

Ludomił German

"Die Erneuerung des Dramas", Alfred Nossig, Berlin 1905 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 4/1/4, 383-386

1905

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alfred Nossig: Die Erneuerung des Dramas. Erster Teil.
Berlin. 1905.

Z pewną niewiarą bierze się do ręki książkę o powyższym tytule, raz dlatego że tytuł na oko za wiele zapowiada, powtóre, że autorem jest człowiek, który sam próbował sił swoich w dramacie („Die Tragödie des Gedankens“, „Göttliche Liebe“ i inne) a nadto zaznacza swoją działalność na wielu innych polach sztuki i literatury, tak że można spodziewać się dorywczej próby rozwiązania jednej z najtrudniejszych kwestyi nowoczesnej literatury.

Tymczasem w miarę wgłębiania się w książkę, — a wgłębiania tego, wymaga od pierwszej chwili sposób traktowania rzeczy — niewiara owa ustępuje, owszem spostrzega się, że ma się do czynienia z owocem długich studyów i poważnych rozmyślań.

Autor poznał prawie wszystkie ważniejsze teoretyczne prace o istocie dramatu i zastanawia się nad niemi krytycznie, poczynając od poetyki Arystotelesa, przechodząc kolejno teorie poetyczne Horacego, Boileau, Diderota, Lessinga, z nowszych Wiktora Hugo („Przedmowa do Kromwella“. Ludwiga, Hebbła, Freytaga, Taine'a, z najnowszych wreszcie Maeterlincka. Obejmując równocześnie znaczny zakres dramatycznej produkcji wszystkich czasów i zestawiając ją z teorią, stara się wytyczyć drogę przyszłemu dramatowi, a przynajmniej z powodzi przepisów i wzorów wynaleźć te główne zasady, które muszą i w przyszłości pozostać istotą poezyi dramatycznej, nie tamując zresztą jej rozwoju w szczegółach.

Po wstępie, dowodzącym uprawnienia i potrzeby ponownego rozpatrywania tej kwestyi, następuje ustęp trafny bardzo, oddzielający codzienną strawę teatralną od prawdziwych dzieł sztuki, do których tylko rozpatrywania teoretyczne odnosić się mogą. Można by spierać się z autorem co do zakresu i rodzaju dzieł, zaliczonych do działu drugiego, można by z dalszego ciągu jego wywodów wysnuć pewną sprzeczność między założeniem a tokiem dowodzenia, ale wobec niezmiernego mnóstwa tych dzieł i autorów dramatycznych wybór musi być ostatecznie subiektywny, jak i kryterium doskonałości dzieł i ich poetycznej wartości. Wogóle zaznaczyć należy, iż sąd autora jest trzeźwy i nie jest wynikiem zbyt widocznego uprzedzenia.

Po tem zastrzeżeniu stawia autor tezę, że dramat epoki ostatniej nie jest objawem upadku, lecz owszem objawem nowego rozwoju, nie dekadencją, lecz odrodzeniem po dekadencji, którą była epoka ultrarealizmu i naturalizmu. Przeciw fotografowaniu życia i jego najdrobniejszych objawów występuje autor jako przeciw przedsięwzięciu nieartystycznemu i broni wymownie potrzeby i konieczności prawdziwie artystycznego dramatu „górnego“ czy „wyższego“ (Höhendrama) jako dzieła sztuki, stwierdzając, że tylko taki dramat był zawsze po-

stulatem teorii i dążeniem prawdziwych mistrzów. Otóż właśnie w dążeniu nowoczesnych dramatycznych autorów do stworzenia takiego wyższego dramatu, nie schlebiającego instynktom tłumu, nie „łatwego“ i lekko tylko naprężającego nerwy, ale sięgającego śmiało w dziedzinę czysto artystycznej twórczości, nie przedstawiającego zewnętrznych objawów życia pewnej warstwy ludzi, ale wdzierającego się w głąb tajników duszy, widzi zadatek lepszej przyszłości dramatu i jego dalszego rozwoju.

Niepodobna tu przechodzić kolejno wszystkich jego zwiezłych i przeważnie ścisłych wywodów, zwrócę tylko uwagę na niektóre ustępy. Rozbierając sprawę akcji dramatycznej, autor rozróżnia w najnowszej produkcji dramat „statyczny“ Maeterlincka od dramatu „dynamicznego“, który powstaje zawsze wskutek walki jednostki z otoczeniem. Niezgodność dramatu „statycznego“ z istotą dramatu przedstawia w następującym wywodzie: „Dramat „akcji“ jest podług Maeterlincka błędem, bo nie przedstawia prawdziwego, najgłębszego życia. Zmateryalizowamy i powierzchowny przedstawia tylko zamordowanych królów, zdradzonych mężów, krew i łyż. Trafne narysowanie charakterów jest niemożliwe w jego ramach, bo osoby jego muszą zasadniczo być opanowane jakąś manią. Czyż nie jest to pojęciem przewrotnym, jeżeli przypominamy, że żyjemy najintensywniej, gdy jesteśmy pod władzą potężnej namiętności? W dramacie akcji charaktery nie mają czasu żyć, bo muszą działać... Starzec siedzący w krześle, który zastanawia się nad tajemniczymi przejściami w własnej duszy i nad otoczeniem, który podsłuchuje niewidzialne moce, kształtujące losy ludzkie, żyje życiem głębszym i ogólniejszym, niż „małżonek, który mści swój honor“. Na to odpowiada autor: „Przyznaję, że to jest możliwe. Bez wątpienia są obok dramatu inne drogi, prowadzące może głębiej i dalej — do zbadania życia. Przyznaję, że syocologia, statystyka moralności i filozofia mogą nam dać najciekawsze wyjaśnienia o życiu. Ale czyż dlatego socyolog, statystyk lub filozof ma ubierać swe spostrzeżenia w szatę dramatu i wystawiać na scenie... Głębokie refleksje, którym oddaje się starzec w swym fotelu, leżą często poza jego istotą. Podsłuchując owe niewidzialne moce, nie zaznacza on bynajmniej swego charakteru. Szlachetnemu i złochnemu mogą nasać się te same refleksje. A jeżeli wszystkie osoby na scenie nadśłuchują, jak śmierć zbliża się, to wprawdzie przedstawiony jest wybornie nastrój sceny, ale charakter osób jest zupełnie zatarty“.

Co do charakterów domaga się autor zgodnie z istotnymi żądaniami najdawniejszej teorii charakterów wielkich, nie abstrakcyi, uosabiających pewne cnoty lub występki, ale zindywidualizowanych na podstawie szeregu obserwacji nad szczegółowymi zjawiskami. Wykazuje to na niektórych postaciach Szekspira (Otello, Hamlet itd.).

Najciekawszą częścią książki jest część trzecia, traktująca o formie dramatycznej. Nie negując uprawnień prozy w dramacie, autor

walczy jednak w obronie wiersza, stwierdzając, że rytm i rym nie są dowolnymi wymysłami poetów, lecz koniecznymi cechami mowy podniosłej i uważając doskonałość poetycznej formy za obronę dramatu przeciw inwazji miernoty. Wywód o konieczności rytmu jako środka artystycznego do wywołania wrażenia na słuchaczu, do ułatwienia, zrozumienia i skupienia uwagi, o zgodności jego z rytmiką fizjologicznych czynności a dalej z właściwością mowy, jest mojem zdaniem doskonały, zgodny z wynikami nowszej naukowej estetyki, opartej na psychologii, a w znacznej części nowy. Daje on się łatwo zastosować do rytmu naturalnego naszego języka i wyjaśnia niektóre jego objawy. Również obrona rymu w językach nowoczesnych jest głęboka i wyczerpująca.

Można jednak książce Nossiga uczynić niektóre także zarzuty, i to nie tylko w szczegółach, ale w zasadzie. Autor stoi prawie wyłącznie na gruncie dramatu teatralnego w dzisiejszej formie teatru i z tego stanowiska wyraża sąd swój o przeszłości, która miała teatr inny, i o przyszłości, która może mieć inny. Nie uznaje on dążeń do takiej możliwej zmiany, a jednak we współczesnej a nawet i dawniejszej nieco produkcji przejawiają się często takie dążenia. Nie zaznacza też dość wyraźnie różnicy między dramatem scenicznym a poematem dramatycznym.

Drugim zarzutem, który nasuwa się w kilku miejscach jego wywodów, jest pewne lekceważenie symbolizmu, nie w formie osobnego stylu, jak go wytworzył jeden z nowoczesnych kierunków poezji, ale w tej zasadniczej jego roli, która istniała zawsze w każdej poezji, gdy za pomocą ograniczonych dźwięków i logicznie ograniczonych pojęć chciała i chce wywołać wrażenie nieograniczonych pojęć nieskończoności myśli, przez potrącenie szeregu fał myślowych, rozpościerających się coraz dalej. W poezji dramatycznej rola takich symbolów była z konieczności zawsze bardzo wielka, bo dramat, ograniczony do środków scenicznych, sam jest niejako tylko symbolem życia, a wielkość i znaczenie dzieł polega właśnie na artystycznym lub intuicyjnym użyciu symbolów. Być może jednak, że autor w zapowiedzianych dalszych częściach swego dzieła rozpatrywać będzie tę ważną kwestyę.

Nareszcie jeszcze jeden zarzut ściśle z naszego stanowiska. Od cudzoziemca, nie znającego naszego języka i naszej literatury, nie moglibyśmy się domagać, aby uwzględnił także naszą literaturę dramatyczną, zwłaszcza doby najnowszej, w której znalazłby niektóre oryginalne zupełnie dążenia do rozwiązania kwestyi przyszłości dramatu i niektóre dowody na poparcie tezy o „ascensyi“ dramatu w teraźniejszości. Po panu Nossigu jednak, który zna doskonale naszą literaturę, można było spodziewać się, że ożywiony ruch na polu dramatu u nas nie ujdzie jego uwagi, owszem, że skorzysta ze sposobności, aby wskazać na te usiłowania. Nie uczynił tego jednak, krępowany

może tym względem, iż publiczność, dla której pisze, nie zna naszego języka i nie bardzo chętnie może o nas słyszy. W całej książce raz tylko (na str. 170) wspomina o Mickiewiczu (Dziady), prawda, że z wielkiem uznaniem, zestawiając „Dziady“ z „Faustem“. Nie żyjemy jednak do niego żalu za to pominięcie. Książka jego zasługuje na poznanie i wgłębienie się w nią i sądzę nawet, że byłoby pożyteczną rzeczą postarać się o jej przekład na język polski, albo raczej o przerobienie jej z uwzględnieniem naszej literatury. Byłoby to korzystnym wzbogaceniem ubogiego naszego piśmiennictwa teoretycznego i przyczyniłoby się do zorientowania się w chaosie, wywołanym u nas i oryginalnymi, rozbieżnymi prądami i niekrytycznym zachwycaaniem się rozmaitymi obcymi wzorami.

L. German.

