioleciu 1830—1840, zdala od kraju i zdala od wizji scenicznej. Jest miano to w całym tego słowa znaczeniu twórczą, stwarza pełną kreację polskiego dramatu romantycznego, zamija dotychczasowych nieudolnych „klejonek”, rzuca podwaliny pod wielki repertuar sceny narodowej.

Ale bezpośrednio praca ta wielkiego samotnika nie ma wpływu na rozwój polskiej dramaturgji, podobnie jak wysiłki Cyprjana Norwida, idące po przeciwległej linii: dysymilacji Szekspira. Brak nam w kraju perspektywy dla słusznej oceny olbrzymich zdobyczy, jakie przyniósł za sobą twórczy trud Słowackiego, brak umysłów krytycznych miary Mochnackiego, — brak świeżych i mocnych talentów dramaturgicznych.

Zaledwo zdołano się utrwalić zrozumienie konieczności posiadania dzieł Szekspira, tłumaczonych oryginału — i wyparcia

ze sceny potwornych przeróbek, które z powodu braku przedkładów poprawnych utrzymują się w polskim teatrze do połowy XIX wieku.

Dzięki wysiłkom poszczególnych jednostek, poświęcających całe życie dla tego celu, ogarniamy zwolna całokształt twórczości Szekspira w coraz liczniejszych i poprawniejszych tłumaczeniach. Wieńczy tę pracę zbiorowe wydanie pod kierunkiem J. J. Kraszewskiego w latach 1875—6. Z tą chwilą obejmuje Szekspir „odsloniony” scenę polską w pełne władanie: te same wielkie dzieła tragedyjne, które dawniej zniekształcały notyce zimnego rozsądku, wchodzi do polskiego teatru we właściwej postaci i trwają w nim po dzień dzisiejszy, jako szkoła wielkiej generacji aktorów polskich z Modrzejewską na czele.

Równie wolno rozwija się teoria dramatu. Do połowy XIX wieku nie rusza się ona z punktu zapatrywań Mochnackiego; później ożywia ją wpływ idealistycznej spekulacji niemieckiej, Gervinusa i Kreysziga, pogłębiając zdolność odczuwania estetycznego i dociekań etycznych. Dzieło Rümellina i teoria Talne'a zaostrzają zmysł krytyczny analizy, otwierając fasz naukowego badania Szekspira, prowadzącą do dzieła Matlakowskiego w przeszłości i do narodzin polskiej anglistyki — w teraźniejszości.

Praktyczna realizacja polskiego dramatu romantycznego w naszym teatrze napotyka liczne i trudne do przewyrcięnienia przeszkody. Duchowy wódz romantyzmu, Mickiewicz, wypowiada się sceptycznie o możliwości stworzenia u nas tego typu. Praca Słowackiego jest nieznaną, względnie niedocenianą, a nawet, jak w programie Scujskiego, uznana za wręcz szkodliwą dla rozwoju polskiej tragedji. Jedyny talent twórczy, pracujący na polu dramaturgji w obrębie działania polskiego teatru, to Józef Korzeniowski. Twórczość jego wypełnia ogniwo ewolucyjne pomiędzy dawniejszą a obecną dołą, ogarniając w pierwszym okresie oba style tragedji. Później postępuje ona po linii nowego typu, — w kierunku jednak odmiennym jak teatr

Słowackiego: jest wprowadzić (zwiększyć) wynikiem różnych nowych prób w dramaturgji, ~~jednakże~~ ~~ma~~ ~~istotny~~ ~~realistyczny~~ oraz charakter międzynarodowy i salonowy, ważny dla rozwoju współczesnej „sztuki”, wynikał z zatarcia się różnic obu klasycznych działów dramaturgji.

W teorii jednakże stawia Korzeniowski, pierwszy bodaj w nowożytnym znaczeniu, postulat kostjii mu historycznego, ~~do czego dotychczas wprowadzony~~ zmysł realizmu. Dookoła wprowadzenia w czyn tego żądania toczą się usiłowania wielu pisarzy od połowy XIX wieku. Odrzuciwszy anachroniczny Wętyka i Odyńca, przeszedłszy mimo koncepcyj rozwichrzonego romantyzmu Magnuszewskiego, oraz epigonizmu Sowińskiego i Glińskiego, — dramaturgja polska stwarza jako tron główny i zasadniczy drugą w historii naszej kreację tragedji narodowej. Od swojej poprzedniczki z końca XVIII i początków XIX wieku różni się ona pod każdym względem. Usiłuje być realistyczną w odtworzeniu tła i kolorytu dziejowego i odrzuca szwary schemat badowy klasycznej, popadając w krańcową lubność miejsca, czasu i akcji. Jedynie tendencyjność wiąże tę nową produkcję dramatu historycznego z poprzednią, klasyczną. Lecz w istocie swą tendencją to (nawet) ~~rodzaj~~: miejsce idealizacji przeszłości dziejowej Polski, która wypełnia ów dawny, udramatyzowany „pieśń historyczny”, — zajmuje obecnie ocenę krytyczną, zgodną ~~z dotychczasowymi~~ ~~opiniami~~ ~~opartą~~ ~~na~~ rozległych źródłowych badaniach dziejów i przybrana w szatę sceniczną, wzorowaną przedewszystkiem na sztuce Szekspira. Uprawia ten rodzaj w okresie 25 lat Józef Szujski, a obok niego dość liczna grupa pisarzy, przeważnie historyków zawodowych. Mimo wszelkich zmian rzeczowych i formalnych, dramat ten nie przewyższa zbyt inwencją klasycznej tragedji „narodowej”. Operuje, jak tamta, szerepłą ilością osób dramatycznych i przerabia na nowo temat Władysława Warneńczyka, Wandy, Bolesława Śmiałego, Jadwigi i Barbary; nie stwarza ani jednego dzieła tej miary, co tragedia Felińskiego.

Jeszcze to jeden pouczający przykład, że sama zmiana stylu nie otwiera drzwi do skarbcza arcydzieł, jeśli otwarcia tego nie dokona wybitna indywidualność twórcza.

Na uboczu głównej drogi rozwoju polskiej dramaturgji pozostaje najlepsze dzieło tragedjowe owej doby: Mieczysława Romanowskiego *Popiel i Piast*, tragedia pokrewna zarówno sztuce Szekspira, jak Słowackiego, pierwsza u nas szczęśliwa próba syntezy przesłańek klasycznych i romantycznych.

Syntezę tę, której domagano się u nas już na początku XIX wieku, przeprowadzi w pełni dopiero geniusz Stanisława Wyspiańskiego. Stanie się to wtedy, gdy żmudny proces aklimatyzacji Szekspira — a wraz z nim innych, pochodnych wątków romantycznych — dobiegnie końca.

W teatrze Wyspiańskiego da się wskazać cały szereg historycznych premis dramaturgji europejskiej (klasycyzm grecki, renesans francuski, romantyzm anglogermański), osadzonych w ramach rdzennie polskich, na stokach Wawelskiego dworca. Wyanuty z legendy i historii, czar i mogy języka — po raz pierwszy polski „kostjum historyczny” ukazał się w pełnej harmonji swych właściwości na scenie teatru Wyspiańskiego, wybudowanej z materiałów dostarczonych przez kulturę literacką Europy oraz wickowy w niej udział polskiej myśli.

I znowu! wartość tego teatru nie zrozumie w pełni ten, kto nie potrafi sięgnąć — wstecz, aż do połowy XVIII wieku, i nie przyjrzy się tej zwołna narastającej sumie pracy pokoleń, budujących teatr polski przed Wyspiańskim.



Miejska

Biblioteka Publiczna

w Suwałkach.

SKOROWIDZ NAZWISK

- Arctowski J. 8, 11, 37, 100.
 Aschmann J. 6, 103, 121, 122, 323.
 Atheri C. 109.
 Aigner F. 12.
 Augustyn W. L. 51.
 Aumann F. 91.
-
- 112
- Aryszka J. 28, 47, 48, 103, 113, 123,
 126, 133, 134, 248.
 Asch A. 214, 218.
 Asperger A. 124.
 Aspergerowa K. 12.
 Augustyn in. 114.
- Babin K. 207.
 Babin J. 214.
 Babinowski P. 128.
 Babinowski M. 101.
 Babinowski P. A. 41, 100.
 Babinowski T. 12.
 Babin Al. 100.
 Babin Aug. 210.
 Babinowski J. 91.
 Babin P. L. 63, 64, 75.
 Babikowski A. 234, 268, 303—312,
 314, 317/8, 327, 329, 330.
 Bada J. W. O. 176.
 Bada A. 258.
 Banaśki L. 7, 55, 255.
 Bernhard Sara 250.
 Bortuch F. J. 93.
 Boswell 40.
 Bogański H. 308, 354.
 Blair H. 117, 126.
 Bobrows J. 219.
 Bodanesti Fr. M. 268.
 Bogusławski (Osiński) 76, 77, 87.
 Bogusławski W. 37—40, 45, 52, 53,
 55, 41—63, 87, 90—92, 147, 191,
 252, 277.
 Bolek M. 91, 112.
 Bolewski J. 124.
 Bolewski Fr. 98, 108, 109.
 Bolew 101.
 Boller R. 61.
 Borkowski E. 79, 109, 112, 114,
 116—121, 129, 141.
- Borkowski A. 101.
 Borkingham (Stafford) 29, 33.
 Borkowski I. 27, 28, 149.
 Boryn J. 125, 165, 167, 169, 176,
 204, 206, 208.
- Calderon P. 30, 115, 121, 129—131,
 128, 137, 154, 204, 209, 210, 233,
 237, 298, 299, 300, 301, 316, 317.
- Calderon J. 31 do 11.
 Charles F. 125, 152.
 Chermak M. 10.
 Chodźko W. 126, 135—137, 248.
 Chodźko A. 206.
 Chermak A. 73—81.
 Chermakowski Jan. 144.
 Chermak M.
 Chermakowski 91.
 Chermak P. 9, 74, 23, 40, 44, 106,
 11, 91, 101, 110, 150, 206, 231,
 270, 281, 282.
- Cook W. 17.
 Corbett P. 91.
 Coughlin T. 104.
 Czajkowski A. 300.
 Czartoryska Iz. 12, 17, 18.
 Czartoryski A. 9, 11, 12, 18.
 Czajkowski P. 21.
- Dąbka A. 90, 135, 203, 206, 245.
 Dąbka J. 102.
 Debes D. 14.
 Debes J. 91.
 Deryg M. 258.
 Delewska P. F. G. 13.
 Debes G. 13, 72, 101.
 Debski 728.
-
- Debski J. Fr. 34, 112.
 Debski Fr. 201, 21, 40, 74, 101.
 Debski L. A. 41, 91.
 Deyden J. 35.
 Dębski K. 296.
 Dębski J. Fr. 38, 43, 46, 50, 91, 97,
 62, 64—69, 65—70, 78—80, 84—85,
 90, 91, 92—101, 124, 153, 180, 181,
 189, 193, 232, 243, 257, 262.
- Dębski Al. (ojciec) 103, 250, 270, 280.
 Dębski R. 7, 258.

- Dziadosz W. 255.
 Dziadosza M. 245.
 Eberhard P.
 Eberhard G. 264.
 Ekerman 259.
 Ekanon E. 261.
 Ekanon P.
 Eklund J. 21, 22, 23, 24.
 Estreicher K. 9, 53, 256.
 Eurypides 130, 154, 211.
 Ezop 114.
 Faleński F. 256, 315—318, 337.
 Faliński A. 124, 126, 156, 198, 275,
 276, 279, 280, 333.
 Featry A. 13.
 Fielding H. 13, 20.
 Flisy 32.
 Flischer J. 12.
 Fliszar J. 23.
 Fliszar, Feliks 26.
 Fliszar M. 174, 207.
 Fliszar J. M. 123, 124, 133, 134, 136,
 172, 174, 226, 232.
 Fliszar M. 208.
 Fliszar H. M. 209.
 Fliszar G. 13, 14, 25.
 Gajdrowski Fr. 100.
 Gauding J. 104.
 Gassan L. 301.
 Gassan G. G. 21, 220—262, 294.
 Gassan G. 13.
 Gassan G. 219—220, 221, 222, 223,
 Gassan J. W. 48—51, 86, 101, 120,
 121, 122—124, 130, 132, 133, 137,
 144, 154, 165, 178, 177, 200, 201,
 207, 211, 214, 228, 229, 234.
 Gładziński F. N. 24.
 Gładziński K. 175.
 Goldenboth O. 134.
 Gomarański A. 260.
 Grabowska W. 202.
 Grabowski Br. 211.
 Grabowski M. 124, 125.
 Gray T. 22, 173.
 Grean J. 7.
 Greby A. R. 65.
 Grebot Fr. 275.
 Greb W. 270, 271.
 Hartman E. 264.
 Hauser 13.
 Hauptmann G. 202.
 Hacht W. 290.
 Hacht J. 22, 24, 212, 225.
 Harvey } 22, 178.
 Harvy F. 209.
 Hefner A. 111, 149, 174, 210, 220, 229.
 Holmsboed 391.
 Hofowiński I. ks. (Kafaliński) 126,
 233—240, 243, 250, 259.
 Holiński Al. 234.
 Home H. 33.
 Horner 110, 115, 126, 238, 274, 333,
 334.
 Horvy 26, 107, 110, 112, 113.
 Horn Fr. K. 256.
 Hugo W. 103, 126, 200, 246, 267,
 270, 271, 282, 284, 285, 287, 288,
 302, 310, 317.
 H. _____
 Hase 11, 22.
 Jankowski Pl. (John of Dyculp) 250.
 Jarczyk K. 228.
 Jastrzobski 52, 61.
 Jean Paul (Richter) 35.
 Jenke A. 211.
 Jesierski P. 256.
 Johnson S. 9—11, 15, 107, 112, 113,
 119.
 Jones 26.
 Jonson B. 12, 32.
 Jung J. 47.
 Kamińska 258.
 Kamiński J. N. 107, 129.
 Karpiński Fr. 133, 138—141, 302.
 Karpiński M. 256.
 Kasprowick J. 254, 255, 328.
 Kean E. 195, 202.
 Kafaliński p. Hofowiński I.
 Kellner L. 205.
 Kleiser J. 197, 200, 228, 230, 237.
 Kochowski W. 301.
 Komarnicki E. 137.
 Komierowski J. 251, 255, 260.
 Kosarski Fr. ks. 31, 62.
 Koszyński T. 323.

J. Chrystian 41.
 Okonowski A. ks. 19, 20.
 Orzechowski M. 171.
 Osieki L. 99, 103, 14, 75, 76, 87, 91,
 92, 93, 97, 100, 101, 102, 110—116.
 Osajca 13, 103, 107, 108, 140, 174.
 Ostrowski J. D. 194.
 Ostrowski Ks. 202, 203—207.
 Osmiński K. 29, 42, 94.

Pajgert A. 251, 253, 291.
 Palczowska T. 53, 257.
 Pański J. 295.
 Pańskiowicz B. 33.
 Pańskiowski J. 259, 252—258, 265,
 266, 325.
 Pawliński A. 202.
 Pawłowicz M. 51.
 Piasiecki H. 53, 91.
 Pierodzińska Fr. 39, 43, 44.
 Plutarch 162.
 Platen F. 323, 327.
 Pług A. (Pielkiewicz) 252.
 Podczarnyński M. 134.
 Poniatowski M. ks. bp. 21.
 Pope A. 13, 15, 22, 107.
 Porębowicz E. 254, 255.
 Praszynski Z. 245, 247.
 Prądziński Al. 182, 187, 267—269,
 277, 301, 304.

Racine J. 9, 18, 24, 31, 45, 50, 103,
 106, 108, 113, 116, 125, 137, 150,
 154, 198, 298, 299.

Rakiewiczowa 258.
 Rapacki W. 257, 258, 313, 314.
 Reguśki St. 98—95.
 Rest-Wilkowska Z. 101.
 Richardson S. 18.
 Romanowski M. 280, 290, 292, 315,
 326.
 Rosicka W. 254.
 Rossi E. 259, 264.
 Rosowski St. 254, 255.
 Rostworowski K. H. 323.
 Rothe A. 264.
 Rousseau J. J. 23, 68, 74, 133, 141.
 Rowe M. 15.
 Rodan F. 182.
 Rómulo G. 292, 293, 324.
 Rychter J. 257, 258.

Rydel L. 323, 325.
 Rzawski W. 8, 151, 308.
 Ryzanowski A. 31.

Saint-Beuve K. A. 128, 132.
 Salvator Rosa 18.
 Sapijha M. 62.
 Schäffer P. 48, 50, 51, 55, 93—95,
 104, 110, 114, 120, 121, 123—125,
 127, 128, 132, 133, 137, 148, 150,
 161, 262, 170, 177, 180, 263, 270,
 272, 268, 269, 313, 328.
 Schlegel A. W. 38, 48—50, 59, 98,
 101—109, 111, 112, 114, 115, 117—
 122, 123, 126, 128, 129, 132, 134,
 137, 155, 178, 259, 260, 322.
 Schmidt E. 92.
 Schröder 37—40, 46, 95, 107, 109, 257.
 Scott W. 157, 172, 177, 199, 274.
 Selous H. C. 252.
 Seneka 33.
 Sewall 15.
 Siemczński L. 300, 301.
 Siemkiewicz H. 280, 321.
 Siemnicka J. 257.
 Siemnicka N. 257.
 Sisko T. 324, 325.
 Skrzetuski K. 34.
 Słowicki E. 111, 149, 183, 186, 188,
 327, 328.
 Słowicki J. 161, 181—241, 244, 245,
 247, 248, 260, 267, 269, 273, 289,
 290, 292, 293, 297, 299—302, 314,
 317, 319, 323, 324, 326, 330, 332—
 336.
 Smugłowicz 61.
 Sofokles 110, 114, 135, 257.
 Solski L. 258.
 Sosnowski J. 78.
 Sowiński L. 318, 325.
 Spasowicz Wl. 264.
 Spiess C. H. 47, 149, 172.
 Stachowiczówna 258.
 Stadnicki K. 263.
 Staff-Holstein A. de 44, 134.
 Stanisław August, król 14, 17, 19, 26,
 331.
 Stephani (Jan) 37, 141.
 Struwa H. 264.
 Sudermann H. 322.
 Supiński J. 160, 328, 332.

Swift J. 13.

Szykowska Wł. p. Kondratowicz L.

Szajnoch K. 281, 283, 294, 302, 314.

Szkapit W. 7—21, 22—42, 43, 47—59,

59—69, 68, 70—72, 74—77, 79—87,

90—93, 95—107, 109—128, 142,

159, 164, 186, 190, 199, 192, 197,

179, 173, 176—178, 196, 203—205,

207—211, 215—217, 219, 229, 232,

224, 228—230, 232—237, 239—264,

266, 269, 270, 272, 273, 275, 276,

278, 279, 283, 286—294, 296—309,

312—314, 316, 319, 321—326, 331—

336.

Szajski J. 253, 256, 262, 268, 293,

296—306, 311, 313, 314, 316, 323,

325, 327, 328, 332.

Szykowski M. 11, 13, 22, 53, 92,

124, 143, 146, 148, 197, 229.

Szymonowski M. 39, 42—44, 46, 51,

52, 76—78.

Szymonowski W. 49, 51, 92, 96.

Szymański 258.

Świątowski A. 129.

Świątowski J. 25, 53, 111—114, 118,

119, 183, 187, 279.

Świątowski Al. 321, 322.

Świątowski P. ka. 19—22, 119.

Tajma H. 226, 228.

Tajma F. J. 24, 26.

Tajnowski Wł. 29, 249, 256.

Tajnowski J. 109.

Tajnowski St. 267.

Tajnowski K. 271.

Tajnowski (Czarłowski) A. 79, 11, 72.

Tajnowski B.

Tajnowski de La Vaux 23.

Tajnowski L. 167, 171.

Tajnowski St. 293.

Tajnowski St. 29, 41, 296, 302.

Tajnowski M. 292.

Tajnowski A. 254.

Tajnowski A. 29, 92.

Tajnowski K. 162.

Tajnowski Al. 276, 289, 297, 309.

Tajnowski L. 106, 252—253, 303.

Waga A. 59, 61.

Wagner R. 273.

Wajda A. 259.

Wajda B.

Wajda C. 171.

Wajda D.

Wajda E. 22, 61.

Wajda F. 29, 109.

Wajda G. 149, 172.

Wajda H. 91—93, 97, 98, 99.

Wajda I. 63.

Wajda J. 53, 100—102, 109—112,

147—149, 150, 152, 157—179, 291,

299, 304, 310, 328, 327—330, 332,

329.

Wajda K. St. 209, 212, 213, 216,

217, 219, 220, 222, 179, 244.

Wajda L. St. 172, 178, 289.

Wajda M.

Wajda N. 258.

Wajda O. 29, 62.

Wajda P. 19, 12, 13, 21—30, 43, 44,

46, 49, 51—52, 61—63, 66, 73, 76,

82, 83, 96, 100—105, 111, 118, 119,

121, 123, 127, 143, 149, 150, 152—

184, 199, 200, 202, 207, 247, 252,

322, 323.

Wajda Q. St. 246, 247, 286, 274,

285, 289, 290, 317, 318, 323—327,

329, 330, 336.

Wajda R. 13, 16, 22, 247, 166, 176.

Wajda S. 12.

Wajda T. 209, 214, 253, 257.

Wajda U. 45.

Wajda V. 191, 192.

Wajda W. 49.

Wajda X. 32.

Wajda Y. St. 254.

Wajda Z. 294.

Wajda 45, 77, 92.

Wajda 1, 204.

Wajda 1, 209.

Wajda 45, 77, 92.

Wajda 1, 204.

Wajda 1, 209.

Wajda 45, 77, 92.

Wajda 1, 204.

Wajda 1, 209.

Wajda 45, 77, 92.

Wajda 1, 204.

Wajda 1, 209.

Wajda 45, 77, 92.

Wajda 1, 204.

Wajda 1, 209.

Wajda 45, 77, 92.

Wajda 1, 204.

TREŚĆ

CZEŚĆ I. Tragedja przed Juliuszem Słowackim.

ROZDZIAŁ I. Sąd o Szekspirze w XVIII wieku.

Ogólny obraz literatury. — Pierwsza ocena i o Szekspirze — Przekład Le Tournemina — Definicja romantyzmu — Estetyzm ks. biskupa Cisteryackiego i Hübnera — Arystokracja ks. Piotra Swobodzkiego — Anglikomania Ignacego Hylwańskiego — Wolters Listy o Angielczykach — Teatry Stanisławowskie — Tytuł Walsztajna — Echo Szekspira w literaturze Woltera 1

ROZDZIAŁ II. Szekspir na teatrze.

Przedstawienia niemieckie. — Pierwszy przekład *Hamleta*. — *Hamlet* na polskiej scenie. — Recenzja teatralna. — Głosa Bieda. — Polemika o *Hamleta*. — Surrogat *Romeo i Julia* (*Gruby Wronog*). — Przeróbka *Othello*. — *Król Lear* Duciśa a oryginalny. — Popisowa rola Wojciecha Bogusławskiego. — Pseudo-szekspirowa *Elżbieta*. — *Mobiel* w opracowaniu Schillera. — Sąd Osiańskiego. — Prowokacja Duciśa. — Atak Mochnackiego . . . 37

ROZDZIAŁ III. Od klasyków do romantyków

Antykrytyka A. W. Schlegla. — Znaczenie jego antykrytyki. — Wskazywanie na błędy. — Poglądy Wajtycha. — Pełny jego przekład Szekspira. — Stanowiska klasyków. — Szekspir w systemie poetyki Osiańskiego i Brodzkiego. — Sąd J. C. Napierskiego. — Wskazywanie na błędy. — Wskazywanie na błędy. — Sąd W. Chładowskiego . . . 102

ROZDZIAŁ IV. Ślady Szekspira w „Tragedji narodowej”.

Juliusz P. Kasprzaka. — Tragedja J. C. Napierskiego. — *Wojna* Wandy. — Tragedja Wajtycha. — Ustępstwa klasyków 138

ROZDZIAŁ V. Pierwsze próby dramatu romantycznego

W. Wajtychowski *Konrad*. — J. W. Piłczyński *Hamlet*. — Typ tragedji romantycznej. — J. Słowackiego *Arctur*. — Juliusz Korzeniowski *Próbki dramatu*. — *Alzbeta*. — *Dziękuję* i *Wojna*. — A. E. Ogiński *Arctur*. — *Owoc* Mickiewicza 152

CZEŚĆ II. Od Słowackiego do Wyspiańskiego.

ROZDZIAŁ I. Słowackiego dramaty przełciowe

Pamięć Słowackiego. — *Ślady* Słowackiego. — *Arctur* Słowackiego. — *Wojna* Słowackiego. — *Wojna* Słowackiego. — *Wojna* Słowackiego 181

ROZDZIAŁ II. Pełna współlęcha Słowackiego z Szekapirom:

Wzrostki w latach. — <i>Śmierć</i> . — <i>Ballady</i> . — <i>Historjki</i> . — <i>Wypisania Szekapira w wierszach i potwarsach</i> . — <i>Scenarj Cenci</i> . — <i>Mazepa</i> . — <i>Liła Wanda</i>	288
---	-----

ROZDZIAŁ III. Ostatnie ocha Szekapirowskie w twierdności Słowackiego. — Norwid.

Pracowny dramatyczny. — <i>Ksiądz Miod</i> i <i>Jest wsielony Bohem</i> . — <i>Ermano Cezary</i> . — <i>Apokalipsa</i> . — <i>Zotyłowiczki upiśkie</i> . — <i>Cytry i pamiotanie</i> . — „ <i>Polaki Szekapir</i> ”	294
---	-----

ROZDZIAŁ IV. Przekłady, przedstawienia i rozprawy o Szekapirze po r. 1830.

Trumaczenia oryginalne. — <i>Zamiar przekładu całości</i> . — <i>Praca Holowickiego, Korzeniowskiego i Paszkowskiego</i> . — <i>Przekłady dzieł poszczególnych</i> . — <i>Wydanie J. I. Kraszewskiego</i> . — <i>Trumaczenia późniejsze</i> . — <i>Przedstawienia Szekapira wedle oryginału</i> . — <i>Rozprawy o Szekapirze</i> . — <i>Obce głosy</i> . — <i>Nowe założenia teatru</i> . — <i>Wpływ Gervinusa i Kreyziga</i> . — <i>Reakcja pozytywistów</i> . — <i>Analiza naukowa</i> . — <i>Echo Kümelina</i> . — <i>Pogląd H. Taine'a</i> . — <i>Dzielo Matlakowskiego</i> . — <i>Wypisafskiego przemysłianie Hamleta</i>	299
--	-----

ROZDZIAŁ V. Rozwój tragedji w kraju po r. 1830.

Sprawozdanie Al. Przędzińskiego. — <i>Dalszy rozwój dramaturgji J. Korzeniowskiego</i> . — <i>Jej internacjonalizm i realizm</i> . — <i>Piękna kobieta</i> , <i>Osardi i dynt</i> , <i>Karpoczy górale</i> , <i>Obno na pierzmasz piptasz</i> , <i>Andrzej Sutory</i> . — <i>Nowy typ tragedji narodowej</i> . — <i>Problem dramatu historycznego w rozumianiu Mickiewicza</i> . — <i>Program Dominika Magnuszewskiego</i> . — <i>Anachronizmy Fr. Wętyka i kroniki A. E. Odylica</i> . — <i>Romantyczny dramat Magnuszewskiego</i> . — <i>Utwory K. Drazwińskiego i A. T. Olszarcowskiego</i> . — <i>Mieczysława Romanowskiego <i>Pispił i Płot</i></i> . — <i>Dramat historyczny K. Szajnochy</i> , <i>A. Malockiego</i> , <i>J. Szajskiego</i> i <i>A. Belcikowskiego</i> . — <i>Szajnochy <i>Stalo</i> i <i>Jerzy Lubomirski</i></i> . — <i>Malockiego <i>Liłt iolary</i></i> . — <i>Program Szajskiego</i> . — <i>Dążenie do stworzenia dramatu narodowego</i> . — <i>Na drodze Szekapira</i> . — <i>Rozwojowe fazy dramatu Szajskiego</i> . — <i>Odmienności dramatu A. Belcikowskiego</i> . — <i>Utwory dramatyczne L. Kondratowicza</i> , <i>W. Rapskiego</i> , <i>Dr. Grabowskiego</i> . — <i>Klasycyzm A. Anzyla</i> i <i>F. Faleńskiego</i> . — <i>Epigoni romantyczni: L. Sowiński</i> i <i>K. Gliński</i> . — <i>Dramat „pozytywisty” Swiętochowskiego</i> . — <i>Kontynuatorzy dramatu historycznego</i> . — <i>Systema Wypisafskiego</i> . — <i>Zatarcie przeciwieństw</i> . — <i>Studjum Szekapira</i> . — <i>Technika dramatu</i> . — <i>Pomyśl teatru w teatrze</i> . — <i>Achille</i> . — <i>Temat Wandy</i> i <i>Bolesława Śmiełogo</i>	267
Rekapitulacja	331
Skorowidz nazwisk	337

PRACE TEGOŻ AUTORA

Książki

Głosy do „Kulturysty” o sprawie narodowej w Polsce porażonej. Lwów, Gabrynowski i Schmidt, 1908. — Wielkiemu Laskowi do szczytów i do dna (Tom I: Monografia). Kraków, nakład ~~Wydawnictwa~~, 1908. — Mój dom jakże Rossieca w Polsce w XVIII wieku. Kraków, Akademia Umiejętności, 1913. — Schiller a Polak. ~~Wydawnictwo~~, Kraków, Akademia Umiejętności, 1915. — Wspomnienia z przeszłości. Poznań, Ostoja, 1918. — Dziękuję ci, mój ojczyźnie. Typ. „Kulturysty”. Kraków, Akademia Umiejętności, 1920. — Opis podróży po polsce. Kraków, Spółka Wydawnicza, 1921. — Adam Mickiewicz: federacyjny powstanie Polaków w Ameryce, 1922. — Wspomnienia z przeszłości, 1922-1923, Poznań, Spółka pedagogiczna, 1923.

Recenzje

Cyferon a Słowacki, studjum porównawcze. — Tomasz K. Wągorzki o Opis — Trzy typy uczadów: Faust-Proza, Werther, René. — Stanisław Trembecki. — Z obrotu Wąskobój II. Znaczenie romantyzmu II. S. Jan Słowacki. — Wyliczy i pytanie retoryczne w poezji młodszych J. Słowackiego. — Wielkiemu Laskowi do szczytów i do dna — Polak a Polak — Wielkiemu Laskowi do szczytów i do dna — Opis podróży po polsce. — Edwards Young Mell opis w poezji polskiej. — Dziękuję ci, mój ojczyźnie przed wystąpieniem Mickiewicza. — Motyw upiorna w poezjach A. Mickiewicza. — U kółki polskiego dramatu.

(Ogłoszone latami 1905-1922 w Biuletynie Warszawskiej Kasyjo, Muzeum, Przeglądzie naukowym, Przeglądzie Piśmienniczym, Rozwodach naukowych i literackich oraz w Roczniku Literackim „Kulturysty” (Wydawnictwo Kasyjo).

Opracowania

W. L. Anzyc, Plany (tom II — IV, wyd. [w.]). — Alojzy Felicki, Barbora Rostkowska, opracował. Biblioteka Narodowa, Serie I, Nr 9, Wyd. II, Kraków 1922. — Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz, opracował. Kraków, J. Czarnocki, 1920.



